

# CANTOS CUENTOS COLOMBIANOS

ARTE COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO  
CONTEMPORARY COLOMBIAN ART

María F

# ernanda Cardoso

Cantos Cuentos Colombianos, Contemporary Colombian Art,  
Davos Latinamerica, pp 255, 275

La conversación entre María Fernanda Cardoso y  
Hans-Michael Herzog tuvo lugar, en lengua es-  
pañola, el 29 de junio de 2004, en Zurich (Suiza).

The conversation between María Fernanda  
Cardoso and Hans-Michael Herzog was held in  
Spanish and took place in Zurich (Switzerland)  
on June 29, 2004.

Hans-Michael Herzog: ¿Cuándo, cómo y por qué te hiciste artista?

Maria Fernanda Cardoso: Cuando yo era niña, quería ser científica. Quería ser genio, inventora. Quería inventar un pulmón que me permitiera ser anfibio, como una rana, para vivir en la tierra y en el agua, en ambos elementos... Quería inventar una máquina para transportarme de un lugar de Bogotá al centro, instantáneamente. Quería descubrir cosas. Ese era mi sueño de niña.

En mi familia, estuve muy expuesta a la cultura, al arte, a los libros. Mi padre y mi madre son arquitectos. Mi madre es una profesional con un nivel intelectual muy alto, quien ganó el Premio Nacional de Arquitectura cuando yo tenía siete años. Ella fue una gran inspiración y competencia para mí, y también para mi hermana, mi hermana y yo somos premios nacionales también.

¿Y qué hace tu hermana?

Mi hermana hace cine. Vive en Los Angeles. Yo quería ser científica, pero como me gustaba mucho la historia del arte y me gustaban mucho las matemáticas, yo pensé que la combinación de todo eso era la arquitectura y empecé a estudiar arquitectura en la Universidad de Los Andes. Pero casi al mismo tiempo, abrieron el departamento de arte, al lado del de arquitectura, y empecé a ver amigos que estaban felices haciendo grabados y serigrafías. Al año siguiente me pasé al departamento de arte sin ningún conflicto. Quería hacer escultura y trabajar con el espacio. En mi tesis de grado descubrí la poética de los materiales, y que el material es lo que dicta la forma y el contenido, no sólo un vehículo para decir algo ajeno. Al trabajar con las manos, el material responde, siempre hay un feedback y salen cosas que estimulaban mucho mi mente. Realicé toda una serie de obras con bolsas de aguas muy grandes, llenas de espumas. Las espumas absorben el agua y se saturan y eran algo muy sensual y muy erótico y eran también como frutas. El agua también es un reto porque es un material que no puedes contener, que no puedes controlar, que se escapa, se evapora. Allí empeñé toda mi exploración con materiales y las posibilidades que prestan.

Me gradué en la Universidad de Los Andes y me quedé en Colombia. Ahí me salió mi primera exposición individual, que fue en el programa de "Nuevos Nombres", en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Era sobre una violencia al material, pero también una cuestión de reconstruir y de ensamblar. Con esas obras me gané una beca para ir a estudiar escultura en Estados Unidos.

¿Dónde?

Hans-Michael Herzog: When, how and why did you become an artist?

Maria Fernanda Cardoso: When I was a child, I wanted to be a scientist. I wanted to be a genius, an inventor. I wanted to invent a mechanical lung so I could be amphibious like a frog, able to live in both elements, on the ground and in the water... I wanted to invent a traveling machine to go instantaneously from anywhere in Bogotá to the city's downtown. I wanted to discover things. That was my dream as a child.

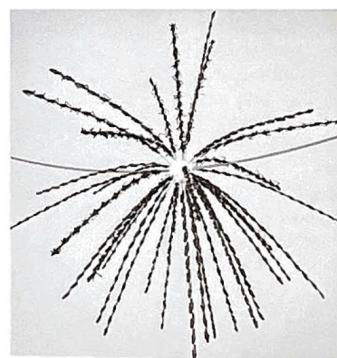
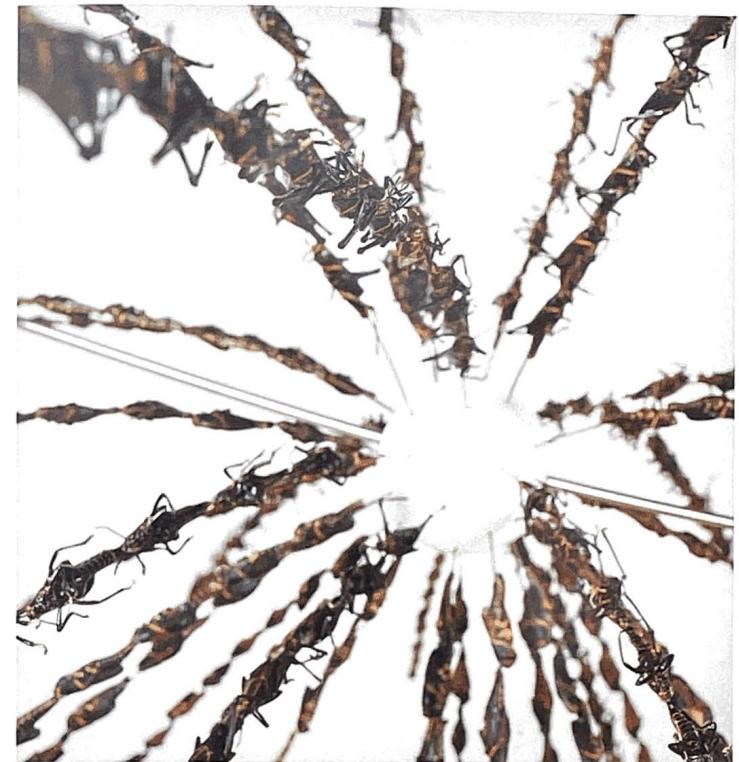
In my family I was exposed to culture, art and books. My parents were architects. My mother is very professional and highly intellectual. She won the National Award for Architecture when I was seven years old. She was a great inspiration and role model for me, and for my sister, too. My sister and I have both won national awards as well.

And what does your sister do?

My sister is a filmmaker. She lives in Los Angeles. I wanted to be a scientist but I really liked art history and I also liked mathematics, and I thought that architecture was a good way to combine both. I began studying architecture at the Universidad de los Andes (University of the Andes). But almost at the same time the university opened an Art department next to the Architecture department and I saw friends who were very happy doing engravings and silk screens. The next year I moved to the Art Department without any problem. I wanted to do sculpture and work with space. In my graduation thesis I explored the poetics of materials and how they dictate form and content: they aren't simply a vehicle for saying something else. When you work with your hands, the material responds, there is always feedback and things come out that really stimulated my mind. I did a whole series of really big water bags, full of foam. The foam absorbs the water and becomes saturated—they were very sensual, very erotic and they were also like fruit. Working with water is challenging because it is a material that you cannot contain or control, and it escapes and evaporates. This is where I began exploring materials and their possibilities.

I finished my degree at the Universidad de los Andes and stayed in Colombia. I had my first solo exhibition then, which was part of the "Nuevos Nombres" (New Names) program at the Luis Ángel Arango library. It was about inflicting violence on the material but also about reconstructing and assembling. Because of those pieces I won a grant to study sculpture in the United States.

fig 1  
Untitled | Sin título, 1990  
Preserved grasshoppers  
(Louisiana lubber <Romalea microptera>), polystyrene and metal  
Approx. Ø 180 x 410 cm



Cometí el error de irme al Pratt Institute, en Nueva York, que era malísimo, el programa era pésimo. Lo que pasó fue que no conocía mucho y lo único que había pensado era ir a estudiar a Nueva York o a Londres. El programa tenía un solo maestro, no había profesores invitados. El departamento y los estudios estaban en un sótano deprimente en una zona muy peligrosa de Brooklyn, y encima de todo, era carísimo. Era una trampa para estudiantes extranjeros. Entonces empecé a tomar un curso de New York University de historia del arte y me gustó. Al pasar por el departamento de escultura en Yale, había visto que tenían unos estudios gigantescos. Cada estudiante tenía su estudio con luz natural y yo estaba en un sótano sucio. Entonces me presenté a la maestría y me aceptaron. En el último semestre, para mi tesis de grado, fui cuando me lancé a trabajar con los animales y compraba latas de grillos. Me tocó pedir tarjeta de crédito, para poder comprarlos, y fue así que descubrí todo un mundo que no conocía, que era el del *mail order* en Norteamérica. Todo ese mundo del comercio en el que por un catálogo así de gordo, tú puedes comprar lo que quieras, todo lo que hoy en día se puede comprar por internet. Puedes comprar moscas, lombrices, ranas, lagartijas, grillos, todo lo que te imaginas lo puedes comprar. Esqueletos, lo que tú te imagines, vivo o muerto. Y también lo que no te imaginas...

Antes de los animales yo trabajaba con materiales encontrados. Con agua, con tierra, con tubos de cemento. Pero cuando descubrí el *mail order* eso fue una revelación para mí. Es un hecho que te exonería de toda culpa; yo no estoy asesinando ningún animal, no los estoy cazando, los animales se convierten en "mercancía", en "objetos", en "material". La parte ética, la moralidad de quien controla esas vidas, tú se la pasas a ellos —al proveedor, al mercado— y no la asumes personalmente, sino que te conviertes en un participante más de un sistema complejo. Aun a pesar de esto, me sentía muy confrontada al trabajar con animales que me gustaban mucho, con los cuales tenía una relación de afecto desde mi infancia.

#### ¿De dónde salió esta idea de trabajar con animales?

Yo analicé qué influencias había tenido yo, como artista, como persona. Las influencias eran la cultura precolombina porque no solamente es parte de nuestra vida cotidiana; las *huacas*\* que habían

\* Huaca es el término usado comúnmente en Colombia para referirse a las tumbas en las que las sociedades prehispánicas enterraban a sus muertos y/o las vasijas cerámicas que hacían parte del ajuar funerario. También se usa para referirse a cualquier tesoro enterrado o escondido.

#### Where?

I made the mistake of studying at the Pratt Institute in New York, which was really bad; the syllabus was very, very bad. It happened because I wasn't well informed. I had only thought about studying in New York or London. The program only had one professor, and no other professors from other institutions were invited. The department and the studios were in a depressing basement in a very dangerous part of Brooklyn, and on top of all that, it was very expensive. It was a trap for foreign students. I then enrolled myself in an Art History course at New York University and I liked it. While visiting the sculpture department at Yale I had seen their massive studios. Each student had his or her own studio with natural light and I was working in a dirty basement. I put my name down for their Masters program and I was accepted. In my last semester I started to work with animals for my graduation thesis and I bought tins of crickets. I had to get a credit card to buy them and then I discovered a world of whose existence I had been unaware—the world of mail order in North America. All that world of retailing where you can buy whatever you want from a catalog this thick—all the things that nowadays you can buy on the Internet. You can buy everything imaginable: flies, worms, frogs, lizards, crickets. Even skeletons—whatever you can think of—dead or alive.

#### And also what you can't imagine...

Before the animals I was working with recycled materials, with water, soil and cement tubes. But discovering mail order was a revelation for me. Mail order exonerates you from guilt; I'm not killing animals, I'm not hunting them. The animals become "merchandise," "objects," "materials." The ethical element, the morality of who controls those lives is passed on to the suppliers and the market—you don't take any responsibility. Instead you become another participant in a complex system. Despite this, I was very uneasy about working with animals that I liked a lot, which I'd had an affectionate relationship with since I was a child.

#### This idea of working with animals, where did it come from?

I analyzed what sort of influences had affected me as an artist, as a person... These influences were from pre-Columbian culture, which was not simply part of our daily life. The *huacas*\* found in

\* *Huaca* is commonly used in Colombia when referring to the tombs where pre-Hispanic societies buried their dead and/or the ceramic vessels used as grave goods. It is also used to refer to any buried or hidden treasure.

fig. 2  
*Sol negro | Black Sun*, 1990  
Preserved house flies  
(*Musca domestica*, USA),  
acrylic medium, polystyrene and metal  
Approx 120 x Ø 12 cm



sido encontradas por mi familia en el campo y las otras *huacas*, que compramos, nos rodeaban. Mi hermana estudiaba antropología y era arqueóloga, antes de volverse cineasta, e íbamos a los museos de arqueología para apreciar nuestras raíces. De niña, en esos museos, me daba cuenta de que estaba mirando arte funerario. La otra gran influencia en nuestra cultura, el arte religioso, el barroco de nuestras iglesias, también es un arte funerario y de tortura. Ese Cristo sangrando y sufriendo, muerto o en el proceso de morirse, sumado a los huesitos de las *huacas*, las ollas y las joyas precolombinas, crearon mi propia definición de arte, arte al que estuve expuesta directamente. No el arte mediado de los libros de historia del arte europeo.

Por otra parte, la naturaleza era parte fundamental de vivir en Colombia, de crecer yendo al monte con mi papá. Nos íbamos a buscar lagartijas, ranas, culebras, ya a mirar los caracolitos y las orquídeas, a aprender a sobrevivir si no hay agua; entonces coges esta rafz y chupas el agua, mi papá me enseñaba todos los nombres de las plantas, era muy lindo. Ésas eran mis influencias que eran vivencias. Entonces de ahí empecé a trabajar con los animales con los que había jugado cuando era chica. Esos eran mis animales. La revelación que tuve fue cuando me di cuenta de que todos eran animales sagrados precolombinos.

#### **¿Hay una relación entre la situación social colombiana y tus animales?**

Esa exploración de la trascendencia y de sacrificarte para un fin superior que viene del catolicismo, creo que viene de ahí. Por eso, la *Corona para una princesa Chibcha* [fig. 3] es como una mezcla con una corona de espinas, porque son las dos culturas juntas.

Viviendo en Estados Unidos yo me daba cuenta de que hay una gran negación de la naturaleza y de la muerte. No quieres ver la muerte, la enfermedad, no quieres ver dónde matan los animales para procesarlos para que los comamos, no te comes al animal, te comes un paquete de una cosa que compras en el supermercado. Es algo abstracto. No tiene nada que ver con el animal. Viniendo de un país como Colombia donde tú estás confrontado a realidades tan fuertes, ellos están en una sociedad que es todo lo contrario. Quiero sentir el dolor, quiero ver la muerte, no la quiero negar, no la quiero tapar, no la quiero esconder. Entonces se volvió toda una estética de la muerte, pero para mí era lo más natural.

**¿Dirías que todo colombiano mantiene una relación muy estrecha con sus raíces o que**

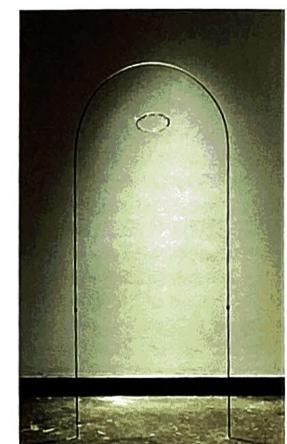
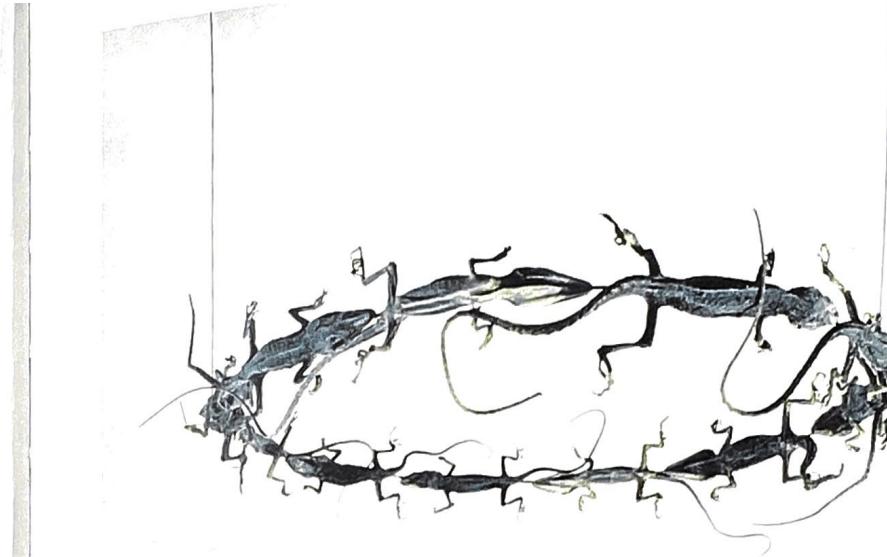
the fields by my family and the *huacas* that we bought were all around us. My sister studied anthropology and was an archaeologist before she became a filmmaker, and we used to go to archeological museums together to learn about our roots. As a child, in those museums, I knew that I was looking at funerary art. The other great influence in our culture, religious and baroque art found in our churches, is also art about torture and the funerary. That image of Jesus bleeding and suffering, dead or in the process of dying, combined with the little bones found inside the *huacas*, the pots and the pre-Columbian jewels, formed my own definition of art, the art I was directly exposed to. It's not the art mediated by European art history books.

Besides, nature was an essential part of living in Colombia, of growing up and visiting the mountains with my father. We used to go in search of lizards, frogs, and snakes and also to look at little snails and orchids. We learned survival techniques for when there is no water. You pick up these roots and suck the water from them. It was beautiful, and my father used to teach me the names of all the flowers. Those were the influences from my own life. From these I began to work with the animals I had played with as a child. Those were my animals. The moment I realized that they were all pre-Columbian sacred animals was revealing.

#### **Is there a relationship between the social situation in Colombia and your animals?**

I think it arises from the exploration of transcendence and of sacrificing yourself for a higher purpose, which comes from Catholicism. That is why the *Corona para una princesa Chibcha* (Crown for a Chibcha Princess) [fig. 3] is a fusion with a crown of thorns; it joins the two cultures together. Living in the United States I noticed that nature and death are constantly denied. You do not want to see death or sickness; you don't want to see where animals are slaughtered and then processed for us to eat. You don't eat the animal; you eat the packet containing something you buy in the supermarket. It is something abstract. It has nothing to do with the animal. Coming from a country like Colombia where you confront harsh realities, there is a sharp contrast—they seem like the complete opposite of us. I want to feel pain, I want to see death, I don't want to deny it, I don't want to cover it up, to hide it away. I developed a whole aesthetic of death but for me it was a very natural thing.

fig 3  
*Corona para una princesa Chibcha | Crown for a Chibcha Princess*, 1990  
Preserved lizards (*Anolis carolinensis*, USA) and metal  
Approx. 200 x 90 x 24 cm



éstas se vuelven más fuertes e intensas estando fuera del país?

Bueno, no a todo colombiano, pero en mi caso se dio así. Porque también hay una clase media colombiana con ambiciones de irse a Miami, que no tiene nada que ver con las raíces. Pero creo que en general para los colombianos es muy difícil vivir en el extranjero.

#### ¿Por qué?

Por ejemplo, a nivel de las estructuras sociales, están la familia y los amigos. En Colombia no existe eso de las pensiones. Cuando tú seas viejito, tus hijos te van a cuidar, vas a vivir donde ellos. Si tienes problemas, siempre hay alguien de la familia que te va a ayudar y te va a proteger. Las estructuras familiares son muy fuertes y las amistades también. En el extranjero eso no existe, entonces es duro.

Yo estudié tres años en Estados Unidos y volví a Colombia. Llegué, participé en la Bienal de Bogotá,



Would you say that every Colombian maintains a close relationship with his roots or does it become stronger and more intense when he/she lives abroad?

Well, not every Colombian, but that's how it is with me. There is also a Colombian middle class whose ambition is to live in Miami, and this has nothing to do with their roots. But I think that in general, it is very difficult for Colombians to live abroad.

#### Why?

Take social structure, for example—your family and friends. In Colombia there are no homes for the elderly. When you are old, your children will look after you; you go and live with them. If you have problems, there is always someone in the family who is going to help you and protect you. The family structure is very strong and so are friendships. These structures don't exist abroad and that's why it's so hard.



y gané el primer premio con estos animales. Luego me invitaron a exponer en la galería Garcés Velázquez. Ahí fue cuando empecé a trabajar con las flores, con coronas funerarias y con los cementerios. Cuando estaba ahí, me presenté para un trabajo en California, para enseñar en CalArts (California Institute of the Arts). En esa época CalArts estaba muy enfocado en los "medios de representación" y era pura teoría. En mi presentación puse que yo no creía en las experiencias mediadas, que yo creía en las posibilidades y en la inmediatez de los materiales reales y de las experiencias directas. En CalArts pude crear mis propias currículas acerca de lo que yo había pensado y analizado en mi propio trabajo, y pude desarrollar intelectualmente todos estos temas que estaba explorando con mi obra. Estudié a todos los artistas que habían trabajado con animales y todas las teorías que hay de sociología, sociobiología, de

I studied in the United States for three years and then went back to Colombia. When I got back, I participated in the Bienal de Bogotá (Bogotá Biennial) and I won the first prize in the biennial with my animals. I was then invited to exhibit in the Garcés Velázquez gallery. It was then that I began to work with flowers, with funeral wreaths and with cemeteries. I then applied for a job in California, to teach at CalArts (California Institute of the Arts). At the time, CalArts was very focused on "forms of representation" and it was all theory. In my application I wrote that I didn't believe in mediated experiences, that I believed in real materials and direct experiences. At CalArts I was able to create my own syllabus based on things I had thought about and analyzed in my work, and I was able to develop the issues I was exploring with my work at an academic level. I studied all the artists who had worked with animals and all the

fig. 4  
*Cardoso Flea Circus | Circo de pulgas Cardoso*,  
1995/2000  
Installation detail of  
tightrope artist with  
balancing pole, tent and  
circus arena with props  
244 x 600 x 305 cm

relaciones entre humanos y animales, y eso me ayudó a conceptualizar mucho mi exploración con los animales.

#### ¿Encontraste obra paralela o similar?

Muchísima. Empezando por Joseph Beuys, con su liebre, con sus abejas, con la miel, hay mucha tradición. Es que no está catalogado de esa manera. Ha habido intentos, ha habido shows de *animal art*, pero nunca logran consolidarse en un trend.

Fue una experiencia muy enriquecedora los años que estuve enseñando en California. Cuando se acabó mi contrato me fui a vivir a San Francisco porque había encontrado un estudio buenísimo. Todo terminó cuando estaba presentando el *Cardoso Flea Circus* [fig. 4], el circo de las pulgas en San Francisco: mi padre se enfermó en Colombia, me llamaron, esté en el hospital con un tumor, ven corriendo. Mi padre murió, yo tenía mi historia de amor en Australia, y entonces decidimos que íbamos a vivir en Sydney, en Bogotá y en San



Francisco. Durante dos años estuvimos viajando, locos, sin plata, sin nada, viviendo de las tarjetas de crédito. Quedé embarazada en Colombia, llevábamos dos años casados ya, y yo todavía no había solicitado mi visa en Australia. Solicité mi residencia con la barriga así, y no me la podían dar porque tenían que tomar una radiografía. Entonces no podía vivir en Australia y todavía tenía mi green card porque si iba cada seis meses la mantenía. Yo quería vivir en Australia y él quería vivir en Los Angeles y en Colombia. En esa confusión, me dijeron que si tenía el bebé en Australia no podía viajar por Estados Unidos con el bebé porque yo era residente, pero el bebé no. Me conseguí una abogada buenísima que trabajaba gratis y me dijo:—Mira, tu única posibilidad es tener el bebé aquí. —Entonces viajamos a Los Angeles cuando tenía siete meses y tuvimos que esperar dos meses ahí a que naciera porque

theories about the relationship between humans and animals discussed in sociology and socio-biology, and this helped me conceptualize my explorations with animals.

#### Did you find work which is similar or parallel to your own?

Yes, often. Starting with Joseph Beuys with his hare, bees, and honey, there is a long tradition. But it's not catalogued this way. There have been previous attempts—shows of animal art—but they are never able to consolidate into a trend.

The years I spent teaching in California were a really rich experience. When my contract ended I went to live in San Francisco because I had found a very good studio. Everything fell apart when I was presenting the *Cardoso Flea Circus* [fig. 4] in San Francisco: my father fell ill in Colombia, they called me to say: "He is in the hospital with a tumor, come quickly." My father died, and I had a love story in Australia, so we decided that we were going to live in Sydney, Bogotá and San Francisco. We spent two years traveling around like madmen, without money, with nothing, living on our credit cards. I became pregnant in Colombia. We had already been married for two years and I hadn't asked for an Australian visa. I applied for residency with my big belly and they couldn't give it to me because they had to take an X-ray. So I couldn't live in Australia but I still had my green card because I could keep it if I went every six months. I wanted to live in Australia and he wanted to live in Los Angeles and Colombia. To add to the confusion, they said to me that if I had the baby in Australia I couldn't travel around the United States because I was a resident but the baby wasn't. I got a very good lawyer for free who said to me: "Look, your only choice is to have the baby here." We then traveled to Los Angeles, I was seven months pregnant and we had to wait another two months for the baby to be born because the airlines won't let you travel after seven months. Ross and I waited in Los Angeles for the baby to be born. The birth was free through social security and we started colonizing, like good Latinos.

#### How long have you lived in Australia?

Seven years, though as I said, we spent the first two traveling.

Do you still have strong feelings about Colombia? Because Australia is far away, further away than San Francisco or Los Angeles.

One of the reasons I liked Australia was that I didn't have the same conflict about being a Latina, which was so hard for me in the United States. In

después de siete meses las aerolíneas no te dejan viajar. Ross y yo en Los Angeles esperando que naciera el bebé, a través del social security salió el parte del bebé gratis y nosotros, como buenos latinos, colonizando.

**¿Desde hace cuántos años estás viviendo en Australia?**

Siete. Los primeros dos eran, como te conté, viajando.

**¿Y sigues teniendo este sentimiento acerca de lo colombiano? Porque Australia está lejos, mucho más lejos que San Francisco o Los Angeles.**

Parte de las razones por las cuales me gustó Australia fue porque no tenía ese conflicto de ser latina que sí había tenido en Estados Unidos y que para mí fue muy duro. En Australia a nadie le importaba de dónde venía yo. En esa época no había muchos latinos, ahora están llegando más. Había toda una generación de exiliados de Uruguay y de Chile, que habían llegado hacía treinta años, y sólo ahora están empezando a llegar latinos nuevamente porque les están cerrando las puertas en Estados Unidos y en Australia están promoviendo las universidades como una alternativa más económica. Estoy empezando a escuchar el español en el bus. También reciben a profesionales, no reciben a unskilled laborers, pero si tú eres un ingeniero de sistemas, un arquitecto, un químico, una enfermera, puedes presentarte y te dan una visa.

**¿Dónde está tu casa?**

En Sydney. La compramos hace año y medio. Ahora soy ciudadana australiana, soy artista australiana, lo cual va a ser muy divertido. Voy a empezar a promover mi carrera artística como australiana. Ya tengo galería, antes no tenía. Hasta hace poco yo sólo vivía en Australia, pero trabajaba por fuera. No tenía conexión. Ahora estoy construyendo una vida y una identidad australiana.

**¿Cómo te ves a ti misma ahora que irás a Colombia a inaugurar tu midlife retrospective? ¿Cómo ves tu pasado, tu presente y tu futuro?**

Yo creo que me va a cambiar un poco la perspectiva una vez que vea la exposición. Pienso que mi vida está desintegrada, de alguna manera, porque voy a tener esa exposición en Bogotá, en esa sala que es espectacular, nueva, con el apoyo que no tiene ningún otro artista. Pero como me voy a los cinco días de inaugurada, no voy a sentir, a percibir el impacto de mi obra en ese contexto. Es un poco como todas las exposiciones que tengo internacionalmente, de alguna manera no estoy viviendo la experiencia. Creo algo, lo monto y luego voy y me esconde en mi casa en Australia. De alguna

Australia nobody cared where I was from. In those days there were not that many Latinos, now more of us are arriving. There was a whole generation of exiles from Uruguay and Chile who had been there for thirty years, and only until recently have Latinos started to arrive again because doors are closing in the United States and Australia is promoting its universities as a less costly alternative. I started to hear Spanish spoken on the bus. They also welcome professionals, they don't accept unskilled workers, but if you are an IT engineer, an architect, a chemist, or a nurse you can apply and they will give you a visa.

**Where is your home?**

Sydney. We bought a house a year and a half ago. I am now an Australian citizen and an Australian artist, which is going to be interesting. I am going to begin promoting my artistic career as an Australian. Now I have a gallery, before I didn't. Until very recently I just lived in Australia but worked abroad. I didn't have a connection, but now I am building an Australian life and identity.

**How do you see yourself now that you are going to Colombia to inaugurate your mid-life retrospective? How do you see your past, present and future?**

I think that my perspective is going to change a bit once I see the exhibition. I think that my life has disintegrated to some degree because I am going to have an exhibition in Bogotá in a new, spectacular space with support that no other artist has. But because I am going to leave five days after the opening I am not going to see or feel the impact of my work in that context. It is rather like all the other international exhibitions I have had. In some ways I am not living the experience. I create something, I install it and then I go and hide in my house in Australia. So I am protected from any influence by the response to my work.

**Can you summarize what the work *Cardoso Flea Circus* [fig. 4] was all about? It was very successful, wasn't it?**

The fact is that it is a real circus. Because my principle as an artist is to work with real materials—with animals and lizards—not plastic or copper lizards, not replicas, drawings, representations—that was why it was successful. I prepared it with a great deal of effort over several years to make it into a real circus. The fleas were alive and they did everything that I said they were going to do. I also realized that to make this project work it wasn't just the fleas who were important, but also the trainer, myself. The relationship between tamer

manera estoy protegida de las influencias, de las respuestas de todo eso.

**¿Puedes sintetizar de qué se trató en el *Cardoso Flea Circus* [fig. 4], que tuvo un éxito enorme?**

El hecho es que es de verdad. Como mis premisas artísticas eran trabajar con materiales de verdad, con los animales, con las lagartijas, no con lagartijas de plástico o de bronce, no con réplicas, no con dibujos, no con representaciones, ése fue el éxito. Hice un esfuerzo de varios años de preparación para que fuera de verdad, para que las pulgas estuvieran vivas e hicieran todo lo que yo decía que iban a hacer. También entendí que para lograr hacer este proyecto no importaban sólo las pulgas, sino también el entrenador, que era yo. La relación domador-domado, hombre-animal es poderosa. El público siempre ha escuchado de los circos de pulgas, pero nunca los ha visto. Es un mito. Entonces esa confrontación de lo que la gente ha escuchado, lo que se ha imaginado con la posibilidad real de verlo, de comprobar si existe, si es real, o no, eso fue el éxito.

**Claro, pero no todos los artistas tienen la idea de hacer un circo de pulgas. ¿Cuál fue la idea inicial?**

No me acuerdo muy bien por qué tuve esa idea, pero básicamente porque me interesa mucho la relación de los animales con los humanos. Las pulgas representaban para mí algo simbólico muy fuerte cuando yo era niña. Con las pulgas había crecido, porque tenía gatos y los gatos tenían pulgas y yo las mataba, las miraba, hay muchas anécdotas de mi infancia con pulgas. Me acuerdo que hice una tarea del colegio sobre las pulgas, dibujé una pulga, tenía todo un universo con las pulgas. Me acuerdo cuando tenía seis o siete años, escuché a un tío mío decir que había un circo de pulgas en Nueva York. Me acuerdo que me lo imaginé y visualicé el trapecio y las pulgas, todo. Pero en el camino me pasaron muchas cosas, todo el fenómeno de los medios, me convertí en entrenadora de verdad, mi carrera del arte tuvo un antes y un después, ese proyecto cambió completamente mi forma de hacer arte. Mi arte no era narrativo, no era de ficción, yo nunca había hecho performances, era muy tímida y lo sigo siendo, me vi forzada a hacer performances, era aterrador, tenía un miedo horrible. Cada vez que me presento es un pánico espantoso, nunca tuve entrenamiento de actriz, ni de performance, tampoco quería porque no quería que fuera teatro, quería que fuera de verdad, con todas mis imperfecciones. Fue un reto, y en el mundo del arte pienso que la mayoría de la

and tamed, man and animal, is a powerful one. People have always heard of the flea circus but have never seen one. It is a myth. So the basis for its success was bringing together what people had heard of and imagined, with the real possibility of seeing a flea circus, of proving that it existed, and letting them decide if it was real or not.

**Of course, but not all artists think about making a flea circus. What was the initial idea?**

I don't exactly remember why I had the idea. But basically I was very interested in the relationship between animals and human beings. Fleas were a very strong symbol for me when I was a child. I grew up with fleas because I had cats and cats have fleas, and I used to watch them and kill them; there are many anecdotes from my childhood about fleas. I remember doing some homework about fleas. I drew a flea, hence I have a whole universe of experience with fleas. I remember that when I was six or seven years old I listened to an uncle of mine who said that there was a flea circus in New York. I remember that I imagined it and I visualized the trapeze and the fleas, everything. But during this project many things happened to me, the attention of the media, I became a real trainer, my artistic career had a before and an after—this project completely changed my way of making art. My art was not narrative, it was not fictional, I had never done performances before, I was very shy and I still am. I was forced to perform and it was terrifying. I was very scared. Every time I do it I feel a dreadful panic. I was never trained as an actor or as a performance artist. But I didn't want that training because I wasn't trying to create theatre. I wanted reality, complete with all my imperfections. It was a challenge, and most people in the art world didn't understand it, starting with my galleries. I had a lot of fun. It lasted five years and it started to change and evolve. It was a total and absolute obsession.

**In what sense did your work change after the flea circus?**

I ended up with two options. One was to make a career as a performance artist and make a living traveling the world showing this spectacle. One day I was at Sydney Opera House completely sold out, nine thousand people applauding. The next day I was bankrupt in Edinburgh where they ripped me off and the set was burned. It was a narrative in itself. The work of art became the narrative of my life with the circus. I had to decide whether to continue living like that. All those

gente no lo entendió, empezando por mis galerías. Me divertí mucho. Duró cinco años y fue cambiando y evolucionando, fue una obsesión total y absorta.

#### ¿En qué sentido cambió tu obra después del circo de pulgas?

Yo tenía dos opciones. Una era hacer una carrera como *performance artist* y ganarme la vida viajando por el mundo y haciendo este espectáculo. Un día estaba en el Sydney Opera House (Casa de la Ópera de Sydney) con un *sold out*, la aclamación de un público de nueve mil personas, y al otro día estaba en la ruina en Edimburgo donde nos estafaron, el show se quemó. Era una narrativa en sí, la obra de arte era la narrativa de mi vida con el circo. Tenía esa opción de dedicarme a seguir viviendo eso. Todas decisiones tienen que ver, en parte, con lo económico y, para mí, en lo de las pulgas, la única definición entre estar loco y estar sano era si yo me ganaba la vida con las pulgas, porque si no, estaba loca. Pero después de que nos estafaran en Edimburgo, y nos cancelaron una invitación para presentar el circo en Riverside, en Londres, de cincuenta mil libras como garantía mínima, nos cancelaron todo, pues, se acabó. Dije yo: se acabó, vuelvo al arte.

#### ¿Piensas que fuiste más prolífica por haber dejado Colombia o cómo lo ves?

Si yo me hubiera quedado en Colombia no hubiera podido hacer trabajos de la escala que hice. Tal vez ahora es posible hacer proyectos de gran escala con dinero de afuera, pero en esa época, la única manera era yéndose del país. Y también era porque a nivel local había llegado al límite del éxito cuando tenía 27 años. Había mostrado en la mejor galería y me había ganado el primer premio en la Bienal. Tenía el mejor trabajo en la mejor escuela de arte en el West Coast, entonces, ¿cómo podía crecer más? Si me quedo en Colombia me vuelvo gorda y, no sé, fea... Para mí es siempre una cuestión de poder seguir creciendo y tener retos más grandes en vez de estar satisfecha conmigo misma y pensar que ya llegaste y ya. Si no me hubiera ido, nunca hubiera podido conceptualizar mi trabajo de la manera en que lo hice porque en esa época en Colombia nosotros no hablábamos de arte, nadie te enseñaba a hablar, a tener una discusión.

Pero ahora me parece que la situación es exactamente al revés: en Estados Unidos no se habla más de arte y en Colombia muchísimo.

#### ¿Conoces la situación actual?

Yo me fui en el '87. Ha cambiado muchísimo. He

decisions have partly to do with the financial side of it, and for me the only deciding factor between thinking it was fine, or deciding it was insane, was being able to make a living with the fleas. If I couldn't make a living, I was insane. But after we got ripped off in Edinburgh and an invitation to present the circus at the Riverside Studios in London, which had a minimum guarantee of fifty thousand pounds, was cancelled, it was finished. I said: it's finished, I will return to art.

#### Do you think you were more prolific because you left Colombia or how do you see it?

If I had remained in Colombia I wouldn't have been able to do work on the scale I did. Maybe now it is possible to do large-scale projects in Colombia with some money from abroad, but at that time, the only way was leaving the country. It was also because at the national level, at 27, I was as successful as I could be. I had shown at the best gallery and I won the first prize at the biennial. I had the best job in the best art school on the West Coast, so, how could I grow some more? If I had stayed in Colombia I would have gained weight and become, I don't know, ugly... For me it is always a question of being able to continue developing my work and to have greater challenges instead of being satisfied with myself and to think that I've peaked and that's it. If I hadn't left, I would have never been able to conceptualize my work the way I did because in Colombia, in those days, we didn't talk about art, nobody taught us how to talk, how to develop a discussion.

#### But now it seems like things are the other way round: in the United States people no longer talk about art and in Colombia they do it a lot.

#### Are you more or less aware of what the current situation is?

I left in 1987. It has changed a lot. I have lost a lot of contact with what young people are doing because I go every year and a half and keep in contact with artists of my generation. We are all very good friends and there is a lot of energy, but naturally it's not possible to know everything that's happening.

I want to return to the animals you have developed in a very minimalist context, very cool, maybe a bit cruel. You are not offering us a narrative. The viewer has to think how to put the work together. The bottom line is that your work is not easy. How do you see it?

I was interested in working on the frontier of what is and isn't art. If you push that border a bit, it is art but if you don't push it enough, it is not art. Take

perdido mucho contacto con lo que están haciendo los jóvenes porque voy cada año y medio y estoy en contacto con artistas de mi generación, somos muy amigos todos, hay mucha energía. Pero, claro, no es posible estar conectado.

Quiero volver a los animales que tú pones en un contexto muy minimalista, muy cool, tal vez un poco cruel. No nos estás ofreciendo una narrativa. El espectador tiene que pensar cómo unir todo el trabajo, en el fondo tu obra no es del todo fácil, ¿cómo la ves tú?

Yo estaba interesada en trabajar en la frontera entre lo que es arte y lo que no es arte. En ese borde en que si tú empujas un poquito, es arte, pero que si no empujas lo suficiente, no es arte. Una rana muerta [fig. 5], por ejemplo. La metáfora que yo utilizaba era el príncipe o el sapo. ¿Qué ves? Y al trabajar en ese límite es ambos porque la lectura salta de un lado para otro. Esas obras no son bellas. Esos sapos están muertos y están con gestos de momia, no pretenden ser bonitos como en la taxidermia donde pretenden estar vivos con la belleza del color y la vida. No, acá están chupados. Lo que yo hice fue estirarlos un poquito y colocarlos en posición geométrica, sacarlos de la lectura de cadáver para que se volvieran arte, pero era un gesto mínimo. Y de ahí también a conectarlos unos con otros de una manera muy mínima. Me interesa mucho también que no hubiera protección de nosotros con ellos o de ellos con nosotros. Que estuvieran ahí y son frágiles y vulnerables a nosotros. Y nosotros estamos confrontados al acercarnos porque de verdad te miran.

#### ¿Cuál es tu noción de belleza?

La belleza me interesa, pero más que belleza me interesa el impacto. Obras que generen impacto, que te absorban. Siempre trato de hacer obras que sean fuertes e instantáneas. La belleza es una estrategia como otras, es algo muy fuerte. He estudiado mucho por qué nos gusta la belleza, por qué es importante. Hay razones evolucionarias, es supervivencia, es vida. Esa selección es el mejor gen, es el que se exhibe y logra pasar a las siguientes generaciones. Hay relaciones de belleza que son de sincronía con el orden del universo porque todos son sistemas de ordenamiento. Todo eso lo percibimos como belleza. Así lo llamamos los humanos, pero hay fuerzas biológicas, físicas o químicas que crean los mismos patrones. Belleza es un nombre, pero en realidad tiene que ver con maneras de ser, de existir, de ser parte de un sistema que va de lo microscópico a lo macroscópico.

for instance a dead frog [fig. 5]. The metaphor I was using was the one about the prince and the frog. What do you see? Working on that threshold you see both because the reading jumps back and forth. They are not beautiful pieces. The toads are dead and look like mummies. They don't aspire to be attractive like they do in taxidermy, where they pretend to be alive with the beauty of color and life. No, here they looked drawn, wrinkled. What did was to stretch them a little bit, place them in geometrical position and take away the corpse's narrative and turn them into art. But it was a minimal gesture. That's why the connection between each frog in the piece is minimal. I was also interested in removing any protection between us and them and them and us. I simply wanted them to be there, fragile and vulnerable in front of us. And we are challenged when we get closer because they really look at you.

#### What is your idea of beauty?

I am interested in beauty but I'm interested in effect more than beauty. Pieces that can generate an impact, pieces that draw you in. I always try to produce pieces that are strong and immediate. Beauty is a strategy like any other; it's very powerful. I have studied for a long time the reasons why we love beauty and why it is important. There are evolutionary reasons, it has to do with survival and it has to do with life. The best gene gets chosen, that's the one that gets noticed and passes itself onto the next generations. There are relationships of beauty in synchrony with the order of the universe, because everything is part of a system of order. We perceive all of this as beauty. Humans call it beauty but there are biological, physical and chemical forces that create the same patterns. Beauty is just a name but in reality it has to do with ways of being, of living, of being part of a system that goes from the microscopic to the macroscopic.

I love beauty; I adore using beauty in my work. The cause for artists of my generation it's a total and absolute taboo. In the past, it was easier and more acceptable for me to work with something ugly and turn it into something beautiful than to start with something that is already beautiful and transform it into something even more beautiful. It's a challenge.

In Germany and Switzerland, our generation has the idea that beauty is wrong and that everything ornamental or decorative is a sin. Those things have become inconceivable in the art world that is so exclusive and minimal.

Me encanta, me fascina usar la belleza en mi obra, porque para los artistas de mi generación es un tabú total y absoluto trabajar con la belleza. Para mí, en el pasado, era más aceptable, más fácil, trabajar con algo feo y volverlo bello que empezar con algo bello y volverlo más bello. Es un reto.

En Alemania, Suiza, nuestra generación tiene esta noción de que la belleza es mala y que todo lo decorativo o ornamental es pecado. Son cosas impensables en este mundo del arte tan minimalista y excluyente.

Yo estoy estudiando mucho eso en este momento. Me intriga por qué está toda la cuestión de Darwin, evolucionaria, que dice que en la naturaleza no hay nada superfluo, que no hay nada que no se necesita. Entonces el animal, la planta, la forma biológica es lo más simple. Pero en la naturaleza hay unas cosas asombrosas. A mí me interesa ver, analizar, no me interesa juzgar, no me interesa la moralidad. Por eso a veces me llamaban "cruel", porque para mí es más importante ver, confrontar, pensar, analizar, no me interesa si es bueno o malo, porque es ambos y me interesan la atracción, la fascinación, la seducción. Reacciones instintivas. Hay todo un discurso de que el instinto es malo, de que somos bestias, de que lo racional es superior al instinto. Para mí no hay distancias entre lo que veo en un animal o en una planta, entre lo que veo en la naturaleza o en el universo, con lo que veo en una obra de arte. En este mundo la mayoría de las cosas que hacemos están pre-programadas por la biología. Entonces la belleza es un gran mecanismo que nos hace estar vivos. Sin la belleza desapareceríamos. Me interesa mucho la paradoja de las mariposas, que se abren y son hermosas y atractivas, se promocionan a sí mismas, y cuando se cierran son invisibles, están desaparecidas, confundidas con el matorral, parecen muertas, parecen plantas. Aprendí que a nivel del comportamiento de animales o de humanos, o a nivel físico, la misma forma, si tiene otros colores, tiene una lectura y un uso completamente distintos. Y uno puede jugar con todas esas estrategias. Me encanta eso, la libertad de poder utilizar cualquiera de esas cosas. Cada vez estoy más interesada en la parte formalista. Estoy descubriendo unas cosas que no te imaginas.

¿Por ejemplo?

Los penes de los animales australianos. Por ejemplo, el del equidna, que es como un puercoespín, tiene cuatro puntitas, el canguro, y ciertos marsupiales, tienen dos, está bifurcado. Hay culebras

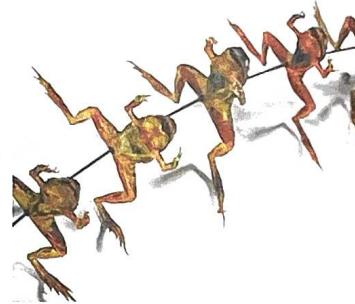
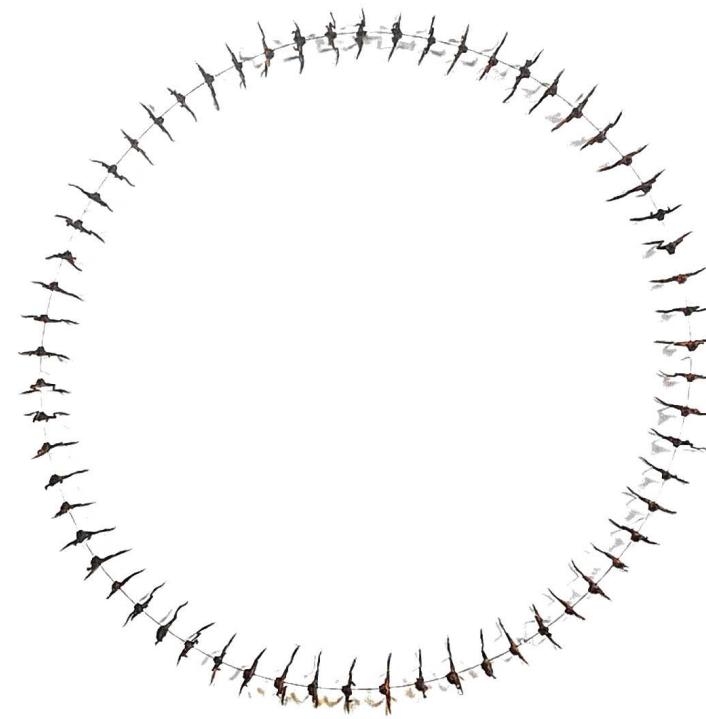


Fig. 5  
*Dancing Frogs on Wall*,  
Ranas bailando en la pared,  
2002  
Preserved frogs (Rana  
pipiens, USA) and metal  
Approx Ø 195 x 14 cm

That's something I'm studying very closely right now. I'm intrigued with the whole of Darwin's work, his evolutionary idea that says that in nature nothing is superfluous, that there isn't anything that is not necessary. Plants, animals, biological forms are such simple things, but nature is full of wonderful things. I'm interested in seeing and analyzing, I'm not interested in passing judgment, I'm not interested in morality. That's why they sometimes think I am cruel because for me it is more important to see, to confront, to think and analyze. I'm not interested in finding out if it's good or bad, because it is both, and I'm interested in attraction, fascination and seduction. These are instinctive reactions. There is a whole discourse that says instinct is bad, that we are beasts, that the rational is superior to instinct. For me there is no difference between what I see in an animal or a plant, between what I see in nature or in the universe, to what I see in a work of art. Most of the things we do in this world are biologically pre-programmed. Beauty, then, is a great mechanism that keeps us alive. Without beauty we disappear. I'm very interested in the paradox of the butterfly: when they open their wings they are beautiful and attractive, and they can promote themselves. When they close their wings they become invisible, they disappear, and are mistaken for a bush, they seem dead, they seem like plants. I learned that at the level of animal or human behavior, or at the physical level, the same form with different colors might have a totally different meaning and function. You can play with all these factors. I love that, the freedom of being able to use any of those aspects. I'm more and more interested in the study of form. I'm discovering things that you would never imagine.



que tienen dos penes y en cada especie son distintos. Yo simplemente estoy mirando la naturaleza y encuentro unas cosas fascinantes. El aparato reproductivo de los insectos es de una complejidad a nivel formal que no tiene igual.

#### ¿Por qué no llamas a tus obras "naturalezas muertas"?

Algunas personas las llamaron así alguna vez, pero no he vuelto a pensar en ello. Para mí toda la estética de la muerte es importante. Y en Colombia, la estética de la muerte incluye la violencia. También en la televisión y en el cine, la violencia es toda una estética. En Colombia la estética del espectáculo de la violencia es una fascinación de la cual todos participamos y somos culpables, de alguna manera.

#### ¿Por qué Colombia es tan violenta? ¿Hay alguna razón?

Creo que hay varias razones. Una es que nunca aprendimos a hablar. A solucionar los problemas con el diálogo, con el lenguaje. A mí me dijeron que era mala educación decir lo que pienso. Entonces hay toda una cultura de que tú te callas, punto. No hay lo que hay en Europa, el debate. Es más fácil matar que hablar. Hasta que eso no cambie... Eso empieza desde niños. Mis niños en la escuela en Australia hacen *debating* desde que tienen cuatro o cinco años. Lo enseñan en las escuelas. A mí, mi

#### For example?

The penises of Australian animals. For instance, the equidna, which is like a porcupine, has a penis with four different little heads; kangaroos and other marsupials have a two-headed penis. There are snakes that have two penises. They vary with each species. I simply observe nature and I find some fascinating stuff. In terms of form, the reproductive system of insects is of unequalled complexity.

#### Why don't you call your pieces "still lives"?

Some people did call them that on one occasion but I haven't thought about it since then. For me, the whole aesthetic of death is important. And in Colombia the aesthetic of death includes violence. The same goes for TV and cinema; violence is an aesthetic. In Colombia the aesthetic of the spectacle of violence is a shared fascination in which we all participate and are all somehow guilty of.

#### Why is Colombia so violent? Is there a reason?

I think there are several reasons. One of them is that we never learned how to talk; to solve our problems with words. I was taught that to say what I think is bad manners. The culture is that you should keep quiet and that's it. There isn't the debate that exists in Europe. It's easier to kill than to talk and until that changes nothing else will change... It begins in childhood. My children who

fig. 6  
*Amazonas*, 1992  
150 preserved piranhas  
and wood  
Dimensions variable

sociiedad me dijo que era mala educación decir lo que yo pienso, lo que yo siento. Ésa es la hipocresía. Ésa es una de las grandes razones.

#### ¿Qué lugar ocupan tus emociones en tus obras de arte?

El acto de crear es muy emocional para mí.

#### ¿Cómo fue la creación de *Amazonas* [fig. 6], la obra de las pirañas?

La obra de las pirañas investiga el turismo en un lugar a través de los animales, de los souvenirs turísticos. Éstos son una caricatura de un animal porque no es el animal.

#### ¿Estas pirañas se pueden comprar tal cual como souvenirs turísticos?

Sí. Yo les cambié las bases, les hice unas bases más largas y de distintas alturas, de madera. Pero las venden como souvenir con la boca abierta, con los dientes así amenazantes, les pintan de rojo la barriga y les ponen unos ojos rojos sanguinarios, falsos. Representan la idea de peligro de la naturaleza, de la selva. El europeo o el norteamericano van al Amazonas y ése es el recuerdo que se quieren llevar. A nivel emocional era más sarcástico y con más humor. Siempre confrontando la hipocresía de decir: está bien comer pescado, pero no está bien ponerlo en la mesa, como arte. Nadie piensa que es malo comer pescado. La obra de las pirañas la hice al mismo tiempo con otra que se llama *Pirarucú*, que era una espiral de escamas del pescado más grande del Amazonas. Ese pescado tú lo comías en los restaurantes, es un pescado prehistórico, de cinco, seis, siete metros, enorme, hermoso. Y resulta que ese pescado estaba en la lista de especies en extinción desde 1974. Pero cuando yo estaba en Manaos haciendo este proyecto en el '92, en todos los restaurantes lo servían y las escamas las vendían en el mercado.

#### ¿Cuál es la idea detrás de *American Marble* (El mármol americano)? [figs. 8-9]

Era parte de estar viviendo en Estados Unidos. Yo quería trabajar con materiales exóticos. Cuando los cambias de contexto, ya no se reconocen. Entonces me fui a Colombia de compras de materiales familiares para nosotros, pero desconocidos para un extranjero. Uno de los materiales que encontré eran esos huesos. Tú caminas en el barrio de la Candelaria en Bogotá, y en algunas casas están enterrados en el piso. En la Quinta de Bolívar, el piso de entrada tiene ornamentación con esos huesos [fig. 7]. Cuando yo era niña, la entrada de la casa de mi abuelo tenía esos huesitos incrustados en el piso. Para mí lo animal es muy interesante porque de alguna manera afectiva es más fuerte

go to school in Australia have been debating since they were four or five years old. They teach it at school. In my society I was told that it was bad manners to express what I think and feel. That's hypocrisy. That's one of the main reasons.

#### What place do your emotions have in your work?

For me the act of creating is very emotional. How was *Amazonas* [fig. 6] developed, the piranha piece?

The work with the piranhas explores the idea of tourism, of animals as tourist souvenirs. They are a caricature of an animal because they are not real animals.

#### Can these piranhas be purchased as tourist souvenirs?

Yes. I did change their stands. I made large wooden supports at different heights for them. But they are sold as souvenirs with their mouths hanging open, with their teeth like this, threatening, with their belly painted red, and they give them these bloodthirsty red eyes, fake ones. They represent the idea of the jungle and danger in nature. Europeans and North Americans travel to the Amazon and that's the memory they want to take back with them. On the emotional level it was also a little sarcastic and humorous. Challenging the hypocrisy of saying, "it is OK to eat fish but not to place them on the table as a work of art." Nobody thinks that it is bad to eat fish. I made the piranha piece at the same time as another one called *Pirarucú*, which was a spiral built with the scales of the largest fish in the Amazon. This fish is prehistoric and you could eat it in restaurants. It is a massive and beautiful fish that grows to be five, six, seven meters long. This fish has been on the list of endangered animals since 1974, but in 1992 when I was in Manaos doing this project all the restaurants were serving it, and its scales were sold at the market.

#### What is the idea behind *American Marble*? [figs. 8-9]

It was part of living in the United States. I wanted to work with exotic materials. When you change their context, that alone makes them unrecognizable. So I went to Colombia to buy materials that are familiar to us but unknown to foreigners. One of the materials I found was those bones. You walk around the neighborhood of La Candelaria in Bogotá and in some houses they are set into the ground. At the Quinta de Bolívar (Bolívar's House), the flagstones at the entrance are decorated with those bones [fig. 7]. When I was a child, my





fig. 7

grandfather's house had those little bones stuck to the floor. For me the animal element is very interesting because the effect is stronger than using vegetable or mineral materials; it's more emotional and symbolic. I wanted to work with bones and discovered that it was traditionally called *mármol americano* (american marble)—because of the poverty of the colonies. The colonies in Colombia were not like the ones in Peru and Mexico where there was marble and stone. In Colombia there was only soil, raw soil, packed soil, baked soil and there was matting. The houses were made of matting or simply of rammed earth and tiles. In more elegant houses they had those little recycled bones as decoration, as luxury. The entrances were more elegant if they had those little bones on the floor. The aesthetic of those floors comes from the Mozarabic culture.

And we already had an indigenous tradition because there was a whole culture of burying the bones of your dead relatives under houses. It was very difficult to get exactly the same bones because I thought they were vertebrae. But no, it was the tibia connected to the hoof, and the hoof is basically two fingers, that's why you get a perfect joint. They look like small Doric columns. When I showed that piece, people thought that the bones were made of plastic when in fact I had spent two months looking for the right bone, cooking it, cleaning it, removing the marrow, and treating it to remove the smell. And people thought it was

que lo vegetal o lo mineral, más emocional y más simbólico. Yo quería trabajar con eso y encontré que a esa tradición la llamaban "mármol americano" y era porque las colonias eran pobres. Las colonias colombianas no eran como Perú o México, donde había mármol, había piedra. En Colombia sólo había tierra, tierra cruda y pisada, tierra cocida y había estera. Las casas eran de estera o simplemente la tierra pisada o el baldocín. En las casas más elegantes lo que había como ornación, como lujo, era un material de reciclaje que eran esos huesitos. Las entradas eran más elegantes si tenían esos huesitos en el piso. La estética de esos pisos viene de lo mozárabe.

Y nosotros teníamos lo indígena y lo *su generis*, ya que había toda una tradición de enterrar huesos debajo de las casas, los esqueletos de tus muertos. Fue difícil conseguir el hueso exacto porque yo pensé que eran vértebras, pero no, eran la tibia y conecta con la pezuña y la pezuña son dos dedos, básicamente, por eso tienes una articulación perfecta. Parecen pequeñas columnas dóricas.

Cuando yo mostraba esa obra, la gente pensaba que los huesos eran de plástico, cuando yo había tardado dos meses buscando o consiguiendo tal hueso, cocinándolo, limpiándolo, quitándole la médula, tratándolo para que no oliera. Y la gente creía que era de plástico porque es más fácil.

Estamos más acostumbrados al plástico que a la naturaleza, especialmente en Estados Unidos. Lo otro era que en la lectura del extranjero no había

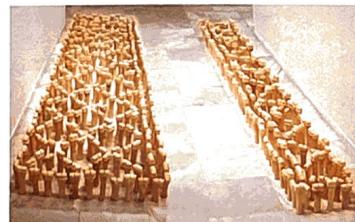


fig. 8

fig. 7  
View and detail of the path leading to the Simon Bolívar Villa in Bogotá, Colombia

figs 8–9  
Big and small version of *American Marble* [El mármol americano] 1992/2006  
394 (big version) and 202 (small version) cattle bones  
25 x 380 x 90 cm (big version) and 25 x 360 x 36 cm (small version)

referencias a lo precolombino, no había referencias a lo colonial, había referencias al minimalismo. Toda esa serie de trabajos era vista como formalista. Pero ése era mi punto, ya que nosotros no podemos hacer minimalismo porque estamos cargados de significados. A muchos niveles. Todas las primicias del minimalismo no son vigentes para nuestra creación, nuestra cultura, no puedes decir: voy a quitar todo el contenido porque esto es más puro y es más bello. Al contrario, no es posible.

plastic because that was easier. We are all more comfortable with plastic than with nature, particularly in the United States. The other issue with the foreigner's reading was that they had no reference to the pre-Columbian, they had no reference to the Colonial period, there were only references to minimalism. All that series of works were seen as formalist. But that was my point; we cannot do minimalism because we are loaded with significance at all levels. All the premises of minimalism are not valid for our art and culture. You cannot say: I'm going to remove all content because this is purer and more beautiful. To the contrary, that simply isn't possible.



fig. 9