

PORTAFOLIO

JUAN FERNANDO HERRÁN

JUAN FERNANDO HERRAN

Dirección: Calle 78 # 5-50 Apt. 1003

Bogotá, Colombia

Tel/Fax: (57-1) 2558567

jherran@uniandes.edu.co

Nace en Bogotá en 1963

ESTUDIOS

- 1985 - 1988** Artes Plásticas, Universidad de los Andes, Bogotá.
1992 - 1993 Maestría en Escultura, Chelsea College of Art, Londres.
1993 - 1994 Estudios de postgrado en Teoría del Arte, Chelsea College of Art, Londres.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2011** *Espina Dorsal*, NC Arte, Bogotá.
2009 *Escalas*, Galería Magda Bellotti, Madrid.
Sin título, Metales Pesados, Santiago de Chile.
Campo Santo, Eafit, Medellín.
2008 *Escalas*, Galería Jenny Vila, Cali.
2007 *Campo Santo*, Galería Magda Bellotti, Madrid.
2006 *Campo Santo*, Galería Alcuadrado, Bogotá.
2004 *Fotografías*, Galería Jenny Vila, Cali.
2003 *A ras de tierra*, Alianza Colombo Francesa, Bogotá.
Emplazamientos, Premio Luís Caballero, Planetario Distrital, Bogotá.
2002 *Terra incógnita*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá.
En torno al paisaje, Galería Visor, Valencia.
2000 *Papaver Somniferum Fotografías*, Galería Valenzuela y Klenner, Bogotá.
1997 *Envíos*, Espacio Vacío, Bogotá.
1995 *Imprinted Stories*, Delfina Studios, Londres.
1993 *Exposición de Maestría*, Chelsea College of Art, Londres.
1992 *Obra Reciente*, Galería Valenzuela y Klenner, Bogotá.
1989 *En-Redor*, Galería Acosta Valencia, Bogotá.

COLECTIVAS

- 2011** *Entre siempre y jamás*, Instituto Italoamericano, 54 Bienal de Venecia, Venecia.
Informellnatur, Galería Sabine Knust, Munich.
Menos tiempo que lugar, Museo de Arte Raúl Anguiano, Guadalajara.
2010 *Modelos para armar: pensar Latinoamérica desde la Colección MUSAC*, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León.
Menos tiempo que lugar, Museo de Antioquia, Medellín.

Últimas adquisiciones, Museo de Arte, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

Menos tiempo que lugar, Palais de Glace, Buenos Aires.
Crónica 1995-2005, Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín.

- 2009** *Menos tiempo que lugar*, Centro de Arte Contemporáneo, Quito.
2008 *Apertura Colombia*, Fotofest, Station Museum of Contemporary Art, Houston.
ARCO, Galería Visor, Madrid.
Cinco Artistas Colombianos Contemporáneos, Casa del Encuentro, Museo de Antioquia, Medellín.
2007 Bienal del Fin del Mundo, Ushuaia, Argentina.
ARCO, Galería Visor, Madrid.
Balelatina, Galería Magda Bellotti, Basilea, Suiza.
Iberoamérica Glocal, Casa de América, Madrid.
Fotográfica Bogotá, Galería Santa Fe, Bogotá.
Displaced: contemporary colombian art, Swansea, Gales.
2006 *ArteBA*, Galería Alcuadrado, Buenos Aires.
Salón Nacional de Artistas, Archivo de Bogotá, Bogotá.
ARCO, Galería Visor, Madrid.
Salón Regional de Artistas, Casa Juan De Vargas, Tunja.
2005 *Contrabandistas de imágenes*, Museo de Arte Contemporáneo Santiago, Chile.
Imagen + realidad, Galería Alcuadrado, Bogotá.
Salón de Arte Bidimensional, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá.
2004 *Bienal de São Paulo*, São Paulo, Brasil.
Edén, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.
ARCO, Galería Alcuadrado, Madrid.
2003 *Tres artistas al cuadrado*, Galería Alcuadrado, Bogotá.
Traces of Friday, Institute of Contemporary Arts, Filadelfia.
Naturalia, Museo de la Universidad Nacional, Bogotá.
Fotofiesta, Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín.
2002 *International Liverpool Biennial*, Tate Liverpool, Liverpool.
L.A.Frewaves, Los Angeles.
De la representación a la acción, Le Plateau, Paris.
2001 *Da adversidade vivemos*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.
Versiones del Sur, Eztetyka del sueño, Palacio de Velásquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
2000 *Define context*, Apex Art C.P., Nueva York.
Tránsito, Museo de la Universidad Nacional, Bogotá.
1999 *Il Bienal de Mercosur*, Deprec, Porto Alegre.
ARCO, Galería Valenzuela y Klenner, Madrid.
Afinidades Dispersas, Fundación Arte y Tecnología, Madrid.

Puntos de Cruce, Casa de La Moneda, Biblioteca Luis A. Arango, Bogotá.

Status. quo.co, Valenzuela y Klenner Arte Contemporáneo, Bogotá.

- 1998** *Scattered Affinities*, Apex Art C. P., Nueva York.
The Garden of forking paths, Exposición itinerante: Kunstforeningen, Copenagen; Edsvik konst & Kultur, Estocolmo; Museo de Arte Helsinki, Helsinki; Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg.
Transatlántico, Centro Atlántico de Arte Moderno, Islas Canarias.
Fragilidad, Museo de la Universidad Nacional, Bogotá.
Rencontres Internationales Hors Circuit, Check Point, Berlin.
1997 ARCO, Galería Valenzuela y Klenner, Madrid.
V Bienal Internacional de Estambul, Estambul.
Il Bienal de Johannesburgo, Johannesburgo.
1996 *Cultura Vita - Natura Mors*, Ifa - Galerie Stuttgart, Bonn, Alemania.
Expoarte 96, Galería Valenzuela y Klenner, Guadalajara, México.
V Bienal de Bogotá, Museo de Arte Moderno, Bogotá.
Fuera del Limite, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.
1995 *Exposición Final*, Delfina Studios, Londres.
Havanna-Sao Paulo, Junge Kunst aus Latein-Amerika, Haus der Kulturen der Welt, Berlin.
VII Salones Regionales, Corferias, Bogotá.
1994 *V Bienal de la Habana*, Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba.
ART 25'94, Basilea, Suiza, Galería Valenzuela y Klenner.
Die 5. Biennale von Havana, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen.
Colombia ya hace parte, Galería Valenzuela y Klenner, Bogotá.
1993 *Colombia Nova Geraçáo*, Galería Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil.
VIII Exposición de Verano, The Economist, Londres.
1992 *Un Marco por la Tierra*, Exposición Itinerante, MAM Bogotá, MACCSI.
Caracas, Palacio de Bellas Artes La Habana.
V Salones Regionales, Corferias, Bogotá.
III Bienal de Arte de Bogotá, Museo de Arte Moderno, Bogotá.
XXXIV Salón Nacional de Artistas, Corferias, Bogotá.
1991 *Naturaleza Viva*, Sala de Arte Santa Fe, Planetario Distrital, Bogotá.
Primer Salón de Arte Joven, Planetario Distrital, Bogotá.
FIART, Galería Valenzuela y Klenner, Bogotá.
1990 *XXXIII Salón Nacional de Artistas*, Corferias, Bogotá.
Año de los Concretos, Galería Casa Negret, Bogotá.

1989 *Concurso Nacional Riogrande II*, Museo de Arte Moderno, Medellín.

1988 *Nuevas Tendencias*, Galería Ventana, Cali.
VIII Salón Arturo Rabinovich, Museo de Arte Moderno, Medellín.

1987 *V Salón Universitario ICFES*, ICFES, Bogotá.

DISTINCIONES

- 2007** Premio Festival Off, Photoespaña, Galería Magda Bellotti, Madrid.
Beca de Residencia, Encuentro Internacional de Medellín 2007, Medellín.
2003 Finalista Premio Luís Caballero, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá.
2000 XI Beca Nacional de Creación, Ministerio de Cultura, Colombia.
1995 Beca de Trabajo, The Pollock - Krasner Foundation.
1994 Artista en residencia, Delfina Studios, Londres.
1993 Premio Burston de Escultura, Chelsea College of Art, Londres.
1992-94 Beca Jóvenes Talentos, Banco de la República, Bogotá.
1993 Mención, Primer Salón de Arte Joven Santa Fe de Bogotá, Planetario Distrital.
1990 Mención, XXXIII Salón Nacional de Artistas, Corferias, Bogotá.
1987 Primer Premio en Escultura, V Salón ICFES, Bogotá.

COLECCIONES

- Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, España.
Asamblea Legislativa de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil.
Colección Jumex, México D.F., México.
Fundación ARCO, Madrid, España.
Biblioteca Luis A. Arango, Banco de La República, Bogotá, Colombia.
Colección Cisneros, Caracas, Venezuela.
Colección Delfina Entrecanales, Londres, Inglaterra.

JUAN FERNANDO HERRAN

Address: Calle 78 # 5-50 Apt. 1003 Bogotá, Colombia.

Tel/Fax: (57) 1- 2558567

e-mail: jherran@uniandes.edu.co

Place of birth: Bogotá, 1963

Lives and works in Bogotá.

STUDIES

1993-1994 Postgraduate studies in Art Theory,
Chelsea College of Art, London.

1992-1993 MA Sculpture, Chelsea College of Art, London.

1985-1988 BA Fine Art, Los Andes University, Bogotá.

SOLO EXHIBITIONS

2011 Spine, NC Arte, Bogotá.

2009 *Escalas*, Galería Magda Bellotti, Madrid.
Sin título, Metales Pesados, Santiago de Chile.
Campo Santo, Eafit, Medellín.

2008 *Escalas*, Galería Jenny Vila, Cali.

2007 *Campo santo*, Galería Magda Bellotti, Madrid.

2006 *Campo santo*, Galería Alcuadrado, Bogotá.

2004 *Fotografías*, Galería Jenny Vila, Cali.

2003 *A ras de tierra*, Alianza Colombo Francesa, Bogotá.
Emplazamientos, Premio Luis Caballero, Planetario
Distrital, Bogotá.

2002 *Terra Incognita*, Museum of Modern Art, Bogotá.
En torno al paisaje, Visor Gallery, Valencia.

2000 *Papaver Somniferum*, Valenzuela y Klenner Gallery,
Bogotá.

1997 *Envios*, Espacio Vacío, Bogotá.

1995 *Imprinted stories*, Delfina Studios, London.

1993 *MA Exhibit*, Chelsea College of Art, London.

1992 *Recent Work*, Valenzuela & Klenner Gallery, Bogotá.

1989 *En-Redor*, Acosta Valencia Gallery, Bogotá.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2011 *Entre siempre y jamás*, Instituto Italoamericano,
54 Bienal de Venecia, Venecia.
Informellnatur, Galería Sabine Knust, Munich.
Menos tiempo que lugar, Museo de Arte Raúl
Anguiano, Guadalajara.

2010 *Modelos para armar: pensar Latinoamérica desde
la Colección MUSAC*, Museo de Arte
Contemporáneo de Castilla y León, León.
Menos tiempo que lugar, Museo de Antioquia, Medellín.
Últimas adquisiciones, Museo de Arte, Biblioteca Luis
Ángel Arango, Bogotá.

Menos tiempo que lugar, Palais de Glace, Buenos Aires.
Crónica 1995-2005, Museo de Arte Moderno de
Medellín, Medellín.

2009 *Menos tiempo que lugar*, Centro de Arte
Contemporáneo, Quito.

2008 Apertura Colombia, Fotofest, Station Museum of
Contemporary Art, Houston.
ARCO, Galería Visor, Madrid.
Cinco Artistas Colombianos Contemporáneos,
Casa del Encuentro, Museo de Antioquia, Medellín.

2007 Bienal del Fin del Mundo, Ushuaia, Argentina.
ARCO, Galería Visor, Madrid.
Balelatina, Galería Magda Bellotti, Basilea, Suiza.
Iberoamérica Glocal, Casa de América, Madrid.
Fotográfica Bogotá, Galería Santa Fe, Bogotá.
Displaced: contemporary colombian art, Swansea, Gales.

2006 *ArteBA*, Galería Alcuadrado, Buenos Aires.
Salón Nacional de Artistas, Archivo de Bogotá,
Bogotá.
ARCO, Galería Visor, Madrid.
Salón Regional de Artistas, Casa Juan De Vargas,
Tunja.

2005 *Contrabandistas de imágenes*, Museo de Arte
Contemporáneo Santiago, Chile.
Imagen + realidad, Galería Alcuadrado, Bogotá.
Salón de Arte Bidimensional, Fundación Gilberto
Alzate Avendaño, Bogotá.

2004 *Sao Paulo Bienal*, Sao Paulo.
Eden, Museo de Arte de la Biblioteca Luis Angel
Arango, Bogotá.
ARCO, Galería Alcuadrado, Madrid.

2003 *Tres artistas al cuadrado*, Galería Alcuadrado,
Bogotá.
Traces of Friday, Institute of Contemporary Arts,
Filadelfia.
Naturalia, Museo de la Universidad Nacional,
Bogotá.
Eden, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de
México.

2002 *International Liverpool Biennial*, Tate Liverpool,
Liverpool.
De la representación a la acción, Ex Teresa Arte
Actual, Mexico D. F.; Le Plateau, Paris.
L.A. Freewaves: Face Value, Los Angeles.

2001 *Da Adversidade Vivemos*, Musée d'Art Moderne de
la Ville de Paris, Paris.
Eztetyka del sueño, Palacio de Velazquez, Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

2000 *Define Context*, Apex Art C.P., New York.
Tránsito, Museo Universidad Nacional, Bogotá.

1999 ARCO, Valenzuela y Klenner Gallery, Madrid.
Afinidades Dispersas, Fundación Arte y Tecnología,
Madrid.

Puntos de Cruce, Biblioteca Luis A. Arango, Bogotá.
II Mercosur Biennial, Porto Alegre, Brasil.

1998 *Scattered Affinities*, Apex Art C.P., New York.
The Garden of forking paths, Kunstforeningen,
Copenhagen; Edsvik konst & kultur, Stockholm;
Helsinki City Art Museum, Helsinki; Nordjyllands
Kunstmuseum, Aalborg.
Transatlantic, CAAM, Canary Islands.

1997 *V International Istanbul Biennial*, Istanbul.
II Johannesburg Biennale, Johannesburg.
ARCO, Galería Valenzuela y Klenner, Madrid.

1996 *Cultura vita-Natura mors*, IFA Gallery, Stuttgart, Bonn.
5th Bogotá Biennale, Museum of Modern Art, Bogotá.
Fuera del Límite, Biblioteca Luis A. Arango, Bogotá.

1995 *Final show*, Delfina Studios, London.
Havanna-Sao Paulo, Haus der Kulturen der Welt, Berlin.
VII Salones Regionales, Corferias, Bogotá.

1994 *5th Havanna Biennale*, Fine Art Museum, Havanna.
Art 25'94, Valenzuela & Klenner Gallery, Bogotá.
Die 5 Biennale von Havanna, Ludwig Forum fur
Internationale Kunst, Aachen.

1993 *Colombia Nova Geracao*, Camargo Vilaca Gallery,
Sao Paulo.
VIII Summer Exhibition, The Economist, London.

1992 *Un marco por la tierra*, Touring Exhibition, MAM
Bogotá, MACSI Caracas.
III Bogotá Biennale, Museum of Modern Art, Bogotá.

1991 *Alive Nature*, Planetario Distrital, Bogotá.
Young Artist Contest, Planetario Distrital, Bogotá.
Fiart 91 International Art Fair, Valenzuela & Klenner
Gallery, Bogotá.

1990 *XXXIII National Art Exhibit*, Corferias, Bogotá.
Año de los Concretos, Casa Negret Gallery, Bogotá.

1989 *Rio Grande National Art Contest*, Museum of
Modern Art, Medellín.

1988 *New Trends*, Ventana Gallery, Cali.
VIII Salon A. Ravinovich, Museum of Modern Art,
Medellín.

1987 *V Salon Universitario ICFES*, Bogotá.

AWARDS

2007 Premio Festival Off, Photoespaña, Galería Magda
Bellotti, Madrid.
Beca de Residencia, Encuentro Internacional de
Medellín 2007, Medellín.

2002 Selected for the prize Luis Caballero.

1999 Colombian Ministry of Culture Grant.

1995 The Pollock-Krasner Award.

1994 One year residency, The Delfina Studios Trust.

1993 The Burston Award.

1992-1994 Jovenes Talentos Scholarship, Banco de La
República.

1991 Honour Recognition, Young Artist Contest.

1990 Honour Recognition, XXXIII National Art Exhibit.

1987 First price Sculpture, ICFES.

COLLECTIONS

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León,
España.

Asamblea Legislativa de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil.

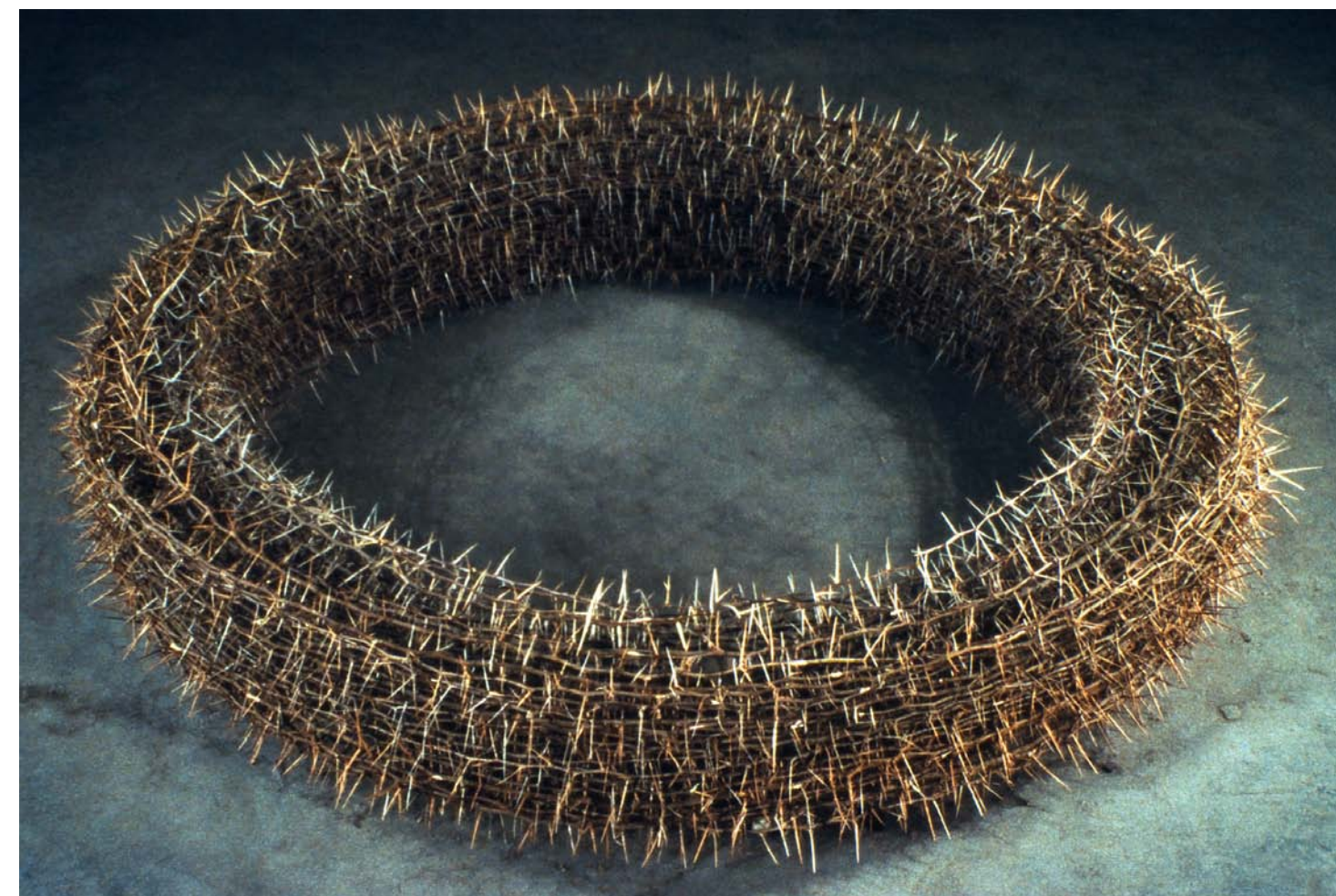
Jumex Colection, México D.F., México.

Fundación ARCO, Madrid, España.

Biblioteca Luis A. Arango, Banco de La República,
Bogotá, Colombia.

Cisneros Colection, Caracas, Venezuela.

Delfina Entrecanales Colection, Londres, Inglaterra.



Sin título	Untitled
Material vegetal	Vegetable material
148 Ø x 45 cm	148 Ø x 45 cm
1989	1989



Sin título
 Pelo humano y silicona
 100 x 100 x 17 cm
 1990



Untitled
 Human hair and silicon
 100 x 100 x 17 cm
 1990



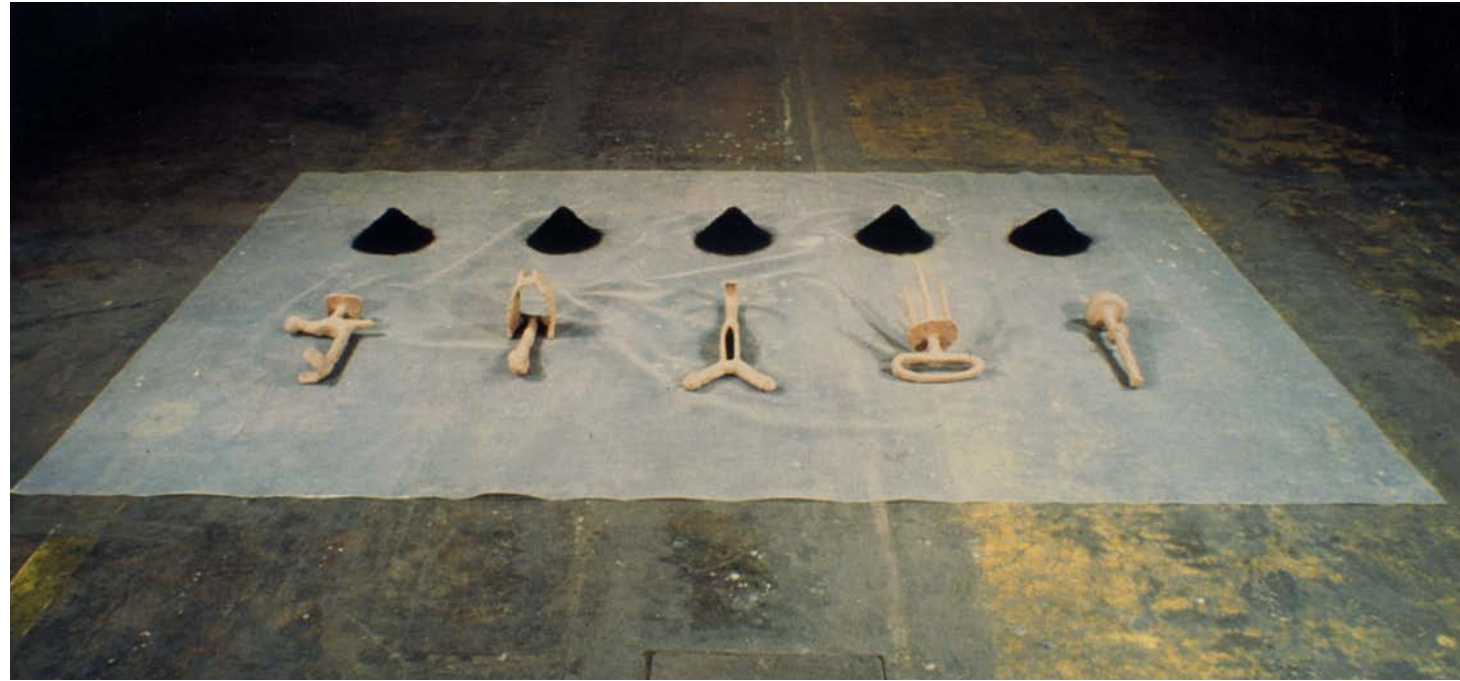
Sin título
 Instalación, pelo y madera
 320 x 600 x 400 cm
 1992

Untitled
 Installation. Human hair and wooden rods
 320 x 600 x 400 cm
 1992



Sin título
 Pelo humano y cera
 400 Ø x 4 cm
 1991

Untitled
 Human hair and wax
 400 Ø x 4 cm
 1991



Sin título (cinco objetos) Untitled (5 objects)
 Pelo humano, arcilla y plástico Human hair, clay and polythene
 300 x 250 x 42 cm 300 x 250 x 42 cm
 1991 1991



Sin título Untitled (70 objects)
 Arcilla sin cocer Unbaked clay
 400 x 450 x 42 cm 400 x 450 x 42 cm
 1992 1992



Detalle / Detail



Detalle / Detail

Juan Fernando Herrán usa materiales que poseen una relación existencial con el ser humano. El trabajo con espinas, cactus, cabello humano o arcilla, sobre los cuales medita con sus manos acerca de la forma y sus transformaciones, lo llevó a considerar el entorno como una forma orgánica más y los vientos, la navegación o simplemente el permanecer a flote, como las energías en transformación por excelencia.

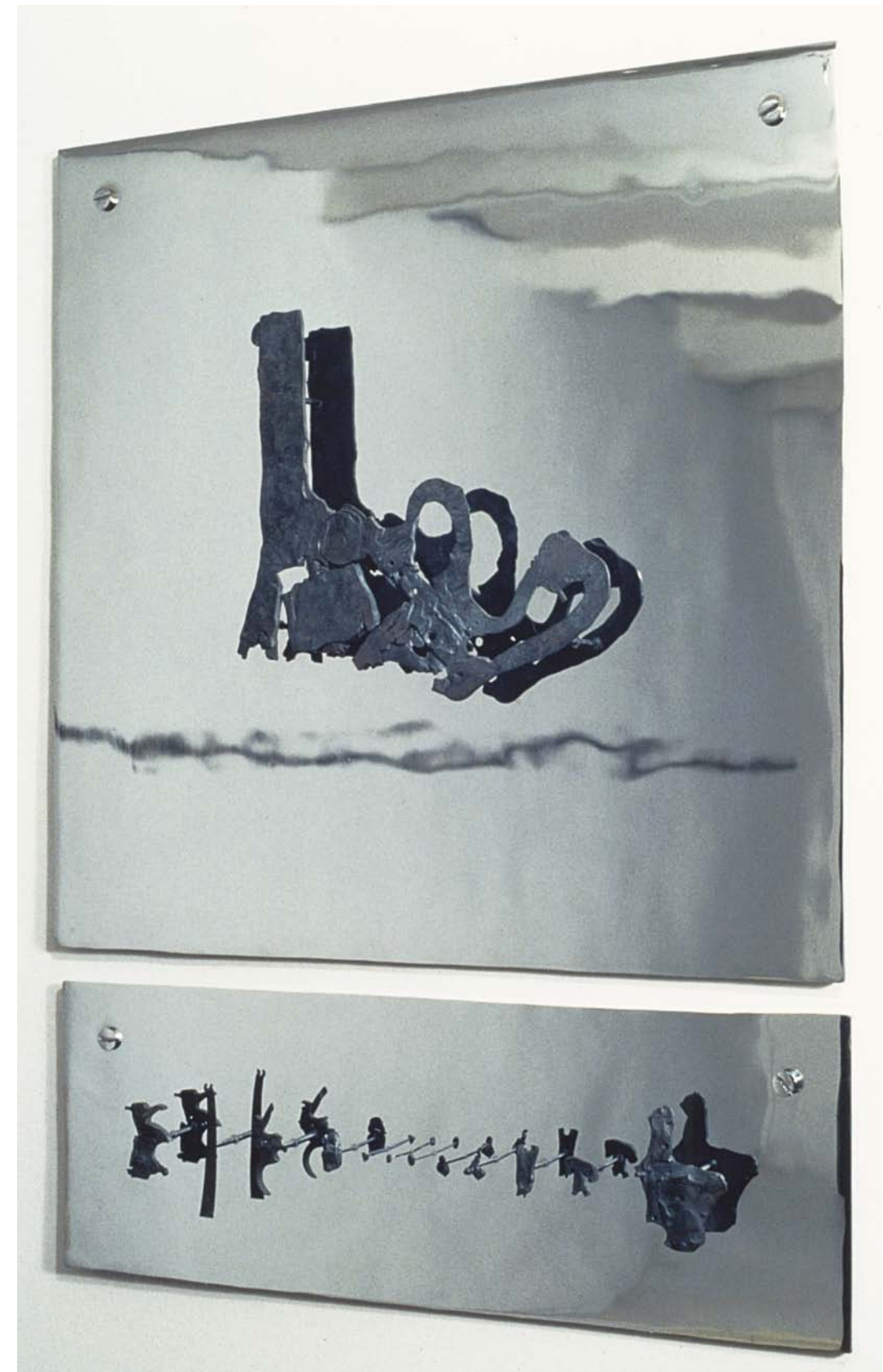
Trabajando como un arqueólogo ha rescatado objetos y materiales de varios espacios urbanos. Lo que no puede recolectar, lo construye por medio del dibujo o la fotografía. Estos métodos establecen el reciclaje como una metáfora del retorno.

Natalia Gutiérrez

Juan Fernando Herrán frequently uses materials which have an intrinsic existential relationship with the human being. Herrán worked with thorns, human hair, bones and clay in an intimate exploration in which the hand mediate on form and its transformation. This attitude led him to consider the environment as another organic form in which winds, navigation or simply the act of floating evoke changing conditions of continuing transformation.

Working as an archaeologist, he has rescued artefacts and materials from various spaces. What he cannot collect he reconstructs by means of drawing and photography. These methods establish recycling as a metaphor for return.

Natalia Gutierrez



Armedes
Hierro cromado y revólver manipulado
70 x 50 x 4 cm
1992

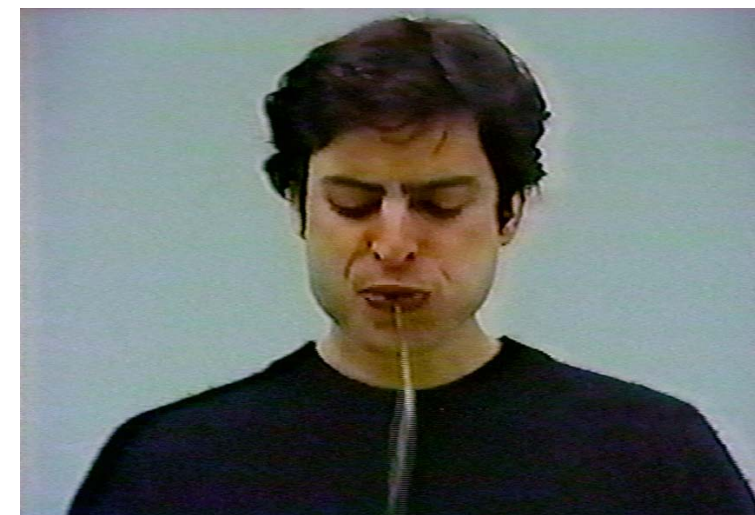
Armedes
Chromed iron and flatten revolver
70 x 50 x 4 cm
1992



Sin título	Untitled
Marco de hierro, fotografía en b/n y estiércol	Iron frame, B/W print and manure
50 x 50 x 4 cm	50 x 50 x 4 cm
1992	1992



Sin título	Untitled (grass piece)
Video proyección	Video
5 minutos	5'10"
1993	1993

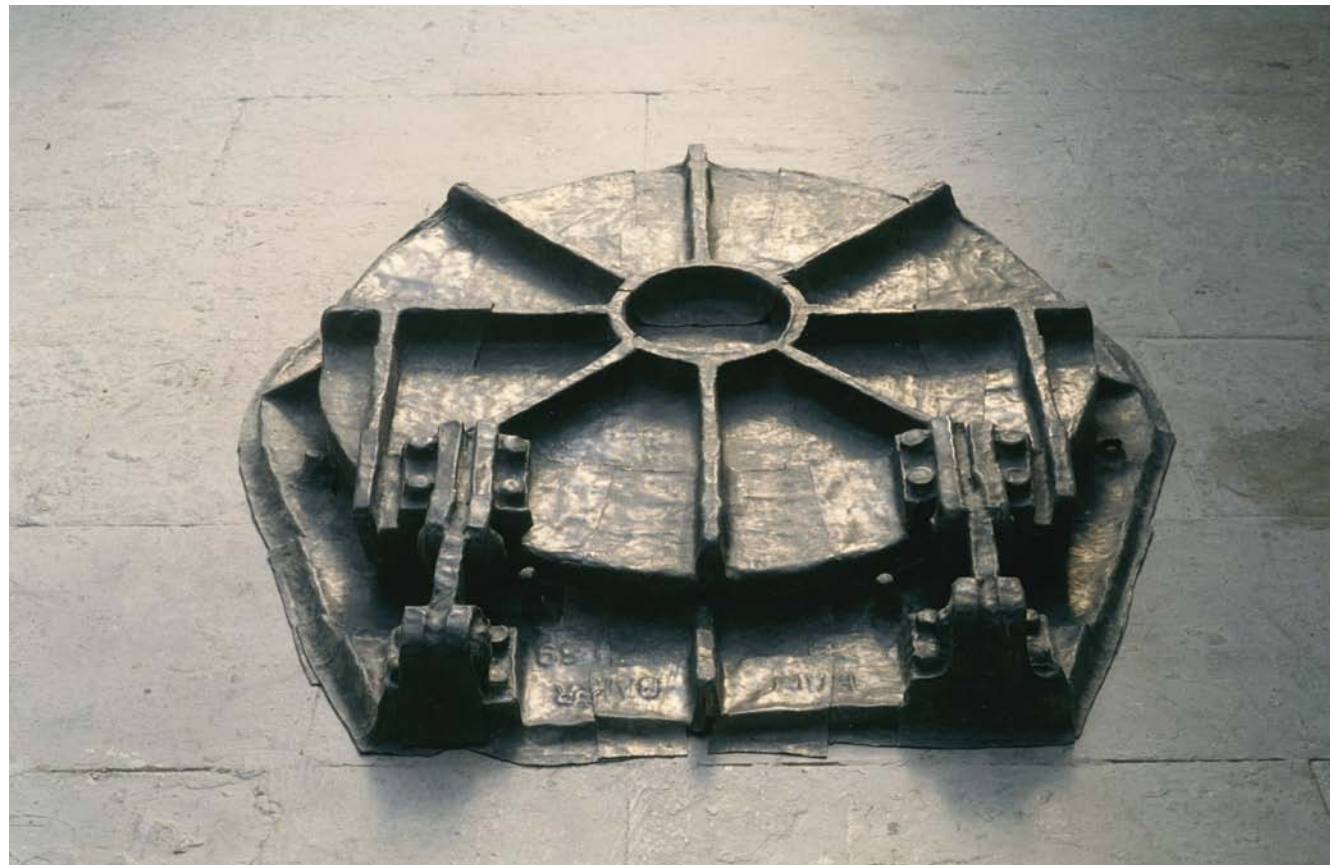


Sin título	Untitled (grass piece)
Video proyección	Video
5 minutos	5'10"
1993	1993



Walbrook
Fotografía a color
85 x 85 cm
1993

Walbrook
Color photograph
85 x 85 cm
1993



Desembocadura del Walbrook
Lámina de plomo y estructura de hierro
160 x 160 x 24 cm
1993

Walbrook mouth
Lead sheeting and iron frame
160 x 120 x 24 cm
1993



Inter faeces et urinam nascimur
Instalación, esfera de huesos,
tubería de cobre, desechos y sonido
340 x 800 x 600 cm
1993

Inter faeces et urinam nascimur
Installation. Bone's sphere, copper pipes,
sludge and sound
340 x 800 x 600 cm
1993

LAT. 50° 02' Norte - LONG. 5° 40' Oeste

La obra propicia un encuentro que se construye mentalmente a partir de información de diversa índole y cuyo "locus" está más allá del simple espacio de exposición.

Lat. 50° 02' Norte - Long. 5° 40' Oeste, está conformada por imágenes fotográficas, dibujos y texto, y busca remitir al espectador a un espacio imaginario, emparentado con lugares literarios como los propuestos en el cuento épico o la fábula entre otros.

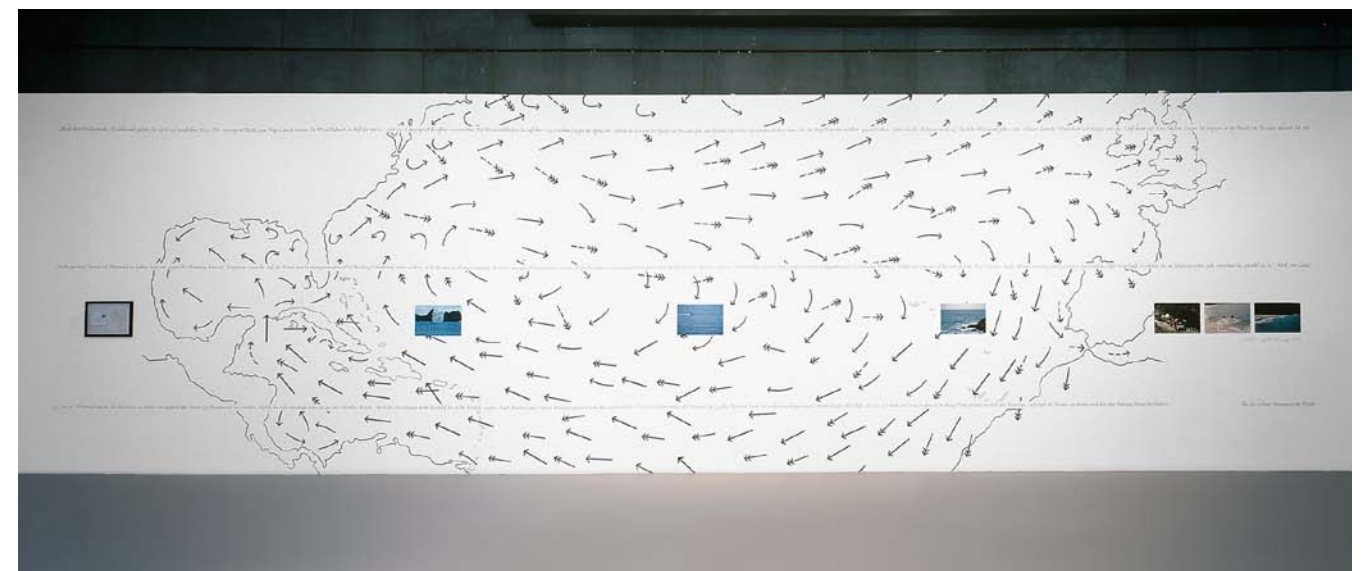
El proyecto se desarrolla a partir de un evento real que se proyecta tanto espacial como temporalmente en un espacio abstracto que corresponde geográficamente al Océano Atlántico.

Así mismo, intenta establecer de manera alegórica un vínculo entre lugares lejanos tanto física como mentalmente. Desde este punto de vista, la obra deja de ser un gesto para convertirse en una metáfora estrechamente ligada a necesidades históricas y políticas.



Land's End, Gran Bretaña

Land's End, Great Britain



Lat 50° 02' N - Long 5° 40' W
Fotografía a color, dibujo y texto
1000 x 360 cm
1994

Lat 50°02' N - Long 5° 40' W
Color photographs, drawing and text
1000 x 360 cm
1994



Land's End.
11:00 A.M.
19 de marzo 1994

Land's End.
11:00 A.M.
19th March 1994



20 minutos después
20 minutes later



2 horas después
2 hours later



TRANSFORMACIONES GEOGRÁFICAS

La obra *Transformaciones geográficas* es el resultado de una investigación realizada durante 1995 y 1996 en la ciudad de Londres.

Reúne inquietudes que giran en torno a la geografía y sus modificaciones por el ser humano, así como el carácter histórico de dichos cambios.

Su realización toma como punto de partida el Támesis, eje físico e histórico de la ciudad. A través de un recorrido minucioso por su lecho y con la ayuda de información sobre el desarrollo de la ciudad, se localizaron los puntos geográficos correspondientes a las desembocaduras de los ríos y arroyos que han recorrido la zona y la ciudad desde tiempos remotos. Partiendo de estos lugares, transformados hoy en día en pesadas puertas metálicas que controlan el flujo de agua hacia el Támesis, el trabajo se orienta hacia el descubrimiento del cauce de dichos cuerpos de agua. El resultado de la investigación obligó a la inclusión en la obra de información proveniente de los planos del alcantarillado de la ciudad.

A partir de estos datos e información bibliográfica se obtuvo un reconocimiento del curso que hoy en día poseen dichos ríos y arroyos. Así mismo, se decidió incluir extractos del texto *A day below* de John Hollingshead quien recorrió segmentos del alcantarillado de la ciudad de Londres a mediados del siglo XIX.

A nivel plástico, *Transformaciones Geográficas* ofrece, a través de información gráfica, textual y fotográfica, la visualización de procesos históricos ocultos. De igual forma, establece puntos de reflexión sobre la relación del hombre con su entorno, planteando una metáfora entre el cuerpo humano y la estructura de la ciudad.

La información tanto fotográfica como textual rescata la materialidad de lugares ocultos incorporando a la obra interrogantes en torno al valor asignado a los desechos y su filiación con conceptos como la belleza y la fealdad.

GEOGRAPHICAL TRANSFORMATIONS

In the installation *Geographical Transformations* (1995-1996), Herrán focuses on the river's course as a testimony of geographical circumstances that played an important historical role during the early configuration of cities. This work, although corresponding to a precise geographical reference, is pertinent in other contexts, especially in cities where rivers have ceased to play a part in daily urban activity. But this subterranean network is also an occult reflection of the visible city, just as cemeteries, "cities of the dead", witness an underground essence.

The exhumation of the city's entrails is also a provocative act, one that emphasizes the underworld which preceded us, lies under our feet, and that we refuse to accept as an integral part of our urban landscape.

José Ignacio Roca

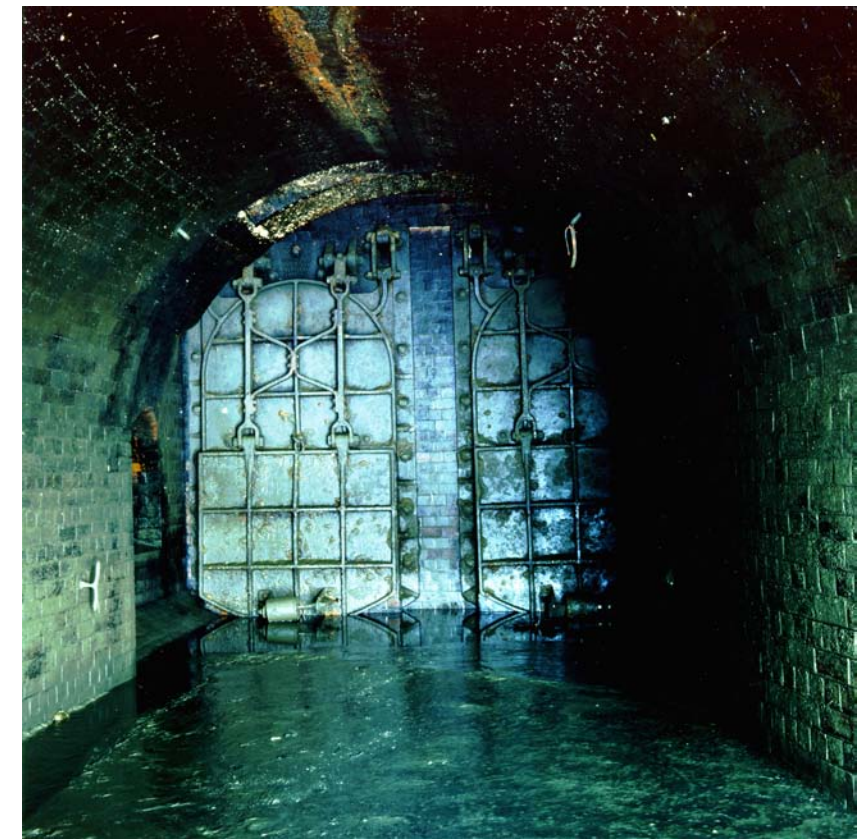


Transformaciones geográficas
Cibachromes, dibujo y texto
1000 x 340 cm (85 cm cada imagen)
1995-1996

Geographical transformations
Cibachromes, drawing and text
1000 x 340 cm. (85 cm each photo)
1995-1996



Detalle / Detail



Westbourne



Tyburn

CAJAS FUCSIA ANEXO 273

En Junio de 1994, después de la segunda vuelta de las elecciones presidenciales sale electo Ernesto Samper. Muy pronto se desata uno de los escándalos más sonados en la historia reciente de Colombia. Se trata de los aportes financieros por parte del Cartel de Cali a la campaña Liberal.

Durante mucho tiempo, los principales implicados, Santiago Medina y Fernando Botero ocultan el hecho, hasta que su situación se hace insostenible. Deciden colaborar con la justicia y sus declaraciones vinculan no sólo al Presidente Samper sino a varios políticos del Partido Liberal. Se condena a un gran número de políticos así como a personas vinculadas con el Cartel de Cali. Las evidencias recolectadas por la Fiscalía General de la Nación obligan a abrir investigación contra el propio Presidente. El juicio al primer mandatario, por disposiciones legales, debe llevarse a cabo por el Congreso de la República. Este no encuentra méritos para juzgar al Primer mandatario y decide archivar la investigación.

La obra Cajas fucsia y Anexo 273, toman como punto de partida los testimonios y declaraciones de los implicados en el proceso judicial contra los políticos involucrados en la filtración de dineros del narcotráfico en la campaña presidencial. Después de revisar el expediente presentado por la Fiscalía al Congreso de la República, se hizo evidente que todos estos hechos tendían a desdibujarse en la conciencia del ciudadano común, debido principalmente a su carácter textual. Salvo documentos como actas, fotocopias de cheques y recibos, pertenecientes a la Asociación Colombia Moderna, (encargada del manejo financiero de la campaña) la mayoría de los indicios son declaraciones.

A partir de éstas declaraciones, resulta inquietante por ejemplo, la escogencia por parte de los narcotraficantes del papel que recubrirá las burdas cajas de cartón en que fue enviado el dinero. Así mismo, el volumen físico de tal cantidad de dinero. El envío final, realizado antes de la segunda vuelta electoral, consta de 6 cajas de cartón que tenían que ser cargadas entre dos personas por su peso y tamaño.

La reconstrucción de las evidencias, en términos físicos y visuales, aporta referentes antes inexistentes que materializan un hecho de gran significación política e histórica. La obra busca no sólo referirse a hechos puntuales, sino crear un símbolo de un aspecto particular de la sociedad colombiana, que convivió con el fenómeno del narcotráfico por espacio de tres décadas. Se trata de un fenómeno económico y social con profundas repercusiones culturales, que no puede ser visto simplemente como una desventura sino como un agente formativo de lo que somos actualmente.



Anexo 273 (3/3)	Annex 273 (3/3)
Cibachrome	Cibachrome
23 x 37 cm	23 x 37 cm
1996	1996



Cajas Fucsia Dibujos en la pared. Detalles
1996

Cajas Fucsia Wall drawings. Details
1996



Cajas Fucsia Aluminium, cartón, papel y dibujos sobre pared
340 x 900 x 500 cm
1996-2008

Cajas Fucsia Aluminium, cardboard, paper and wall drawings
340 x 900 x 500 cm
1996-2008

HEAVEN IS UNDER THE SHADOWS OF SWORDS

SANTA IRENE

La iglesia bizantina de Santa Irene posee una larga historia que comienza en el año 360 de nuestra era, cuando el Emperador Constantino decide construir un recinto acorde a las necesidades espirituales de Bizancio. Una vez Constantinopla cae en poder de los Turcos (1453), la construcción es utilizada como arsenal, dado su gran tamaño y cercanía con el Palacio Imperial. Tal vez debido a ello es que Santa Irene nunca llega a ser utilizada como Mezquita.

En 1726 se convierte en el Palacio de las Armas. Para ello el edificio sufre una serie de alteraciones no estructurales que tienen como objetivo por un lado, facilitar la exhibición de instrumentos bélicos y por el otro, dejar en claro el poderío militar del Imperio. Sin embargo, solo hasta 1846 se convierte en el primer museo (de carácter militar), en la historia de Turquía.

En 1940, debido a las presiones para que Turquía entre a la II Guerra Mundial, el museo es clausurado y sus colecciones enviadas a Ankara. La edificación permanecerá cerrada por muchos años hasta que a mediados de los ochenta es sometida a un trabajo de recuperación para ser abierta nuevamente al público como museo patrimonial.

LA OBRA

La obra *Heaven is under the shadow of swords* desea explorar las contradicciones tanto históricas como ideológicas del lugar. La propuesta recurre a la utilización de un texto que simultáneamente es capaz de producir una imagen mental y crear una reflexión en torno a palabras que poseen connotaciones de poder. La frase no es solo un referente histórico sino que entronca con problemáticas actuales como el fundamentalismo y el armamentismo, métodos que han probado ser eficaces en la lucha por el poder.

La presencia de este "texto objeto" en un espacio provisto de una carga espiritual induce al espectador a una reflexión en torno al aspecto transitorio de todo cambio histórico, enfatizando las fuerzas ideológicas que lo producen. La utilización del texto en la obra, si bien una práctica usual en el arte occidental, replica el esquema islámico de rechazo a la figuración como modelo de representación.

La obra busca intervenir el espacio a través del uso de la luz. La utilización de un método básico y rudimentario para su elaboración, como lo es el uso de bombillos, tiene como objetivo revalorar técnicas propias del lugar y simultáneamente subrayar el vínculo entre lo ideológico y lo publicitario, como una práctica recurrente en la divulgación de conceptos políticos. Esta metodología corresponde parcialmente a la adoptada en la producción de vitrales en el medioevo.

HEAVEN IS UNDER THE SHADOW OF SWORDS

The work explores the historic and ideological contradictions inherent to Saint Eirine. It refers to the history of the building and its changes from a religious centre to an armoury, a military museum and a cultural venue. The piece deals on the one hand with the clash among creeds and on the other with the blurred divide between religion and militarism. It is in this fashion that the work echoes the Ottoman coat of arms that crowns the interior of the dome.

The piece is constructed by using a traditional method of sign making, frequently used in Turkey before the appearance of neon lights. This technique emphasizes craft and its potentiality in transforming basic materials, (light bulbs, wood and aluminium), into an appealing object related to the advertisement industry. The sign quality of the work underlines the ability of advertising in disseminating religious and/or political ideology. The work embraces principles of Islamic art such as the important role of the word as a medium of divine revelation, the theological and philosophical view that the whole is achieved by the addition of individual units and the use of ornament as an essential concept in the idea of beauty.

The use of a text made up of candle shaped bulbs obeys to the conception of the work as an object rather than as a purely conceptual work. Light not only renders the text visible but the space itself. The text (a phrase from Sultan Mahmut II) can be understood in relation to Turkish History but also as a statement closely linked to issues such as fundamentalism or arms race.



Heaven is under the shadow of swords

Madera, aluminio y focos eléctricos

280 x 200 x 17 cm

1997

Heaven is under the shadow of swords

Wood, aluminium and electric bulbs

280 x 200 x 17 cm

1997



Detalle / Detail

ANUBIS

Proyecto para la Bienal de Estambul

EL LUGAR

El proyecto considera a la Iglesia de Santa Eirine desde una doble perspectiva. Desde el punto de vista religioso, reflexiona en torno a las características de la iglesia, la iconografía cristiana en general y la carga espiritual del lugar. Desde el ángulo secular, asume los cambios generados por la historia y sus contradicciones, como hechos que redefinen el lugar y su significación.

La cúpula posee desde su invención una relación estrecha con el concepto de la bóveda celeste. Dentro de la concepción cristiana, la cúpula se ve coronada frecuentemente ya sea por la imagen del Salvador o por imágenes que hacen referencia al Todopoderoso. Arquitectónicamente, la bóveda es tal vez el elemento constructivo de mayor desarrollo tanto a nivel técnico como espacial.

En el caso de Santa Eirine (Iglesia de la Santa Paz), el centro de la cúpula está adornado por un escudo de armas adicionado cuando el edificio fue utilizado como museo militar. Este motivo, al igual que una estrella al lado lateral derecho del altar, son los únicos vestigios de decoración Otomana que aún perduran en la edificación, luego de la última restauración llevada a cabo a mediados del presente siglo. Curiosamente, estos dos elementos son fiel reflejo del uso secular dado a la iglesia a lo largo de cinco siglos.

LA OBRA

La obra activa el espacio de la cúpula por medio de la inclusión de un elemento en movimiento que se desplaza lentamente a lo largo del corredor. La intención principal de esta intervención es la de explorar la dualidad histórica del lugar y sus conflictos ideológicos y culturales. La imagen escogida es la de un " perro guardián " que habitará la cúpula de manera metafórica.

Por medio de alteraciones de tamaño y forma, la imagen del perro se aleja de la representación naturalista para convertirse en una imagen eminentemente simbólica. Para tal fin he elegido elementos morfológicos de perros de diversas razas. El animal estará mirando al frente en posición hierática, como si se encontrara hipnotizado. Su desplazamiento, casi imperceptible a lo largo del corredor, enfatiza su condición sobrenatural y meditativa.

Así mismo, la imagen del " perro guardián " introduce en la obra conceptos de dominio y poder inherentes a la historia del lugar.

ANUBIS

The work is a site specific installation that takes into account the church of Saint Eirine in a double perspective. From a religious point of view, reflects around the characteristics of the church, the Christian iconography and the atmosphere of the place. From a secular point of view, the work explores the changes generated by history, its contradictions and certain facts that redefine the place and its significance.

The dome of the Church of Saint Eirine is crowned by an Ottoman coat of arms that was added to the church when the building became a military museum. This motive, is the most notorious element left of the Ottoman decoration added to the site after the conquest of the city by the Turks. It is worth mentioning that the church was restored in the fifties but the coat of arms stayed in place.

The work activates the space of the dome by incorporating a sculpture that moves slowly along the corridor. The sculpture of a guard dog inhabits the dome both physically and metaphorically. The image of the dog is related to concepts of power and domination. In relation to the history of the place, the piece explores the historical duality of the place and its ideological conflicts.



Proyecto Anubis.V Bienal de Estambul
Iglesia de Santa Irene
Estructura sin movimiento
Tamaño de la cúpula: 16 mts de diámetro
Tamaño del animal: 100 x 140 x 35 cm.
1997

Proyect Anubis.V Biennial of Estambul
The Church of Saint Eirine
1997

HAL IV

ANTECEDENTES

En primer lugar, deseo mencionar el proyecto Anubis presentado para la V Bienal de Estambul. En segundo lugar, el papel de vigilancia que cumplen los perros tanto a nivel institucional como privado. En este plano, me interesa en particular la práctica asumida por el comercio formal de emplear a vigilantes acompañados de perros como respuesta a la delincuencia común. Considero que el fenómeno de la vigilancia privada en Colombia, es el equivalente urbano - con matices menos macabros - del paramilitarismo en las áreas rurales.

LINEAMIENTOS GENERALES DE LA OBRA

Tanto Bentham como Foucault señalan el desarrollo de la visualidad en el mundo occidental y su relación con la creación de formas arquitectónicas que encarnan relaciones de poder. Foucault, en su libro *Vigilar y castigar - nacimiento de la prisión* resalta el poder persuasivo de la mirada y las formas arquitectónicas que se convierten en "espacios instrumentales" de vigilancia.

Hal IV alude al desarrollo del panóptico y su tipología, combinando una imagen doméstica de la vivienda del "mejor amigo del hombre" con una construcción institucional.

La obra reemplaza al perro por una presencia abstracta dada por la pulsación lumínica que de manera metafórica habita y subordina el lugar:

La escala de la obra y sus proporciones, enfatizan la distinción entre la verticalidad en la postura corporal del hombre y la horizontalidad de "lo animal".

El título de la obra remite al computador de la película de S. Kubrick *2001 Odisea en el espacio*, donde Hal 3000 se apropia de la nave, convirtiéndose en un ser que domina el destino de la expedición y sus tripulantes.

DESCRIPCION

La obra consta de una construcción formada por 7 casas similares a las utilizadas para albergar perros que están ensambladas formando una estructura que remite al panóptico. En el centro de ésta hay un cilindro translúcido dotado con un sistema de luces que emite luz hacia el exterior. La luz cambia lentamente de intensidad de lo muy tenue hasta lo muy intenso. El cambio de luminosidad es un factor que altera la percepción del lugar y la relación del espectador con la obra. El ritmo lento de la variación lumínica da la sensación de un lugar subordinado al objeto y en cuya presencia el espectador está en una condición de desequilibrio.

HAL IV

Bentham and Foucault stress the importance of the development of visuality within western culture and the relation of it with the conception and development of architectural models that embody power relations. Foucault underwrites the persuasive power of sight and the architectural forms that become instrumental structures of punishment and control.

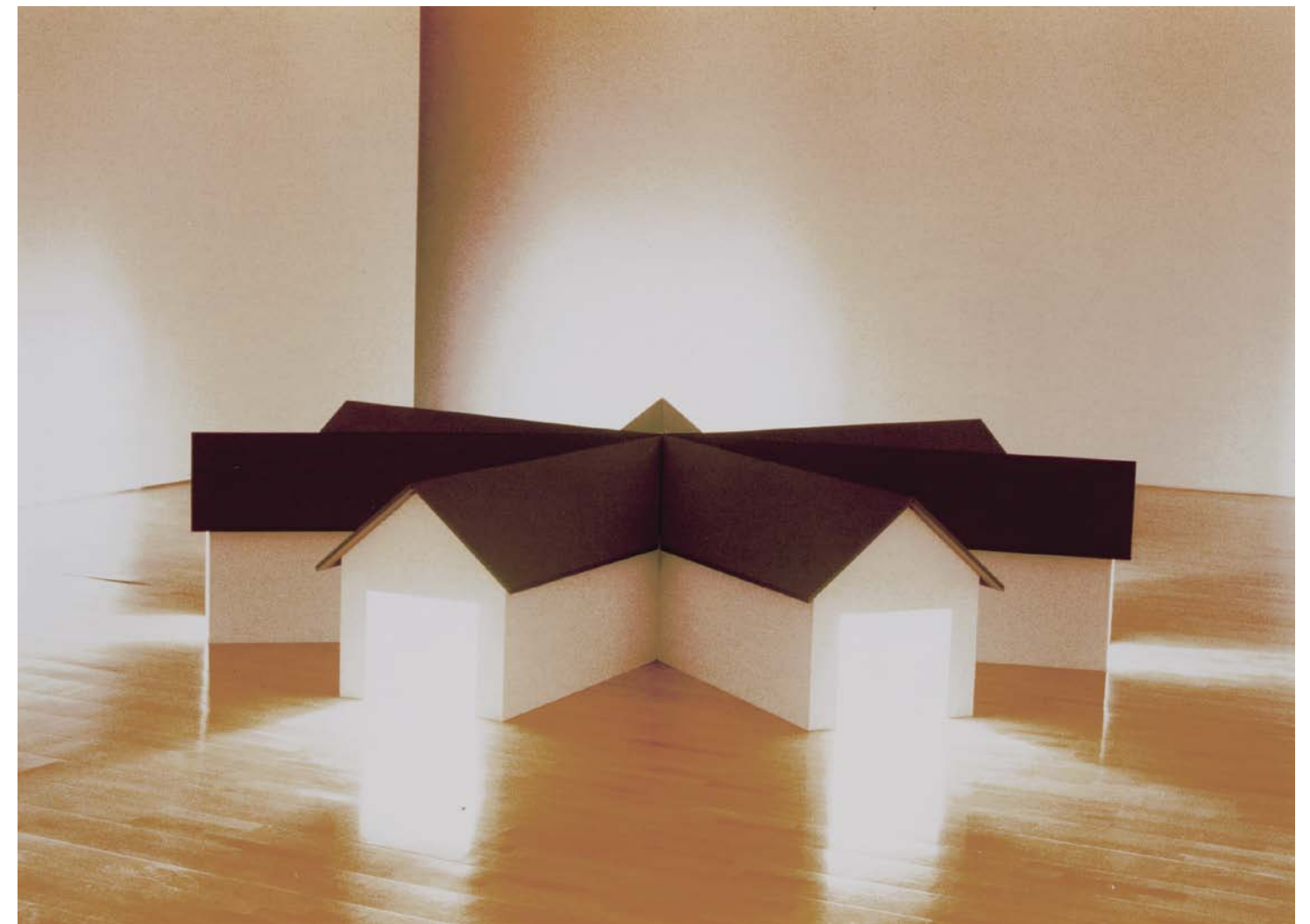
The work Hal IV was conceived in relation to Panopticism, and its typology. It is a construction built by replicating and assembling seven houses of the best friend of man.

The work alludes to the recent appearance in Colombian cities of private guards that are usually being accompanied by dogs as a method for discouraging and deterring thieves action.

The piece replaces the dog for an abstract presence in the form of a pulsating light system that metaphorically inhabits and subordinates the place where the work is installed. This system changes very slowly the intensity of the light from a dim light to an extremely bright one. This variation affects the space and the relation of the spectator to the piece.

The scale of the work and its proportions emphasize the distinction between the vertical posture of the human being and the horizontality of the animal.

The title of the work refers to the computer of the film 2001, *Space Odyssey* by Stanley Kubrick, where Hal 3000 gains partial control of the spaceship.



Hal IV
Madera, metal, vidrio, asbesto y sistema eléctrico
354 cm diámetro x 70 cm
1999

Hal IV
Wood, metal, glass, asbestos and light system
354 cm diameter x 70 cm
1999

PAPAVER SOMNIFERUM

El proyecto *Papaver somniferum* desea indagar sobre la problemática del cultivo y explotación de la amapola, así como sus implicaciones económicas, ecológicas y sociales. De igual forma señalar diferentes actitudes ante la planta de acuerdo al lugar de su cultivo. Estas reflejan posiciones que varían desde la contemplación hasta la encarnación del mal.

Mediante la utilización de material fotográfico tanto de la región de Afyon como de los cultivos ilícitos en Colombia, así como de material de archivo y de prensa, el proyecto *Papaver somniferum* hace patente dos esquemas de explotación que resultan ser totalmente contradictorios. Mientras en la región de Afyon, las plantaciones de amapola son cultivos tan normales como la manzana o el trigo, en Colombia encarnan un grave problema de índole ambiental, económico y social. Su cultivo y posterior fumigación, en zonas de difícil acceso antes pobladas por vegetación nativa, amenaza con la extinción de reservas naturales irremplazables.

Desde el punto de vista económico y social, las plantaciones de amapola representan la única opción viable de supervivencia para miles de campesinos. Las constantes acciones policivas en las cuales solo resultan detenidos labriegos que no poseen una alternativa diferente de sustento, representan una respuesta ineficaz a las presiones internacionales.

Estas regiones apartadas son zonas de fácil dominio por parte de las mafias del narcotráfico por su poder no solo económico sino bélico. Grandes áreas del territorio nacional resultan subordinadas al poder de las armas, convirtiéndose esporádicamente en zonas de conflicto armado. Dentro de ellas, el campesinado es desplazado y sometido al poder de las mafias del narcotráfico o a la presión de las instituciones del estado que luchan por su erradicación.

Así mismo, deseo referirme a esquemas de placer, comodidad y sofisticación que se emparéntan con sensaciones producidas por las drogas y que son estrategias frecuentes de mercadeo de productos tales como los perfumes y las bebidas entre muchos otros. Estas referencias denotan una actitud ambivalente ante experiencias sensoriales que son por un lado deseables y por el otro rechazadas como experiencias carentes de verdad.

PAPAVER SOMNIFERUM

The project *Papaver somniferum* inquires about the problem of the growing and exploitation of the opium poppy plantation as well as the economic, ecological and social consequences. At the same time investigates on the phenomena of evasion in a cultural level and how the position towards the use of drugs exposes contradictions between concepts such as normality and the extraordinary or the real and the fictitious. The project also exposes different attitudes towards the plant depending on the context where it is grown. These positions vary from a contemplative one to the incarnation of evil.

The works are conceived from the gathering of information from different sources: personal photographs taken in Turkey and in Colombia, archive images from the press office of the Police Department and finally information obtained during visits to areas where the opium poppy is grown.



Sin título (flor y cápsula)

Cibachrome
100 x 100 cm
1999

Untitled (flower and capsule)

Cibachrome
100 x 100 cm
1999



Campo A Field A
Cibachrome Cibachrome
120 x 120 cm 120 x 120 cm
1999 1999

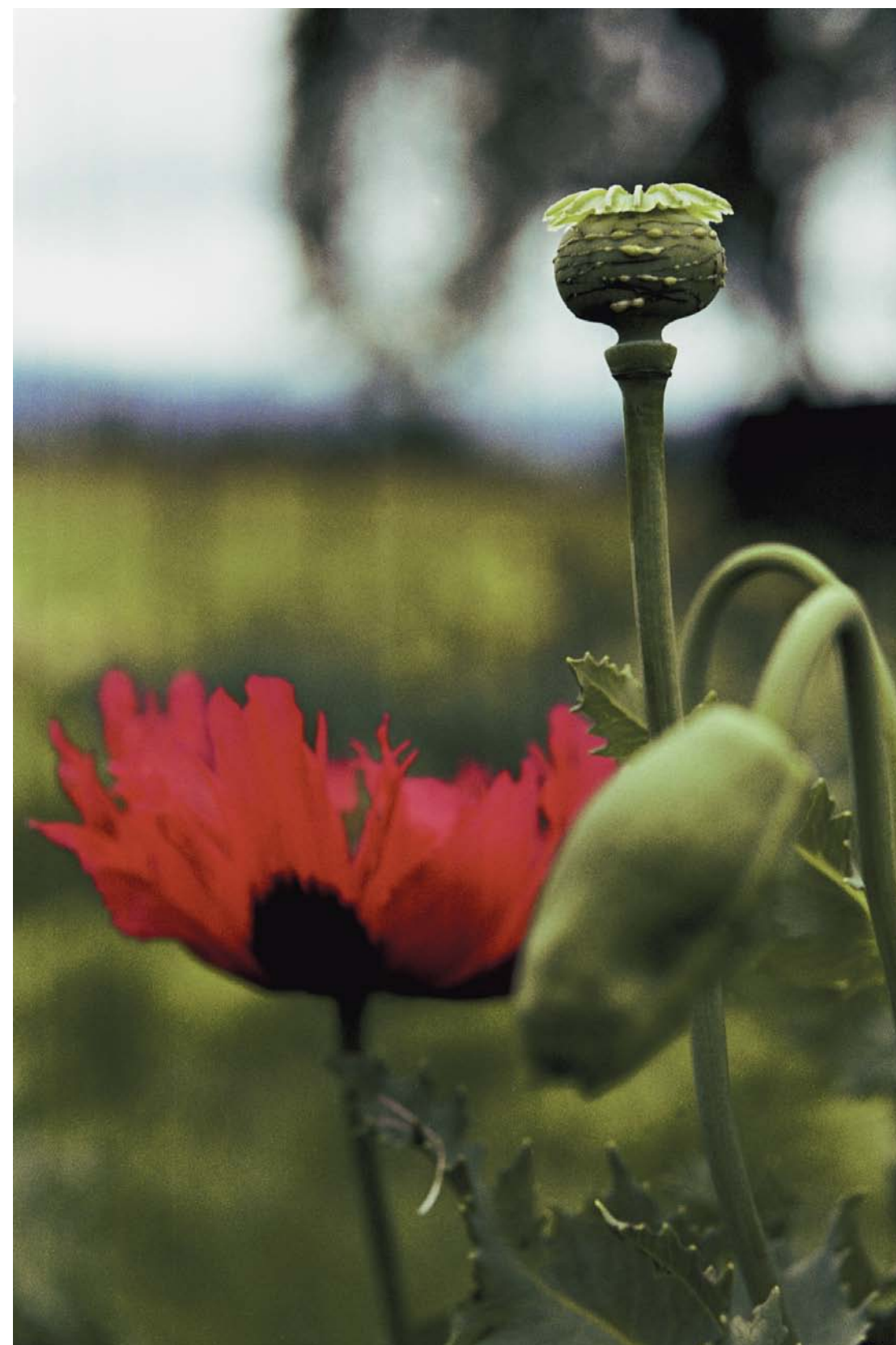


Amapola manchada Stained Poppy
Fotografía en b/n y tintillas fotográficas Black and white photograph and ink.
120 x 120 cm 100 x 100 cm
2000 2000



Díptico
Impresión inkjet
50 x 66 cm
2001

Díptico
Inkjet print
50 x 66 cm
2001



Sin título (flor roja)
Fotografía a color
50 x 33 cm
2001

Untitled (red flower)
Color photography
50 x 33 cm
2001

TRIPTICO JUDICIAL

En la serie Papaver somniferum, Juan Fernando Herrán ha tomado la amapola, asociada usualmente a conceptos como belleza, romance o solidaridad (en Inglaterra, el Haig Fund vende flores de amapola para ayudar a los veteranos de guerra), como un sucedáneo visual para nuestra compleja situación política. La obra Tríptico judicial, consta de tres imágenes fotográficas: dos de ellas son cápsulas de amapola en las cuales el artista ha realizado la acción de rallado (paso inicial para la recolección del alucinógeno) reemplazando las marcas usuales por una grafía que recuerda la decoración de una vasija precolombina. Estas imágenes gemelas de marcado esteticismo están contrastadas por una gran fotografía central que proviene de la prensa judicial, en la cual se muestran dos detenidos con la "evidencia" que les incrimina: un bello ramo de amapolas colocado en una mesa frente a ellos.

Hay un código visual utilizado por el ejército y la policía que consiste en retratar a los arrestados con los elementos que denotan su actividad ilícita (como armas, dinero u objetos robados encontrados en su poder), organizados, clasificados y debidamente identificados con rótulos, en una presentación que recuerda vagamente estrategias arcaicas de exhibición museal. Un análisis de lo que a primera vista parece una fotografía espontánea revela que en realidad ha sido cuidadosamente compuesta. Esto se evidencia en ciertas coincidencias formales como la duplicidad de elementos (dos cuchillas, dos frascos, dos plantas de interior) en pares que se correspondería a los individuos detenidos, señalando con este código reiterativo su responsabilidad incontrovertible frente a los hechos.

Tanto la imagen apropiada como la imagen "natural" (las cápsulas de amapola) son registros fotográficos de una realidad intervenida: la composición de la imagen judicial -que coincide con ciertas prácticas de puesta en escena de la fotografía contemporánea- tiene la clara intención de demostrar la efectividad de las fuerzas del estado en el control de los cultivos ilícitos. Las cápsulas han sido estetizadas por el encuadre que las singulariza y por la acción del artista sobre ellas. En palabras de Herrán, en el rayado, "está inscrita una "promesa": la acción representa no solo un contacto cotidiano con la planta, sino una proyección mental hacia una vida mejor. Lo decorativo estaría relacionado con ello, ya que es un valor agregado que tiene en términos económicos una correspondencia con la extracción del látex; aunque el cultivo es una práctica importada y más o menos reciente, representa una opción de vida tangible. Tal vez la más realista de todas en las zonas de producción".

José Ignacio Roca



Tríptico judicial
Fotografía en b/n y a color
120 x 300 cm
1999

Judicial Triptic
Color and B/W prints
120 x 300 cm
1999

TERRA INCOGNITA

La obra explora varios aspectos relacionados con las condiciones de las áreas rurales en Colombia donde la amapola del opio es cultivada.

Terra Incognita subraya el hecho de que las zonas donde se encuentran los cultivos de amapola son prácticamente desconocidas y de difícil acceso. Dentro de estas circunstancias, el reconocimiento visual de estos lugares juega un papel definitivo. La importancia en el proyecto de las fotografías aéreas tomadas por la Policía destaca en primera instancia, la manera fragmentada y parcial de acceder y referirse a dichas áreas, y en segundo lugar, que la definición de estas zonas se produce dentro de la perspectiva de la guerra contra las drogas. Consideraciones emparentadas con las condiciones de los habitantes y su imposibilidad de ganarse la vida de otra manera, son rara vez tenidas en cuenta.

La obra recrea parcialmente la experiencia de ver estos lugares desde el aire. Al observar detalladamente las miniaturas dispuestas sobre las rocas el espectador accede a una realidad desconocida. Estas situaciones intrigantes parecen ser escenas de una pesadilla.

TERRA INCOGNITA

The work explores various topics related to the conditions of the rural areas in Colombia where the opium poppy is grown. It deals with the existence of two contrasting realities: the one of the producers, peasants of distant rural areas within the country that hardly have any other option for survival, and the other, represented by the authorities that tend to simplify the problem by implementing primarily eradication policies.

Terra Incognita gives special attention to the aerial photographs taken by the Police in the process of locating the opium poppy fields. These images offer a fragmented and specific viewpoint that acknowledges places only in relation to the existence of the illegal plant. Considerations on the living conditions of the inhabitants of the areas and their impossibility to earn a living from working on something else are rarely thought off.

The installation recreates partially the experience of seeing those locations from the air. On closer inspection, the miniatures displayed create a narrative that introduces the viewer to an unknown reality. These intriguing situations appear to be scenes from a nightmare.



Tierra incógnita
Plomo, fibra de vidrio, resina y luz
340 x 1000 x 14000 cm
2000 - 2002

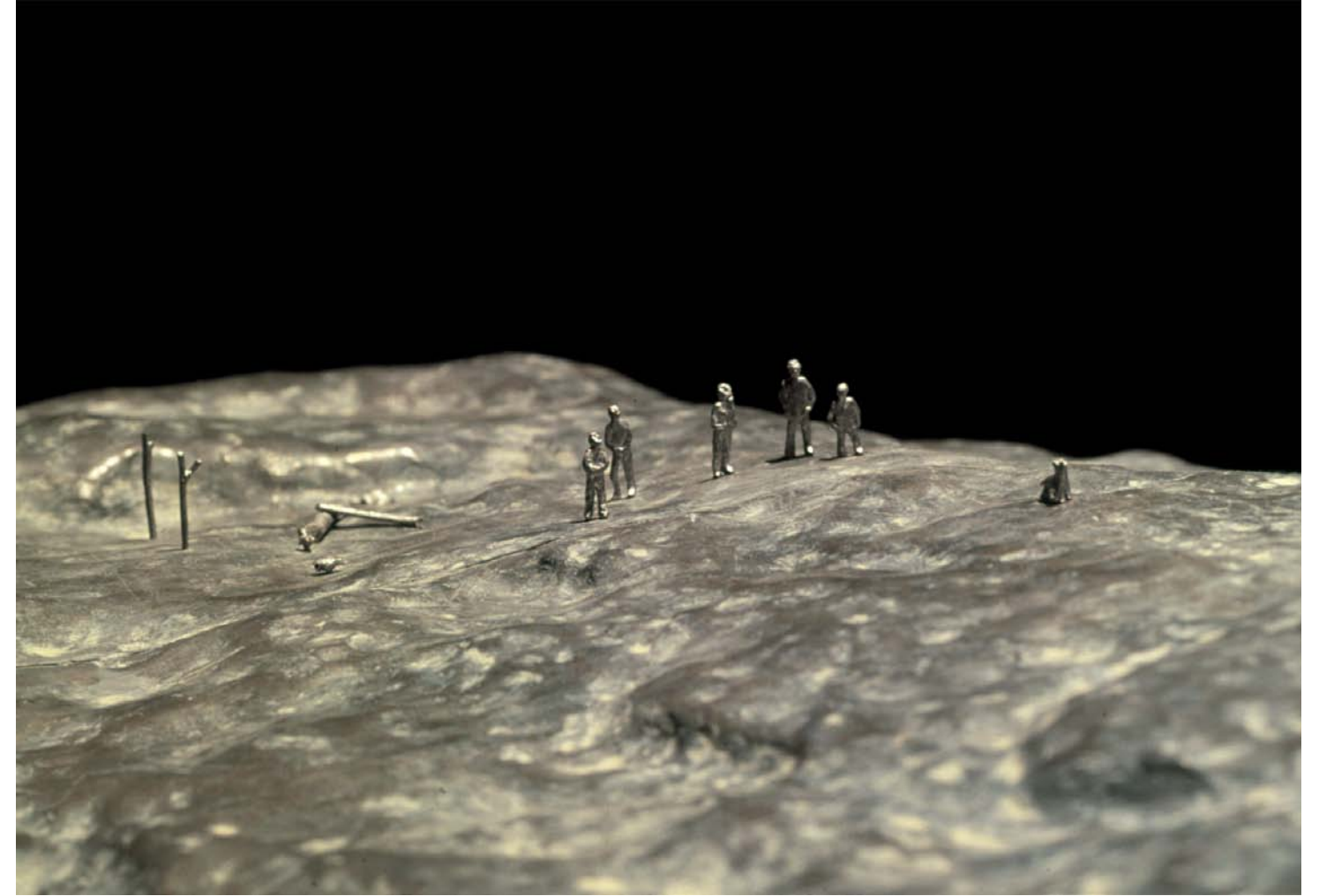
Terra Incognita
Lead, glass fibre, resin and light
340 cm x 1000 cm x 1400 cms
2000 - 2002



Tres de las rocas **Three of the boulders**



Detalle / Detail



Detalle / Detail

A RAS DE TIERRA

A ras de tierra consta de seis imágenes fotográficas a color de gran formato que recurren al género del paisaje para hablar de las condiciones del campo colombiano y sus habitantes.

La serie fotográfica parte de la obra *Terra Incógnita*, 2000-2002. Presenta escenas de desolación, soledad y desarraigo, donde el vacío parece ser una presencia constante. En cierto sentido, la ausencia de referentes y el silencio que las acompaña, nos enfrenta a realidades lejanas y detenidas en el tiempo. Espacios donde la certeza y la esperanza no parecen tener cabida.

En el paisaje tradicional, el ojo del espectador se deleita con el encuentro de elementos que animan la escena. En *A ras de tierra*, la escena obedece a un esquema simbólico donde los pocos elementos son el centro de la puesta en escena. El entorno, frío y austero, enfatiza y concentra el drama y la condición de un ser humano desprovisto de horizontes.



A ras de tierra **A ras de tierra**
Fotografía a color Color photograph
112 x 158 cm 112 x 158 cm
2003 2003



A ras de tierra (cultivo) **A ras de tierra (cultivo)**
Fotografía a color Color photograph
112 x 158 cm 112 x 158 cm
2003 2003



A ras de tierra (huída) **A ras de tierra (huída)**
Fotografía a color Color photograph
112 x 158 cm 112 x 158 cm
2003 2003

EMPLAZAMIENTOS

A lo largo de los últimos años, algunas Instituciones gubernamentales encargadas de la seguridad, llámese Policía o Ejército, se han visto en la necesidad de desarrollar sistemas defensivos cada vez más especializados.

El surgimiento de los CAI de la Policía (centros de atención inmediata) obedece a la necesidad de garantizar una pronta respuesta al problema de inseguridad. Pero su presencia, también se refiere a la supervisión de áreas urbanas. La reciente transformación de los CAI deja entrever una lógica de confrontación. Su diseño y construcción señala la necesidad de protegerse y de tener capacidad de reacción.

Simultáneamente, el Ejército y la Policía desarrollan un proyecto de modernización de sus instalaciones que incluye la remodelación de antiguos cuarteles y estaciones y la creación de Bases Militares de mayor seguridad. Este plan, tiene como objetivo contra-restar las acciones de la subversión y asegurar el territorio.

Se desarrolla así un tipo de arquitectura militar característica de la época en que vivimos. Analizar la tipología de ésta es reconocer la dimensión del fenómeno que nos aqueja, el poderío de la contraparte y aceptar que la disputa y control del territorio es una de las características más relevantes del conflicto.

La obra consta de esculturas de gran tamaño cuya forma proviene de la tipología de la arquitectura de defensa. Se trata de unas esculturas que irrumpen en el espacio y exploran aspectos relacionados con la militarización de la realidad colombiana.

EMPLAZAMIENTOS

Along the last two decades, Colombians have witnessed how the National Institutions such as the Police and the Army in charge of the security of the Nation and of its inhabitants have got the need to develop specialized defensive systems.

The appearance of the so-called CAIs (in Spanish, centros de atención inmediata or immediate attention centres) obeyed to the necessity to guarantee a prompt reply to the rise of insecurity within the urban communities. However, the presence of the CAIs in the cities also shows the interest in supervising and controlling urban areas. These constructions used to be simple buildings made out of humble materials such as wood and zinc roofing. Nowadays, the CAIs have become heavy constructions related architectonically to bunkers. Materials such as concrete and bullet-proof glass are often used. The mentioned changes show on the one hand the increase of strength of the organizations against the law, and in the other hand a drastic strategic move in the government policies.

At the same time, the Army and the Police have embarked in a project to modernize their military posts that not only includes the refurbishment of old head quarters and Police stations in all the country but also the creation of extremely secure and modern military posts. In November 2000 the Army started the construction of six military bases around Bogotá. This project called Lock Plan has as its objective to neutralize the terrorist actions around the capital of the country and to secure the territory.

The mentioned examples testify to a new type of architecture that is characteristic of the époque we live in. To analyse the typology of this type of architecture is to recognize firstly the dimension of the problem and the military strength of the organizations against the law and secondly to accept that the territorial dispute is one of the most relevant issues in the conflict.

The last aspect that is worth mentioning is that such development in the Military Defence Apparatus is significant in a historical way. It shows not only the persistence of the problem of public order in Colombia but also that the response of the Government in the last decades has concentrated solely in the military aspect.



Emplazamientos
Vista general
Esculturas en concreto
2003

Emplazamientos
General view
Concrete sculptures
2003



Emplazamientos (torre) Emplazamientos (tower)
 Concreto Concrete
 240 x 300 cm diámetro 240 x 300 cm in diameter
 2003 2003



Emplazamientos Emplazamientos
 Vista general de la Instalación General view of the installation
 26 Bienal de Sao Paulo 26th Sao Paulo Bienal
 70 cm x 410 cm Ø cada pieza 410 cm in diameter x 70 cm (each sculpture)
 2004 2004



Emplazamientos (estrella) Emplazamientos (star)
 Concreto Concrete
 65 x 400 cm diámetro 65 x 400 cm in diameter
 2003 2003

CAMPOS DE VISION

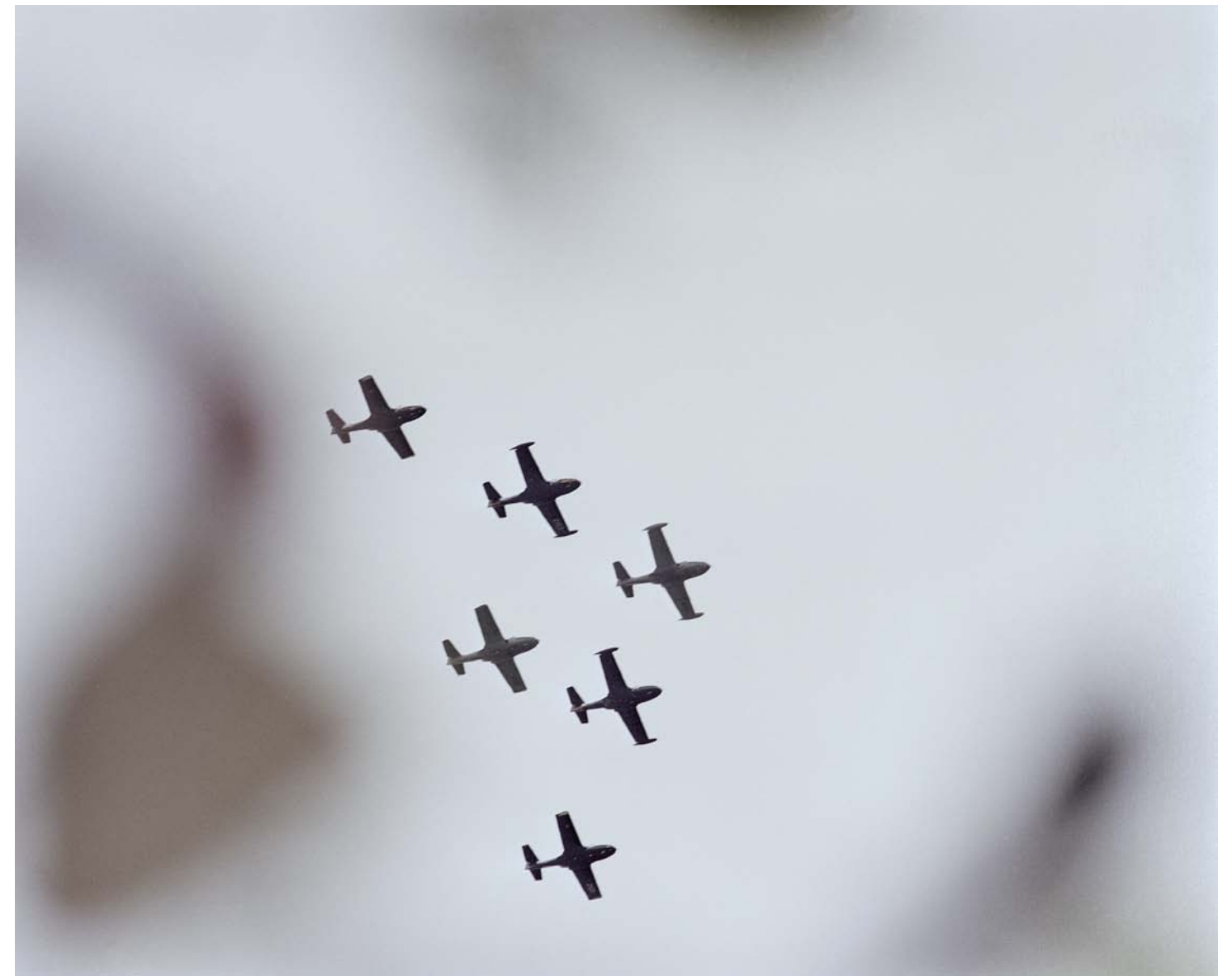
Sabemos que la imagen fotográfica muestra mucho más que el registro objetual, que el objeto fotográfico se desprende de la anécdota o del comentario específico y que es en el encuentro de ese desplazamiento del objeto hacia la representación en donde la imagen cobra sentido. Juan Fernando Herrán señala este movimiento y la evidencia de una situación política a través del objeto representado. Campos de Visión se construye en el lente de la cámara que, a fuerza de mimetizarse y de ocultarse de su objeto con un camuflaje artificial, recrea la mirada que distingue y señala la presencia latente del conflicto y de la vigilancia militar. Helicópteros, aviones espías, escuadras aéreas o naves de combate, son "cazados" por una mirada que se oculta a ras de suelo, acechando su paso por el aire.

María Soledad García

FIELDS OF VISION

We know that what the photographic image shows goes beyond the objectual record; we know that it emerges from anecdote or from a specific comment and that the image meaning arises precisely in this encountering with the displacement of the object towards representation. Juan Fernando Herrán highlights this movement and, through the represented object, evidences a political situation. *Fields of Vision* is built in the camera's eye which, by dint of mimetizing or hiding from its object through artificial camouflage, recreates a glance, a view that differentiates and that signals the latent presence of the armed conflict and militarized surveillance: Helicopters, spy aircraft, air squadrons or combat aircraft are "captured" by a hidden glance which –hugging the ground– lies in wait for their passage through the air.

María Soledad García



20 de julio **20 de julio**
Impresión Digital Digital Print
120 x 145 cm 120 x 145 cm
2005 2005



Kfir **Kfir**
Impresión digital Digital Print
120 x 145 cm 120 x 145 cm
2005 2005



Nurtanio A **Nurtanio A**
Impresión digital Digital print
120 x 145 cm 120 x 145 cm
2005 2005



Arpía Arpía A
Impresión Inkjet Inkjet print
120 x 145 cm 120 x 145 cm
2005 2005



T37 T37
Impresión digital Digital print
120 x 145 cm 120 x 145 cm
2005 2005

CAMPO SANTO

La obra fotográfica de Juan Fernando Herrán se ha caracterizado en los últimos años por develar ciertas situaciones que de otra manera permanecerían ocultas e inalcanzables. La serie *Campo Santo* es el resultado de una manifestación colectiva y silenciosa localizada en medio de la nada. Se trata de imágenes tomadas en un área rural a las afueras de Bogotá, que se encuentra sembrada literalmente de cruces.

La proliferación de la forma y lo primitivo de su factura hace que las imágenes producidas por Herrán lleven a un cuestionamiento sobre cómo funciona el encuentro entre la línea horizontal y la vertical en nuestros imaginarios. Como si se tratase de un conocimiento innato se entiende que allí se está simbolizando el encuentro entre el mundo terrenal y el espiritual, la vida y la muerte y en este caso incluso es posible pensarlo a partir del enfrentamiento entre naturaleza y orden racional. En este sitio la cruz aparece como un gesto primitivo y escultórico a la vez.

Es posible intuir por la manera como son tomadas las fotografías, que este lugar se ha formado a partir del gesto íntimo. No se trata de un monumento como lo es un cementerio pero sí de un señalamiento del lugar, un gesto privado a partir del cual se construye un espacio cargado de sentimientos colectivos. Muchas de estas cruces están ocultas, camufladas con el resto de la vegetación, inclusive podrían pasar desapercibidas como una rama más. Una vez el ojo se acostumbra al tramado natural, las formas empiezan a saltar a la vista y a imponer su presencia.

Como en trabajos anteriores - *Papaver Somniferum* y *Campos de Visión*- los objetos fotografiados aparecen ante nosotros cargados con una belleza ominosa. Se trata en todos los casos de imágenes que hablan de procesos y hechos dolorosos que son mostrados con serenidad y precisión, sin dejar de ser altamente inquietantes.

María Clara Bernal

HOLY FIELD

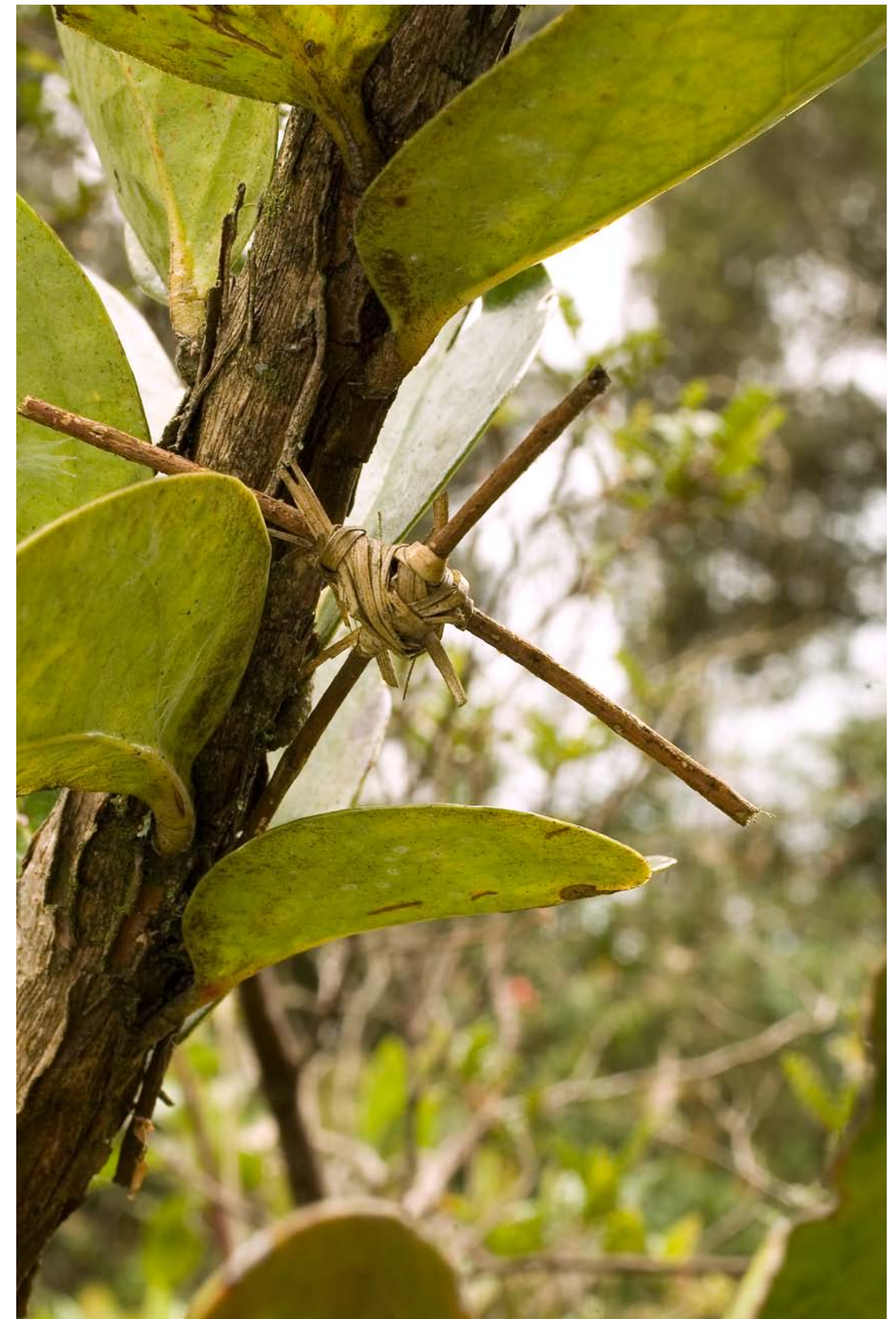
In recent years, the photographic oeuvre of Juan Fernando Herrán has been characterized by revelations of certain situations that would have otherwise remained hidden and unattainable. The series *Holy Field* is the result of a silent and collective manifestation, located in the middle of nowhere. It is a series of images taken at an area on the outskirts of Bogotá, literally planted with crosses.

The proliferation of the form, and the primitive aspect of its facture, makes Herrán's images lead to an inquiry about how the encounter between horizontal and vertical lines work within our imageries. As if it were an innate knowledge, it is understood there that it symbolizes the meeting of the mundane and the spiritual, life and death and in this case, it is even possible to think about it from the confrontation of nature and rational order. In this place, the cross appears both as a primitive and as a sculptural gesture.

It is possible to intuit from the way the photographs are taken that this place has been formed by an intimate gesture. It is not a monument such as a cemetery, but a signalling of the site, a private gesture from which a place charged with collective feelings is constructed. Many of the crosses are hidden, camouflaged with the rest of the vegetation. They can even go unnoticed, mistaken for branches. Once the eye gets use to the natural scenery, the forms of the crosses seem to jump out, imposing their presence.

Just as in his early works – *Papaver Somniferum* and *Fields of Vision* – the objects photographed appear in front of us charged with ominous beauty. In every single type of image, they speak of painful events and processes which are shown with serenity and precision, without ceasing to be disquieting.

María Clara Bernal



s.n. (nazareno)
Impresión Inkjet
148,5 x 99 cm
2006

s.n. (nazareno)
Inkjet print
148,5 x 99 cm
2006



s.n. (traza) s.n. (traza)
Impresión Inkjet Impresión Inkjet
85 x 56 cm 85 x 56 cm
2006 2006



s.n. (silente) s.n. (silente)
Impresión Inkjet Inkjet print
148,5 x 99 cm 148,5 x 99 cm
2006 2006



s.n. (encenillo) s.n. (encenillo)
Impresión Inkjet Inkjet print
99 x 148,5 cm 99 x 148,5 cm
2006 2006



s.n. (hortus 2) s.n. (hortus 2)
Impresión Inkjet Inkjet print
99 x 148,5 cm 99 x 148,5 cm
2006 2006

ESCALAS

El proyecto Escalas toma como punto de partida la amplia presencia de la escultura pública en la ciudad de Medellín, característica resultante de un esquema gubernamental que a partir de 1982 y por más de una década apoyó y fomentó las iniciativas escultóricas que hicieran parte del espacio urbano. Consciente de que dicha política definió en un alto grado la relación de la ciudad y la escultura, busqué en el espacio público de las zonas periféricas de la urbe, elementos y configuraciones tridimensionales que no pudieran ser catalogadas como obras artísticas pero que sin embargo pudieran vincularse con una noción expandida de la escultura contemporánea. Así, encontré gestos que daban razón por un lado de los procesos constructivos que definen la fisonomía de dichas áreas y por otro que dichos esquemas tridimensionales dejaban entrever un universo donde se manifiestan simultáneamente los aspectos prácticos, idiosincrásicos y simbólicos de la población.

Las imágenes fotográficas que hacen parte de Escalas revelan en primera instancia el hecho de que los habitantes de estos barrios de invasión realizan un acto de posesión territorial donde se conquista y domina la topografía. En un segundo nivel, que la conformación física del espacio público es el resultado de una serie de procesos arquitectónicos de carácter dinámico y participativo por parte de los pobladores que obedecen y son la consecuencia directa de la necesidad de construir un lugar propio que le permita al habitante participar de la noción de ciudad y de "progreso". De esta manera, las ideas de lo público y lo privado se implican y se vuelven interdependientes. Sin embargo, dichos procesos no dejan de ser contradictorios y paradójicos. En determinadas ocasiones, el esfuerzo, la persistencia y el empeño logran su objetivo mientras que en otras circunstancias se impone la ausencia, el fracaso y la derrota.

Dentro de la serie fotográfica se le da un especial protagonismo al motivo de la escalera. Ésta refleja de diversas maneras el universo material, imaginario y simbólico de los habitantes de estas zonas. Da cuenta de las condiciones de excepción del territorio y de la manera como éste es colonizado. Representa así mismo un esquema eficaz para negociar la dura realidad imperante, y asumir que dicha condición sólo puede ser doblegada por medio de la obstinación y la resistencia. La escalera finalmente, subraya la condición de tránsito de la población y la distancia tanto física como mental entre el lugar de su morada y la ciudad, que se vislumbra como distante, ajena y referencial.

Juan Fernando Herrán

ESCALAS (Steps)

The project Escalas has as its starting point the widespread presence of public sculpture in Medellín ensuing from a government policy that, since 1982 and during more than a decade, supported and promoted the sculptural initiatives that made part of the urban space.

Conscious that such policy defined to a high degree the relation between the city and sculpture, I searched the public space in the outskirts of the city hunting for tridimensional elements and configurations that could not be labeled as art but, notwithstanding, could be related to an expanded notion of contemporary sculpture. I found on the one hand gestures that answered to the building processes that define the appearance of those areas and on the other that such tridimensional schemes give us a glimpse of a universe in which the practical, idiosyncratic and symbolic aspects of the population manifest themselves simultaneously.

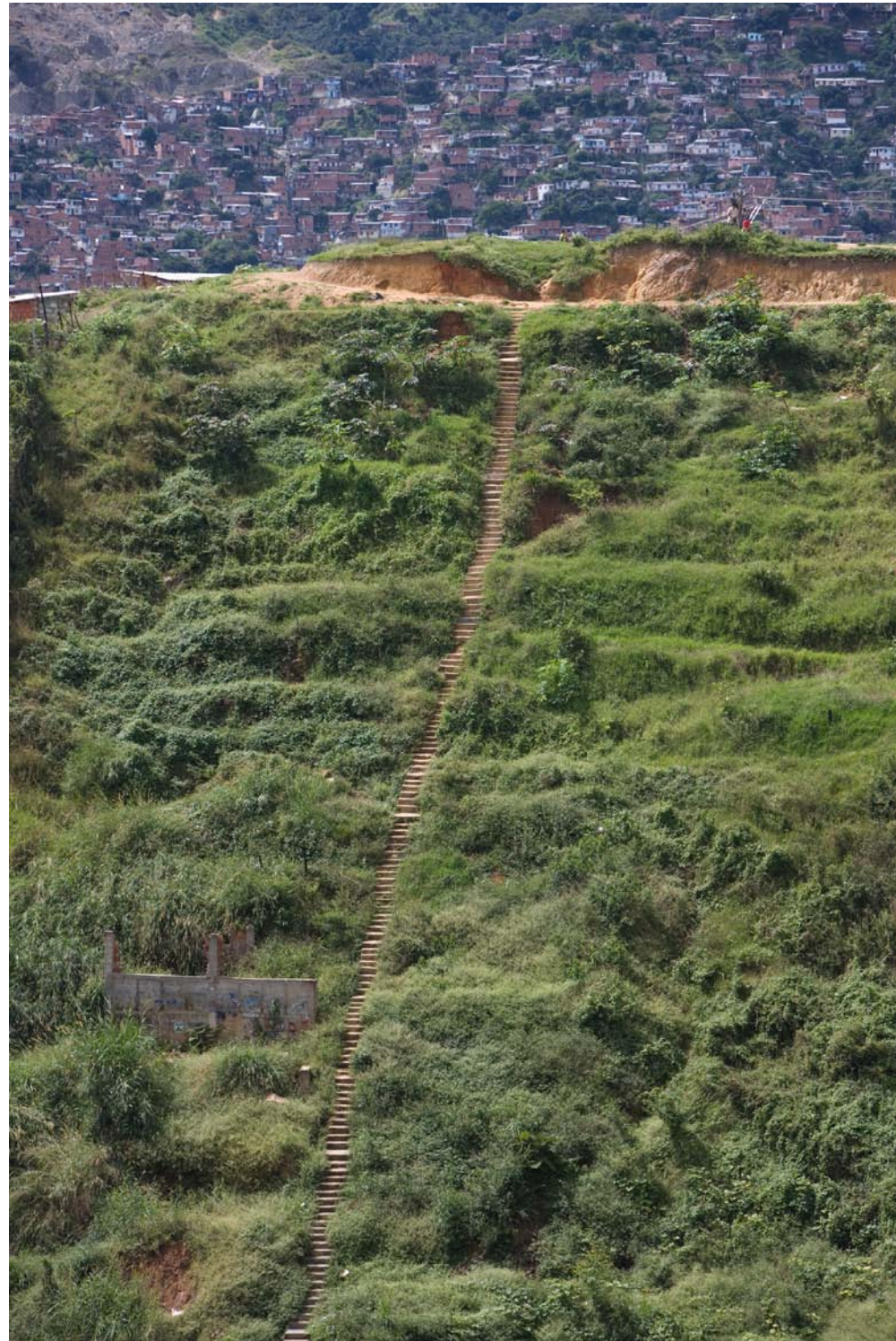
The images included in Escalas show at first sight the fact that the inhabitants of these marginal neighborhoods fulfill an act of territorial possession in which they conquest and subjugate de topography. In a second level, they prove that the physical layout of the public space is the outcome of a series of dynamic and shared architectural processes in which the population takes part and are direct consequence of their need to build a place of their own that allows them to partake of the "city" and "progress" notions. In this way, the ideas of the public and private are implied and depend on each other. However, such processes are still contradictory and paradoxical; sometimes, the effort, persistence and determination reach their goal; in other instances, failure, absence and defeat prevail.

In the photographic series, the motif of stairs has a protagonist role. Stairs reflect in various ways de material, imaginative and symbolic universe of the inhabitants of these areas. Stairs give an account of the exceptional condition of such territories and the way they are colonized. They represent, as well, an effective scheme to negotiate the hard reality that prevails and assume that such reality can only be overcome through endurance and obstinacy. Finally, the stairs underline the transitional condition of the population and the physical and mental distance between their dwelling and the city, seen as something distant and alien.

Juan Fernando Herrán



Itinerarios I	Itineraries I
Impresión inkjet	Inkjet print
108 x 163 cm	108 x 163 cm
2008	2008



Itinerarios 2 Itineraries 2
Impresión inkjet Inkjet print
163 x 108 cm 163 x 108 cm
2008 2008



Itinerarios 3 Itineraries 3
Impresión inkjet Inkjet print
108 x 163 cm 108 x 163 cm
2008 2008



Bifurcación **Junction**
Impresión inkjet Inkjet print
108 x 163 cm 108 x 163 cm
2008 2008



Sin título **Untitled**
Impresión inkjet Inkjet print
108 x 163 cm 108 x 163 cm
2008 2008



Nave central **Central Aisle**
 Impresión inkjet Inkjet print
 108 x 163 cm 108 x 163 cm
 2008 2008



Lugar propio **Proper site**
 Impresión inkjet Inkjet print
 163 x 108 cm 163 x 108 cm
 2008 2008

ESPINA DORSAL

Espina Dorsal surge de la experiencia de recorrer los barrios marginales de Medellín y de la pregunta por los procesos constructivos que definen su espacio público. Por tratarse de barrios de invasión ubicados en laderas de pronunciado declive y por estar habitados por personas de escasos recursos, las lógicas de construcción reflejan la necesidad primaria de apropiarse del lugar, domesticando su topografía, y la urgencia de crear redes de acceso que los vinculen y hagan partícipes de la ciudad. Debido a estas circunstancias, la trama urbana, formada primordialmente por las escalinatas de acceso y las escaleras que la gente construye para ingresar a sus viviendas, se caracteriza por su apariencia orgánica y laberíntica. En este trazado se hace legible la participación colectiva en la definición del entorno y la recursividad y creatividad en solucionar problemas prácticos que adquieren simultáneamente unas cualidades estéticas que dan cuenta de un proceso social de definición e identificación.

La obra *Espina Dorsal* se centra en la articulación de los accesos y escaleras mencionadas y en cómo su confluencia no solo refleja una concepción del espacio público que responde simultáneamente a necesidades individuales y colectivas sino la creación de una utopía de inclusión social y desarrollo.

Juan Fernando Herrán

SPINE

Spine arises from the experience of travelling all over the slums of Medellín and from questioning the constructive processes that define its public space. Because the slums are located on slopes of steep decline and inhabited by underprivileged people, the construction logics reflect the primary need of appropriating the space, taming its topography, and the basic need to create access networks that link and make them part of the city. Due to these circumstances, the urban fabric, formed primarily by the access staircases and steps built by the people to get to their homes, is characterized by its labyrinthine and organic appearance. In this fabric, the collective participation in the definition of the environment and the resourcefulness and creativity in solving practical problems —that simultaneously acquire aesthetic qualities that shed light on a process of social definition and identification— become readable.

The work focuses on the articulation of the above-mentioned accesses and stairs and on how their convergence reflects not only a notion of public space that answers simultaneously to individual and collective needs, but the creation of a utopia of social inclusion and development.

Juan Fernando Herrán



Espina Dorsal
Instalación escultórica
Palais de Glace, Buenos Aires
1100 x 800 x 1400 cm
2009-2010

Spine
Sculptural installation
Palais de Glace, Buenos Aires
1100 x 800 x 1400 cm
2009-2010





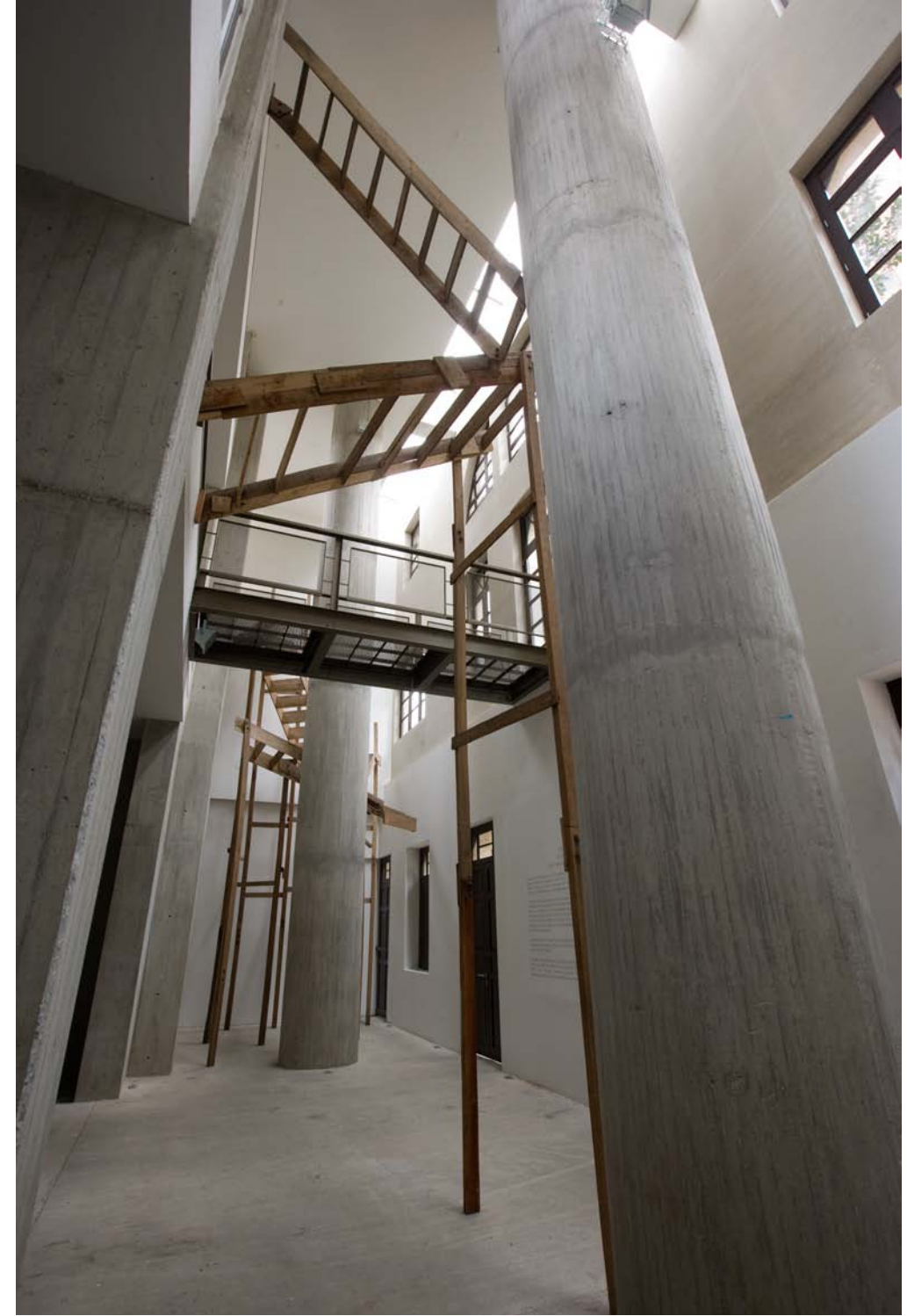
Espina Dorsal Spine
Vista general de la exposición General view of the exhibition
NC Arte, Bogotá NC Arte, Bogotá



Espina Dorsal Sección 3
Spine Section 3



Espina Dorsal Sección 2
Spine Section 2



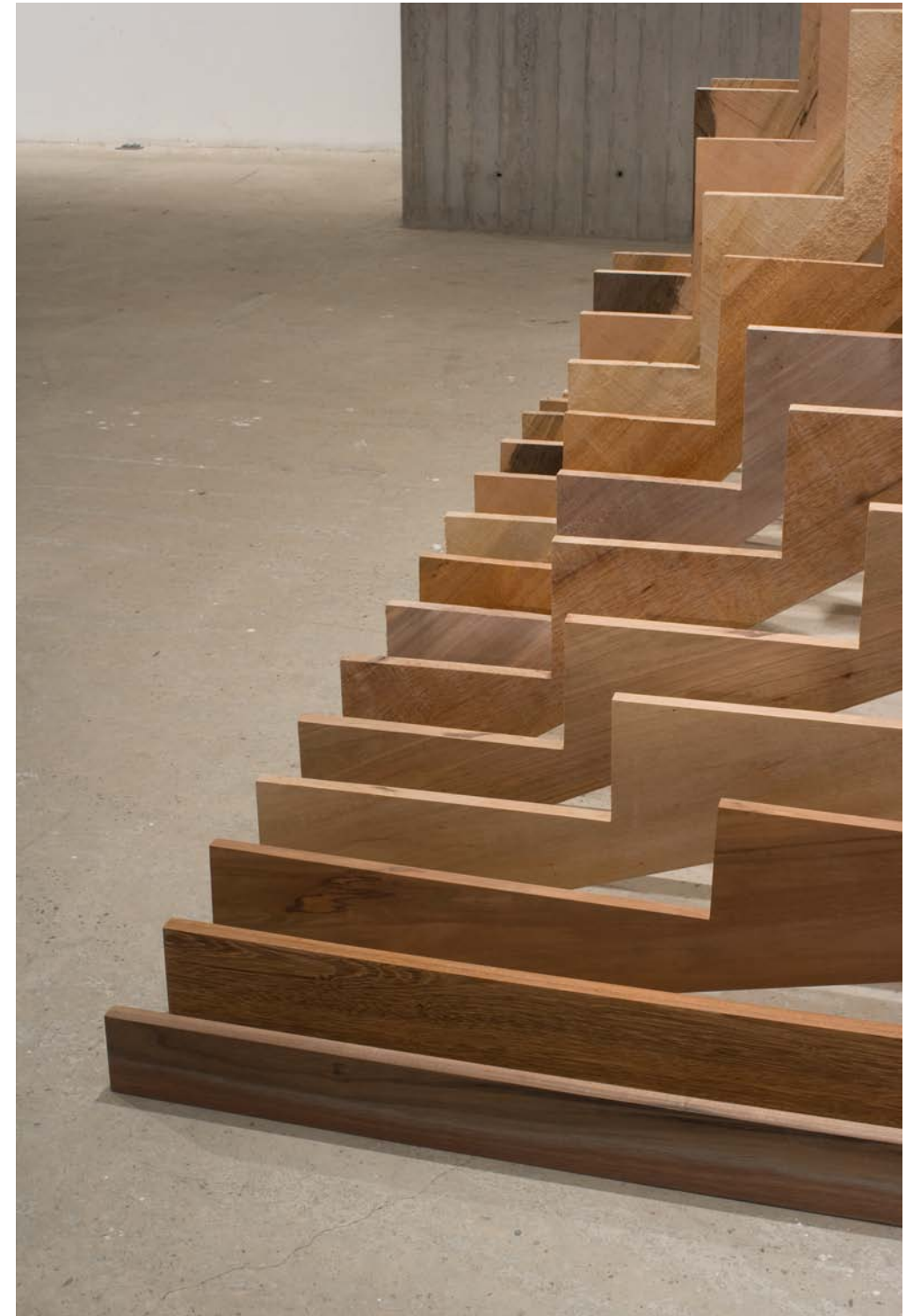
Espina Dorsal Detalle Sección 4
Spine Detail Section 4



Sin título **Untitled**
Fotografía y dibujo Photography and drawing
Dimensiones variables Variable dimensions
2011 2011



Progresión **Progression**
Escultura Sculpture
330 x 180 x 328 cm 330 x 180 x 328 cm
2011 2011



Progresión Detalle
Progression Detail