

CLEMENCIA ECHEVERRI

Autor: Clemencia Echeverri
Edición: ERRATA#13: Desechos, Humanos, y Memoria

CLEMENCIA ECHEVERRI

Salamina, Caldas, 1950-
www.clemenciaecheverri.com

Salamina, Caldas, 1950-

www.clemenciaecheverri.com

ACERCA DE

EDICIONES

COLOQUIOS

ENGLISH

CONTACTENOS

Errata# ¿Dónde inicia el recorrido de su trabajo investigativo y creativo que la conduce a trabajar en contextos de violencia?

Clemencia Echeverri Estamos sometidos constante-mente a vibraciones vitales de órdenes tan disímiles y extraños que resulta para mí casi imposible trazar una línea que demarque y defina los momentos de inicio de un trabajo investigativo y creativo. Su desarrollo navega por el taller desde un encuentro, una conversación, una noticia, un desencuentro; va moviéndose por lecturas, sonidos, archivos, prensa, revistas, grabaciones, escritura, trazos, dibujos. Cada vez implica un aprendizaje nuevo, un caminar muy lento, un oír muy agudo y una espera para la comprensión y el avance.

Esa conciencia del lugar que debemos tener, de la historia, de la memoria y de lo que somos, exige nuestro análisis y crítica para identificar y entender las confrontaciones y desencuentros en que nos hemos visto inmersos por años en este país. Para identificar los actores que la alteran, la gobiernan y que afectan su rumbo, ha sido necesario realizar archivos, volver una y otra vez sobre los hechos con atención constante, con crudeza y sin indiferencia.

Trabajar con contextos de violencia ha sido conectarme con estados de frustración, abandono, desencanto, y con el reclamo que acumula este país desde

muchas fuentes y orientaciones; ha implicado estar sensible a tantos hechos violentos por todos conocidos desde nuestra juventud, que reaparecen y resuenan una y otra vez, penetrando el presente. Son imágenes, voces y temores que ya asomaban desde mi infancia y que se actualizan en el presente ante los múltiples hechos de horror y desbalance. Perder la casa, no poder volver, la desaparición forzada, la escasez de atención, la amnesia, el olvido, etc., son apenas algunos componentes que han ido dando impulso a proyectos que he desarrollado desde 1993.

E# Frente a una aproximación estética al conflicto colombiano, ¿dónde o de qué manera traza su trabajo los límites éticos de la exposición o la reproducción de los hechos y su dolor? ¿Qué preguntas ha encontrado en su práctica artística o desde la crítica que la confronten en este sentido?

CE Yo pienso que la ética y la estética son valores que el artista de manera natural debe poseer, fortalecer y preservar responsablemente, si su interés es dar cuenta de su experiencia ante eventos delicados que nos han afectado. Los límites éticos tendrán que estar trazados en el artista desde su formación, desde sus decisiones temáticas y técnicas, y, sobre todo, desde el momento mismo en que trabaja con problemas que desbordan el orden personal y pasan a ser colectivos.



Frontera, 2011. Videoinstalación en dos pantallas en el Museo de Antioquia. Producción en barrios de Medellín con grupos de jóvenes.

Podría decir que la falta de ética y de estética en diversos grupos sociales y a lo largo de la historia que nos ha tocado vivir tendrá que motivar y exigir un fortalecimiento y temple mayor a una sociedad, mediante artistas que presenten los graves momentos, manifiesten y descubran su oscuridad. Didi-Huberman dice que «el artista y el historiador tendrían una responsabilidad común: hacer visible la tragedia en la cultura (para no apartarla de su historia), pero también la cultura en la tragedia (para no apartarla de su memoria)» (2013).

No ha sido mi constante reproducción de hechos del conflicto y su dolor de manera cruda y sin mediación, pues no es mi tarea acercarme de manera informativa a lo que nos ha sucedido. He recurrido a elaboraciones plásticas que me ayudan a expresar y a acercarme a los síntomas sociales más allá de señalamientos y censuras. Cuando trabajé por ejemplo la obra *Treno*, la materia que utilicé para acercarme a eventos como los desaparecidos en los ríos no fueron solo las noticias, ni las estadísticas de cadáveres, ni los nombres de los ríos, ni los actores armados que realizaban estas prácticas. Fue la voz que clama de manera ampliada, a lo largo de una geografía escarpada, por una respuesta. Esta manera de proceder sumó fuerzas en connotación, reunidas a través del llamado, de un eco infinito por el caudal del río violento y de naturaleza arrolladora, hasta conformar una obra de video de múltiples pantallas a ser recorrida por el espectador —como una nueva visita que hacemos, una y otra vez, por un problema doloroso y trazado ancestralmente—.

Al entregar y concluir las obras desde una construcción plástica que deje sentir esos estados de vacío, desesperanza y temor, espero que las preguntas iniciales se resuelvan en el desconcierto que producen, en el posible estímulo a la reformulación del lenguaje y a una mirada renovada del espectador.



Versión libre, 2011. Videoinstalación multicanal, 15'. Producción con desmovilizados. VI Premio Luis Caballero, Bogotá.

E# A partir de una obra como *Versión libre*, nominada al Premio Luis Caballero en 2011, ¿cuál diría que es su postura frente a la compleja línea gris entre víctimas y victimarios?

CE En esta obra realizo un viaje por la voz, por el fantasma, por lo desconocido, por los límites y la pregunta. Es un trazado por un tiempo transcurrido, cargado de historias difíciles de contar, de verdades ocultas, de episodios de nuestra barbarie contenida en capas de víctimas y victimarios. Una suma de implícitos que incluye al espectador dando siente que lo interpela al pararse frente a la obra. Y esta es una interpelación que se ejerce por diversas vías: desde el victimario a una posible víctima que sería el espectador o cuando por su mismo discurso el victimario muestra su estado de vulnerabilidad, se convierte en víctima de los propios grupos dominantes a los que pertenece. En esta obra parecen fluir culpas y sufrimientos que se trasladan y se reinventan, se descubren secretos y al final se establece para el espectador un lugar complejo de asimilación y comprensión.

En el proceso creativo de *Versión libre*, desde el encuentro con los desmovilizados hasta el trabajo de elaboración técnica en el taller, fui hallando vacíos en la voz, lugares comunes, dudas, confesiones adoloradas y hasta cónicas. Me propuse realizar un análisis minucioso de todo el material sonoro para ir produciendo desde allí la construcción espacial que diera cuenta de lo que iba encontrando en los testimonios, en lo que allí se entreveía para construir y decidir cómo entregar al espectador la sensación y expresión de estos encuentros. Me planteé por ejemplo cómo manejar el espacio, el sonido y la temporalidad de la imagen de los desmovilizados en correspondencia con la sensación de estar atrapados en espacios de crueldad, horror y poder. Desde la pantalla central y testimonial generé con la voz y a lo largo del espacio de la sala una densidad sonora convertida en eco, murmullo y repetición. Esta funcionaba como una materia invasiva, en paralelo con las presencias en gran escala de tres proyecciones que evocan fantasmas que caminan, en un ir y venir incesante, en permanente confrontación.

Más que tocar de manera directa los lugares opuestos en que creemos estar, abrí un espacio espeso y cargado que permanecía en la oscuridad: el pasamontañas de los desmovilizados que intriga y dispone al espectador a oír con detenimiento, a esperar, a no juzgar y hasta a perdonar lo que puede ser casi imperdonable, como lo pide uno de los victimarios. Pienso que establecer líneas entre víctimas y victimarios es dar curso a posturas morales y diferencia-doras que para nada esclarecen el confuso proceso de confrontación y desencuentro sucedido a lo largo del conflicto armado. Conocer nos permite entender, ceder, abrir espacio y reconstruir ritmos para los acuerdos. El artista en estos casos intenta tocar heridas profundas, arriesgar y tratar de dejar ver la condición humana.



Juegos de herencia, 2009. Videoinstalación multicanal, 9 proyecciones de 24'.

E# Pensando en proyectos como *Juegos de herencia*, ¿de qué modo entra la comunidad a formar parte del proceso de investigación y creación?

CE Por el año 2000, me enteré de que la «Fiesta del gallo» sucedía cada 20 de julio en las calles de El Valle (Chocó), con participación de habitantes suyos de todas las edades. Antes de viajar, la información que tuve y las imágenes que conocí de esa fiesta me llenaron de indignación y de interés por conocer el evento. Entonces mi motivación era meramente afectiva: era el claro desgarro que sentimos frente a la impotencia o a la complacencia cuando vemos perpetuar prácticas de esta naturaleza en nombre de lo cultural.

La fiesta consistía en enterrar un gallo vivo dejando la cabeza afuera, a ras del suelo, para que los asistentes a la fiesta, con los ojos vendados, intentaran cortar con un machete. Según los pobladores, esta fiesta la trajo a las costas del Chocó un español por el año 1930.¹

Me desplazé con un equipo técnico al Chocó, para permanecer por una semana, sabiendo que el evento duraba cuatro horas en una tarde de viernes. Mi interés era ver si la fiesta había echado raíces en los gestos locales de sus habitantes, si podría evidenciarlo y cómo identificarlo de manera natural. Propuse unas acciones antes de la fiesta convocando a jóvenes de la región menores de edad, padres y madres de familia, para intentar percibir si existían esos trazos culturales dejados por la fiesta anual, luego de tantos años.

Las acciones, que contenían de alguna manera y a través del fragmento la estructura de la fiesta, me generaron una especie de imagen espejo: al leer sus tiempos y movimientos, los reservé, y así llegaron a hacer parte del desarrollo de *Juegos de herencia*. Me detuve a mirar cómo era el gesto de cargar la pala entrando del mar a la playa y regresar. Cómo abrir un hueco, la soltura de la acción y sentir el sonido y la fuerza. Cómo enterrar el gallo. Cómo buscar a ciegos con el machete, como caminar con los ojos vendados, entregar el machete. Girar, perder o ganar.

Decidí tener una cámara testigo en el suelo y al lado del gallo para grabar tiempos aparentemente muertos de los acercamientos al animal, las manos que jalan la cresta, el ahogo, las pisadas, de los niños que chutan piedras al gallo. Me llevé en la memoria una profunda sensación de desbalance, de abuso, de abandono y de indignación frente a espacios de entrenamiento como este, revestidos de juego, de inocencia cultural y de indolencia regional, donde prevalece la ignorancia y la confusión en este caso entre ritual y fiesta.

Luego de esta experiencia me di cuenta de que los habitantes del Valle no dan cuenta del sentido original de la fiesta y la celebran como un divertimento para ganar o perder, expresando públicamente una acción colectiva ruda y fuerte frente al vencimiento de la víctima, y completamente vacía de sentido ritual. No hay ningún acto ritual que esté orientado y soportado por la comunidad, no hay traspaso generacional. Solo hay juego mediado por el licor y rodeado de niños y madres.

E# Entre sus proyectos hay varios que han constituido laboratorios con diversos grupos sociales donde ellos mismos documentan la cotidianidad. ¿De qué modo retorna a la comunidad el resultado de su proceso plástico? ¿Cuáles han sido las respuestas que su obra ha suscitado entre ellos?

CE Creo que en una sociedad todos de una u otra manera contribuimos negativa o positivamente en el crecimiento y fortalecimiento de la vida en convivencia. Por esa razón en algunos casos propongo trabajar bajo la modalidad de laboratorio, con grupos que pertenecen a procesos de vida cotidianos difíciles y complejos, que representan y padecen estos flagelos. Al ser ellos los directamente implicados y conocedores de lo que acontece en su entorno, su decisión de participar en un proyecto como *Frontera* provoca resultados más cercanos a la realidad, más profundos y certeros.



Juegos de herencia, 2009. Videoinstalación multicanal, 9 proyecciones de 24'. Acción con familias en El Valle, Chocó, durante la Fiesta del gallo, 20 de julio. Galería Alonso Garcés, Bogotá.

Propuse a un grupo de jóvenes de Medellín de condiciones sociales opuestas entre sí participar en este proyecto, con el objeto de desentrañar y manifestar experiencias que pertenecen a su época y a su tiempo. La idea fue producir de manera conjunta un resultado que una vez procesado fuera recibido por instituciones del arte de carácter público o privado que reconocen el valor de los procesos y en los que multiplicarlos, validarlos y circularlos por grupos cercanos y lejanos, en nuestra sociedad y en el exterior. No realizo obras para un grupo escogido de personas; tampoco continuo en contacto con los participantes ni veo necesario buscar su opinión sobre los resultados. Ya vendrán los momentos donde esas instituciones a las que me refiero construyan la plataforma para que tanto los que participaron como el público abierto e interesado se acerque.

No me propongo incidir directamente en las personas que participan en un proyecto. Como la arte tiene esta tarea inmediata. Cuando los artistas buscan las comunidades para el desarrollo de proyectos, es porque se justifica traer en presente la experiencia de quienes hacen parte y conocen directamente los problemas. En este caso es importante entender que los participantes contribuyen de primera mano con la fuerza y la crudeza que habitan y con la transmisión de lo propuesto.

En *Frontera* me interesó la realidad de los barrios, que por mucho tiempo permanecen en confrontación y en desequilibrio social. Invitar a dos grupos reducidos de la población para cruzar el límite que los diferencia y los excluye, apoyados en equipos de cámara y sonido, los pone en primera línea como voceros de una y otra comunidad. Y allí su propia voz y experiencia produce intercambios, se visitan en sus casas, se preguntan, se reconocen, se ubican. Pero mi acción no termina ahí. Yo los acompaño y recibo el resultado por ellos realizado, produzco la obra tratando de mantener el ritmo y la imagen fiel a los momentos, e intentar que se disemine, se encadene entre instituciones para que un público ampliado comparta estas experiencias de los jóvenes.

E# Cuando se habla de memoria y derechos humanos, el tema de la palabra, el poder decir (denunciar, expresar, visibilizar, dar cuenta) y ser escuchado (admitir la voz del otro, procesarla) son aspectos del documento y el testimonio que se vuelven decisivos. ¿Cuál es el rol de la obra en su producción?

CE Lo primero que una sociedad empieza a castigar cuando está inmersa en un conflicto es la palabra. La tendencia hacia la defensa de alguna amenaza es cerrar puertas, sufrir de paranoia, desconfiar, perseguir, y sobre todo callar. Este estado de cosas convierte la vida en núcleos cerrados donde los derechos tienden a perderse por el autocastigo y la autoexclusión que hacemos en la propia defensa. La voz humana es el componente fundamental para que el cuerpo se trace desde el lenguaje. La voz es el primer signo de vida; contenemos un conjunto de voces y sonidos transmitidos en el tiempo. A través de la voz proyectamos nuestro intercambio con los demás, contenemos una historia sin contar, reservada y privada.

Hablar requiere la atención del otro, la voz es el órgano que está entre dos. Quien trata de comunicarse y encuentra en el otro un silencio, se construye el reclamo. La voz es un espacio de contacto, de comunicación política, de atención. Es difícil expresar y dejar que el cuerpo se manifieste, pues hay un largo recorrido de autocastigo en el silencio. El hablar, el expresar rompe el aislamiento buscando reintegración, encuentro, valor. Se trata de devolver la dignidad, hacer justicia al otro, generar un eco que resuene y recobre la importancia del reconocimiento. Es poder llegar a ser escuchados. El arte tendrá que acortar distancias entre el lenguaje y la experiencia. La mediación visual y sonora impulsa lo encriptado para darle el lugar merecido.

Este interés por lo desoído y desatendido, lo inexpressado y lo que sucede a distancia me ha llevado a realizar varios proyectos donde he recurrido a la voz como enlace y contacto. Obras como *Voz, resonancias de la prisión*, donde el Museo Nacional operó como plataforma de la penitenciaría de Cundinamarca, para recibir la voz de presos colombianos que hablaban desde prisiones que conflagran; pero también *Cel* y *canto* (2000), *Treno* (2007), *Frontera* (2011) y *Versión libre* (2011) podría decir que conforman esta tendencia. En el momento estivo desarrollando un nuevo proyecto, *Nóctulo*, donde el espectador queda inmerso en un espacio casi impenetrable y entre fuentes sonoras fragmentadas; fuentes que provienen de pasados y presentes de nuestra historia en conflicto, en sintonía con imágenes de reencuentro y revitalización. El sonido ultrasónico y en eco en esta obra de video se apoya en el sistema de ecolocación, siembra, movimiento y orientación del murciélago.

Referencias

Didi-Huberman, Georges, Clément Chéroux y Javier Arnaldo. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Arte y Estética.

1. Una modalidad de esta fiesta, «Correr los gallos», se celebraba en España desde el siglo XIX. Pero su origen parece remontarse a periodos tan antiguos como el siglo II a.C. entre los celtas, quienes lo realizaban como parte de prácticas rituales para manifestar hombría y licencia para ir a la guerra.

