



Espina Dorsal

un proyecto de Juan Fernando Herrán

NC-arte



Espina Dorsal

un proyecto de Juan Fernando Herrán

Espina Dorsal

un proyecto de Juan Fernando Herrán

Coordinación NC-arte

Guillermo Ovalle

Texto entrevista

Guillermo Ovalle

Corrección de estilo

Paula Sanmartín

Traducción

Becky Ortiz

Fotografía

Oscar Monsalve

Juan Fernando Herrán

Montaje del proyecto en NC-arte

Julian Carvajal

Juan David Laserna

David Perez - La Productora: Agencia en artes

**Coordinación editorial,
diseño y diagramación**

NC-arte

La silueta ediciones

ISBN

978-958-57203-1-2

El artista agradece al Goethe-Institut
en Colombia por hacer posible la producción
inicial de Espina Dorsal.

NC-arte

Cr. 5 No. 26 B - 76

Tel. (571) 2821474

2820973

Bogotá - Colombia

www.nc-arte.org

nc-arte@nc-arte.org

CHANEME <®>





Conocí a Juan Fernando Herrán hace seis meses después de mi regreso a Colombia, ya tenía referencias del proyecto *Escalas* y de inmediato hablamos de montar *Espina Dorsal* en NC-arte. Años antes durante mis viajes de vacaciones a Bogotá visitaba galerías y museos y recorría sin falta la Colección Permanente del Banco de la República donde entre otras obras, la “Corona de Espinas” de Herrán captaba toda mi atención. Siempre pensé: Me gustaría hacer la curaduría de un trabajo de este artista.

Durante el mes de marzo del 2011 grabé dos largas entrevistas en su taller de Bogotá. Fueron tardes donde hablamos, por supuesto de arte nuestro tema preferido, y de asuntos más íntimos y personales como la infancia, los recuerdos familiares y detalles que esclarecen los motivos y direcciones que va tomando la obra. Lo que aquí presentamos es un compendio de las entrevistas, transcrito en forma ordenada, que tiene como fin estar más cerca del proyecto y la obra de Juan Fernando Herrán y aproximar al lector a la génesis y desarrollo de su trabajo.

GO: ¿Cómo empezó el proyecto de las escaleras?

JFH: El proyecto *Espina Dorsal* nace cuando fui seleccionado para una Beca de Residencia del Encuentro Internacional de Medellín 2007. Quería trabajar con algo que se relacionara con la noción de escultura pública. Al poco tiempo, averigüé que por una política tributaria de exención de impuestos para los constructores, Medellín fomentó por más de una década la realización e implementación de esculturas de este tipo. Durante la residencia quería encontrar un equivalente de escultura pública pero en los barrios populares, fuera del circuito oficial. Estaba buscando desde una perspectiva contemporánea componentes escultóricos que pudieran leerse como escultura pública pero que no hubieran sido realizados con intenciones artísticas. Empecé localizando, bajo un concepto más básico que estético, rocas en el paisaje urbano. Ese fue realmente el inicio del proyecto.

GO: ¿Tiene esto alguna relación con la referencia constante a la naturaleza que hay en tu obra?

JFH: Seguramente sí, pero también, con la materialidad, incluso con la concepción del paisaje desde una perspectiva más básica que estética o visual. Se trataba de piedras voluminosas, inamovibles, que estuvieran ahí por la dificultad de quitarlas. Una presencia escultórica sembrada dentro de la ciudad. Tengo muchas fotos de estas en el espacio público, donde se perciben rocas como lugar de encuentro de la gente y piedras consideradas como elementos estéticos que han sido incorporadas a los antejardines o a las fachadas de las casas por mencionar algunos casos.

GO: ¿Como una instalación?

JFH: Sí claro. Como una instalación. Pero dentro de estos recorridos empiezan a aparecer las escaleras. Paulatinamente, las rocas se vuelven algo anecdótico. Durante esos trayectos por los barrios periféricos de Medellín la presencia de las escaleras se hizo muy fuerte. Fue la ruta de Llegada. De las rocas a las escaleras.

GO: ¿Cómo un mapa de búsqueda, la escalera como una ruta donde se tiene la oportunidad de experimentar?



- JFH:** En las escaleras de apariencia orgánica y laberíntica encontré la vía para llegar de un lugar a otro; la creación de redes de acceso que vinculan a la población marginada, haciéndola participe de la ciudad. Siempre me han gustado las cartas geográficas, las guías, los mapas. Las escaleras y senderos conformaban una red inagotable que poco a poco empecé a recorrer.
- GO:** ¿Cómo preferirías que el espectador lo viera: como una escultura, ó, como una ruta hacia algo?
- JFH:** Claramente como una ruta. De hecho lo que voy a mostrar en NC-arte son fragmentos de la ruta, donde se ven claramente las divisiones que parten de un eje central para ingresar a las casas, caminos vinculados.
- GO:** Esa ruta para llegar a algún sitio me recuerda tu trabajo *Campo santo*.
- JFH:** Si es muy importante. De manera muy acertada María Clara Bernal en el texto que escribí para *Campo santo* habla de el recorrido como método para sintonizarse con el lugar. Siempre he valorado el desplazamiento como una opción para entender al otro. En el fondo, el adentrarse en un lugar desconocido demanda nuevos posicionamientos. El trabajo de campo tiene ese gran atractivo.
- GO:** Literalmente, trabajo de campo que es fundamental en tu obra...
- JFH:** Si. Fue crucial para el proyecto el caminar por los barrios altos de Medellín. Tenía muy claro que así me acercaba a esta realidad; quería medir en términos físicos el esfuerzo que hacen sus habitantes. En cierto momento, detecté que lo que más me interesaba de los recorridos que estaba haciendo era esa unión entre lo público y lo privado. Ahí empecé a elaborar imágenes más conscientes en ese sentido.
- GO:** ¿De niño te gustaba explorar, viajar?
- JFH:** Si. Salíamos con mis papás en carro por Colombia, viajamos mucho. Después en el colegio, las excursiones fueron una gran experiencia. Aun recuerdo la del volcán del Puracé en el Cauca. Fui al Chocó a los Santanderes, hice la ruta del Libertador desde Los Llanos hasta Socha en Boyacá. Acampábamos desde muy pequeños. Se me viene a la mente una noche de tormenta en los Llanos y cómo se iluminaba la carpa por los rayos; era una sensación muy fuerte.
- GO:** Veo aquí en tus fotos, en ese recorrido por un terreno tan difícil, que hay ángulos muy agudos, curvas no usuales en una escalera normal. ¿A qué se debe?
- JFH:** Para ingresar a la casa incrustada en la montaña y proyectada al vacío están los escalones. En los sectores marginales de Medellín la lógica de las escaleras la dicta la condición topográfica y el cuerpo. No hay norma constructiva, mas bien una adecuación a la escala de la gente. Una ergonomía ajustada a la realidad. Todo es autoconstrucción, cada solución es particular, hay una gran variedad y riqueza para una misma función, para algo tan básico y cotidiano como es una escalera.
- GO:** ¿Y la gente en las comunas, las familias, hacen vida social en la escalera?
- JFH:** Las escaleras son el espacio público; se reúnen, para hablar, para socializar. Los niños juegan en ellas, inclusive juegan a la pelota. Los novios se encuentran. Los grafitis en una de las fotografías denotan esta serie de vivencias, el paso de la gente, las paradas que hacen [fig. 11]. Ves a la gente mayor descansando a la subida, es bastante difícil para ellos, se sientan un rato y después prosiguen.
- GO:** ¿Como un esfuerzo de toda una vida, desde que se aprende a caminar hasta que se muere?

JFH: Exacto. Hay una persistencia que todo lo vence. Se percibe tenacidad, la decisión de construir en la montaña y relacionarse con el terreno, la insistencia para encontrar *siempre* la solución. Algo muy diferente a la violencia con que se han estigmatizado “las comunas”; en la cotidianidad hay valores muy diferentes: el trabajo, la perseverancia. No quiero decir que allí no exista una problemática social muy compleja, pero se aprecia algo muy diferente: una exigencia física muy grande que va de la mano de una situación social precaria, de dificultad.

La condición de la gente se ve en estos peldaños. En esas construcciones se llega al límite de la voluntad. La lógica de esas escaleras está dictada por la capacidad corporal, por el esfuerzo diario, la relación con el cuerpo. Toda una vida batallando, bajando y subiendo. El aliento de la gente para llegar a casa y acostarse, para lograr la posición horizontal. En el fondo lo que cualquier persona necesita. No se trata de simplificar las cosas pero esa horizontalidad significa tranquilidad, confort, descanso, tantas cosas. Tiene también algo del destino final, la horizontal y la muerte, contraria a la verticalidad innata de las escaleras.

GO: ¿Cómo es la convivencia en las comunas?

JFH: Allí pude detectar que lo privado se vuelve más público en la medida en que la gente tiene menos. La ayuda de los vecinos en la autoconstrucción hace que se socialicen estos procesos en forma más fluida. La gente es más cercana, hay más sentido de pertenencia pues todos han ayudado a sus vecinos a “levantar la casa”. Son más cercanos unos a otros. Hay más tolerancia, necesaria para la convivencia, contraria a lo que sucede en los estratos altos que son muy rígidos.

Yo empecé a ver en esas escaleras, en la totalidad de esos espacios, no solo un elemento utilitario sino un símbolo social. Hay un inconsciente colectivo funcionando en torno a las escaleras.

GO: ¿Se refleja en la obra la topografía, los senderos?

JFH: Hay una fotografía de una escalera de barro, que se formó casi naturalmente por el uso de la gente que pasaba, por la manera de caminar, de apoyarse y trepar con eficiencia. Volví meses después, la

misma escalera era de concreto. Se formalizó. De los materiales orgánicos (vegetación, barro, madera) muta a los materiales de la ciudad, se “urbaniza”.

Son barrios donde mucha gente es desplazada, yo creo que ellos perciben su nueva condición de ciudadanos como un progreso, un avance, el inicio de una nueva vida llena de esperanza, materializada en el concreto.

GO: ¿No hay un modelo para construir?

JFH: Para nada. En una escalerita de cuatro escalones ningún escalón es igual al otro, todos son distintos. Yo los siento como si fueran de plastilina, como algo que sale directamente de las manos y se va formando sin mucha pretensión de ser rítmica o correcta. Hay una gran belleza en estos escalones, en la relación orgánica con la montaña. La superficie también presenta grandes cualidades pictóricas, una riqueza enorme en tonalidades de grises que está dada por la unión de los materiales utilizados y la tierra misma. La escalera parece surgir del terreno.

GO: ¿Eso la hace escultórica, o una experiencia arqueológica como si el sitio no se hubiera descubierto?

JFH: La escalera con el cemento orgánico del fondo es realmente maravillosa. Me hace ilusión estar casi descubriendo una ruina. Algo ancestral que después del tiempo quedó así. En la inclinación de la montaña alguien está haciendo su terraplén para construir la casa, un corte en la montaña que evidentemente es la horizontal y está la vertical representada por la alzada de la escalera. Ese cruce es muy impactante.

En uno de los barrios que se llama La Cruz, en la parte más alta, estando en el límite entre el campo y la ciudad me encontré de pronto con tres palos horizontales como de tres metros de largo, suspendidos con soportes de madera. Cuando vi eso entendí muy bien la necesidad de definir un espacio que se demarcaba en términos horizontales. En ese sitio me dije: claro todo en el fondo se basa en que la gente necesita un sitio para dormir, para descansar. Una cosa que parece una bobada decirlo pero es básica. Cuando vi esos tres palos que plantean la horizontalidad entendí la urgencia de la gente.



GO: ¿Entraste en las viviendas?

JFH: En un momento dado lo hice. Estaba haciendo unas pruebas en video para las cuales, luego de explicarles de lo que se trataba, les pedía la llave de la casa. Sorprendentemente, muchas personas me prestaron su llave y realicé planos continuos en video constatando la distancia entre el lugar donde se bajan del bus hasta la puerta de la casa. Subí caminando, hice el mismo esfuerzo que ellos hacen a diario, abrí la puerta de la casa y entré. Desde que se llega al barrio la lógica de caminar, de subir, de trepar, del paso a paso, es una constante. Avanzar es esforzarse. Una metáfora de vida.

GO: Son espacios muy pequeños. Como en China donde culturalmente es inevitable estar cerca. ¿Es un sentido de privacidad diferente?

JFH: Hay un concepto de intimidad limitado, las casas son tan pegadas que cada diez pasos suena una emisora distinta, es una situación muy cargada. Experimenté también con el sonido. El espacio es un privilegio.

GO: Veo en estos cuadernos de dibujo que estás registrado el proceso...

JFH: Me gusta mucho el registro, la memoria del pensamiento. Trabajo en los proyectos por intereses que surgen durante el momento de la exploración. Por

lo general las cosas nacen de visitas a lugares, de inquietudes sobre ciertos temas. Empiezo a recopilar información. Me gusta leer sobre aspectos varios, ir a la biblioteca, saco fotocopias, fotos de registro. Tengo una bibliografía bastante amplia del desarrollo de esos barrios, de lo que ocurre desde el ángulo sociológico. Las cosas van madurando. Dejo que toda esa información trabaje sola en la mente y cuando me concentro en mis cuadernos de bocetos, empiezo a elaborar las ideas. Trato de que estos dibujos no tengan limitación de tipo técnico, son lo que puedo imaginar, lo que reelaboro a partir de lo investigado y lo vivido.

GO: ¿Estos cuadernos de apuntes son una huella?

JFH: Si y muchas cosas de las que están ahí no terminan siendo piezas, pero son una huella muy fiel del proceso creativo. Revisándolos encuentro cosas fascinantes, planteamientos que han estado ahí por años y que no han sido desarrollados. Que esperan su momento.

JFH: Algunas páginas de los cuadernos tienen mucho texto porque a veces hay bibliografía que me parece muy relevante, entonces anoto. Son cuadernos de trabajo. Se ven las rocas que dieron inicio al proyecto, distintos tipos de escaleras, el tema de la inclinación que siempre ha estado presente y terminé desarrollando en una de las piezas que estarán en la exposición. Es como un estado de progresión de las ideas. Se nota ya la articulación de la pendiente, la coyuntura de estos elementos precarios, de los diferentes componentes.

GO: Afirmas que sigues siempre tu intuición. ¿Cómo es eso?

JFH: Uno de los buenos síntomas en torno a una idea es cuando me desvelo. La inquietud regresa a mitad de la noche y ya no la puedo soltar. En *Campo santo* todo surgió a partir de un encuentro con ese lugar lleno de cruces. Yo salí atemorizado, el recuerdo del lugar me obligó a volver, era demasiado fuerte, debía conquistar ese temor, no es un procedimiento lógico, es intuitivo.

GO: ¿Cómo es el método de trabajo?

JFH: Con el estudio del tema se puede decir que la intuición ya sale pre-formada, se hace menos caprichosa, mas estructurada.

Cada día revisaba las fotos que había tomado, que incluían los techos, que incluían las tuberías, que incluían muchas cosas. Revisando el material encontraba lo que realmente me interesaba. Paralelamente sentía que necesitaba hacer algo escultórico, que en el fondo muchas de las fotografías estaban hablando de una presencia escultórica, de huellas a nivel material y constructivo en estos lugares; entonces empecé a darle vueltas a las inquietudes a nivel de dibujo.

Cuando terminé de hacer las fotografías sentí que debía haber algo más físico y espacial que surgiera de esa complejidad, recursividad y exuberancia, de esa riqueza, por esa razón terminé haciendo las escaleras de madera, esa *Espina Dorsal* de gran tamaño que surge de las experiencias vividas en las comunas de Medellín. La pieza, por grande que parezca, es fragmentada. Es una parte en una ruta que vincula todo. Yo recojo lo ya hecho, me maravillo con las soluciones que la gente encuentra y doy una base real al planeamiento escultórico.

GO: ¿Qué voz quieres darle a tus esculturas?

JFH: Quiero subirle el volumen a algo que está ahí pero que es muy silencioso. Un susurro. A veces las propuestas quieren enfatizar algo y darle voz. Mostrar sus diferentes tonalidades. Quiero percibir a la gente a través de lo que hacen o de cómo viven. El retrato no me interesa. Quiero seguir las huellas que deja la gente. En el taller reelaboro las cosas pero lo más emocionante para mí es lo que ocurre afuera, el trabajo de campo.

Un componente importante de estas excursiones, salidas, recorridos, es estar solo, el encuentro conmigo mismo. Una observación callada. No soy muy sociable. Me encanta estar en silencio ante espacios naturales muy grandes. Es como una recuperación interior.

Me gusta ser testigo, hay momentos introspectivos muy valiosos. Ese silencio me permite oír, escuchar las voces de los otros.

GO: ¿Qué tipo de huellas hay en las escaleras?

JFH: La lógica corporal, una adecuación espacial que genera una huella del cuerpo sobre el territorio. En las escaleras hay una construcción sin pretensiones,

se adaptan a los tamaños y formas de los materiales que se tienen a mano, maderas, piedra, baldosa, a los cuerpos que transitan.

Casi todos los dibujos están hechos en el taller. En una época cargaba mi cuadernito en la mochila y dibujaba al natural. Hoy con la fotografía eso ha cambiado, ahora registro fotográficamente lo que realmente me parece importante y en el estudio hago dibujos.

GO: ¿Cómo fue el proceso de las maquetas de arcilla?

JFH: Estas maquetas de arcilla [fig. 10 y 12] vienen de las fotografías, yo en un momento dado pensé: voy a ir a estos sitios que me gustan tanto, que ya tengo ubicados, y voy a medir todo, la altura de cada escalón, casi como una labor arqueológica del lugar. Tenía una referencia general de que en esos sitios normalmente un escalón puede medir entre 20 y 30 centímetros. Que las inclinaciones de las escaleras en la Comuna 13 alcanzan hasta 60°. Con las maquetas a escala lo comprobé, son una transcripción tridimensional de una fotografía. Lo que busco con las maquetas es evidentemente el aspecto escultórico de lo que es bidimensional en la fotografía. En ellas está la parte táctil y espacial.

Inicialmente estaba pensando en que las piezas podrían ser en concreto pero presencié en el lugar cómo la gente hacía una escalera, la manera como clavaban los palos en la tierra, ponían las tablas, martillaban, usaban tornillos, me dije: ¡Esto es perfecto! Entonces abandone la idea de hacer unas esculturas macizas y monumentales y me fui por el lado de las tablas y listones amarrados con puntillas y tornillos. Entonces hice las primeras maquetas en madera.

GO: ¿Cuál es tu interés por las escaleras?

JFH: La escalera es maravillosa en sí misma, la combinación de dos factores: La vertical y la horizontal. Reúnen muchas condiciones que me interesan: Constructivas, cómo están hechas y de qué materiales se elaboran. Expresión de identidad, es común para todos aunque en términos de solución es particular y muy creativa. Representan la necesidad de la mayoría. Y finalmente son muy personales, construir una escalera para poder ingresar a la casa.



Las de las comunas de Medellín tienen un componente adicional extraordinario: son escaleras que reflejan las condiciones físicas del terreno, y a la vez dejan entrever aspectos sociológicos de los habitantes. Esto empezó a atarse fuertemente al proyecto al igual que el concepto de privilegio del espacio. El espacio como una necesidad existencial que termina siendo determinado por necesidades apremiantes pero también por una noción muy sencilla que está atada a lo estético. Los habitantes tienen una injerencia directa en la conformación de su entorno y por ello sus decisiones los comprometen. Termina siendo una proyección de su imaginario de progreso y de sus anhelos.

- GO:** Por que no nos cuentas sobre ese sentido de privacidad tan diferente al que se percibe cuando se vive cómodamente.
- JFH:** La privación espacial en estos barrios es enorme sobre todo si tenemos en cuenta que muchos de los habitantes vienen del campo donde el espacio es un concepto diferente y en muchos sentidos ilimitado. Por otro lado la eficiencia y optimización del mismo conecta con muchos elementos que tienen tal simpleza que no es nada más de lo que necesita ser.
- GO:** ¿Tienes un recuerdo de infancia que te relacione con las escaleras?
- JFH:** En la segunda casa donde viví en la infancia jugué mucho en las escaleras, recuerdo especialmente la que conectaba el primer y el segundo piso, una que estaba abierta a un vacío, no adosada a la pared, sino sostenida por vigas, una escalera suelta, flotante, de madera, con un pasamanos con barrotes. Me encantaba. Cuando mis padres no estaban presentes, subía y bajaba agarrándome por fuera, era un mico completo. Era físicamente muy activo desde niño. No sé si eso tiene o no, una implicación con mi trabajo.
- GO:** ¿Relacionas tu trabajo de las escaleras con algún movimiento del arte contemporáneo?
- JFH:** Hay cercanía con el "Land Art", con la noción de la escultura en el campo expandido. Una mezcla entre la arquitectura y el paisaje. Asocio las escaleras a planteamientos como los de Robert Smithson que tiene una posición inquietante ante el paisaje industrial y las huellas dejadas en él.

- GO:** ¿Del arte colombiano con quien sientes cercanía?
- JFH:** Con José Alejandro Restrepo en lo que se refiere al trabajo de campo. Con la conciencia del lugar, lo que puede ocurrir en un sitio, con María Teresa Hincapié.
- GO:** ¿Y con quién sientes una profunda comunicación de trabajo?
- JFH:** Con Beltrán Obregón siempre y en su momento dado con Doris Salcedo. Ella me dio clase de escultura en la Universidad de Los Andes. Para mí fue un semestre muy importante. Fue una profesora íntegra e intensa. Ella daba pautas, nunca soluciones, me empujaba. Yo creo que con Doris el término de conciencia de la realidad estaba sobre la mesa, eso era primordial. Fue la primera persona que me prestó un libro de Robert Smithson.
- GO:** ¿Con que artistas extranjeros mantienes comunicación?
- JFH:** Tuve una magnífica comunicación con la escultora inglesa Hellen Chadwick que murió hace unos años. Ella siempre me decía: siga su intuición, siga su intuición.
- Mantengo contacto con Richard Deacon y de manera muy cercana con Mike Nelson con quien compartí la maestría. Tengo adicionalmente muy buena relación con un buen número de artistas dentro de los cuales podría mencionar a Rochelle Costi o a Patrick Hamilton
- GO:** ¿Qué obra de arte contemporáneo te ha impactado?
- JFH:** Vi una vez en el Palacio de Cristal de Madrid *A través* de Cildo Meireles, me pareció maravillosa. *Tall Ships* de Gary Hill. Tatsuo Miyajima, un artista japonés que conocí por primera vez en el Museo Naval de Greenwich. Siempre me ha fascinado Gordon Matta-Clark. También he admirado el Arte Povera. El recuento podría ser demasiado extenso...
- GO:** ¿Y obra de colombianos?
- JFH:** *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo que vi por primera vez en una exposición donde estábamos exponiendo varios colombianos hace ya muchos años en Stuttgart y *Retrato* de Oscar Muñoz. Desde el primer momento en que vi el video, me pareció una maravilla. También *Una cosa es una cosa* de María Teresa Hincapié, una pieza que desde su primera exhibición en el Salón Nacional de 1990 me encantó.

GO: ¿Espina Dorsal guarda paralelo con alguna obra de la historia del Arte Moderno?

JFH: Tal vez podría pensarse que con el *Monumento a la Tercera Internacional Socialista* de Tatlin, aunque *Espina Dorsal* es distinta conceptual y visualmente. Sin embargo, pienso que es interesante la relación en términos de que el planteamiento de Tatlin, del cual solo se exhibió una maqueta, se refería a una construcción que intentaba representar un nuevo orden social. En este sentido, *Espina Dorsal* no es un planteamiento utópico sino que se refiere a una serie de procesos constructivos que son comunes a un gran conglomerado de gente, y no hablo de Medellín sino que con seguridad, estos procesos y esquemas constructivos se llevan a cabo en todo Latinoamérica y seguramente en muchos otros contextos. Desde este punto de vista las dos obras son contrarias. Pero también hay que reconocer que a ambas obras las permea un ideal de ascenso y que *Espina Dorsal* al prescindir de escalones funcionales también se comporta como una gran ilusión.

En la exposición curada por Alfons Hug, *Menos tiempo que lugar*, primera ocasión en que se mostró la obra en Buenos Aires, Hug de manera certera creó un vínculo entre la escalera prehispánica y las escaleras de mis fotografías, como algo manifiesto y presente a lo largo del tiempo.

GO: ¿Te acuerdas del momento en que una obra de arte te llamó por primera vez la atención?

JFH: No exactamente. En mi casa había unas reproducciones de Velásquez, el Greco, un gobelino pequeño. Reelaboración de la reelaboración de la cultura occidental.

El *David* de Miguel Ángel me fascina. Me emocionó mucho cuando lo vi por primera vez en Italia.

De niño viajé con mis padres a Europa debido a que a mi padre lo trasladaron a Suecia por nueve meses. Siempre he pensado que esa experiencia de conocer otros lugares y otras culturas fue primordial para mi formación. De los museos recuerdo la variedad de imágenes, el compendio de culturas que se encontraba encerrado allí. Una multiplicidad maravillosa.

GO: ¿De la pintura clásica cuales son tus obras favoritas?

JFH: El *Descendimiento* de Rogier Van Der Weyden y la serie de *Pinturas negras* de Goya.

Me gusta mucho la pintura Flamenca, el nivel de detalle, la presencia simbólica de las cosas. El drama, la sensualidad, la muerte, que es una presencia fuerte en varias de mis obras.

GO: ¿Sientes que tu obra tiene una vena trascendental?

JFH: Para mí es importante que mi trabajo tenga un grado intenso de involucramiento, una vivencia personal, digamos trascendente, aunque no me gusta mucho esa palabra. No me interesa algo tan banal como la obra de Jeff Koons. Sí me gusta mucho Félix González Torres y Thomas Schütte porque su trabajo me resulta sorprendente. En las cosas lógicas, no encuentro nada que me conecte.

GO: ¿En qué momento decidiste ser artista?

JFH: Me acuerdo que con un compañero de colegio nos reuníamos los viernes a mirar libros de arte; él empezó a estudiar arte antes. A mí me daba envidia. Entré a zootecnia en principio porque me gustaba el campo, porque mis papás tenían una finca, porque yo iba casi todos los fines de semana, y me gustaba el contacto con las vacas y la naturaleza. Eso obviamente, no prosperó.

Lo que más me gustaba de estudiar arte era que no era una actividad definida sino más bien exploratoria que iba bien con mi manera de ser.

GO: ¿Cuál es el principal valor que tus padres te inculcaron?

JFH: Mi sentido social viene de la noción de equidad que me inculcaron en la casa, una ausencia de distancia hacia el otro. Una conciencia.

Mis papas trabajaron toda su vida, las cosas eran medidas en mi casa, no había exuberancia, no había varios carros, vacaciones muy sencillas, cuando a mi papa lo transfieren a trabajar a Suecia, mi vida cambia del todo. Con ello vino una apertura y una concepción más amplia del mundo. Sin embargo, también aprendí a valorar la idea de que lo maravilloso no está lejos, por allá en otro continente. Está aquí detrás de la cordillera.

GO: ¿En qué tipo de lugares te sientes más cómodo exponiendo?

JFH: En la Bial de Estambul de 1997 hice una obra "site specific" en Santa Irene, una iglesia bizantina muy hermosa, un espacio religioso con una historia muy particular que influyó en la obra. Me gusta tanto lo subterráneo como su opuesto, lo luminoso. Me encantaría hacer una muestra individual en el Palacio de Cristal en Madrid.

Cuando estuve viviendo en Inglaterra, en el 83 todos los fines de semana visitaba una catedral, conocí casi todas las del Reino Unido. Tenía un libro sobre catedrales, me iba y pasaba el domingo en la catedral, me devolvía en el bus ó en el tren al final del día. Encuentro emocionante el contrapunto entre la escala de lo monumental y la pequeñez. Tiene algo que ver con el placer de caminar en la montaña.

En términos generales podría decir que es muy interesante trabajar para espacios específicos. Esa condición me atrae.

GO: ¿Algún lugar que te gustaría intervenir?

JFH: En Estambul, la cisterna de Yerebatan. Quedé con ganas de hacer algo ahí, de intervenir este lugar. Es un espacio muy alto, unos 10 metros de altura, lleno de columnas y con una serie de aperturas en el techo que comunican con la plaza que se encuentra arriba.

GO: Háblanos del proyecto que vas a exponer en NC-arte.

JFH: *Espina Dorsal* son módulos tridimensionales con forma de escaleras. NC-arte es un espacio perfecto por las alturas y la horizontalidad del primer piso. Con las imágenes y fotografías en las paredes de la sala hay un compendio de todo el proyecto desde el 2008. Desde que conocí el lugar por primera vez en octubre del año pasado sentí que era el lugar apropiado para mostrar el proyecto.

GO: ¿Cuál es el atributo principal de *Espina Dorsal*?

JFH: Es la confluencia entre espacio público y espacio privado. La pieza articula ambos conceptos. También una pieza que pone de manifiesto un movimiento social.

GO: ¿Cómo se manifiesta esta dualidad?

JFH: Es legible en los módulos directamente. Estos hablan de la toma de posesión del paisaje y están elaborados a partir de la realidad. Las fotografías lo demuestran. Transcribo esta información y hago un compendio. Las escaleras como un tejido entre las



casas determinado en gran medida por la topografía del terreno conquistado por la recursividad y el ingenio. Una huella en la naturaleza.

GO: Háblanos de los materiales que usas y su significado.

JFH: Uso el mismo material en todos los módulos. Recurro a las técnicas básicas que utilizan los pobladores de estos barrios para hacer sus formaletas y las escaleras en concreto. Es una técnica directa sin pretensiones artísticas, muy versátil, muy maleable, hay una lógica constructiva recursiva y económica. La escalera sube y conquista peldaño tras peldaño, es un logro.

Las escaleras que hace la gente para salvar una dificultad física de distancia y altura que es a la vez proyección de la casa. ¿Cómo se verá mi casa desde fuera? ¿Desde el espacio público? Aquí espacio público pueden ser metro y medio. *Espina Dorsal* es una columna vertebral que comunica. Hay una apropiación real del espacio público donde se toma o se da. Es una simbiosis que no permite establecer un límite.

GO: ¿Son estructuras frágiles?

JFH: La estructura social en nuestro medio es frágil. La pieza refleja esa realidad. Pero también se percibe como algo recursivo. Es una estructura ágil, en constante formación, que se acomoda a las situaciones. En la obra, la dualidad entre privado y público se manifiesta directamente. La pieza tiene un eje central y anexos laterales que proceden de las entradas a las casas. Cada entrada está marcada por dos paralelos laterales que sugieren la existencia de una puerta. El eje central describe un camino de peldaños. Se cuenta con las alzadas pero en vez de tener las superficies horizontales uno se encuentra con el vacío. La escalera como una gran escultura de tipo social.

GO: ¿Qué viene primero las fotografías, el dibujo, las maquetas?

JFH: Primero las fotografías. Tanto las imágenes referenciales como las obras fotográficas. Son imágenes que muestran que la recursividad no es del artista sino de la gente. Proceden de ejemplos precisos.

Itinerarios 2 [fig. 18], es una foto que hice después de ir tres veces al mismo sitio. Cuando uno va al lugar reiteradamente va aclarando la idea en términos visuales, define la distancia desde la cual hay que tomar la imagen. La primera vez que vi esa larga escalera, iba en un taxi acercándome a Juan XXIII, uno de los barrios de la Comuna 13. Observé la escalera desde muy lejos. Tomé una foto con una cámara muy sencilla, la tengo por ahí como referencia. Después pensé: tengo que volver a hacer una fotografía de verdad. Volví pero la luz no me daba, no encontraba el sitio, hasta que por fin en la tercera visita me subí al techo de una casa y encontré el ángulo perfecto para la utilización de un teleobjetivo. Estuve ahí hora y media esperando a que la luz realmente diera en los escalones para que resaltaran su presencia dentro de esa montaña. Hay cosas que para algunos parecerán casuales pero no lo son.

Hay tres fotografías que hablan de colonización del lugar, de pasar de algo rural, a la toma de posesión. En esas fotografías prima el verde, prima la vegetación, es como una impronta que va dejando el

ser humano al ocupar el lugar. Es, de alguna manera, el inicio de todos estos procesos.

En la fotografía *Sin título* [fig. 13], uno alcanza a ver una callecita en la parte alta y si uno mira con mucho más cuidado arriba se observa un segmento de una rueda de una moto, un fragmento pequeñísimo. Además en la otra esquina la presencia de algo en construcción. Ese punto de lo inacabado me interesa mucho, es importante para mí.

El ciclo de fotografías se cierra con el interior de la casa. Con *Lugar propio* [fig. 14]. Una escena iluminada por un bombillo. Calculo que este espacio es de 1.80 x 3.00 metros. Muy articulado, y sobre todo muy limpio, primorosamente mantenido. Está el lavadero, la cocina, lo que yo llamo la sala que es un asiento y la cama, o sea la habitación, todo está allí muy bellamente organizado. Vinculado al exterior por la escalera. La escalera es el eje central. La presencia central de la vivienda.

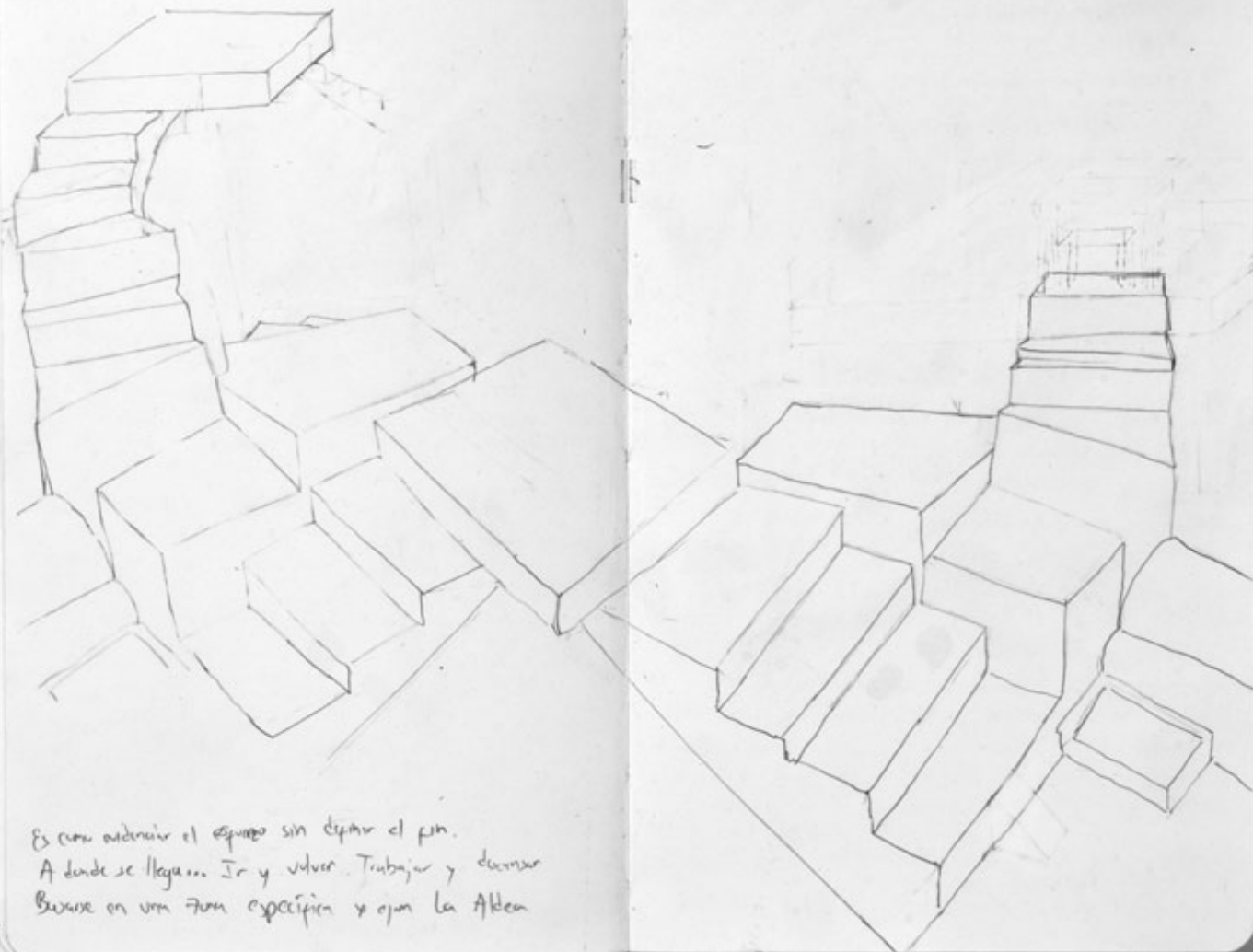
GO: Cuéntenos de *Espina Dorsal* en otros espacios.

JFH: He hecho *Espina Dorsal* en el Palais de Glace de Buenos Aires y en Medellín en el Museo de Antioquia. Cada espacio ha requerido una versión particular, acomodada a las alturas del piso, a los niveles. La obra se adecúa al lugar. En NC quiero dejar que la pieza vaya encontrando su lugar espontáneamente en el espacio de la galería. Por las condiciones del lugar es muy difícil prever lo que va a ocurrir.

El proyecto *Espina Dorsal* y *Campo santo* se asemejan mucho un su modus operandi. Tienen procedimientos similares y no están muy distantes en el tiempo. Se puede decir que hay una inquietud pericada.

Siempre hay un grado de espontaneidad en los montajes, dejo que las obras vayan encontrando su lugar. La relación con la arquitectura en esta pieza es primordial. Este proceso es otro nivel de experimentación artística.

En la exposición en NC-arte se van a revelar muchas cosas. Va a ser legible todo un proceso de varios años. Hemos decidido mostrar maquetas, dibujos, compartir con el público varios aspectos; me parece importante mostrar la génesis desde la concepción de la idea hasta el cierre del ciclo.



Es como entender el espacio sin definir el fin.
A donde se llega... Ir y volver. Trabajar y descansar
Beberse en una zona específica y como La Alca



I met Juan Fernando Herrán six months ago, when I returned to Colombia. I'd already heard about the *Escalas* project, and we immediately started to talk about setting up *Espina Dorsal* [Backbone] at NC-arte. Years before, whenever I was on vacation in Bogotá I used to visit galleries and museums, and I never missed the Biblioteca Luis Ángel Arango Permanent Collection, where Herrán's *Corona de espinas* [Crown of Thorns] particularly caught my eye. I always thought, "I'd like to be curator for some of this artist's work".

In March 2011, I recorded two long interviews at his studio in Bogotá. They were afternoons when we chatted, of course, about art, our favourite subject, but also about more intimate and personal matters like childhood, family memories, and small details that explained the reasons behind the work and the directions it gradually takes. What we are presenting here is a compendium of those interviews, transcribed in an orderly manner, the aim being to get closer to the project and to the work of Juan Fernando Herrán, and to give the reader a glimpse of the genesis and subsequent development of his work.

Guillermo Ovalle: How did the stairway project begin?

Juan Fernando Herrán: The *Espina Dorsal* project began when I was awarded a residence scholarship for the 2007 Medellín International Gathering. I wanted to work on something to do with the idea of public sculpture. After a while, I inquired about a tax exemption policy for builders that incorporated artworks. Medellín had been fostering the production of public sculptures for more than a decade. I wanted to find a public sculpture equivalent in the poorer districts, well away from the official circuit. I was looking to use local components that could be viewed as public sculpture from a contemporary angle. I began by locating rocks in the urban landscape, more a basic than an aesthetic concept. That was really how the project began.

GO: Is it related in any way to the constant reference to nature that exists in your work?

JFH: I'm sure it is, but also to materiality, even to conceiving landscape from a more basic than aesthetic or visual viewpoint. It was a question of huge, unmovable stones that were there, simply because it was hard to remove them. A sculpture-like presence planted right there in the city. I have a lot of photographs of them in public places, where rocks act as a meeting point for people and stones are viewed as aesthetic items that have been incorporated into people's front gardens or the fronts of their houses, to mention just a few cases.

GO: Like an installation?

JFH: Yes, of course. Like an installation. But it was on these wanderings that stairways began to appear. Gradually, the rocks became somewhat anecdotal. On my travels around neighbourhoods on the outskirts of Medellín, the presence of stairways was very pronounced. It was the route. From rocks to stairways.

GO: Like a map, the stairway as a route to search and experiment?

JFH: On those apparently organic and labyrinthine stairways, I found how to get from one place to another; the creation of access networks that link together marginalised communities, making them part of the city. I've always liked geographical charts, maps, guides. The stairways and paths formed an infinite network that I gradually began to explore.

GO: How would you prefer the spectator to see it - as a sculpture or as a route towards something?

JFH: Clearly as a route. In fact, what I'm going to show at NC-arte are fragments of the route, where the divisions that branch off from a central axis to enter houses can be clearly seen. These are linked paths.

GO: This route to get somewhere reminds me of your *Campo santo* [Sacred Field] series.

JFH: Yes, it's very important. In the text for the *Campo santo* publication, María Clara Bernal was right when she wrote about the journey as a method to get acquainted with a place. I've always valued moving around as a way to understand others. As you go deeper into an unknown place requires adjusting to new positions. That's the great attraction of field work.

GO: Literally, field work that's fundamental in your work.....

JFH: Yes. Walking around these neighbourhoods in Medellín was crucial to the project. I was certain that it would bring me closer to this reality. I wanted to measure the efforts, in physical terms, of the local inhabitants. During the residency, when I was wandering around, I became aware of the union between public and private. It was then that I began to elaborate more conscious images.

GO: When you were a child, did you like to explore, travel?

JFH: Yes. We used to travel around Colombia with my parents by car. We travelled a lot. Then, school trips were a great experience. I still remember the one to Puracé volcano in Cauca. I went to Chocó, to the Santanderes, I followed the Liberator's route from the Plains to Socha in Boyacá. We used to camp from a very early age. I can remember one stormy night on the Plains and how the tent was lit up by the lightning. It was a very strong sensation.

GO: I can see here, in your photographs, in the journey through a difficult terrain, that on a typical stairway there are very sharp angles, unusual curves. What's the reason for this?

JFH: The steps are there to enter the house embedded in the mountain and jutting out into space. In Medellín's marginal neighbourhoods (communes), the logic of how the stairways are built is dictated by the terrain and the body. There are no building regulations. It is

just an altered construction to fit the scale of people. Ergonomics brought into line with reality. Everything is self-build, every solution is individual. There's a tremendous variety and richness, all brought together for one and the same function, for something so basic and routine as a stairway.

GO: Are the stairways part of the social life for the people, families in the communes?

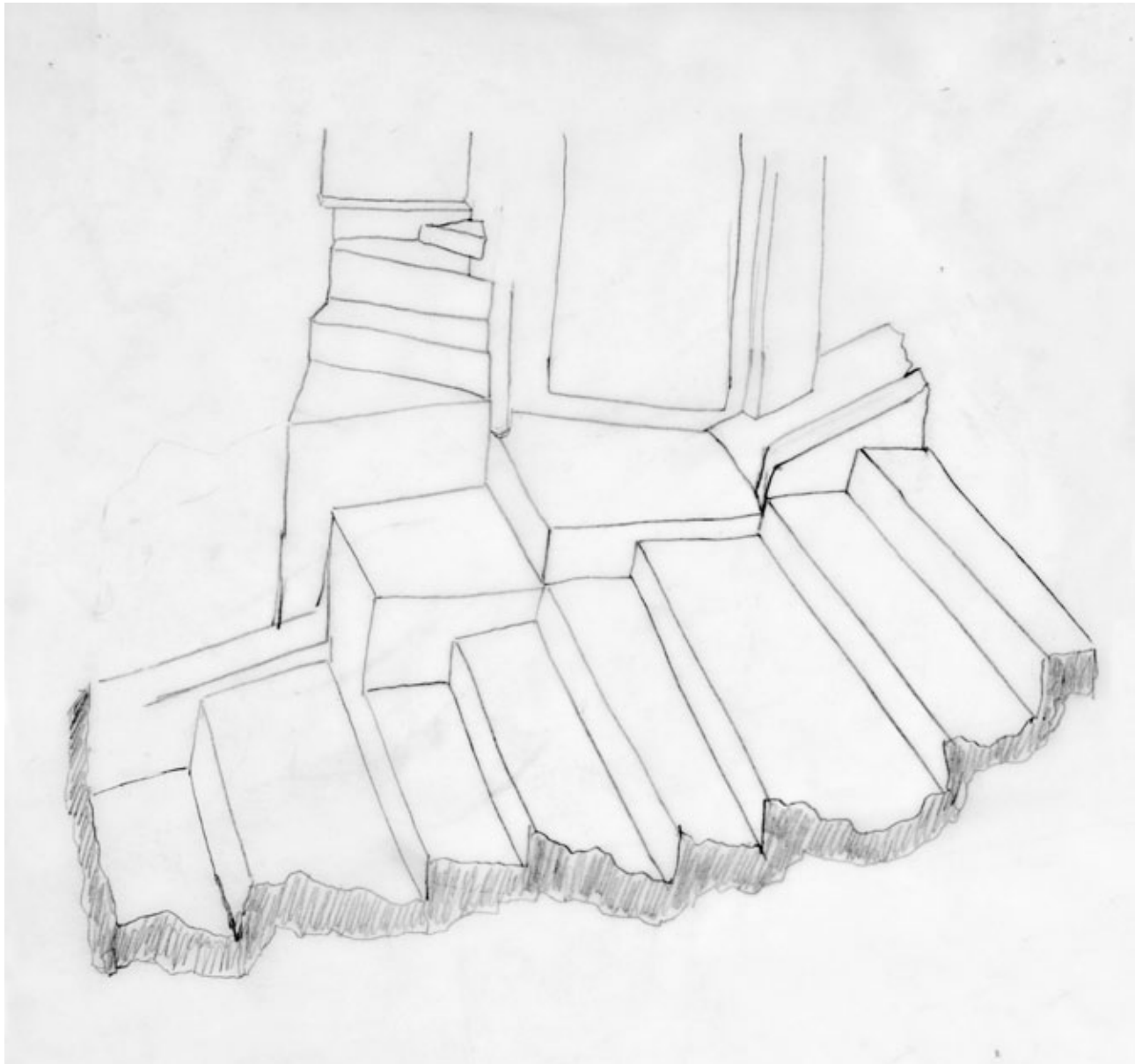
JFH: The stairways are a public, open space. They meet there to socialise, to talk. Children play on them, they even play ball. They're a meeting place for people in love. The graffiti in one of the photographs show these experiences, people walking by or standing [fig. 11]. You can see the elderly stopping for a rest on the way up. It's very hard for them, so they sit down for a while and then they go on.

GO: Is it the effort of a lifetime, from the day they learned to walk to the day they die?

JFH: Exactly. There's a certain persistence that overcomes everything. You can see the determination, the decision to build on the mountain and to relate to the terrain, the insistence on *always* finding a solution. Something that's altogether different from the violence that has so stigmatised the communes. In everyday life, values are very different - work, perseverance. I don't want to say that a complex social problem is not there, but you can appreciate something very different that requires tremendous physical demands, demands that go hand in hand with a precarious, difficult social situation.

You can see the situation of the people on the stairways. These structures thrust the people to the limit of their willpower. The rationale of these stairways is conditioned by the body's ability, the effort that is put in every day, the relationship with the body. A whole life of fighting, of going up and down. The need of the people to get back home so they can lie down and rest on a horizontal position. What everyone needs. Being horizontal means peace and calm, comfort, relaxation, so many things. Also, the ultimate destiny, the horizontal position and death, as opposed to the innate verticality of the stairways.

GO: How do people get on together in the communes?



JFH: You can see that everything private becomes somewhat more public, more so if people have less to hold on to. Neighbours help each other in construction processes; as a consequence, these processes turn into a social occasion. People are closer, there's a greater sense of belonging since they've all helped each other build their houses. They're closer to each other. There's more tolerance, because they have to live so close to each other, in contrast with the rigidity of wealthier neighbourhoods. I began to see not just something utilitarian but rather a social symbol in those stairways, in the areas as a whole. There's a 'collective unconscious' around the stairways.

GO: Is the topography, the paths, reflected in the work?

JFH: There's a photograph of a mud stairway that formed almost naturally because it was used by people so much, formed by the way they walked, how they supported themselves and climbed up efficiently. I went back a few months later and found the same stairway, but made of concrete. It had become formal. Organic materials (vegetation, mud, wood) get transformed into city materials, the stairways become "urbanised".

These are neighbourhoods where many of the inhabitants are displaced people. I think they view their new city-dweller status as progress, the start of a new life full of hope, hope that takes on material form in concrete.

GO: Is there no building model?

JFH: Not at all! You can find a tiny stairway with just four steps, yet not one of those steps is alike. They're all different. I think of them as being made of plasticine, something made directly by hand, something that gradually takes shape without much pretence of being rhythmic or correct. There's a great beauty in these steps, in their organic relationship with the mountain. The surfaces have great pictorial qualities, as well, a tremendous richness of grey tones that comes from the different materials used and from the earth itself.

GO: Does this make it sculptural, or an archaeological experience, as if the site had not been discovered?

JFH: The stairway with its organic cement base is really marvellous. I get the illusion that I'm almost discovering a ruin. Something ancestral, something that time has left just as it was. On the mountainside, someone is making a terrace so he can build his house, a cut in the mountain that's obviously horizontal, while the vertical is represented by the rise of the stairway. That intersection is very important.

In La Cruz, one of the highest neighbourhoods right up on the boundary between countryside and city, I came across three horizontal sticks something like three metres long, hanging from wooden supports. When I saw this, I fully understood the need to define an area with horizontal borders or limits. It was there that I said to myself, "of course, what it comes down to is that everyone needs a place to sleep, a place to rest". It seems stupid to say something like that, but it's basic. When I saw those three sticks and their horizontality, I understood people's urgency.

GO: Did you go inside the dwellings?

JFH: At one point I did. I was doing some video tests, and after explaining what it was all about, I asked people for the key to their house. Surprisingly, many of them lent me their key, and I made uninterrupted plans on video, checking the distance from the place where they got off the bus to the front door of their home. I went up on foot, I put in the same effort that they did every day, I opened the door to their house, and I went in. From the moment you enter their neighbourhood the logical thing to do is walk, go up, climb, step by step. It's a constant. To advance is to make an effort. A metaphor for life.

GO: The areas are very small. Like in China, where it's culturally unavoidable to be close. Is it a different sense of privacy?

JFH: There's a limited concept of intimacy. The houses are so close together that every ten steps you take, you hear a different radio station. It's a very intense situation. I also experimented with sound. Space is a privilege.

GO: I see from these sketch books that you're keeping track of the process...

JFH: I like to register a process. The memory of thought. I work on projects motivated by interests that arise

at the time, when I'm exploring. In general, ideas come about as a result of visits to places, concerns about certain issues. I begin to gather information. I like reading about various subjects, going to the library. I take photocopies, documentation photos. I have a large bibliography on the development of these neighbourhoods, on what goes on there from a sociological angle. Things gradually mature. I allow that information to work away on its own in my mind, and when I concentrate on my sketch pads, I begin to build the ideas. I try to ensure that these drawings have no limitations, technically. They're what I can imagine, what I rework from what I've seen, what I've experienced.

GO: Are these notebooks a trace?

JFH: Yes, and many of the things in them don't end up being definite works, but they're a very faithful footprint of the creative process. When I go through them I find all sorts of fascinating things, outlines and proposals that have been there for years but have never been developed. Things that are just waiting for the right moment.

Some pages in the notebooks have a lot of text on them, because sometimes I find things that seem relevant, so I write them down. They're working notebooks. You can see the rocks that gave rise to the project, different types of stairways, the subject of inclination that has been ever-present and which I ended up developing in one of the objects that will be in the exhibition. It's like a progression of ideas. The articulation of the slope can already be seen, the coming-together of these precarious elements, of the different components.

GO: You say you always follow your intuition. How does that work?

JFH: One of the good symptoms of an idea is when I can't sleep. The restlessness comes back in the middle of the night and I can't get rid of it. Everything in *Campo santo* came from an encounter with that place full of crosses. I was frightened when I left, but the memory of the place made me go back: It was so strong I had to overcome the fear. It's not a logical procedure, it's intuitive.

GO: What method do you use in your work?

JFH: If you study the subject, intuition can be said to come out ready-made, less fanciful, and more structured.

Every day I would check the photos I'd taken, which included roofs, pipework, lots of things. When I went over the material I would find what really interested me. At the same time, I felt I needed to do something sculptural, something that left its mark at material and constructive level in these places, and so I then began to think over my concerns at drawing level.

When I finished taking the photos, I felt there should have been something more physical and spatial to suggest all that complexity, resourcefulness and exuberance, all that richness, and that's why I ended up making the wooden stairways, that large-scale *Espina Dorsal* that came from my experiences in Medellín's communes. However big it might look, the object is fragmented. It's one part of a route that links everything together. I gather up what's already been done, I marvel at the solutions people find, and I give the sculptural proposal a real basis.

GO: What voice do you want to give your sculptures?

JFH: I want to raise the volume of something that's there, but is very silent. A murmur, a whisper. Proposals sometimes want to stress something, to give it a voice, show its different tones. I want to see people through what they do or how they live. The portrait doesn't interest me. I want to follow people's footprints. I rework things in the studio, but the most exciting thing for me is what happens outside, the field work.

One major component of these excursions, trips, outings, is being alone, encountering my own self. A silent observation. I'm not very sociable. I love remaining silent and contemplating vast natural spaces. It's like I'm recuperating inside. I enjoy being a witness, as moments of introspection can be very valuable. That silence lets me hear, listen to the voices of others.

GO: What types of footprints or marks are there on the stairways?

JFH: Bodily logic, a spatial adaptation that generates a 'mark' of the body on the ground. The stairways are built unpretentiously, they are adapted to the shapes

and sizes of whatever materials are to hand - wood, stone, tile - and to the bodies that use them.

Virtually all the drawings were done in the studio. At one time, I used to carry my little pad around with me in my rucksack and draw outside. But today, with photography, that's changed. Nowadays, I record photographically what really seems important to me, and then I do drawings in the studio.

GO: What process did you use for the clay models?

JFH: These clay models [fig. 10 y 12] come from the photographs. One day I suddenly thought, "I'm going to go to these places that I like so much. I know exactly where they are, and I'm going to measure everything, the height of each step, almost as if it were an archaeological survey of the place. I had a general reference that a step normally measured between twenty and thirty centimetres at these places. That the stairways in Commune 13 had gradients of up to 60°. I proved this with the scale models, as they are a three-dimensional transcription of a photograph. What I'm looking for in the models is clearly the sculptural aspect of what is two-dimensional in the photograph. In the models lies the tactile and spatial part.

At first I thought the objects could be made of concrete, but then I witnessed on-site just how people made a stairway, how they hammered the sticks into the ground, fixed the planks in place, hammered again, used screws, and I thought to myself, "it's perfect!" So I gave up the idea of making solid, monumental sculptures and turned instead to using planks and boards, fixed in place with screws and nails. And then I made the first wooden models.

GO: What's your interest in the stairways?

JFH: The stairway is marvellous in itself, as it's the combination of two factors - vertical and horizontal. They bring together so many features that interest me. How they're made and what materials are used for making them, an expression of identity, because although many things are common to all of them, each one is individual and very creative in terms of the solution it provides. They represent the needs of the majority. And finally, each one is very personal: building a stairway so you can get into your home.

The ones in the Medellín communes have a further, extraordinary component, since they're stairways that reflect the physical conditions of the surroundings, yet at the same time, sociological aspects of the local inhabitants can be glimpsed in them. This was something that began to be closely linked to the project, as did the concept of the privilege of space. Space as an existential need that ends up being determined by pressing needs but also by a very simple notion related to the aesthetic. The inhabitants have a direct bearing on the make-up of their surroundings, and their decisions therefore compromise them. It ends up being a projection of their image of progress and their desires.

GO: Why don't you tell us about that sense of privacy that is so different from what is perceived when you live comfortably?

JFH: The deprivation of space in these neighbourhoods is tremendous, especially if we remember that many of the people who live there come from the countryside, where there's a different concept of space because in many senses it's limitless. On the other hand, the efficiency and optimisation of space connects to many elements so simple that it's nothing more than it needs to be.

GO: Do you have any childhood memory that relates you to stairways?

JFH: In the second house I lived in when I was a child, I used to play a lot on the stairs. I particularly remember the ones that led from the first to the second floors, because they were open on both sides and not against a wall. Rather, they were resting on beams, and it was a loose, floating, wooden staircase with a handrail and bars. I loved it. When my parents were out, I used to go up and down holding on from the outside. I was a real monkey. I've been very physically active since I was a child. I don't know whether or not this has any implications as far as my work is concerned.

GO: Do you relate your stairways work to any contemporary art movement?

JFH: There's a certain closeness to Earth or Land Art, to the notion of sculpture in the broader field. A mixture of architecture and landscape. I associate the stairways with proposals like those of Robert

Smithson, who has adopted a disturbing position with respect to the industrial landscape and the marks left behind in it.

GO: Who do you feel close to in Colombian art?

JFH: To José Alejandro Restrepo as far as field work is concerned. In terms of consciousness of place, what can happen in a place, to María Teresa Hincapié.

GO: And who do you feel you communicate with closely, work-wise?

JFH: With Beltrán Obregón, always, and at a particular time, with Doris Salcedo. She gave me sculpture classes at Los Andes University. It was a very important semester for me. She was an all-round, intense teacher. She gave guidelines, never solutions, and she was always driving me on. I think that with Doris, the term 'consciousness of reality' was right there, it was of prime importance. She was the first person to lend me a book by Robert Smithson.

GO: Which foreign artists do you keep in touch with?

JFH: I used to be in very close touch with the English sculptress Helen Chadwick, who died a few years ago. She was always saying to me, "follow your intuition, follow your intuition!"

I keep in touch with Richard Deacon, and very closely with Mike Nelson, who I shared my master's degree with. I'm also on very good terms with a good number of artists, and amongst these I could mention Rochelle Costi or Patrick Hamilton.

GO: What contemporary work of art has made an impact on you?

JFH: In the Palacio de Cristal in Madrid I once saw *A Través [Through]* by Cildo Meireles, and I thought it was marvellous. *Tall Ships* by Gary Hill. Tatsuo Miyajima, a Japanese artist I first discovered in the Greenwich Naval Museum. I've always been fascinated by Gordon Matta-Clark. I've also admired Arte Povera. The list could go on and on....

GO: And Colombian works?

JFH: *Musa paradisiaca [Paradise Muse]* by José Alejandro Restrepo, which I saw for the first time at an exhibition where various Colombian artists were displaying their work many years ago now in Stuttgart, and *Retrato [Portrait]* by Oscar Muñoz. Right from the first moment

I saw the video, I thought it was wonderful. Also *Una cosa es una cosa [A Thing is just a Thing]* by María Teresa Hincapié. It has fascinated me ever since it was first exhibited, in 1990 in the Salón Nacional.

GO: Is *Espina Dorsal* parallel in any way to any work in the History of Modern Art?

JFH: It could perhaps be thought to be parallel to Tatlin's *Monument to the Third International*, although *Espina Dorsal* is different both conceptually and visually. However, I think the relationship is interesting in terms of the fact that Tatlin's proposal, only one model of which was exhibited, referred to a construction which attempted to depict a new social order. *Espina Dorsal* is not a utopian proposal in this sense. Rather, it refers to a series of building processes that are common to a large mass of people, and I'm not just talking of Medellín, because I'm sure that these building processes and arrangements are the same throughout Latin America and no doubt in many other contexts. From this viewpoint, the two works are opposites. But you have to recognise that an ideal of rising up permeates both works, and that since *Espina Dorsal* does away with functional steps, it also acts like a great illusion.

In Alfons Hug's *Menos tiempo que lugar [Less Time than Place]* exhibition, which was the first time the work was seen in Buenos Aires, Hug quite correctly established a link between the pre-Hispanic stairway and the stairways in my photographs, as something manifest and present throughout time.

GO: Do you remember when a work of art first caught your eye?

JFH: Not exactly. There were a number of reproductions at home of works by Velásquez and El Greco, a Gobelín. A reworking of a reworking of western culture. Michelangelo's *David* fascinated me. It moved me a lot the first time I saw it in Italy.

When I was a child I went to Europe with my parents, because my father was transferred to Sweden for nine months. I've always thought that that experience of getting to know other places and other cultures was vital to my education and training. From the museums, I remember the variety of images, the



compendium of cultures, that was locked up inside them. A marvellous multiplicity.

GO: What are your favourite classical paintings?

JFH: Rogier van der Weyden's *The Descent from the Cross* and Goya's *Darker Realms* series. I like Flemish painting a lot, the level of detail, the symbolic presence of things. Drama, sensuality, and death, which is a major presence in many of my works.

GO: Do you feel your work has a transcendental vein running through it?

JFH: It's important to me that my work should have an intense level of involvement, a personal - let's say transcendental - experience, although I don't like the word much. Something as banal as Jeff Koons' work doesn't interest me. On the other hand, I like Félix González Torres and Thomas Schütte, because I find their work surprising. I can't connect at all with logical things.

GO: At what point did you decide to be an artist?

JFH: I remember that a school friend and I used to meet on Fridays to look at art books. He began to study art before me, and I envied him for it. I started to study 'zootechnics', or the raising and domestication of animals, in principle because I liked the countryside, because my parents had a farm, and because I used to go there almost every weekend and I liked the contact with the cows and nature. Obviously, that didn't prosper.

What I liked most about studying art was that it wasn't a defined activity. It was more like an exploration, and that fitted in well with the sort of person I am.

GO: What's the most important value that your parents instilled in you?

JFH: My social sense comes from the notion of fairness that I had drummed into me at home, a lack of distance from others. A conscience.

My parents worked all their lives. Things were tight at home, there was no exuberance, no variety of cars. Holidays were simple affairs. So when my father was transferred to Sweden, my life changed totally. It brought an awakening, a broader conception of the world. However, I also learned to value the idea that

wonders aren't far away on another continent. They're right here, behind the cordillera.

GO: What type of place do you feel most comfortable exhibiting in?

JFH: At the 1997 Istanbul Biennial, I did a "site-specific" work in a very beautiful Byzantine church called Saint Irene. This religious site with its own very particular history influenced the work. I like the "subterranean" idea, and its opposite, as well - luminosity. I'd love to put on an individual exhibition in the Palacio del Cristal in Madrid.

When I was living in England in 1983, I visited a cathedral every weekend, and I got to know virtually all of them in the United Kingdom. I had a book about cathedrals, so I went and spent Sunday in a cathedral, and then went back home by bus or train at the end of the day. I find the counterpoint between monumental scale and smallness exciting. It's related in some way to the pleasure of walking in the mountains.

In general terms, I could say that working for specific spaces is very interesting. I find it attractive.

GO: Is there any particular place you'd like to work on?

JFH: The Yerebatan Sarayi, or 'Sunken Cistern' in Istanbul. I'd love to do something there, to work on it. It's a very high space, something like ten metres high and full of columns, with a series of openings in the roof that lead to the square above.

GO: Tell us about the project you're going to exhibit at NC-arte.

JFH: *Espina Dorsal* consists of three-dimensional modules in the form of stairways. NC-arte is a perfect space, because of the height and horizontality of the first floor. The images and photos on the walls tell the story of the whole project since 2008. I knew when I first discovered the place in October last year that it would be ideal for exhibiting the project.

GO: What's the main feature of *Espina Dorsal*?

JFH: It's the confluence between public space and private space. The work combines both concepts. It's also a work which highlights a social movement.

GO: How does this duality manifest itself?

JFH: It's legible directly in the modules. They speak of a taking possession of the landscape, and they're based on reality. The photographs show this. I transcribe this information and make a compendium. Stairways as a weave between the houses, determined to a large extent by a terrain that has been conquered by resourcefulness and ingenuity. A mark, a footprint in nature.

GO: Tell us about the materials you use and their meaning

JFH: I used the same material in all the modules. I turned to the basic techniques that the inhabitants of these neighbourhoods use for making their concrete stairways. It's a direct technique with no artistic pretensions. It's very versatile, very malleable, and there's a resourceful, economical constructive logic to it. The stairway rises up and conquers, step by step. It's an achievement.

People make the stairways to overcome the physical difficulty of distance and height, and they're also a projection of the house. What will my house look like from outside? From space open to the public? Space open to the public, here, can mean a metre and a half. *Espina Dorsal* is a backbone which communicates. There's a real appropriation of public space. It's a symbiosis where it's not possible to fix a limit.

GO: Are they fragile structures?

JFH: In our environment, the social structure is fragile, and the work reflects this. But it can also be perceived as somewhat resourceful. It's an agile structure, in constant formation, one that adapts itself to situations. The duality between public and private comes through directly in the work. It has a central axis and lateral attachments that come from the entrances to the houses. Each entrance is marked by uprights either side, which suggest the existence of a door. The central axis follows a path of stairways. The verticals are there, but instead of horizontal surfaces there's nothing but empty space. The stairway as a great social sculpture.

GO: What comes first, the photographs, the drawing or the models?

JFH: First of all come the photographs. Both the reference images and the photographic works. They show that

the resourcefulness comes not from the artist but from the people. They come from precise examples.

Itinerarios 2 [Itineraries 2] [fig. 18] is a photo I took after going to the same place three times. When you go somewhere repeatedly, the idea gradually becomes clearer in visual terms, you establish the distance from which the photo needs to be taken. The first time I saw that long stairway, I was in a taxi approaching Juan XXIII, one of the neighbourhoods in Commune 13. I saw the stairway from a long way off. I took a photo with a very simple camera. I've still got it somewhere as reference. Then I thought, "I've got to go back and take a proper photograph". I went back, but the light wasn't right, I didn't find the exact spot, until finally, on my third visit, I went up onto the roof of an old house and found the perfect angle for using a telephoto lens. I was there for an hour and a half, waiting for the light to really shine on the steps and emphasise their presence there on that mountain. There are things that some people will find casual, but they're not.

There are three photographs that refer to settlement, to moving from somewhere rural and taking possession. Pride of place in these photos goes to the colour green, to vegetation. It's a sort of imprint that the human being makes when he occupies the place. In some way, it's the start of all these processes.

In the *Sin título [Untitled]* [fig. 13] photograph you can just see a tiny street near the top, and if you look very carefully upwards, a segment can be glimpsed of a motorcycle wheel, the tiniest of fragments. And on the opposite corner, something is being built. That unfinished point interests me a lot, it's important to me.

The photography cycle ends with the inside of the house. With *Lugar propio [Proper Place]* [fig. 14]. A scene illuminated by a bulb. I calculate that this area measures 1.80 metres x 3.00 metres. More than anything else, very clean, beautifully kept. There's the washing area, the kitchen, and what I call the living room, although it consists of a chair and a bed, in other words the bedroom. Everything there is arranged beautifully. Linked to the outside world by the stairway. The stairway is the focal point. The focal presence in the house.

GO: Tell us about *Espina Dorsal* else where

JFH: I've done *Espina Dorsal* in the Palais de Glace in Buenos Aires and in the Museum of Antioquia in Medellín. Each of these areas called for a specific version that was in line with the respective floor heights and levels. The work is adapted to the place. In NC I want to let the work gradually find its own space spontaneously in the gallery. It's very hard to predict what will happen, because of the conditions there.

The *Espina Dorsal* project and *Campo santo* are very much alike in their modus operandi. The procedures are similar, and they are not very far distant in time. There can be said to be a perished concern.

There will always be a certain degree of spontaneity in the assemblies, and I just let the works find their own space. The relationship to architecture in this work is vitally important. This process is another level of artistic experimentation.

Many things are going to be revealed in the NC-arte exhibition. A whole process dating back several years is going to be legible. We've decided to show models, drawings, and to share various aspects with the public. I think it's important to show how the project evolved, from when the idea was first conceived through to the ending of the cycle.









fig. 1



fig. 2



fig. 3





fig. 4







fig. 5





fig. 6

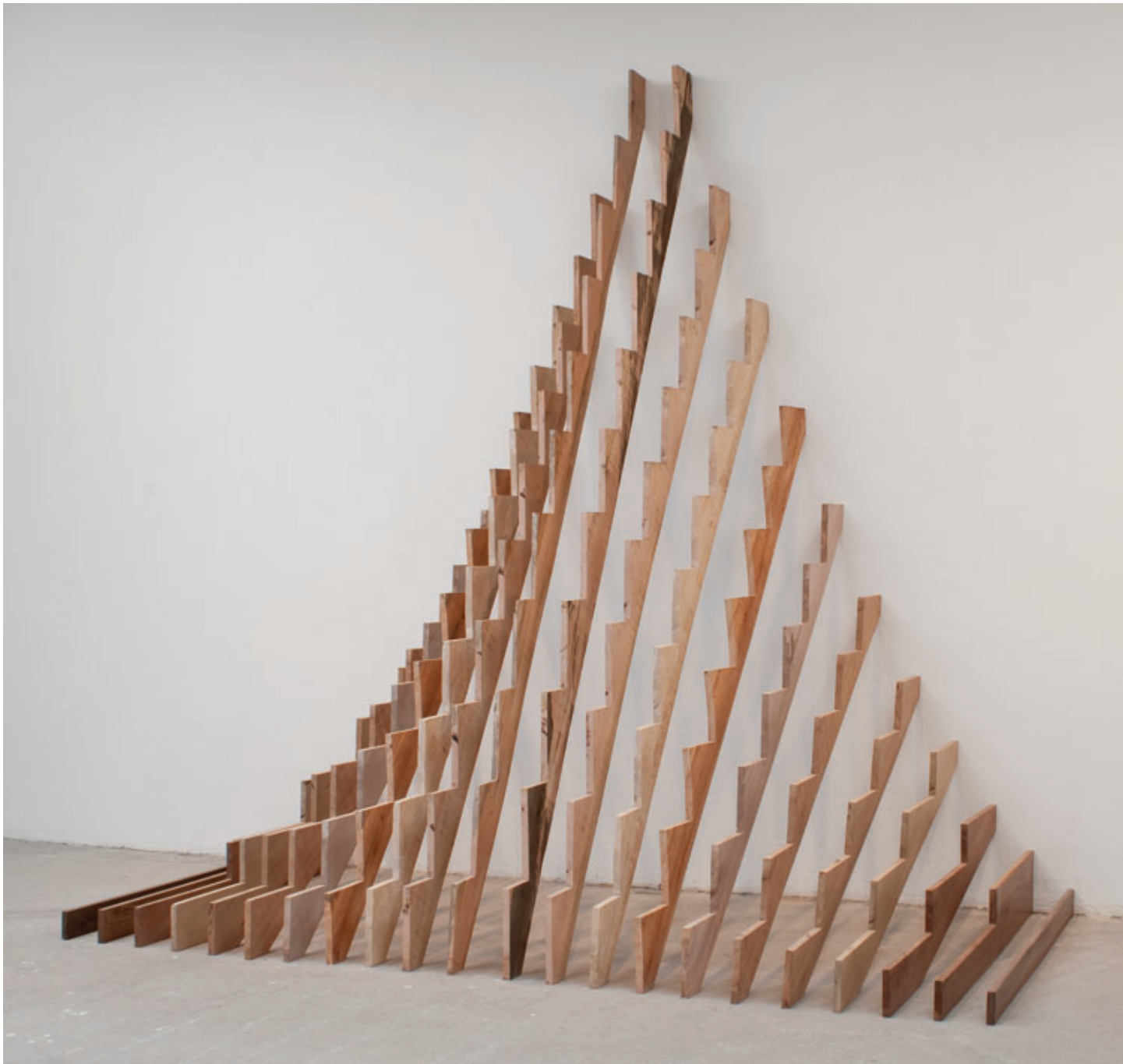




fig. 7

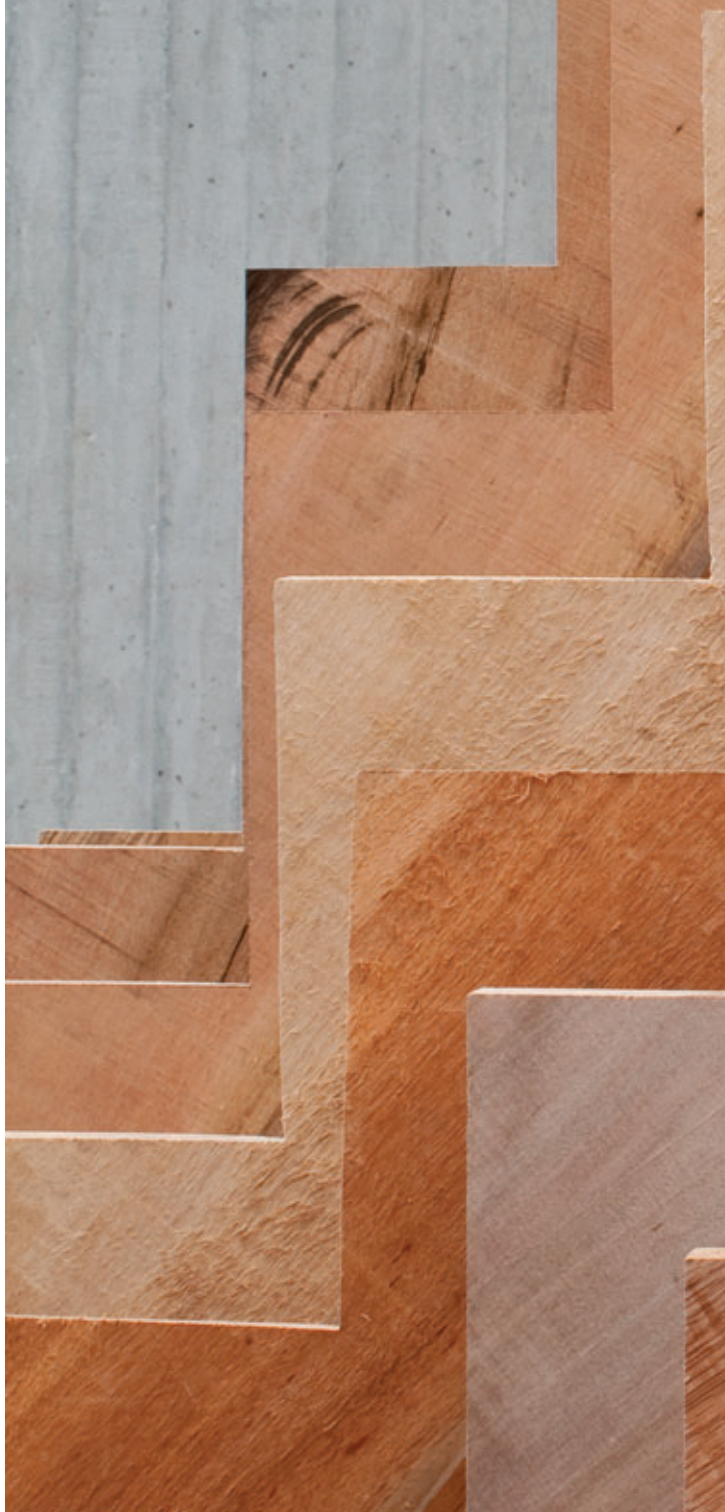


fig. 8





fig. 9





fig. 10



fig. 11



fig. 12



fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16









fig. 17



fig. 18



fig. 19

- fig. 1 **Espina Dorsal Sección 3, 2009-2010**
Madera
Dimensiones variables
- fig. 2 y 3 **Espina Dorsal Sección 2, 2009-2010**
Madera
Dimensiones variables
- fig. 4 **Espina Dorsal Sección 1, 2009-2010**
Madera
Dimensiones variables
- fig. 5 y 6 **Espina Dorsal Sección 4, 2009-2010**
Madera
Dimensiones variables
- fig. 7 **Progresión, 2011**
Madera
330 x 280 cm x 180 cm (129 ⁹/₁₀ x 110 ¹/₅ x 70 ⁹/₁₀ in)
- fig. 8 **Progresión (detalle), 2011**
Madera
330 x 280 cm x 180 cm
- fig. 9, 10 y 12 **Maquetas, 2009-2010**
Arcilla, balsa y cinta de enmascarar
20 x 18 x 15 cm (7 ⁹/₁₀ x 7 ¹/₁₀ x 5 ⁹/₁₀ in) aprox. c/u
- fig. 11 **Bifurcación, 2008**
Impresión injeckt
108 x 163 cm (42 ¹/₂ x 64 ¹/₅ in)
- fig. 13 **Sin título, 2008**
Impresión injeckt
108 x 163 cm (42 ¹/₂ x 64 ¹/₅ in)
- fig. 14 **Lugar propio, 2008**
Impresión injeckt
163 x 108 cm (64 ¹/₅ x 42 ¹/₂ in)
- fig. 15 **Tumba, 2008**
Impresión injeckt
163 x 108 cm (64 ¹/₅ x 42 ¹/₂ in)
- fig. 16 **Material de archivo, 2008-2010**
Impresión injeckt y dibujo
Dimensiones variables
- fig. 17 **Itinerarios 1, 2008**
Impresión injeckt
108 x 163 cm (42 ¹/₂ x 64 ¹/₅ in)
- fig. 18 **Itinerarios 2, 2008**
Impresión injeckt
163 x 108 cm (64 ¹/₅ x 42 ¹/₂ in)
- fig. 19 **Itinerarios 3, 2008**
Impresión injeckt
108 x 163 cm (42 ¹/₂ x 64 ¹/₅ in)

