

No hay noche tan profunda, eso me han dicho, que no pueda perforarse finalmente con la ayuda de otra luz que no sea la del cielo ennegrecido o la de la propia tierra.

[SAMUEL BECKETT, *El innombrable*, 1955].

La más noble manifestación cultural del hambre es la violencia.

[GLAUBER ROCHA, *La estética del hambre*, 1965].

Las rúbricas de Quintín Lame sólo tienen fuerza en Colombia. Estas obras pierden su impacto no bien cruzan la frontera colombiana. El

DEFINA "CONTEXTO"

Comisariada por Jose Roca

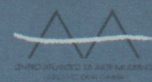
There is no night so deep, so I have heard tell, that it may not be pierced in the end, with the help of no other light than that of the blackened sky, or of the earth itself.

[SAMUEL BECKETT, *The Unnamable*, 1955].

The noblest of cultural manifestations of hunger is violence.

[GLAUBER ROCHA, *The Esthetics of Hunger*, 1965].

Quintín Lame's signatures have power only in Colombia. The moment these works cross the Colombian border their impact is



conocimiento histórico, las resonancias de la leyenda más allá de los hechos estrictamente anecdóticos, son parte de la obra. Sin ellos sólo queda un esqueleto visual que puede percibirse como decorado vacío. En este sentido, esta obra de Caro en particular no sólo habla de una especificidad geográfica, sino que, con una especificidad de audiencia, también niega la idea de la necesidad de comprensión internacional de la obra de arte.

[LUIS CAMNITZER, *Poliester Magazine*, 1995].

Ser colombiano es un acto de fe.

[BORGES, *Ulrika*, 1977].

DEFINE "CONTEXT"

Curated by Jose Roca

lost. Historical knowledge, the resonances of the legend beyond the strictly anecdotal facts, are part of the work. Without them, the only thing that remains is a visual skeleton that can be understood as an empty decoration. In this sense, this particular work of Caro's not only deals with a geographic specificity, but also with a specificity of audience – it negates the idea of the necessity of international understanding of a work of art.

[LUIS CAMNITZER, *Poliester Magazine*, 1995].

Being Colombian is an act of faith.

[BORGES, *Ulrika*, 1977].

En una ocasión, Harald Szeemann afirmaba que "En tanto que viejo anarquista, podría incluso decir que uno solamente tiene el derecho de actuar en nombre del país natal para mostrar de una mejor manera la amplitud y el alcance del arte producido allí. Si no, estoy completamente en contra, y las exposiciones nacionales deberían ser dejadas en manos de curadores noveles y agregados culturales". No siendo ninguno de los anteriores (o, forzosamente, ambos), agrupo aquí la obra de cinco artistas y un foto-reportero, quienes trabajan en una amplia variedad de medios (dibujo in-situ, vídeo-instalación, fotografía, pintura), y cuyas obras reflexionan acerca de los problemas asociados con la recepción de una obra de arte en la ausencia de un contexto "adecuado".

Es práctica habitual considerar la producción artística de los márgenes de los centros artísticos como "imposible de entender" a menos que se provea un "contexto adecuado", sea político, sociológico o religioso. Esto, por supuesto, es o bien una falacia (que puede ser utilizada como un medio de exclusión), o es también aplicable a una gran parte de la producción artística contemporánea, independientemente de donde provenga. La obra de Beuys puede ser vista por cualquiera sin un conocimiento explícito de su historia personal, pero podría argumentarse que su utilización de los materiales y sus referencias simbólicas pueden tal vez perderse sin ese mínimo contexto. Pero en el caso del arte de los márgenes, se asume que el trabajo se inscribe en el espacio de una historia poscolonial supuestamente común y homogénea, la cual o bien se da por descontada o se presume ausente, dejando la obra incapaz de ser percibida o entendida correctamente. Recientemente un crítico neoyorkino afirmó que "si usted no ha estado nunca en una banana republic (excepto, tal vez, para comprar un suéter), gran parte de la importancia histórica de la retrospectiva del escultor brasileño Cildo Meireles en el New Museum le escapará completamente". De hecho, hay un contexto mínimo y genérico que tiende a ser compartido (pero no el de una especificidad común "latinoamericana" o "africana", en tal caso): dentro de los parámetros de la cultura occidental (y la ma-

Harald Szeemann once said, 'As an old anarchist, I could even say that you only have the right to operate in the name of your native country to show in a better way the width and scope of the art being produced there. If not, I am completely against, and national exhibitions should be abandoned to novel curators and cultural attachés'. Being none of the aforementioned (or both), I am bringing together five artists and a photojournalist exploring a wide variety of media (in-site drawing, video-installation, photography, painting), whose work reflects on the problems associated with the reception of a work of art in the absence of a 'proper' context.

It has been common practice to regard artistic production from the fringes of the art centers as 'impossible to grasp' unless an 'adequate context' is provided, be it political, sociological or religious. This, of course, is either a fallacy (that can be used as a means of exclusion), or it also applies to a large part of the current artistic production regardless of where it comes from. Beuys' work can be seen by anyone without an explicit knowledge of his personal history, but it can be argued that his use of materials and their symbolic references can be somewhat lost without this minimum context. But in the case of art from the margins, it is assumed that the work inserts itself in the space of a common, largely homogeneous postcolonial history that is either taken for granted or presumed to be absent, thus leaving the work unable to be properly experienced or understood. Recently, one New York critic declared that 'If you've never been to a banana republic (except,

perhaps, to buy a sweater), much of the historical import of Brazilian sculptor Cildo Meireles' current retrospective at the New Museum may be completely lost on you'. As a matter of fact, a minimum, general context tends to be shared (but not that of a common 'Latin American' –or 'African', for that matter– specificity): within the parameters of western culture (and most artists, except for those whose work is considered 'primitive', work inside this tradition), current



JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO



yoría de los artistas, excepto aquellos cuya obra es considerada "primitiva" trabajan en esta tradición), la globalización actual ha hecho que la información sea asequible a todos, y los referentes culturales son compartidos de manera más horizontal, independientemente del contexto geográfico o inclusive político. Bajo la construcción cultural "Historia del arte", muchas cosas tienden a ser homogéneas, y la especificidad local tiende a conectarse con asuntos globales. ¿Cómo, entonces, definir este "contexto adecuado"?

Las obras que conforman esta exhibición giran en torno a la noción de contexto: cuestionando visiones sesgadas de un territorio que no se conoce bien (Restrepo); reinsertando historias que habían sido suprimidas, y mostrando que aún pueden ser pertinentes cuando son removidas de sus condiciones de producción (Caro); haciendo conexiones entre preocupaciones similares en contextos completamente diferentes (Herrán); mostrando cómo un trabajo es interpretado como una respuesta directa a una situación extrema (Morelos); haciendo visible una tragedia local que es de hecho el resultado de un problema global, el cual se rehúsa a ser reconocido como tal (Rojas, Abad). El contexto debería ser definido como algo circunscrito a la historia personal de un artista, y no a su pertenencia cultural (en el sentido de "país"); yo iría inclusive más lejos: a la historia particular de la obra misma.

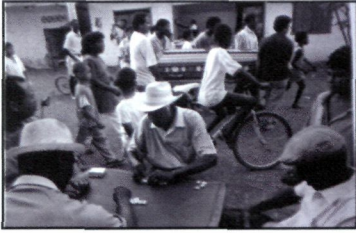
Antonio Caro ha escrito en uno de los muros del espacio de exhibición la firma de Manuel Quintín Lame, un líder indígena autodidacta de los años veinte en Colombia, quien aprendió leyes para poder defender a su pueblo del abuso y la negligencia del gobierno de la época. Por tal razón fue juzgado innumerables veces y pasó en total más de 18 años en la cárcel sin que pudiera probarse cargo alguno en su contra. En los años ochenta, un grupo guerrillero que defendía los derechos de los indígenas tomó el nombre de Quintín Lame, así que la historia original ha sido reemplazada por un hecho re-

globalisation has made information available to all, and cultural referents are shared more horizontally by everyone regardless of the geographical or even political context. Under the cultural construct 'History of Art', some things tend to be homogeneous, and local specificity tends to connect to global concerns. How, then, to define this 'proper context'?

The works that conform this exhibition revolve around the notion of context: questioning biased views of a territory that is not well known (Restrepo); reinstating suppressed histories, and showing that they can still be pertinent when removed from their conditions of production (Caro); making connections between similar concerns in totally different contexts (Herrán); showing how a work is interpreted as a direct response to an extreme situation (Morelos); giving view to a local tragedy that is in fact the result of a global problem that refuses to be acknowledged (Rojas, Abad). Context should be defined within an artist's personal history, as opposed to his or her cultural (as in Country) appertainment; I would go even further: within the work's particular history.

Antonio Caro has written on one of the walls of the exhibition space the signature of Manuel Quintín Lame, a self-taught Indian leader from the twenties who learned law in order to be able to defend his people against neglect and abuse by the Colombian government. He was tried several times and spent more than 18 years altogether in jail without a single charge being proved against him. In the eighties, a Guerrilla group that aimed to defend the interests of the Indian community named itself after Quintín Lame, so the original history has been replaced by a recent fact, leaving Lame's name related with current political violence. Nonetheless, Lame is still an obscure figure even for informed circles in Colombia; context has to be provided even here.

Considered part of the beginnings of Conceptualism in Latin America, Antonio Caro has developed a subtle and precarious work right from the margins of the periphery (he is marginal even in Colombia), working often with



ciente, dejando el nombre de Lame relacionado con la situación actual de violencia política. Sin embargo, Lame es aún una figura poco conocida inclusive para los círculos más informados en Colombia; el contexto debe proveerse inclusive aquí.

Considerado parte de los orígenes del Conceptualismo en América Latina, Antonio Caro ha desarrollado un trabajo sutil y precario desde los márgenes mismos de la periferia (Caro es marginal inclusive en Colombia), trabajando a menudo con comunidades indígenas o con gente del común. Caro desarrolló un interés en Lame al inicio de los años setenta, en el espíritu de actitudes similares frente a las minorías, prevalentes en ese momento histórico. Aprendiendo de memoria la firma de Lame, Caro trajo de nuevo a la discusión una presencia que todas las historias oficiales habían sistemáticamente obliterado (lo cual todavía sigue sucediendo). La firma misma de Lame es altamente simbólica: un sincretismo entre una caligrafía típica del siglo diecinueve y un pictograma indígena, tiene una calidad formal que va más allá de un individuo, llegando a significar la presencia de dos comunidades en incómoda coexistencia. La obra más conocida de Caro, *Colombia* (1976), muestra el nombre de su país escrito a la manera del logotipo de Coca-Cola, en un gesto artístico similar a algunas estrategias del pop –con el cual a menudo se le relaciona– pero con una agenda política completamente diferente. A la vez que se refiere a la relación condescendiente entre los Estados Unidos y su país, el gesto de Caro se ha evidenciado premonitorio (Coca-Colombia) de los eventos relacionados con la droga que han caracterizado las relaciones binacionales durante la última década. Sin embargo esta obra, que forma parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá, no fue mostrada en APEX. En su lugar hubo una reconstrucción de la manera como la obra fue incluida en la exposición *Face à l'Histoire* en el Centro Pompidou en París en 1997: una revista de arte mexicana cuya carátula mostraba la obra, dentro de una vitrina. Tan difícil de creer como suena, los curadores no tu-

indigenous communities and with everyday people. Caro first developed an interest on Lame in the early seventies, in the wake of similar attitudes towards minorities prevalent in those days. Learning by heart Lame's signature, Caro reinstated a presence that all official histories had systematically obliterated, (and they still do). Lame's signature in itself is highly symbolic: a syncretism of nineteenth-century calligraphy and Indian pictograms, it has a formal quality that goes beyond an individual, coming to bear presence of two communities in uneasy coexistence. Caro's best-known work, *Colombia* (1976), portrays the name of his native country written in Coca-Cola typeface, a gesture akin to some pop strategies –to which he is sometimes likened–, but with a totally different political agenda. While addressing the patronising relationship between America and his country, Caro's move has proven premonitory (coca-Colombia) of the drug-related events that have marked bi-national relations for the last decade. But this work, which is in the collection of the Museum of Modern Art in Bogotá, will not be shown. Instead, there is a reconstruction of the way this work was included in the “Face à l'Histoire” exhibition at the Pompidou Center in Paris in 1997: a Mexican art magazine whose cover portrayed this work, inside a showcase. Incredible as it sounds, the curators had no problem in 'creating' a work from a document, without even contacting the artist. Caro thus entered one of the temples of cultural validation without knowing it, and with a work he never made or even saw, but which paradoxically represents him well, because the irresponsible curatorial action shows precisely the point Caro was trying to address: the colonial attitudes that still exist in north-south relationships.

Latin America was largely seen during the eighteenth and nineteenth centuries alternatively as a paradise lost, with the myth of the noble savage (this clichéd perception is still valid for the alleged Latin American exuberance –both sexual and natural), or as an underdeveloped continent with no hope whatsoever owing to geographical determinism: the exuberance of natural environment resulted in the lack of possibility for a civilization to develop. As Charles Saffray put it

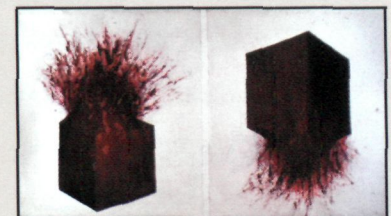
vieron problema alguno en "crear" una obra a partir de un documento, sin siquiera contactar al artista. De tal manera, Caro entra sin saberlo en uno de los templos de validación cultural, y con una obra que nunca realizó o siquiera vio, pero que paradójicamente le representa bien, la acción curatorial irresponsable muestra precisamente el punto que Caro estaba tratando de evidenciar: las actitudes coloniales que aún persisten en las relaciones norte-sur.

América Latina fue vista durante los siglos dieciocho y diecinueve alternativamente como un paraíso perdido –con el mito del buen salvaje (esta percepción cliché es aún válida en lo que se refiere a la supuesta exuberancia Americana tanto sexual como natural)–, o como un continente subdesarrollado sin esperanza alguna debido a un determinismo geográfico: la exuberancia del entorno natural resultaba en la ausencia de posibilidades para que una civilización pudiera desarrollarse. Como bien anotó el explorador francés Charles Saffray en 1869: "en este país favorecido, la tierra es, me atrevo a afirmar, demasiado generosa, pues su fecundidad retrasa el progreso. Un suelo rico y un clima amable no requieren de un hombre sino unos días de trabajo para la subsistencia de un año entero".

Las vídeo-instalaciones de José Alejandro Restrepo mezclan imágenes, texto e investigación histórica para proveer una poderosa crítica a la manera como América Latina ha sido y sigue siendo retratada desde afuera. Estos prejuicios son pantallas que enmascaran una comprensión adecuada de las realidades aquí, como la instalación *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* evidencia claramente. La obra toma como punto de partida una confrontación epistolar entre Hegel, quien nunca puso un pie en el continente americano pero que no obstante se sintió autorizado para proyectar sus prejuicios en él (utilizando la fauna para simbolizar la superioridad europea sobre el Nuevo Mundo) y Humboldt, cuya respuesta proviene de una mirada eminentemente empírica. El cocodrilo americano fue un espécimen muy buscado para los Gabinetes de Curiosidades, predecesores del Museo clásico, y de tal manera son imagen emblemática de "lo exótico"; la

clearly in 1869: "In this favoured country, land is, I dare to say, too generous, because its fecundity delays progress. A rich soil and a mild climate do not demand from man but a few days of work for a year's subsistence". José Alejandro Restrepo's video installations combine images, text and historical research to provide a powerful critique to the way the realities of Latin America have been (and still are) portrayed from abroad. These prejudices are screens that mask a proper understanding of the realities here, as Restrepo's video installation *Humboldt's crocodile is not Hegel's*, clearly shows. The work takes as its starting point an epistolary confrontation between Hegel, who never set a foot in the American continent but felt nonetheless authorised to project his prejudices on it (using fauna to signify European superiority over the New World) and Humboldt, whose answer comes from an empirical, not projected look. The American crocodile was a much sought-after piece in the *Cabinets de curiosités*, predecessors of the Classical museum, and thus emblematic an image of 'the exotic'; a confrontation between literary images –which is in the end a conflict between the old order and a new reality– contrasts with the video's impassive and intemporal image, resulting in a critical field of great power which metonymically replaces with a visual conundrum the actual measure of the problem.

On the back wall, Miguel Angel Rojas has done a drawing which seen from a distance recalls an illustration from a book on the Wild West; on close inspection, it becomes evident that it is constructed with green 'dots' which are actually made with a hole puncher out of coca leaves. I don't want to get into the difficulties that bringing the materials to make this work in New York meant, but its political implications are all too obvious. Rojas' installation shows the recurrent vice of history to perpetuate its methods: the conquest of a territory by violent action finds another scenery and other actors, but the roles remain the same. By alluding to the conquest of territories 'to the west' by blood



DELICY MORELOS

confrontación entre las imágenes literarias –que es en últimas el conflicto entre el viejo orden y una nueva realidad– contrasta con la imagen impasiva e intemporal del vídeo, resultando en un campo crítico de gran fuerza visual que reemplaza metonímicamente con un acertijo visual el verdadero tamaño del problema.

En uno de los muros, Miguel Angel Rojas ha realizado un dibujo que, visto desde la distancia, recuerda una ilustración tomada de un libro sobre el Lejano Oeste; una mirada cercana hace evidente que ha sido construido pacientemente con "puntos" de color verde, que en realidad han sido realizados con la ayuda de una perforadora a partir de hojas de coca. No quisiera ahondar en las dificultades y los riesgos que significó llevar los materiales para poder realizar esta obra en Nueva York, pero sus implicaciones políticas son bastante obvias. La instalación de Rojas pone de presente ese vicio de la historia de perpetuar sus métodos: la conquista de un territorio mediante la acción violenta encuentra otro escenario y otros actores, pero los roles son los mismos. Aludiendo a la conquista de los territorios "al oeste" a sangre y fuego –convertida por Hollywood en una saga mítica– Rojas inscribe su obra en el actual escenario político. La aceptación oficial de la ecuación guerrilla/narcotráfico es la puerta para que la intervención militar (que es conveniente y eufemísticamente llamada "ayuda") comience su marcha. La actual "narcotización" de las relaciones entre Colombia y los Estados Unidos es evidencia de que el fondo del problema no es esencialmente político: se trata de un problema de mercado. Esta narcotización de las relaciones entre los dos países ha encontrado una metáfora adecuada en la flor de la amapola, la cual ha reemplazado la Coca como el principal cultivo ilícito. "Hasta los años ochenta, de acuerdo con la DEA, no había ninguna presencia de heroína colombiana en los Estados Unidos. Pero en 1993, tomó el 15% del mercado y recientemente esta cifra ha subido al 60%. Esta realidad, que afecta 600 000 norteamericanos, ha llevado a este país a entregarle a la Policía una flota de helicópteros Black Hawk, la misma que ha comenzado a desafiar las alturas en busca de la 'flor maldita'". (*El Tiempo*, Feb. 7/ 2000.)

and fire –turned into a mythical saga by Hollywood– Rojas inscribes his work in the current political scene. The official acknowledgement of the guerrilla/drug equation leaves the door open so that military intervention (which is conveniently and euphemistically named 'aid') can begin to be put into place. Current 'narcotization' of U.S.-Colombian relationships shows that the problem is actually not political: in the end, it is a question of the markets, of whose money goes where.

This narcotization of the relationships between Colombia and the U.S. has found a suitable metaphor in the image of the poppy flower, which has replaced coca in the last decade as the main illicit crop."(..) until the eighties, according to DEA, there was no Colombian heroin whatsoever in the U.S. But in 1993 it took 15% of the market and lately this figure has risen up to 60%. This reality, which is affecting 600,000 Americans, has led that country to supply to the Police a fleet of Black Hawk helicopters, the same that has begun to defy the heights in search of the 'wicked flower'". *El Tiempo*, Feb. 7/ 2000. Juan Fernando Herrán's ongoing series *Papaver Somniferum* takes the poppy, whose presence usually conjures images of beauty, romance or solidarity (in Great Britain, poppy blossoms are sold by the Haig Fund to aid war veterans), as a visual surrogate for the current political situation. There is a visual code used by local police and army of portraying people under arrest with the 'evidence' neatly arranged on a table before them. Herrán appropriates these and other images from the press (in this case a photo of a soldier candidly holding a bouquet of poppies he has just uprooted as a symbol of the effectiveness of police activity in eradication of illicit crops). In one recent interview, the chief of the drug enforcement service boasted that he had eradicated twice as many hectares of illicit crops as the previous government, while a DEA official remarked at the same time that the growth of those crops had surpassed historical records by far. Who is right?



JOSE ALEJANDRO RESTREPO

La serie *Papaver Somniferum* de Juan Fernando Herrán toma 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 la situación política actual. Hay un código visual utilizado por el ejército y la policía locales que consiste en retratar a los arrestados con la "evidencia" organizada en una mesa frente a ellos. Herrán apropia estas y otras imágenes de la



JUAN FERNANDO HERRÁN

prensa (en este caso la fotografía de un soldado que sostiene cándidamente un *bouquet* de amapolas que acaba de arrancar como un símbolo de la efectividad de la acción de la actividad del ejército en la erradicación de cultivos ilícitos). En una entrevista reciente, el director de la agencia de control de estupefacientes alardeó de haber erradicado el doble de hectáreas de cultivos ilícitos que el gobierno anterior, mientras que al mismo tiempo un oficial de la DEA afirmaba que el crecimiento de esos cultivos había sobrepasado con mucho los records históricos. ¿Quién tiene la razón? Irónicamente, ambos, pues la criminalización de las drogas (como en la época de la Prohibición) lo único que logra es hacer el negocio aún más lucrativo. Herrán combina estas fotografías con una tela alemana (que compró en la región de Afyon, no lejos de Estambul, en donde el gobierno Turco controla el cultivo de la amapola), un falso terciopelo con líneas horizontales que recuerdan motivos sicodélicos, con un repujado floral en bajorrelieve que solamente puede ser percibido desde un costado, como en el proverbial cuadro de Holbein: solamente una mirada sesgada permitirá una comprensión adecuada de lo que está siendo puesto en cuestión.

El trabajo de Delcy Morelos ha sido a menudo interpretado como una representación visual del *baño de sangre* en el que el país ha estado inmerso durante las últimas tres décadas. Esto puede ser en parte cierto, pero de una manera más su-

Ironically, both, because criminalisation of drugs (as in Prohibition) only makes business more lucrative. Herrán combines photographs from the newspapers with a German cloth he purchased in Istanbul (where the cultivation of poppies is controlled by the Turkish government), a fake velvet with fuzzy horizontal color fields –that recall psychedelic motifs– embossed with a poppy flower motif that can only be perceived when seen from the side, as in Holbein's proverbial anamorphical painting: only a biased gaze will permit a proper understanding of what is being put into question.

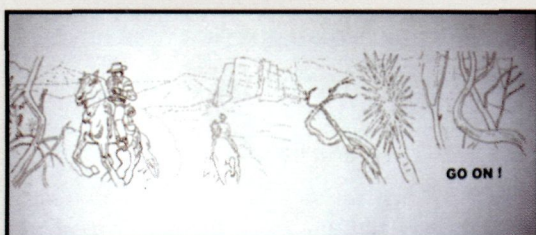
Delcy Morelos' work has often been interpreted as providing a visual representation of the *bain de sang* in which the country has been immersed for the last three decades. This might be true in part, but in a subtler, more personal way. Of Indian descent and born in an area of the country where violence has been present for decades, Delcy moved to Bogotá in the early nineties to pursue her career. Her works done in a muted palette –ambiguous, oversized forms that existed in tight tension in relation to the canvas– soon turned exclusively to a red pigment, applied in several layers over industrial paper with a sprinkle method, which resulted in heavily charged images. These volumes caught in the 'decisive moment' in which all pulsions overflow their rational container soon gave way to ample fields of color that filled almost the whole painted surface. This gave way, in turn, to a series entitled *Color que soy* ("Color that I am"), in reference to the late poet Raúl Gómez Jattin, who died tragically after living a life in dereliction. *Color que soy* consisted of huge paintings done in the same method, but with a subtler palette of muted reds and browns, which in fact are the skin tones of close friends of the artist. Color and culture are closely linked. In Spanish, to speak of an '*artista del color*' is clearly not the same as of an '*artista de color*'; the former makes reference to a pictorial language while the latter denotes race, but the term '*de color*' always refers to everything that is not white, as if the absence of color were the evidence of an absolute, impollute pristine state...the pure canvas is sullied with color. These generalizations fall well in a context where, in the absence of significant

til y personal. De descendencia indígena y nacida en un área del país donde la violencia ha estado presente por décadas, Delcy se mudó a Bogotá a principios de los noventa para desarrollar su trabajo. Los tonos suaves de sus primeras obras –formas ambiguas y sobredimensionadas que existían en tensa relación con el soporte– muy pronto dieron paso a la utilización exclusiva de un pigmento rojo, aplicado en capas sucesivas sobre papel industrial mediante un procedimiento de rociado, resultando en imágenes fuertemente cargadas. Estos volúmenes, captados en el "momento decisivo" en el que todas las pulsiones desbordaban su contenedor racional, dieron paso a amplios campos de color que llenaban la casi totalidad de la superficie pictórica. Estos trabajos dieron paso a su vez a una serie titulada "Color que soy", en referencia al poeta Raúl Gómez Jattin, también Cordobés, quien murió trágicamente después de una vida y una obra extremas. "Color que soy" consiste en grandes pinturas realizadas con el mismo método, pero con una paleta más sutil en la que predominan tonos marrones y rojizos, que en realidad son los tonos de la piel de amigos cercanos de la artista. Color y cultura están estrechamente relacionados. Hablar de un "artista del color" no es lo mismo que de un 'artista de color'; el primero hace referencia a un lenguaje pictórico, mientras que el segundo denota la raza, pero el término "de color" siempre se refiere a todo lo que no es blanco, como si la ausencia de color fuera la evidencia de un estadio prístino y absoluto... el lienzo se mancha con el color. Estas generalizaciones caen bien en un contexto donde, ante la ausencia de inmigraciones europeas recientes para actuar como contraste, se segrega desde los mezclados márgenes raciales, un país en donde llamar "indio" a alguien es considerado un insulto. No hay nada más patético que escuchar a un colombiano en el extranjero afirmando con convicción su diferencia respecto a lo que considera "gente de color", cuando su propio fenotipo lo denuncia frente a aquellos de quienes heredó el hábito y la actitud de segregar.

Jesús Abad Colorado, reportero gráfico basado en Medellín, ha seguido los desplazamientos humanos causados por las

recent European immigrations to act as a contrast, people segregate from the heavily mixed racial margins, a country where to call someone 'indio' is considered an insult. There is nothing more pathological than to hear a Colombian abroad stating with conviction his difference from what he considers 'colored people', while his phenotype denounces him in front of those races from which he inherited the attitude and habitude of segregating. Jesús Abad Colorado, a photojournalist based in Medellín, has followed human displacements caused by Colombia's internal wars, portraying the transformation of rural landscape due to political violence. Crude images in the press and TV are a common sight here, so the visual sensibility of Colombians is numbed as a result of a continued exposure to violent facts. Not so long ago, TV programs agreed to present images of carnages only in black and white as a way of mediating violence, a measure that only lasted for a few weeks until it also became integrated as a code in our visual conscience, and its goal thus neutralized. This visual numbing contrasts with the subliminal effect of violent images –that results in a collective threat– as the public exposure of those murdered by the Mafia once acted as a warning for others: in its obligation to inform, photojournalism is symbolically kept hostage by those it is trying to denounce. Abad's images will be shown in a slide projection, to stress the ephemeral nature of a given photograph in its circulation in the papers, but also as a reminder of the lack of visual impact of crude images in a context saturated with them.

Preconceptions are hard to overcome. The typical visitor arrives in Bogotá clad in summer clothes, having assumed that since Colombia is a South American country, it has to have a tropical climate. 'Lack of context' is often the same as 'lack of interest', which ultimately equates with ignorance; there is the same distance from Colombia to New York than the other way around...



MIGUEL ÁNGEL ROJAS

guerras internas de Colombia, mostrando la transformación del paisaje rural debido a la violencia política. Las imágenes crudas en la televisión y en la prensa son algo común aquí, así que la sensibilidad visual de los colombianos ha sido anes-
tesada como resultado de una prolongada exposición a los hechos violentos. No hace mucho, los canales locales de televi-
sión acordaron presentar las imágenes de las masacres únicamente en blanco y negro como una forma de mediar la vio-
lencia, medida que solo duró unas pocas semanas hasta que también fue integrada en nuestra conciencia visual, con lo cual
su rol fue neutralizado. Esta desensibilización contrasta con el efecto subliminal de las imágenes violentas –que resultan en
una amenaza colectiva– tal y como en otras épocas la exhibición pública de aquellos asesinados por la Mafia servía como
advertencia para otros: en su imperativo de informar, el periodismo gráfico está siendo secuestrado por aquellos que trata
de denunciar. Las fotografías de Abad fueron presentadas en una proyección de diapositivas, para hacer énfasis en la na-
tureza efímera de una fotografía dada en su circulación en los periódicos, pero también como una forma de señalar la
ausencia de impacto visual que tienen las imágenes crudas en un contexto saturado con ellas.

Las preconcepciones son difíciles de evitar. El visitante típico llega a Bogotá vestido con ropa de verano, habiendo asu-
mido que como Colombia es un país suramericano, tiene que tener un clima tropical. "Falta de contexto" es a menudo lo
mismo que "falta de interés", que en últimas equivale a ignorancia; hay la misma distancia de Colombia a Nueva York que
en sentido contrario...

[1] Banana Republic (república bananera) es el nombre de una conocida tienda de ropa norteamericana. Con su integración en el léxico de la cultura de
masas, la expresión ha perdido la connotación peyorativa que sigue teniendo aquí en Latinoamérica.

José Roca es curador y crítico colombiano con formación en arquitectura y museología. Actualmente es Jefe de Artes Plásticas de la Bi-
blioteca Luis Angel Arango en Bogotá. Publica quincenalmente *La Columna de Arena*, espacio para la reflexión sobre arte y cultura
en Colombia (www.universes-in-universe.de/columna/indice.htm), y es crítico de arte para el periódico *El Tiempo* en Bogotá. Forma
parte de VOTI (the Union Of The Imaginary), foro online de discusión sobre práctica curatorial contemporánea.

José Roca is a Colombian curator and critic, qualified in architecture and museology. He is currently Head of Plastic Arts
at the *Luis Angel Arango Library* in Bogota. He publishes the fortnightly *Arena Column*, a space for reflection on art and cul-
ture in Colombia (www.universes-in-universe.de/columna/indice.htm) and is art critic for the newspaper *El Tiempo* in
Bogota. He also participates in VOTI (the Union Of The Imaginary), an online discussion forum on contemporary cura-
torial practices.