

**LA IMAGEN ARDIENTE**, 13° libro de la Colección Artistas Colombianos, presenta una investigación monográfica sobre la artista **CLEMENCIA ECHEVERRI**, cuyas videoinstalaciones afrontan el conflicto bélico y la crisis del territorio de los últimos años a partir de metáforas visuales y sonoras que interrogan la violencia enquistada en los mitos, los ritos y las estructuras profundas de la cultura colombiana. La investigación fue realizada por **Sol Astrid Giraldo Escobar**, filóloga, editora, investigadora del arte y curadora antioqueña, quien, en el año 2015, fue ganadora del Programa Nacional de Estímulos, Beca para la Investigación Monográfica sobre Artistas Colombianos otorgada por el Ministerio de Cultura.

## SOL ASTRID GIRALDO ESCOBAR

Filóloga clásica de la Universidad Nacional de Colombia y magister en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Fue editora cultural de *El Espectador* y ha realizado trabajos de crítica y periodismo cultural en *Semana*, *El Tiempo*, *Diners*, *Gatopardo*, *Panorama de las Américas* y *Revista Altas*, entre otros medios nacionales y latinoamericanos. Ha realizado curadurías para el Museo de Antioquia, el Centro de Artes de la Universidad EAFIT y la Alianza Francesa, entre otras instituciones. Ha sido becaria de la Secretaría de Cultura de Medellín, el Ministerio de Cultura de Colombia y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (FONCA), país donde realizó la residencia de investigación *Mujer: Anatomía comparada (México-Colombia)*. Recibió el Premio Pluma de Oro al Periodismo Literario en la Feria Centroamericana del Libro (Panamá). El énfasis de sus investigaciones ha sido las relaciones entre cuerpo, género, violencia y representación en el arte colombiano y latinoamericano, con producciones como *De la anatomía piadosa a la anatomía política* (mención de honor en el VII Premio Nacional de ensayo histórico, teórico o crítico sobre el campo del arte colombiano de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño). Es autora de los libros *Cuerpo de mujer: Modelo para armar* y *Liliana Angulo: Retratos en blanco y afro*, y de diversos catálogos sobre la obra de artistas contemporáneos como Ana Patricia Palacios, Javier Restrepo y Fredy Alzate, entre otros. También es coautora de los libros *La instalación en Antioquia*, *Medellín: Basta ya*, *Antioquia imaginada* y *Arte a seis voces*. Ha pertenecido al grupo de investigación de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y al Comité Técnico del Museo de Arte Moderno de Medellín. Trabaja como investigadora y curadora independiente.

13

LA IMAGEN ARDIENTE  
CLEMENCIA ECHEVERRI

Sol Astrid Giraldo Escobar

Ministerio de Cultura de Colombia  
Programa Nacional de Estímulos 2015  
Beca de Investigación Monográfica sobre  
Artistas Colombianos



MINCULTURA

---



**TODOS POR UN  
NUEVO PAÍS**  
PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN

Juan Manuel Santos Calderón  
*Presidente de la República*

Mariana Garcés Córdoba  
*Ministra de Cultura*

Zulia Mena García  
*Viceministra de Cultura*

Enzo Rafael Ariza Ayala  
*Secretario General*

Guiomar Acevedo Gómez  
*Directora de Artes*

Andrés Gaitán Tobar  
*Asesor Artes Visuales*

Laura Sofía Arbeláez Vargas  
María Victoria Benedetti Naar  
Diana Andrea Camacho Salgado  
Angela María Montoya Rodríguez  
*Área de Artes Visuales-Dirección de Artes*

#### COLECCIÓN ARTISTAS COLOMBIANOS

La imagen ardiente  
Clemencia Echeverri

© Sol Astrid Giraldo Escobar, 2017

© Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2017

ISBN: 978-958-753-241-8

Coordinación editorial: María Bárbara Gómez

Diseño: Diseño p576

Fotografías: Archivo personal Clemencia Echeverri,  
*Mapa*, de Carlos Uribe; *La Res-Pública*, de Carlos Correa,  
cortesía del Museo de Antioquia; *La República*, de Débora  
Arango, cortesía del Museo de Arte Moderno de Medellín

Diagramación y armada electrónica:

Precolombi EU-David Reyes

Impresión: UT PRINTER-EL TIEMPO

Impreso en Colombia

Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.



« *Versión libre, 2011,*  
*still de video.*

## CONTENIDO

### I

<b>INTRODUCCIÓN</b>	12
<b>UNA HISTORIA ANTES DE LA HISTORIA</b>	12

### II

<b>EL MUNDO A TRAVÉS DE UNA METÁFORA</b>	22
<b>LAS IMPERTINENCIAS DE LA METÁFORA</b>	25
<b>EL BAILE DE LOS ESPECTROS</b>	26
<b>LOS LABERINTOS DEL ESPEJO</b>	27

### III

<b>LAS CASAS POLÍTICAS</b>	36
<b>LA DEBACLE DEL ESPACIO</b>	39
<b>CUERPO Y ESPACIO DOMÉSTICO (NI CUERPO NI ESPACIO DOMÉSTICO)</b>	44
<i>CASA ÍNTIMA (1996)</i>	45
<i>DE DOBLE FILO: LA CASA, EN-CASA, LA NO-CASA</i>	54
<i>LA CASA DE LAS SUPERVIVENCIAS</i>	61
<b>CUANDO LA ARQUITECTURA ES AUTORITARIA</b>	69
<i>VOZ (2006)</i>	69
<i>CUERPOS FEMENINOS Y ACIDIAS</i>	72
<b>LA NO-CASA, EL NO-LUGAR</b>	77
<i>TRENO O LOS LAMENTOS DEL RÍO</i>	77

### IV

<b>BESTIARIOS POLÍTICOS</b>	94
<b>EL CERDO SACRIFICIAL</b>	99
<i>APETITOS DE FAMILIA (1998)</i>	99
<i>EL CERDO COMO CHIVO EXPIATORIO</i>	108
<i>MAPA, DE CARLOS URIBE (2013)</i>	114
<b>EL GALLO</b>	115

<i>EXHAUSTO AÚN PUEDE PELEAR</i> (2000)	115
<i>JUEGOS DE HERENCIA</i> (2011)	124
TIERRA DE BASILISCOS	128
EL CUBO BLANCO, SUCIO Y RUIDOSO	130
<b>LAS RESES</b>	136
<i>SACRIFICIO</i> (2013): « <i>COMO RESES AL MATADERO</i> »	136
<b>EL MURCIÉLAGO</b>	147
<i>NÓCTULO</i> (2015): <i>EL ANIMAL Y LOS FANTASMAS</i>	147
<b>V</b>	
<b>PARA TERMINAR, ALGUNAS IDEAS INCONCLUSAS</b>	164
<b>LOS DOLORES DE PARTO</b>	166
<b>A MODO DE CRONOLOGÍA)</b>	168
<b>LOS ICONOCLASTAS</b>	169
<b>ÓPERA BESTIAL</b>	169
<b>ANATOMÍA FALLIDA</b>	170
<b>UN VOCABULARIO PARA LA VIOLENCIA</b>	172
<b>INSISTENCIAS</b>	172
<b>LOS VERBOS</b>	173
<b>EL ESPACIO COMO EXPERIENCIA MULTI-SENSORIAL</b>	173
<b>LOS PASOS DESTRUCTORES DE ELLOS, LAS MANOS     REGENERADORAS DE ELLAS</b>	176
<b>LOS SONIDOS DE LA VIOLENCIA</b>	177
<b>LA TIERRA INTRANQUILA</b>	180
<b>LAS APARICIONES</b>	180
<b>LO QUE PUEDE UN CUERPO, LO QUE NO PUEDE</b>	181
<b>VI</b>	
<b>ENTREVISTA A CLEMENCIA ECHEVERRI</b>	186
<b>VII</b>	
<b>INTRODUCTION</b>	204
<b>A HISTORY BEFORE HISTORY</b>	204



<b>THE BURNING IMAGE</b>	<b>211</b>
<b>THE WORLD THROUGH A METAPHOR</b>	<b>211</b>
<b>THE IMPERTINENCE OF THE METAPHOR</b>	<b>213</b>
<b>THE DANCE OF THE SPECTERS</b>	<b>214</b>
<b>THE MIRROR'S LABYRINTHS</b>	<b>217</b>
<b>POLITICAL BESTIARIES</b>	<b>222</b>
<b>POLITICAL HOUSES</b>	<b>226</b>
<b>THE DEBACLE OF SPACE</b>	<b>227</b>
<b>BODY AND DOMESTIC SPACE</b>	
<b>(NEITHER BODY NOR DOMESTIC SPACE)</b>	<b>234</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>236</b>
<b>AND TO FINISH, SOME UNFINISHED IDEAS</b>	<b>236</b>
<b>LABOR PAINS</b>	<b>236</b>
<b>BY WAY OF A CHRONOLOGY (APPROXIMATE)</b>	<b>238</b>
<b>ICONOCLASTS</b>	<b>239</b>
<b>BESTIAL OPERA</b>	<b>239</b>
<b>FAILED ANATOMY</b>	<b>240</b>
<b>A VOCABULARY OF VIOLENCE</b>	<b>240</b>
<b>INSISTENCES</b>	<b>241</b>
<b>THE VISUAL VERBS OF CLEMENCIA</b>	<b>241</b>
<b>SPACE AS A MULTISENSORY EXPERIENCE</b>	<b>241</b>
<b>HIS STEPS, HER HANDS</b>	<b>242</b>
<b>THE SOUNDS OF VIOLENCE</b>	<b>243</b>
<b>THE RESTLESS LAND</b>	<b>243</b>
<b>APPARITIONS</b>	<b>244</b>
<b>WHAT A BODY CAN AND CANNOT</b>	<b>244</b>
<b>ANOTHER TEXTS</b>	<b>246</b>
<b>CLEMENCIA ECHEVERRI: THE SPACE AND THE PHANTOMS</b>	<b>246</b>
<b>BODY AND TERRITORY (NEITHER BODY NOR TERRITORY)</b>	<b>247</b>
<b>BODY AND DOMESTIC SPACE (NEITHER BODY NOR DOMESTIC SPACE)</b>	<b>248</b>
<b>BODY AND AUTHORITARIAN ARCHITECTURES</b>	<b>250</b>

<b>FEMALE BODIES AND ACEDIAS</b>	<b>253</b>
<b><i>SURVIVALS: THE TERRITORIES, THE NEEDLES, THE FAILURES</i></b>	<b>256</b>
<b>BIOGRAPHY</b>	<b>259</b>
<b>VIDEO INSTALLATION</b>	<b>261</b>
<b>VIII</b>	
<b>NOTA BIOGRÁFICA</b>	<b>266</b>
<b>IX</b>	
<b>CRONOLOGÍA</b>	<b>270</b>
<b>X</b>	
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>282</b>

Ningún lugar adonde ir.





## INTRODUCCIÓN

### UNA HISTORIA ANTES DE LA HISTORIA

Al igual que otros artistas productivos en la década de los años ochenta y noventa en Antioquia, región donde desarrolla la primera parte de su obra, Clemencia Echeverri parte de la pintura y la escultura, antes de interesarse por la videoinstalación. Sin embargo, aunque en este campo ha logrado sus obras más importantes y su madurez como artista, vale la pena mirar un poco hacia atrás para entender muchas de las posturas, preguntas y decisiones que tomaría después.

En 1997, año en el que produce *Casa íntima*, su primera videoinstalación, Echeverri ya había realizado una intensa exploración en la pintura durante sus años de formación y docencia en la Universidad de Antioquia (1981-1991). Con este lenguaje había ahondado en un problema que aún no ha dejado de interesarle: la relación del cuerpo con el espacio. Solo que en ese período las preguntas las hacía desde un ámbito personal. Se trataba de su cuerpo y su espacio en primera persona. Pinturas en grandes formatos, matéricas, dramáticas, de cuerpos sin rostros, con guiños en algunas ocasiones bastante evidentes al imperio de carne expresiva y deformada de Bacon. Figuras todo movimiento; «gestuales, corporales, que señalaban la sexualidad, los afectos, los desafectos, los miedos», dice la artista<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Los testimonios de la artista, a menos que se indique otra fuente, provienen de entrevistas con la autora realizadas durante los años 2014 y 2015.



Sin título, 1981. Pintura  
y acrílico. Dimensiones:  
1,70 x 2,00 m.

Estas búsquedas no eran solo plásticas. Ese movimiento y sus tensiones también eran una indagación por la libertad y la identidad de una artista mujer en tiempos en los cuales todavía no era tan fácil serlo. Este período de pintura frenética, finalmente llegó a una figura negra, iconoclasta, casi un ataúd, a partir de la cual cerró «todo este proceso de creación autobiográfica». Después de ella, la artista hizo una pausa y un silencio. El medio le empezó a parecer agotado y sus preguntas, al tiempo, tomaron otros rumbos.

Después de estas obras bidimensionales y su fuerte compromiso emocional, Echeverri explora unos caminos en apariencia distantes. Se interesa entonces por la escultura urbana. Esta decisión estuvo favorecida por circunstancias externas como un acuerdo municipal<sup>2</sup> que obligaba a los constructores de vivienda a destinar parte de su presupuesto a la creación de obras de arte y esculturas en el espacio público de Medellín. El apoyo de la administración le permitió a esta ciudad reunir una amplia colección de obras urbanas entre los años 1983-1994, período en el cual estuvo vigente la disposición (Bolívar, 1997). Y se convirtió en un acicate para los artistas locales y nacionales. También lo sería para Echeverri, quien realiza durante diez años algunas de estas obras que hoy pertenecen al paisaje de la ciudad.

En este boom de la escultura pública, en el que también participa la empresa privada, obtiene reconocimientos muy importantes. Un proyecto suyo, *Cometas*, realizado cuando apenas era una estudiante recién egresada de la Universidad, es elegido al lado de los de maestros consagrados como Edgar Negret, Carlos Rojas, Bernardo Salcedo, Hugo Zapata, entre otros, en la Convocatoria Nacional que se abrió para la realización de esculturas en el nuevo aeropuerto de Rionegro José María Córdova (1983). Luego, en 1997 (el mismo año en el que realizaría su primera video-instalación), obtendría el segundo lugar de un concurso convocado por una compañía electrificadora con la obra *Territorio*.

<sup>2</sup> El acuerdo n.º 36 de 1982 sobre Obra Pública de la administración de Medellín



Mirando estos años en retrospectiva, el período escultórico de Echeverri puede considerarse un intento de abstraerse de aquella anécdota personal con la que tanto se había comprometido en los inicios de su carrera. Un ejercicio de desprendimiento de la circunstancia personal, tan necesario en los inicios de la carrera de los artistas jóvenes. Y una manera de neutralizar un lenguaje muy emocional para ubicarse de otra manera frente al mundo.



*Cometas,*  
1985, Lámina de  
hierro y pintura  
poliuretano.  
Dimensiones:  
8,00 x 8,00 m.  
Aeropuerto José  
María Córdova,  
Rionegro  
(Antioquia).

Sin embargo, esta obra supuestamente geométrica y aséptica, no se desliga completamente ni de sus anteriores búsquedas ni de las que vendrían. Por ejemplo, en proyectos como *Territorio* (el último de su carrera como escultora), expone ya asuntos reconocibles y que seguirá desarrollando hasta el día de hoy. En su planteamiento aparecen ideas como «aproximaciones sensoriales y corporales al espacio», «el gesto de lanzar para alcanzar, para abarcar, para determinar sitios, para territorializar, para afirmar», «encuentros, reconocimientos, valor del territorio» (Echeverri, 1997). Es decir, puede encontrarse allí una insistencia en el mismo problema «cuerpo en el espacio», tratado ya incipientemente en sus

búsquedas autobiográficas anteriores y el cual continuará investigando, guardando las proporciones y las diferencias de contexto, en una esfera política y colectiva en sus posteriores obras.

Según Deleuze, lo primigenio del arte es la configuración, expresión y representación del espacio. Asunto ciertamente definitivo para Echeverri. El espacio ha sido su problema fundamental desde su pintura intimista donde buscaba un lugar vital para los cuerpos. Siguió siéndolo en el período de sus esculturas públicas cuando se preocupa por la relación de los cuerpos del habitante con el espacio urbano. Y, por supuesto, continuará siéndolo en sus videoinstalaciones, en las cuales el problema cuerpo-espacio, de una manera insistente y sistemática, toma la forma política del movimiento territorialización-desterritorialización en los últimos años de la historia del país.

Las puertas de su obra *Casa íntima*, cierran entonces este período en la pintura y escultura, y abren las posibilidades que le ofrece ahora el video. Aunque, hay que mencionar que este cierre no fue una clausura total. Echeverri no deja nunca de pintar ni de investigar asuntos como el color y el dibujo, desde esa mano que mancha superficies con rojo en *Apetitos de familia* hasta sus recientes dibujos sobre fotografía de *Nóctulo*. Tampoco deja de esculpir. Incluso críticos como José Roca, consideran sus instalaciones una suerte de esculturas de lo inmaterial, del sonido, en las que logra darle a lo etéreo «cierta corporeidad» (Garcés, 2015).

Las puertas de *Casa íntima* también abren la perspectiva que tendrá ahora frente a sí misma, a sus tiempos y al mundo que le tocó vivir. Desde entonces decide no involucrarse emocionalmente con su objeto de observación, como lo había hecho en sus exploraciones con la pintura. Entonces se propuso: «estar atenta y restringir la intervención sentimental y la participación emocional, y más bien desarrollar la forma de distanciamiento a partir de la mirada» (Echeverri, 1999) . Sin embargo, paradójicamente, también abandonará al tiempo la neutralidad de su período geométrico

y escultórico. Desplegará en adelante un acercamiento tan contenido como involucrado, el cual es uno de los gestos que más la caracterizan.

Un importante paso en este sentido lo dará ya en su segundo video *Apetitos de familia*. La realidad agobiante de finales de la década de 1990 reclamará entonces su plena atención. Así, la artista en 1998, nos hizo escuchar como nunca antes el grito de un paisaje. El acto tan cotidiano y costumbrista del sacrificio de un cerdo en la típica marranada de las navidades tomó un cariz inusitado en esta videoinstalación.

Son aquí significativos varios asuntos. Primero, el cansancio que siente la artista en ese momento de ese lenguaje formal, de esos materiales tradicionales que viene manejando: «limitantes por su extremada predeterminación en los modos de hacer y percibir», diría (Roca, entrevista, 2008). Acababa de llegar de sus estudios de Maestría en Inglaterra, (1995) y encuentra al país sumido en uno de los momentos más excesivos del imperio de terror del narcotráfico. Se acerca a una cámara y empieza a preguntarse con ella por la naturaleza de la violencia, y la manera como está presente en la médula de nuestros tejidos identitarios, culturales y familiares. El grito del cerdo en *Apetitos de familia*, que en otra época no hubiera pasado de ser una anécdota folclórica de la cultura paisa, se convierte aquí en el lamento político de una época. Una ópera de horror guiada por los alaridos de este soprano sacrificado en las brasas que también parecían envolver al país entero. Echeverri estaba atenta.

Lo hizo desde una posición que ha llegado a caracterizar toda su obra: la de mirar los grandes acontecimientos públicos, colectivos y políticos desde una sensibilidad personal, a pesar de la distancia de la mirada y la absoluta contención del sentimentalismo, en obras donde las catástrofes del país reverberan en la piel de un sujeto real y particular. Un sujeto que permanece en silencio, pero mira y escucha con los ojos y oídos muy abiertos. En el proceso de elaboración de su obra *Treno*, Echeverri escribe: «Sentí cerca la guerra, la sentí propia y mía... Mi voz muda, perturbada

de silencio, sin armas». Su mirada y su voz propias, de sujeto femenino y civil, frente a una guerra militar, colectiva y pública.

Como los ojos de Shirin Neshat y Graciela Sacco. El corazón de Mona Hatoum. La máscara de duelo de Beatriz González. La silueta de espaldas de Ethel Gilmour en un país que se deshacía bajo las bombas, los machetes, y las metralletas. El cuerpo de Patricia Bravo en el suelo mirando el cielo enrojecido con la sangre de los miles de muertos del lugar más violento de la tierra. Los encajes cubriendo las heridas de la *Casa viuda* de Doris Salcedo. Artistas, mujeres, desarmadas, urbanas, contemporáneas, conscientes, deliberantes, testigos. Ellas solo han tenido su mirada, su perspectiva. Y sus manos. Esas que han sido verdaderas protagonistas de los videos de Echeverri. Manos tejedoras, fuertes, sanadoras, tercas, anidadoras, memoriosas, constructoras. Creadoras. Marcas corporales, como señales de su subjetividad, en obras donde ha debido endurecerse hasta la médula para mirar de frente a la Medusa de la violencia. Las manos de Clemencia Echeverri frente al caos de su tiempo.



*Juegos de herencia, 2011,  
fotografía del montaje.*



||

## EL MUNDO A TRAVÉS DE UNA METÁFORA





II  
El mundo a través  
de una metáfora



*Juegos de herencia,  
2009, still de video.*

No hay imagen: solo un negro profundo. La oscuridad abre su boca con el ruido de la lluvia, de pasos, de murmullos festivos. Al espectador no le queda más que sumergirse en los sonidos. Oscuridad total. Súbitamente, el rojo. No puro. Surge de la superficie de una piel rugosa, vibrante. Un pedazo de carne agitada. La cresta de una cabeza de gallo. Monumental. Omnipresente. Repetida en varias pantallas. Emerge del fango húmedo. Tiene los ojos cerrados. Abre su pico pero solo escupe silencios. La lluvia, que no vemos, es lo único que se escucha. El animal parece venir de un forcejeo. Está sucio, empantanado, cansado. Sobre todo, inmóvil. Atrapado, con la tierra hasta el cuello. El sonido de las gotas continúa. Imagen y sonido vienen de planetas distintos. No hay ninguna relación de causa y efecto entre ellos: la cabeza del gallo se mueve, el agua suena. Divorcio de planos. Pero, de repente, un trueno coincide dramáticamente con el párpado que se abre. Y así entra a escena un ojo terrible. «El animal nos mira y cuando ello sucede se abre ante nosotros un abismo de incompreensión»... Nunca esta frase de John Berger (1999) fue más cierta.

¿Qué hay entre nosotros y esa extraña forma biológica, casi que prehistórica, esa cabeza burda, sin la inteligencia de los gatos, sin la fidelidad de los perros, sin la nobleza del caballo, sin la falacia de la expresión? Solo una mirada que, a diferencia de la retórica del Renacimiento o el Barroco cuando creaba conexiones con el espectador, ahora paradójicamente nos expulsa y desvirtúa cualquier ficción de comunicación. Es brutal, por su falta de gesto. No es ancla, no ofrece asideros. No hay lenguaje o mediación sobre el abismo instalado entre el gallo y nosotros. Es que, como lo anota Berger (1999), «Ningún animal confirma al hombre ni negativa ni positivamente. La falta de un lenguaje común, su silencio, siempre garantiza su distancia, su diferencia, su exclusión».

No hay puentes entre ese ojo sin maquillaje y los nuestros. Solo silencio. Desconcierto. Otredad. Su ojo, directo, sin atenuantes, extiende por la sala el ruido puro y silencioso de la impotencia. El abismo nos impide identificarnos emocionalmente con él. Sin embargo, a pesar del desencuentro que nos deja en dos orillas, ese ojo abierto nos atrapa. No podemos

obviarlo. Es la punta del iceberg de un ser vivo y sensible. Se asoman por sus bordes olas de sufrimiento, de dolor. Como dice Mejía (2005), el animal «no es humano pero genéricamente es lo más parecido que hay al humano. Está vivo, siente y se comporta en muchos sentidos como los humanos. ¿Por qué? Porque el hombre es animal. Pero al mismo tiempo no lo es. Lo humano es lo diferente de lo animal». Este gallo es un animal humanizado que nos habla de un humano animalizado. De nosotros.

Sin embargo, sobre todo, no es un animal a secas. Es ante todo una imagen. Ardiente diría Didi-Huberman. Recortada de la realidad. Montada en una cadena sintagmática con otras imágenes. Parlante. Cargada. Cruzada por siglos de simbolizaciones desde el gallo de Esculapio al *Gallo de Oro* de Juan Rulfo. Pues como anota Mejía (2005), cada vez que un artista acude a la metáfora animal, con o sin conciencia de ello, cada una de esas obras carga completa la historia del animal en Occidente y va agregando otros elementos simbólicos a la diversidad de sus significados. El gallo es aquí el elemento de un vocabulario cultural y común sobre el que todos nos podemos apoyar para construir, emitir y circular significados que nos preceden.

La representación sigue y ahora le toca el turno actoral a un párpado vertical, un velo que nubla aquel ojo intrigante y feroz, pero que al hacerlo no nos ayuda a soportarlo. Estamos definitivamente abandonados en el no-espacio que ha creado la instalación entre las pantallas laterales y la proyección en el suelo de la cabeza del gallo. No hay asideros.

### LAS IMPERTINENCIAS DE LA METÁFORA

El gallo de *Juegos de herencia* nos sirve para entrar al reino de las metáforas inquietantes de Echeverri. Imágenes ardientes y ruidosas. A veces, también iconoclastas y mudas. Metáforas visuales engolosinadas con la exuberancia de sus significantes, con el espesor de su materialidad. Yuxtapuestas, engarzadas, condensadas. Metáforas sonoras que se despliegan en el

tiempo, se entrelazan, se superponen, se suceden sin seguir argumentos. Imágenes y sonidos tampoco siguen la ley de la causalidad. Chocan, se contradicen, se potencian por efectos del montaje, la simultaneidad, la interrupción, el ritmo. No nos entregan su secreto. Lo esconden exhibiéndose, lo exhiben escondiéndolo. Imágenes lejos del lenguaje racional de la historia, del denotativo de la prensa, del argumental del cine. Imágenes intrigantes que no explican ni ilustran ni afirman.

La propuesta de la artista busca llevar imágenes al reino de la no imagen. Rodear lo que no tiene nombre. Preguntar por lo que no tiene respuesta. Pasearse con los ojos abiertos y los oídos aguzados por lugares que ya no lo son, habitados por fantasmas que no se pueden posar ni en la tierra ni en sus propios cuerpos. La artista logra esta difícil travesía navegando sobre la piel densa de las imágenes.

### EL BAILE DE LOS ESPECTROS

Teóricos que se han ocupado de la obra de Echeverri, como el filósofo Gustavo Gómez (2009), han señalado como una de sus características más relevantes el despliegue de «una lógica de lo espectral», que bordea el enigma y el misterio. El crítico Juan Carlos Arias, por su parte, habla de «singularidades ocultas». Ella misma lo ratifica: «Con la cámara ahí, cerca del hecho, en el mismo momento, me propuse ingresar en lo oculto, abriendo caminos, fisuras, con un ojo habituado y familiar, penetrar en ciertas transparencias de lo real» (Bonett, 2002 2009. Estas reflexiones acerca del método utilizado en una obra en particular (*Apetitos de familia*) pueden, sin embargo, hacerse extensivas a toda su obra.

Echeverri está interesada en las transparencias, los inasibles, lo fantasmal de los acontecimientos recientes de Colombia. No se trata de una perspectiva esotérica, sino de una que conoce y ha reflexionado acerca de la naturaleza de «la Historia». Allí, como afirma Gómez, se juega la dimensión concreta de la vida y, por tanto, en ella «nunca nos enfrentamos

a hechos perfectamente definidos y determinables, sino a apariciones que se configuran provisionalmente» (Gómez, 2009). Diríamos entonces que lo que persigue Echeverri son las apariciones, lo no dicho ni resuelto, lo que irrumpe intempestivamente como síntoma, como aquello que se resiste a la simbolización, sobre la linealidad y supuesta claridad de la historia oficial. País de errantes, país de espectros, donde la historia se ha convertido en una pesadilla fragmentada, donde el cobijo ha perdido el techo, donde el lenguaje se ha quebrado en susurros inconexos.

### LOS LABERINTOS DEL ESPEJO

¿Cómo hablar entonces desde la positividad de la imagen y los sonidos, de las ausencias, de los fantasmas, de los no-lugares? Esta pregunta a la que se ha enfrentado Echeverri también se la ha hecho por décadas el arte colombiano: ¿qué papel puede jugar el arte frente a la realidad impuesta por el conflicto? ¿Cuál sería, en todo caso, la validez o efectividad de la representación en este contexto? Fuera del regodeo en el espectáculo de la violencia, de las buenas intenciones sanadoras o la denuncia moralizante, ¿acaso hay algún camino aquí para la representación?

El artista José Alejandro Restrepo (2006), aludiendo al Holocausto nazi, dice: «Lo que ocurrió allí supone una abolición total de la representación. ¿Cómo y para qué representar la crueldad del exterminio? Desde el punto de vista artístico, ¿desde dónde se puede abordar?». En la violencia colombiana sucede lo mismo: parecería estarse desencadenando otra muerte, además de la de los cuerpos. Lo que también parecería estar asesinándose es la posibilidad misma de la representación, del lenguaje y de las simbolizaciones. Doris Salcedo ha hablado de «impotencia».

Esta problematización de la representación ante los supremos sucesos violentos es un problema universal. Muchos artistas, como Beuys y Boltanski, se han asomado a estos mismos abismos con preguntas similares: «¿cómo mostrar lo que no está, la desaparición misma, o el olvido mismo,

o la negativa a ver? ¿La ausencia? Exponer la negación, ¿cómo?» Porque, en cierto modo, la imagen implica siempre una afirmación de la presencia.

Una opción frente a esta paradoja puede ser la del espejo: mimetizar literalmente los hechos violentos. Y en Colombia tenemos una extensa tradición en esta vía, desde las pinturas de Débora Arango, Carlos Correa, pasando por los grabados de Luis Alberto Rengifo, Augusto Rendón, Hanne Gallo y, más recientemente, Pedro Alcántara, Carlos Granada, Alejandro Obregón, Luis Caballero, Enrique Grau. Hasta el mismísimo Fernando Botero no resistió la tentación de recrear con sus blandos y tersos pinceles las heridas, las muecas de dolor, la sanguinolencia de la carne, la fanfarria espectacular del conflicto local en la inflamada serie sobre la violencia que inició en 1999.

Sin embargo, replicar tautológicamente la imagen de la violencia como lo hacen la prensa, los noticieros, los documentales o este arte retórico, implicaría permanecer en el terreno de las visibilidades, en el sentido en el que las concibe Aurora Fernández (2005). Para esta autora, lo visual es lo que nos llega en términos de verificación óptica de cualquier procedimiento de poder (técnico, político, militar). En estos casos no hay ninguna distancia o reflexión frente a la realidad. No hay ninguna elaboración, ni pensamiento. Se trataría de íconos, de datos y unidades visuales en las que no hay ninguna desviación entre lo que se muestra y lo que se significa. Hay en dichas imágenes una aceptación de los hechos, mas no una recreación o una pregunta.

Estas obras miméticas se quedan en el nivel de las visibilidades, de las imágenes unívocas, cerradas, que ya no dicen nada, que ya no dejan ver nada, que no remiten a nada, que se agotan en su misma redundancia. Son imágenes que reafirman prejuicios, estereotipos, desinformaciones, mitos, en lugar de leerlos, deconstruirlos, interrogarlos. Muy al contrario, los afirman, les dan pasaporte, los corroboran. Es como si el espectáculo desquiciado del conflicto tuviera la capacidad de paralizar a los artistas, quienes enmudecen y contribuyen al enmudecimiento de los espectadores.

No les dan vías. No analizan estas imágenes, las asumen. Se insertan así servilmente en este circuito de la violencia retórica que detiene el lenguaje.

El peligro —dice Fernández— es que «se ciegue la imagen por una posible repetición, una banalización programática y subvencionada» (2005). ¿Qué podemos ver ya en las representaciones embrujadas por el espectáculo de la violencia? Casi nada. Estas producciones se pliegan a su imperio de terror. Asumen, sin preguntas, su puesta en escena. Sontag (2003) afirma que la función ilustrativa de la imagen tiene el problema de dejar intactas las opiniones, los prejuicios, las fantasías y la desinformación. Gracias a las imágenes miméticas, tautológicas, retóricas, los acontecimientos se vuelven invisibles y los espectadores insensibles. «Todo contrato aceptado con las visibilidades trabaja como una colaboración con el enemigo», asegura Godard (citado en Fernández, 2005) o, al menos, con ciertos relatos históricos y mediáticos oficiales.

Echeverri, sin embargo, ha explotado el poder que tiene el arte de romper el monopolio de la realidad establecida, como lo pedía Marcuse, al afrontar la violencia desde otras perspectivas menos inmovilizadoras y pasivas. Se ha apartado del ámbito de las visibilidades. Ha logrado trastocar estos límites de las representaciones. Frente a aquellos datos visuales cerrados, a esos íconos del terror, propone metáforas visuales, sonoras y espaciales, complejas, diferentes, discrepantes.

Echeverri, en sus trabajos, suele referirse a episodios que no son abstractos como los ritos (*Exhausto, Apetitos, Juegos, Quiasma*), sucesos de la realidad (*Casa íntima*), espacios determinados (*Muta, Voz, Acidia*). Es decir, muchas veces el origen de sus video-instalaciones tiene una base concreta, real, como el canto de una pregonera urbana (*Cal y Canto*) o un llamado de auxilio (*Treno*). Incluso, la prensa es una fuente de la que se alimenta con frecuencia para plantear sus proyectos artísticos. Sin embargo, no se acerca al foco de su interés pasivamente. Su ojo no está mirando la superficie, ni se queda en el nivel denotativo. La mirada no la ejerce al fragor de los acontecimientos. Echeverri intuye y oye, cuando está

haciendo su trabajo de campo, el cual puede acercarse en este momento del proceso al de una documentalista o periodista, pero mira y escucha cuando está en su estudio, en su sala de edición. Entonces surgen nuevas conexiones e incluso revelaciones.

La tecnología entonces, como apunta Gómez, viene a apoyar su pregunta existencial y filosófica. Dice Echeverri: «Encontré en la cámara de video y en los dispositivos sonoros no solo un acceso a la imagen, sino al tiempo real del pensamiento ahí registrado: entre otras posibilidades no lineales, lo sonoro desatendido, la condición de lo simultáneo». El ojo de la cámara permite ver otras cosas, los equipos de sonido también logran escuchar otros registros. El montaje desconfió de las lógicas sociales y normadas. Es radicalmente iconoclasta. Gracias a él, imágenes y sonidos se desprenden de su literalidad, de su figuratividad. Imagen y audio también se divorcian entre ellos, se dislocan, se traslapan, se contradicen. El tiempo se expande o se encoge, los detalles crecen o desaparecen, los gestos se descomponen. Surgen otras lógicas, otras continuidades, otros sintagmas. Emergen otros significados para las imágenes. Y sobre todo, otras densidades.

Esta técnica, esta tecnología de la memoria de la que habla Gómez —la instalación, el video, el sonido, el montaje— le han permitido, como dice la artista, «proponer estructuras compositivas múltiples y coexistentes, generadas desde el tiempo y el espacio de la experiencia» (Roca, 2009). Y sobre todo, le han dado la base material para apostar por la metáfora sensible y por «la imagen que arde», en términos de Didi-Huberman (2013). Título y categoría de análisis que precisamente se ha escogido para este trabajo.

Una imagen ardiente es aquella radicalmente ambigua, cargada de conexiones y de tiempo, de crisis no apaciguadas, de síntomas ocultos, de oscuridades secretas, supervivencias y anacronismos. De fuego y cenizas a la vez. Es una imagen que permite «percibir las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías» (Didi-Huberman,



2013). Y una que habita en el plano de las metáforas. No como adorno o gesto esteticista (otro peligro que conlleva acercarse al espectáculo de violencia), sino como un sistema de pensamiento visual. Su obra habla el lenguaje de la metáfora viva, de la impertinencia semántica, que permite mirar de nuevo lo que se ha normalizado.

En sus reflexiones sobre la metáfora y el arte contemporáneo, Elena Oliveras (2007) asegura que como el símbolo, la metáfora es concepto, y como el ícono, es imagen. Sin embargo, a diferencia de la imagen introduce un grado mayor de concepto y a diferencia del símbolo, un grado mayor de iconicidad. La esencia de la metáfora sería entonces su particular amalgama sensible y conceptual. Ella exalta su propia visibilidad. No es mera representación de contenidos extrínsecos, sino que conlleva un despliegue y un goce en la presentación de sí misma. La metáfora se caracteriza por su plenitud sensible y en ello se diferencia de un diagrama o un gráfico.

Echeverri eleva este nivel perceptivo a toda su potencia: hay en su trabajo metáforas para los ojos, los oídos, el cuerpo entero. Y hay una metáfora nueva, la espacial, en toda esta simultaneidad, que logra expandir lo puramente bidimensional y atemporal de una imagen. Sus metáforas apelan tanto a la razón del espectador como a sus sentidos, a su visualidad, audición y kinestesia. No se trata solo de reubicarlo en el pensamiento, sino también en la imagen en términos de Didi-Huberman.

Su obra lleva al espectador a un mundo sin la univocidad de los discursos oficiales, plañideros o contestatarios. Crea, en cambio, espacios donde se puede percibir la textura de los fantasmas, cuidándose para ello de no encender la luz que los haría poner en fuga. Imágenes vivas, cargadas, simbólicas. No se trata de propuestas crípticas para iniciados, ni de remitir a un texto ajeno que tenga correspondencias directas y definitivas, como lo exigiría una alegoría, por ejemplo. Al contrario, sus preguntas están esencialmente «Sin respuesta».<sup>1</sup> La artista se decide por señalar puntos álgidos, ardientes, en la memoria colectiva del país. Aunque sus gestos

<sup>1</sup> Título de un libro que en 2009 recogió sus principales trabajos.

son asépticos, fríos y neutrales, el material que usa está absolutamente cargado. Es explosivo.

Este texto se propone, entonces, determinar ciertas metáforas que constituyen y atraviesan su trabajo. Núcleos semánticos donde se dan condensaciones de sentido, lejos de una lógica lineal o alegórica. Puntos donde se le da rienda suelta a las connotaciones, a la polisemia, a la simultaneidad, a la ambigüedad. Sistemas planetarios de sentido. Reflexiones a través de imágenes que siempre significan un poco más.

Aunque de ninguna manera sus imágenes se limitan a una interpretación caprichosa, individual o libre del entorno que indaga. Hay unos límites de interpretación para las metáforas de invención como bien lo apunta Eco. Y Echeverri, en todo momento está acudiendo a un acervo simbólico cultural y colectivo. Así, sus metáforas se instalan en una zona intermedia entre la invención absoluta, la impertinencia semántica y las asociaciones convencionales, aquellas que tienen que ver con la historia de una comunidad y con una ideología. Es esta, también, una zona de tensión entre lo que se ve y lo que permanece oculto.

Desde Aristóteles hasta Kristeva se le ha reconocido a la metáfora precisamente esa posibilidad de hacer ver, de poner cosas ante los ojos, de ir de lo invisible a lo visible. Aunque no se trata de llevar luz a la oscuridad. Al contrario, esta estrategia metafórica funciona al nivel de las connotaciones las cuales, según Barthes, son erráticas, difusas, globales. Estamos en el terreno, no de las correspondencias alegóricas, sino de las constelaciones simbólicas. Estas imágenes ardientes se conectan entre sí de esta manera rizomática, constelar, dinámica, viva.

En esta búsqueda, el presente texto agrupa su trabajo alrededor de dos metáforas centrales (hay muchas otras pero estas tienen la capacidad de condensar los asuntos más emblemáticos de este trabajo): el bestiario y la casa. Metáforas que no se plantean como definitivas, sino como estructuras móviles, donde se indagará por los semas comunes entre

significantes distintos, sus espacios de condensación y amalgama, la capacidad de unas imágenes para hacer aprehensibles otras imágenes, esas desviaciones de los significados literales que es donde está la radical potencia de su obra. No se proponen como capítulos sino como concentrados de sentido que se atraviesan, se interpelan, se contaminan.





## LAS CASAS POLÍTICAS



*De doble filo,*  
1999, still de  
video.





*De doble filo, 1999,  
still de video.*

Hay que entender el en-casa del animal no necesariamente como una estructuración física de un en-casa, es decir como una figura arquitectónica que podamos englobar o entender como casa sino como la configuración de una espacialización y territorialización que se cuadre con el sentido de en-casa.

Pablo Testa (Casanova, 2015)

Las obras de Echeverri que aquí se reúnen giran alrededor de la crisis que se ha presentado entre los cuerpos y el espacio en la reciente historia colombiana. La tensión semántica que se abordará aquí es la que genera la metáfora de la casa frente a la de la no-casa. Es decir, no se trataría solo de hablar de la casa en sentido físico, arquitectónico, delimitado. Lo que se busca, en cambio, es reflexionar acerca del sentido en-casa, que va más allá de una «figura arquitectónica», y alude en un sentido amplio a la espacialización y territorialización, a la función de habitar. Y esto no tiene tanto que ver con que los individuos posean un territorio que los preceda como un dato de la realidad, ontológicamente anterior a ellos, sino de que puedan crearlo, de que sus cuerpos tengan las condiciones para producir lugares.



Este dilema, las dificultades de los cuerpos para habitar y producir lugares en nuestro país, uno de los principales tópicos de la obra de Echeverri, ha sido abordado por la artista a través de la metáfora de la casa y de la no-casa. Con estas figuras se ha referido a las tensiones entre los cuerpos, su emplazamiento conflictivo en el espacio y los no-lugares del conflicto político colombiano. En su obra, cuerpo, espacio y poder son los protagonistas de unos encuentros y desencuentros dramáticos donde campean la negación, la destrucción, las ausencias, la muerte. Y, sobre todo, la imposibilidad de habitar, de unos cuerpos des-localizados. Obras que reflexionan sobre los poderes que les niegan el espacio a cuerpos desarraigados a los cuales solo les queda desaparecer convirtiéndose en una huella. Así, sonido, texto, voz, caligrafía, ruina, ruido se riegan como impotentes rastros corporales por la superficie de una tierra de nadie. A partir de ellos se interroga el territorio, se visibiliza la muerte de los lugares, y en sus obras más recientes se proponen como semillas desde las cuales podrían precisamente reconstruirse.

### LA DEBACLE DEL ESPACIO

El espacio ha sido uno de los grandes naufragos de la Modernidad, y, por lo mismo, centro de interés de muchos artistas que han querido dar cuenta de su debacle. Ante el hundimiento de las coordenadas cartesianas en la conciencia y las percepciones actuales, los artistas se han encontrado con un espacio fragmentado y caótico. También con la evidencia de que este no es un dato de la experiencia, que le preceda, sino siempre una construcción humana. Este debate ha sido central desde los inicios del siglo XX, y así el espacio discontinuo se ha convertido en un tema recurrente. Foucault (2003) resumiría estas nuevas percepciones espaciales con su concepto de heterotopías:

No vivimos, no morimos, no amamos dentro del rectángulo de una hoja de papel. Vivimos, morimos y amamos en un espacio recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas sombrías, con diferencias de nivel, con peldaños,

huecos, relieves, con zonas duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas. Hay regiones de paso, hay regiones abiertas, otras de detención provisoria y, además, hay regiones cerradas, de reposo e intimidad.

En el caso concreto de un país en guerra, incapaz de producir lugares donde los cuerpos puedan estar juntos, donde estén conscientes unos de otros, donde se honre su diversidad (Sennet, 1997), esta ruptura del espacio tiene unas connotaciones particulares. Y es más crucial que nunca el concepto de una «geometría del poder» acuñado por Doreen Massey quien dice: «El espacio está siempre hecho de relaciones sociales llenas de poder y, por otro lado, el poder siempre tiene una cartografía» (Vergler, 2012). En nuestra historia, entonces, habría que hablar de bloqueo, clausura, despojo, atomización, ejercidos por los distintos poderes en pugna del conflicto político. En este contexto, Echeverri ha acudido al lenguaje de la video-instalación, el cual se adecua como pocos a las reflexiones espacio-temporales de la contemporaneidad, para aludir a la acepción particular de esta ruptura del espacio en el contexto específico colombiano.

El no-lugar, la no-casa, al que aluden la mayoría de las video-instalaciones de Clemencia Echeverri, no es ya el de los espacios anónimos de la sociedad capitalista, descritos por ejemplo por Marc Auge (2004), sino los del destierro, la aniquilación y la expulsión del conflicto local. Y para dar cuenta de este espacio fragmentado ha acudido a la fragmentación que posibilita la técnica del video.

Cuando Echeverri aborda la instalación hace un fuerte énfasis en el componente sonoro. Para ella, el sonido no es un elemento opcional, sino la esencia de su planteamiento. El sonido, junto a la imagen, el tiempo y el espacio son los elementos estructurantes de su obra y de sus preguntas. Al alterar el hecho violento la percepción del tiempo y del espacio, estos temas también se instalan en el centro de sus preocupaciones que son indagar cómo los espacios doméstico, rural, urbano terminan tragados por el no-espacio, por el no-lugar de la violencia. En los escenarios alterados por la violencia se dan unos abigarrados cruces entre las coordenadas

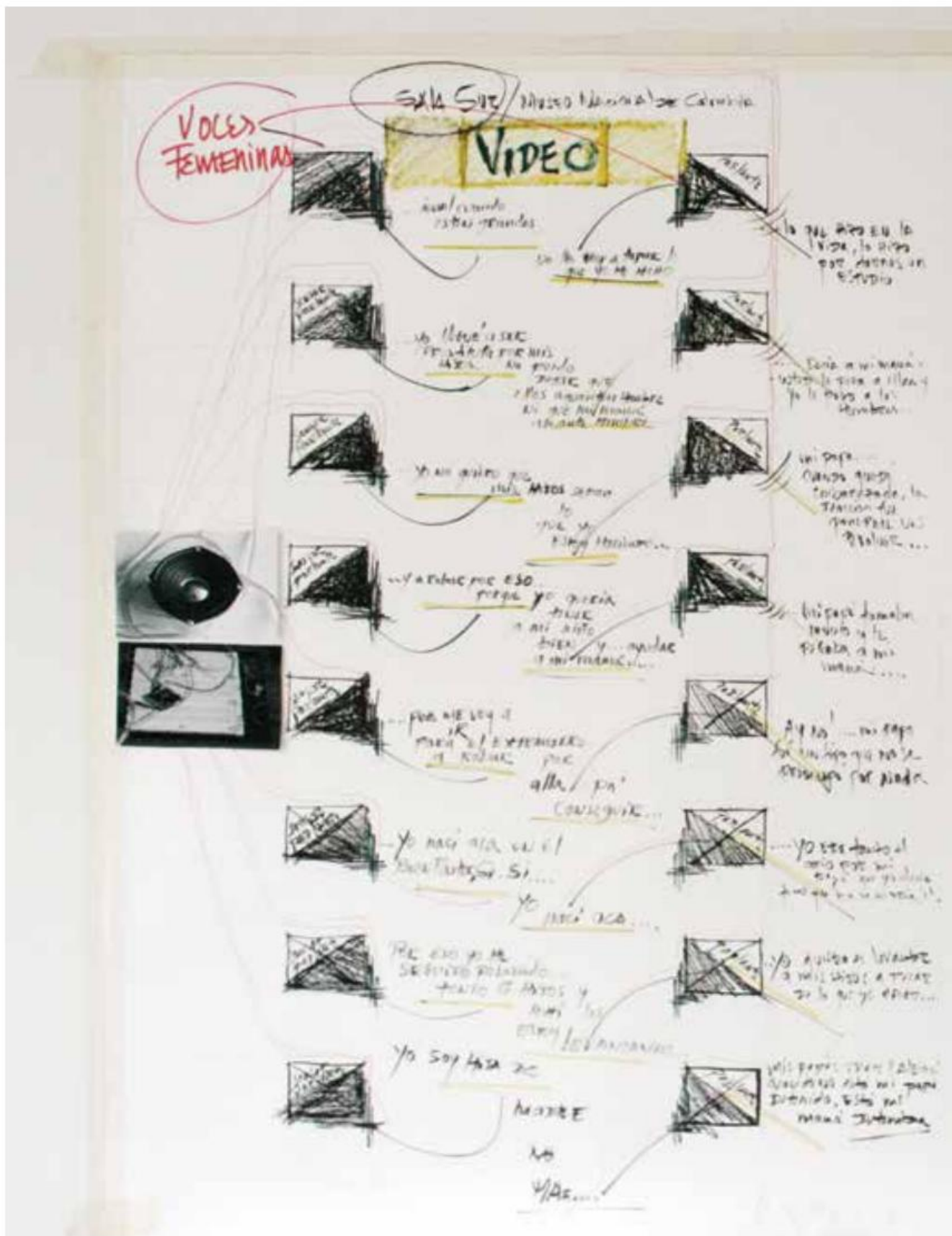
espaciales y temporales, entre lo visual y lo sonoro, entre la objetividad y la subjetividad, entre lo individual y lo colectivo, entre lo ritual y lo histórico, entre lo cotidiano y lo público. Un concentrado de capas que la artista busca desgajar (Giraldo, 2011).

Allí quiere conservar sus múltiples aristas: las capas del tiempo, espacios, sonidos, las capas de memorias y olvidos, las capas que construyen las subjetividades de los individuos. En sus trabajos, todas ellas se yuxtaponen, se mezclan, se superponen simultáneamente, como sucede en los acontecimientos en tiempo real. Y esto sucede gracias a metáforas que lo permiten, a las imágenes complejas y ardientes que construye, en las que son posibles los encuentros de tiempos y realidades heterogéneos, contradictorios, anacrónicos. «Imágenes como síntomas que interrumpen la linealidad de la historia oficial, y que «vuelven sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente» (Didi-Huberman, 2013).

En este punto, es de enfatizar su capacidad de «instalar», crear espacios, emplazar. Echeverri ha logrado dominar y ampliar las posibilidades de la videoinstalación para abordar el problema del espacio de la violencia en Colombia, a un nivel ya no solo formal, sino simbólico, político y social. La hipótesis que aquí se propone es que los emplazamientos que despliega en sus video-instalaciones, más bien se convierten en una reflexión sobre el contra-emplazamiento, sobre el des-plazamiento en un sentido ampliado. Más que espacios positivos, en sus video-instalaciones se presentan des-localizaciones, dis-topías, no-lugares, espacios negativos, marginales. Heterotopías en el sentido que le da Foucault a «esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio donde vivimos».

Así, la crisis global que se pregunta: ¿cómo puede hoy el hombre ocupar / crear / establecer un lugar en el mundo?, en nuestro contexto local forcejearía además con variables como la guerra y el destierro. El marginamiento de los cuerpos que ya no tienen la posibilidad de desplegarse positivamente, de crear territorios y lugares, sino que deben hundirse en los espacios negativos producidos por el conflicto.

Voz: resonancias de la prisión,  
2006, guion gráfico.



Sala NORTE

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

Voces masculinas



el que es Colombiano...



Voces

... EN la posición de BAYONA  
del siglo 19...



Como yo dije una vez  
Colombiano... los que  
- son los que se fueron  
por Colombia...  
porque temían...  
aquí



... así hay más cosas...



... que vino con los  
de las cosas...



mi padre se fue y nos  
abandonó...



... todavía era política  
dentro de lo blanco...



mi infancia fue  
muy atípica...



en Colombia no confío



mi padre lo vivió  
con nosotros... más  
trato...



... Leonardo, años  
de Bayona en la  
Prisión de  
Perdonville...



... él vivió una vez...  
- ¿esto es por Bayona?  
- porque...  
- ¿esto es Colombiano...?



... mi casa es  
muy diferente...  
es más un poco  
política y cultura



... mi padre se fue y nos  
abandonó muy jóvenes...



... y... sí... sí...  
por su frase a  
mi padre...



... ya se que es  
Colombiano...



## CUERPO Y ESPACIO DOMÉSTICO (NI CUERPO NI ESPACIO DOMÉSTICO)

Llegamos así a la metáfora de «la casa» en la obra de Echeverri. ¿Cómo se establece aquí como símbolo caído de la privacidad, intimidad, protección, arraigo, límite, resguardo? ¿Cuál es su relación con el territorio? ¿Cómo funcionan los espacios como metáforas en su obra? ¿Cómo se establece aquí su negatividad?

Más allá de un planteamiento geométrico o una construcción arquitectónica, una casa es un espacio mental, vivencial y cultural. El espacio de la intimidad, la posesión, el resguardo que se alza frente a la exterioridad, el despojamiento, la hostilidad, la dispersión, la disolución, como lo propone Bachelard (1993) en su clásica *Fenomenología del espacio*. La casa sería pues la afirmación del universo, la victoria sobre el caos, el espacio primordial. Un concentrado de presencia, de seguridad, de acogimiento. Por todas estas razones, la casa es el centro del lugar antropológico como lo ha concebido Marc Augé (2004): ese lugar de la identidad, las relaciones y la historia. Por ello la casa moderna es el lugar de las raíces, la cultura y la memoria. El lugar simbolizado por excelencia.

Pero ¿qué pasa cuando ese sueño moderno del espacio absoluto, verdadero, homogéneo y protector se deshace en la posmodernidad? Una de las primeras víctimas de esta disolución es precisamente la casa y su aspiración a la centralidad, al orden, a la axialidad. Por esto, la casa atacada, en pedazos, cuestionada ha sido un tema constante en el arte contemporáneo. A ella han aludido artistas con obras tan emblemáticas como las del chileno Gordon Matta Clarck. O la inglesa Rachel Whiteread, quien en lugar de moldear los objetos domésticos hace un molde del vacío que se instaura entre ellos, dándole materialidad y positividad a lo que suele ser concebido como inmaterial y negativo: el espacio.

Los artistas colombianos, por su parte, han acudido a la metáfora de «la casa» para reflexionar sobre el desplazamiento. Hay una obra memorable en este sentido, *Casa viuda* de Doris Salcedo, en la que la deconstrucción y desfuncionalización del espacio doméstico aluden a los estragos del conflicto nacional. Las ruinas de la casa también han sido el tema de varios fotógrafos que han bordeado sus ruinas con su cámara, como Germán Arrubla, Juan Manuel Echavarría, Jesús Abad Colorado y Víctor Muñoz, entre otros. Cronistas de estos cadáveres domésticos, desmembrados como muchos de los cuerpos de sus antiguos habitantes. Sin puertas ni ventanas, ciegas y detenidas, ahora solo son apenas una mueca de ellas mismas. Una huella de lo que ya no está. En este panorama, se yerguen las casas íntimas, inundadas, tomadas, sobrevivientes, memoriosas de Echeverri.

#### CASA ÍNTIMA (1996)<sup>1</sup>

Cien Años de Soledad» se cuenta desde  
la casa, no desde los hombres  
que se van a pelear a la guerra.

Voz en *off*, *Casa íntima*

Al enterarme de la demolición inminente  
de una casa en el barrio Chapinero de Bogotá  
habitada por varias generaciones  
de una misma familia, me di a la tarea  
de conocer lo que allí se removía.

(Bonett, 2002)

Cuando Echeverri «se da a la tarea» de abrir las puertas de esta casa, abre también asuntos fundamentales y esenciales en su trabajo. Así, este video inicia una aventura plástica en la que se sumergiría durante las siguientes dos décadas, y es una puerta que cerró y abrió asuntos fundamentales.

1 Ver video en <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/casa-intima>

Ficha técnica: Instalación, video y sonido. Cuatro proyecciones simultáneas en espacio cuadrado. Sonido estéreo. Duración, 14 min. Año de realización, 1996.

2 La artista realiza entre 1994-1995 un Máster en Escultura en el Chelsea College of Arts and Design (Londres).

Después de vivir un tiempo en Bogotá, vinculada como profesora a la Universidad Nacional, es la escultura la técnica que elige para especializarse en el exterior.<sup>2</sup> Solo cuando regresa usa por primera vez una cámara de video con intenciones artísticas. Acaba de realizar su obra pública *Cometas* para el aeropuerto José María Córdova y de hacer una exposición de sus esculturas en el espacio experimental Cubo Blanco. Aunque nunca antes había investigado el video comolenguaje, ni tenía ninguna preparación técnica, intuye que es el medio adecuado para acercarse a un hecho que la conmueve profundamente: la historia de una casa familiar de Chapinero, habitada por tres generaciones de mujeres, que va a ser demolida por la presión inmobiliaria. La matrona de la familia—en un gesto que coincidiría con la película colombiana *La estrategia del caracol*—, decide llevarse su casa a cuestas, pieza por pieza, y reconstruirla en otro lugar. Al principio, Echeverri no tiene claridad de lo que quiere y puede hacer. Simplemente se sumerge en este proceso durante un año y de allí surge su primera video-instalación *Casa íntima* (1996).

Allí descubrió también la riqueza infinita de la metáfora. Aunque Echeverri comienza con algunas estrategias documentales como registrar, entrevistar, grabar —no hay que olvidar que la artista también tiene formación en periodismo—, va descubriendo en el transcurso de esta acción no solo las posibilidades iconoclastas del montaje, sino las de la manipulación de la imagen, el sonido, el tiempo, el espacio: «Entonces me di cuenta de que el video lo ayudaba a uno a ver otras cosas. Los sentidos se exacerban, crecen, la atención se vuelve diferente. Todo eso lo entendí en *Casa íntima*». Con estas herramientas, podrá ocuparse en adelante, más que de historias lineales sobre anécdotas visibles, «de acciones no documentadas», según sus palabras, de transparencias, intersticios, silencios, oscuridades, de lo inexpresable e innombrable. Es decir, de crear imágenes complejas, ardientes, cargadas de tiempo, más que de visualidades planas que corroboren discursos oficiales sobre la realidad. Y a este punto de partida se adecuará perfectamente el lenguaje de las metáforas.



Así, esta casa deja de ser una casa particular, estas mujeres dejan de tener nombre propio. La máquina que tumba las paredes, las manos que limpian los cubiertos, las ventanas, el polvo, todo será lo que es pero también no lo será. O lo será en otro sentido. Todo se convertirá en la piel sensible de una metáfora que hablará de su tiempo. La casa, por ejemplo, aquí deviene cuerpo. Un cuerpo violentado, desplazado, marginado. Asfixiado en un espacio que lo expulsa como les sucedía a los cuerpos en sus pinturas o a las esculturas de camas pegadas al techo de su instalación en Cubo Blanco. Pero esta asfixia no narrará ya una experiencia autobiográfica, ni solo se referirá a un habitante urbano, sino que hablará ahora del país. Eso sí, desde sus propios ojos y sensibilidad.

Al observar ahora este video con la perspectiva de los años y de la sólida obra que desarrollaría después, ciertas imágenes y sintagmas visuales podrían parecer muy literales. No hay que olvidar que se trata de un momento de exploración tanto del lenguaje del video, como de aspectos conceptuales y teóricos que la artista apenas empezaba a enfrentar. Analicemos entonces esta sensación de «literalidad» de algunos momentos de esta obra.

Oliveras (2007) diferencia una metáfora de una comparación. Según esta autora, aunque una metáfora siempre supone una comparación, una y otra no son exactamente lo mismo. Una palabra, en este caso una imagen, tomada en sentido metafórico pierde su significación propia y toma otra nueva, porque subyace una concordancia entre los sentidos de esa palabra y aquella con la que se compara. Esto, sin embargo, no sucede en la comparación. La comparación nos permite siempre ver cosas y situaciones en paralelo, con límites bien definidos entre unas y otras. En una metáfora estos límites, en cambio, se pierden, se condensan y confunden en un mismo significante, incluso el otro término de la comparación puede no estar. Lo que sucede en la metáfora es identificación, ocupación de un lugar por una palabra o una imagen. Y en esto consiste la dificultad de su decodificación.

*Casa íntima, 1996,  
still de video.*





En este sentido, cuando el video de Echeverri nos muestra en paralelo una casa destruida y un cadáver en la morgue, podremos hablar más de una comparación que de una metáfora. Están los dos términos presentes (casa-cadáver) y el montaje en paralelo nos dice claramente: «esta casa es como un cadáver». Otra cosa será cuando en obras posteriores como *Sacrificio*, *Nóctulo* o *Treno*, por mencionar algunas, solo veamos reses, murciélagos o ríos sin que sea evidente el otro término de la comparación, que es el que debe inferir el espectador, ya que allí ha habido una identificación plena de significantes, una identificación de una cosa con otra, una condensación, una usurpación de lugares.

Hubo todavía literalidad, comparación e incluso algo de tratamiento documental en *Apetitos de familia*, donde se repiten estrategias de *Casa íntima*, aunque mucho más matizadas. Incluso hay una comparación muy explícita todavía en *Exhausto aún puede pelear*, cuando el encadenamiento de las imágenes hace coincidir las patas de los gallos con los pies de hombres que se pisan. Sus montajes, imágenes y sonidos irán perdiendo esta literalidad. Y su gramática se hará cada vez más compleja, hasta volverse plenamente metafórica. Es decir, hasta lograr ambiguas condensaciones en el mismo significante, como sucederá con los animales de su bestiario y sus casas políticas, entre otras de sus metáforas.

Sin embargo, aunque todavía encontramos en *Casa íntima* un germen de argumento, una especie de guion con principio y final, un apoyo narrativo en voces en *off* que cuentan la historia, empiezan ya decisivas rupturas. Por ejemplo, el relato lineal es quebrado por las imágenes del cadáver que no pertenecen a un registro real sino simbólico. De otro lado, las acciones se interrumpen y se repiten, los sonidos (sin ser todavía plenamente autónomos) ya no siempre coinciden con una fuente identificable. Hay ralentizaciones, desfases, simultaneidades que le dan una nueva complejidad a la narración. Herramientas todas que ayudarán a construir visual, auditiva y espacialmente múltiples metáforas abarcadas, a su vez, por la gran metáfora de «la casa» y su fundamental pregunta sobre el habitar.

Dice el arquitecto Néstor Casanova (2015):

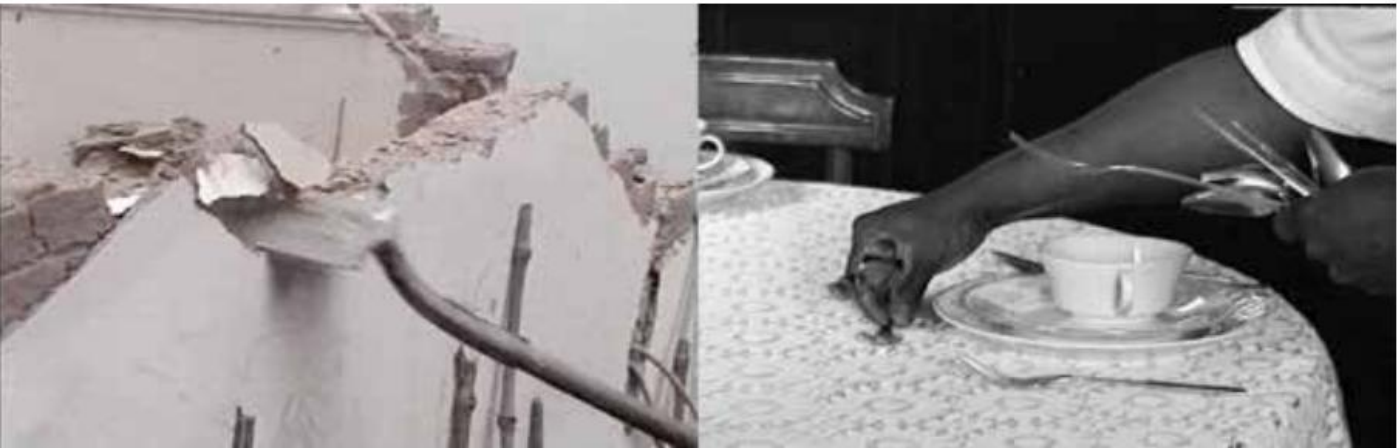
Los ámbitos son escenarios disponibles: solo la conducta humana los hace, con propiedad, lugares. Mediante el juego de los desplazamientos, la operación de los útiles y la conquista de ciertos emplazamientos, el cuerpo confirma a su manera que el orden de los elementos es el adecuado al ritual de vivir en el lugar. A la arquitectura de los edificios, los equipamientos y de los enseres, le corresponde la coreografía cotidiana de la habitación de los cuerpos. Toda vez que el cuerpo desarrolla una actividad, despliega una precisa coreografía que termina de producir el lugar.

Y es precisamente esto lo que vemos en *Casa íntima*. Más que un documental sobre un hecho en particular, asistimos y participamos de la producción simbólica de un lugar, presenciando la coreografía corporal del habitar en sus raíces esenciales y rituales. Un baile creador que ejecutan aquí manos femeninas cuando limpian, barren, brillan, acarician, sanan. Ellas activan la casa, construyen el lugar, pues siempre es «el cuerpo el que manifiesta y verifica que, efectivamente, todo está en su lugar» (Casanova, 2015). Es más, que hay un lugar.

Sin embargo, es también debido a los cuerpos que todo puede dejar de estar en su lugar. Y que puede desaparecer el lugar. *Casa íntima* sigue también el rastro de esta des-localización realizada por otras manos, esta vez masculinas, las cuales ejecutan las acciones de la demolición, la destrucción, el desmantelamiento. Ellas propician el des-habitar, instauran el no-lugar. Traen el tiempo y los gestos de la guerra pública y política a los ámbitos privados, domésticos y femeninos de esta casa.

¿De qué se trata esta metáfora entonces? ¿Se despliegan varias? Por un lado, podríamos quedarnos con la del mundo doméstico y femenino, emplazado en un contexto urbano y agredido en su función esencial de habitar. La artista registra aquí la historia sonora y visual del despojo físico y mental de un lugar de cobijo sucedido en una vivienda de un barrio tradicional bogotano destinado a desaparecer por la presión inmobiliaria.





*Casa íntima, 1996,  
still de video.*

Metáfora que se extiende a la torpeza espacial de la contemporaneidad, a la pauperización del habitar, a la normatización de los cuerpos, a la serialidad e industrialización de los espacios domésticos. La casa de Heidegger, establecida como un potente eje entre el cielo y la tierra, con raíces abajo y ventanas aéreas, ubicada en el cosmos, reloj de sol, observatorio astral, fortaleza contra el clima y las inclemencias externas y del alma, punto sólido sembrado en el paisaje, emplazada en un entorno, sucumbe ante los afanes capitalistas y cuantitativos que han convertido los cuerpos y las casas en simples volúmenes, como lo ha señalado Le Breton (2002). Estas mujeres, desplazadas urbanas por agentes de la especulación, deben dejar el lugar del origen, de la historia, de las raíces. Deben dejar la casa-morada que caerá a los golpes de los mercaderes urbanistas. Acto que por legal, no es menos violento. Acto de despojo, de instalación del no lugar, de arrinconamiento de los cuerpos (Giraldo, 2013).

Sin embargo, esta metáfora también termina extendiéndose al país, que llega al video por el sonido de un programa de radio que habla de diálogos de paz con la guerrilla. Es que esta casa es y no es una casa de Chapinero. Es también una metáfora del arrinconamiento político de los cuerpos que estaba sucediendo en ese momento. En una incipiente instalación realizada con cuatro pantallas laterales, el espectador, en el centro de la sala, experimentaba en su propio cuerpo un estado de pérdida y de violencia. Despojamiento del lugar que no solo fue narrado sino convertido en la primera metáfora espacial de Echeverri.

### DE DOBLE FILO:<sup>3</sup> LA CASA, EN-CASA, LA NO-CASA

Los remanentes de documental, narración y literalidad de *Casa íntima*, y todavía presentes en *Apetitos de familia*, desaparecen ya definitivamente en *De doble filo* (1998). Podría afirmarse que en este video, la artista finalmente toma el toro por los cuernos, es decir, asume con una conciencia plena y activa su decisión artística y empieza a investigar con toda profundidad los alcances del lenguaje de la video-instalación. Así, asuntos que hasta el momento habían sido intuitivos y, a veces incluso

3 Ver video en <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/de-doble-filo>

Ficha técnica: Video instalación. Pantalla de doble imagen en el centro del espacio. Dimensión 4:3. Sonido estéreo. Duración, 8 min. Año de realización, 1998.



casuales, pasan a ser revisados con absoluto rigor. La imagen se depura, el espacio se vuelve un problema o un dato y el sonido busca su autonomía. Emerge así un vocabulario básico, una gramática, si se quiere un estilo, gérmenes y semillas que la artista desarrollará de ahora en adelante sistemáticamente. Echeverri, además, opta por una mirada no solo plástica, sino fundamentalmente política. Quiere y decide ser testigo de su entorno y de su tiempo.

En estas búsquedas formales y conceptuales aparece también el asunto de la densidad simbólica que quiere imprimirle a su lenguaje. Así, en *De doble filo*, con la decisión de huir de lo evidente, acude a una figura esquemática, un gráfico, un diagrama: la silueta básica de una casa. La utilizará con una intención muchísimo menos ilustrativa y narrativa que en los planteamientos de *Casa íntima* y *Apetitos de familia*, obras hermanas, con cuya narración va a romper ahora radicalmente.

Explica Oliveras (2007) que un diagrama tiene una función instrumental y es un medio para captar las relaciones que operan dentro de un objeto. Debido a eso, está ausente en él la exaltación de lo sensorial. Esta casa, casi un dibujo infantil, bidimensional, despojada, cumple con estas características. Las cinco líneas de la silueta y la sexta que conforma el techo son una combinación de elementos geométricos básicos que dan la idea de casa en un sentido casi platónico. En términos de la denotación, se está refiriendo a la esencia del término «casa». La silueta despliega las relaciones de las partes constitutivas que la hacen precisamente una casa en su mínima expresión. Líneas que delimitan un espacio informe, que marcan un adentro y un afuera, y crean entre el techo y el suelo un espacio clausurado. Se trataría, pues, del en-casa en una acepción arquitectónica esencial.

Sin embargo, una casa y un en-casa, como lo han expuesto Deleuze y Guattari (2004) connotan, más allá de la forma arquitectónica, espacialización y territorialización. Y de ello dan cuenta todas las afectaciones que empezará a tener está simple y neutra figura constructiva.

*De doble filo*, 1999,  
still de video.





*De doble filo, 1999,  
still de video.*

Hay varios factores que la vuelven compleja. Primero que todo esta casa no es ya un objeto sino una acción. No se trata tanto de un sustantivo como de un verbo, de una habitación fija como de un habitar dinámico. La casa no está, se hace (y deshace). Es, además, una acción ejecutada por un agente muy específico: las manos de una mujer.

Sigue la conflictiva relación con el soporte del dibujo, que deviene protagonista importantísimo del video: un papel-pantalla que parte la sala de exposición en dos. Cuando las manos dibujan la figura de la casa sobre esta superficie, al tiempo la rompen con la fuerza de un sonido violento. Después de este primer momento del video, viene otro acto de dibujar-marcar-delimitar un espacio con las líneas de esta casa primordial. Sin embargo, ahora la acción se realiza sobre una tierra anegada. Allí las manos marcan la silueta de la casa con un palo, mientras llueve cada vez más. El agua, que borra las líneas y deshace la casa dibujada, va aumentando hasta convertirse, por efectos del montaje, en un río caudaloso y borrasco que se tiñe poco a poco de rojo. Después de un corte, aparece una pantalla por la que empieza a subir ese líquido rojo hasta inundarla totalmente (recurso o iconograma de su repertorio semántico que ya había usado en *Apetitos de familia*, y con el cual crea entre estos dos trabajos una conexión evidente).

Se presenta así el encadenamiento de unas metáforas sensoriales que ponen en escena una idea compleja: la semiótica territorial del en-casa. Dice Testa (2013):

El territorio se despliega como acto de la habitación. No está dado. No sería entonces el territorio un territorio, sino un terreno, un espacio de paso, un suelo, la tierra misma. El hecho del territorio no preexiste a quien lo habita. Lo que Deleuze y Guattari denominan el en-casa no pre-existe a quien establece posteriormente la semiótica territorial del en-casa, quien delimita un adentro, un afuera de el en-casa.

La acción de dibujar en *De doble filo* sería, entonces, el despliegue de una semiótica territorial ejercida sobre un espacio: papel, pantalla, pantano,

tierra, que antes del dibujo, o sea de las marcas y los límites establecidos por los humanos, no es todavía territorio. Solo comienza a serlo en el acto mismo en que es marcado. Y dejará de serlo cuando estas marcas, fronteras, límites sean borradas.

La artista enfrenta de esta manera, por primera vez en toda su extensión, el problema del territorio, que va a ser una de las reflexiones fundamentales de su obra posterior. Con este procedimiento metafórico pone en discusión su pretendido carácter neutro, a-histórico y apolítico como es concebido desde la geografía clásica. El territorio no precede —como una naturaleza dada y precultural— a quienes lo habitan. Al contrario, siempre es el producto de sus acciones. Esta figura esquemática nos estaría hablando de estos límites que no son ontológicos ni datos de la realidad, sino siempre contingentes, transitorios, resultado de decisiones y apropiaciones físicas y simbólicas. Esos límites que son también una «idea» del territorio (García, citado en Haesbaert, 2011): «Entre el medio físico y el hombre se interpone siempre una idea, una concepción determinada». En este video la vemos materializada.

La territorialización ejercida por estas manos crean un adentro y un afuera, un yo y los otros, un tiempo particular y uno colectivo, un espacio íntimo y uno público. Es que los soportes sobre los que se posa el lápiz o el palo serán apenas terreno, espacio de paso, suelo, hasta que esta casa se asienta sobre ellos. Lo hará como metáfora del acto de habitar indispensable para que surja el territorio: el lugar de los encuentros, las memorias, la estabilidad mínima para poder existir, estar, ser.

Sin embargo, un territorio siempre se configura «en el juego entre los macropoderes políticos institucionalizados y los micropoderes con frecuencia más simbólicos, producidos y vividos en la vida cotidiana» (Chivallon, citado en Haesbaert, 2011). La casa del video nos habla de la tensión entre estas dos lógicas. Una sería la de las relaciones de poder económico y político que lo constituyen y atraviesan. La otra, no menos importante, sería la de su dimensión simbólica y subjetiva. El territorio

no es fijo ni plano ni es un vacío. Es dinámico, fluctuante, se instaura todas las veces como un equilibrio frágil entre todos estos «dobles filos» políticos e íntimos, institucionales y privados, destructivos y constructivos. Es el escenario dinámico de continuas territorializaciones, des-territorializaciones y re-territorializaciones.

Las manos femeninas ejecutan aquí una coreografía territorial que busca crear un lugar en el mundo que permita un mínimo de estabilidad y localización, el imprescindible «marco de nuestras vidas» (Haesbaert, 2011). La casa dibujada es un intento tozudo de crear ese marco existencial y subjetivo. La artista alude con estas manos constructoras y tercas a ese imaginario occidental y, por supuesto, colombiano, que ha puesto a la mujer en el centro de la casa como soporte de la familia y de la sociedad. Mientras los hombres conquistaban mundos, ellas ponían los pies sobre la tierra en la construcción física y mental de los espacios domésticos, desplegando esa arquitectura del cobijo y el resguardo que tan bien definió Bachelard. En nuestra historia reciente, durante los desplazamientos y destierros, volcamiento radical de la lógica del habitar, mientras ellos mueren, atacan, defienden militarmente su territorio, a ellas les queda la responsabilidad de reconstruir la vida cotidiana y la casa en el no-espacio del exilio. Frágiles, obstinadas, poderosas, reclaman con potencia la función de habitar.

Pero esta es una función herida y asfixiada. El lápiz que dibuja también rasga violentamente hasta abrir el soporte, las casas que se graban con dificultad sobre la tierra inmediatamente son borradas. La espacialidad de la instalación enfatiza esa sensación de exclusión sobre el cuerpo del espectador quien no puede circular libremente por la sala debido a esa pantalla que interrumpe, esa membrana que expulsa, que le impide apropiarse del lugar. El ruido del lápiz-navaja altera la percepción homogénea y neutra del cubo blanco, el rumor *in crescendo* del río va de un lado al otro de la pantalla insistiendo en la división del espacio, incomodando a los cuerpos, des-localizándolos físicamente en una metáfora sensorial

del desplazamiento. No hay lugar, no hay paisaje como en los versos del destierro de Yasmin Levy.

Es que el territorio no puede crearse ni vivirse bajo la máquina expulsora del conflicto colombiano. En la pugna entre los poderes visibles e invisibles que crean siempre un territorio, estas manos estarían en el lugar de lo visible. Del otro lado estaría el agua, como la fuerza destructiva sin nombre, desplazadora, des-territorializadora. Gracias a un proceso semántico, el significante matérico del río se desliza hacia el de la guerra. Este video tanático termina con una afirmación contundente. Con una metáfora: nada queda sobre la tierra después de que es anegada por un río de sangre como el que está inundando al país en ese periodo. Y, si perder el territorio es desaparecer, Colombia está a punto de hacerlo.

#### LA CASA DE LAS SUPERVIVENCIAS<sup>4</sup>

Otras casas emergerían en las pantallas de Echeverri dieciséis años después. Casas cargadas ya con más de una década de conflictos, tensiones, agresiones, desplazamientos —y múltiples resiliencias—, se extienden ahora por un paisaje transformado, humano. Dicen Díaz y Morales (2013): «Lo concreto del territorio y en apariencia visible, es decir el paisaje, refleja una cronografía sobre montañas, ríos, bosques, suelos, climas, vacíos, llenos, asentamientos, etc. Del mismo modo, el paisaje manifiesta el papel de la historia, las herencias del territorio».

Es decir, este es un paisaje donde no solo prima la horizontalidad del territorio, sino también la verticalidad del tiempo (Soja, citado en Haesbaert, 2011). Tiempo de sacrificios. Y la tierra después de los sacrificios no está tranquila. Es una tierra sin reposo, surcada por presencias y por ausencias, limitada por fronteras físicas de sangre y fuego, pero también por otras invisibles, de terrores y secretos. Es la tierra de la guerra que no se acomoda en los relatos pacificadores. ¿Cómo nombrarla? ¿Cómo hacerla visible?

4 Una primera versión de este análisis de *Supervivencias* realizado por la autora fue publicado en el catálogo de la exposición *Supervivencias*, Galería Garcés (Bogotá 2013).

Dice Didi-Huberman que los nuestros son tiempos de cegueras e invisibilidades. A veces falta la luz y nada vemos, a veces sobra hasta encegarnos. El espacio bajo estos focos de luz que se prenden y se apagan al capricho de los poderes, según Passolini, se hace discontinuo. Así sucede en los horizontes nocturnos de los campos colombianos. Algunas lucecitas titilantes emergen, se hacen presentes en la lejanía, pero al tiempo instauran una zona de sombras abismales y mudas. Son los márgenes de los relatos y la iconografía oficial. Esta es la metáfora escogida en esta ocasión por Echeverri.

En la video-instalación *Supervivencias* (2013), una imagen descentrada emerge de esta zona, de esos resquicios, de esos silencios, para reflexionar sobre lo que no se ve a pesar del exceso de visibilidad, sobre las fuerzas verticales y profundas de las capas de la memoria, sobre el presente cargado, sobre la imposibilidad del reposo en unos tiempos ansiosos<sup>5</sup>. Es el revés de las brillantes fanfarrias mediáticas, el contrarrelato del documental y la noticia, desde una perspectiva que se aleja de la luz, la claridad, la inmediatez, y se sumerge iconoclasta en los laberintos ciegos de lo no visto y lo no nombrado. Allí donde se despliega un espacio denso cuajado por el tiempo. El territorio se ha quebrado física y mentalmente, ¿cómo hacer el nuevo mapa?

Aparece entonces otra de las casas de Echeverri. Esta es una casa tomada, como la del cuento de Cortázar. Emerge aquí con todo su simbolismo atávico: puertas que se cierran y abren, corredores que no se sabe a dónde llevan, rincones inescrutables. Y, finalmente, una invasión de presencias fantasmales que la desbordan. La casa ancestral, la del cobijo, la habitación y el resguardo, la ensoñada por Bachelard, se ha llenado de poros que no pueden contener la presión exterior. Como el río de *Treno*, una multitud humana se riega por los cuartos y la inunda.

<sup>5</sup> Ver video en <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/supervivencias>  
Ficha técnica: Video instalación multicanal. Seis proyecciones simultáneas. Sonido, Dolby 5.1. Año de realización, 2013.





*Supervivencias, 2012,*  
secuencia.





*Supervivencias, 2012,*  
secuencia.

Esta invasión no es solo visual. Al contrario, Echeverri despliega aquí uno de sus diseños acústicos del sonido de la violencia más contundente. Aquella idea sobre la intimidad como un espacio-tiempo privado, apabullada por el espacio-tiempo colectivo y público de la guerra que la artista había empezado a esbozar en *Casa íntima*, tiene aquí un brutal corolario de la mano de una metáfora auditiva. El sonido de pasos masculinos empieza tenuemente a emerger desde el trasfondo, como una lluvia incipiente, hasta arreciar a y convertirse en una feroz tempestad que todo lo invade. Los sonidos domésticos y familiares de la *Casa íntima* sucumben ahora bajo la potencia de los ruidos públicos de la guerra. También lo hará el espacio, porque este siempre se modifica por la experiencia sonora. Si los objetos sonoros establecen condiciones de cohesión o aislamiento (Ordóñez, 2011), esta marcha de la muerte ocasionará la ruptura total de los lazos humanos. La invasión acústica desplegará así la espacialidad trastrocada del conflicto.

La casa ya no une, protege, limita ni resguarda. El territorio se ha deshecho en el no-lugar de la guerra, y la casa, que estaba en su centro, también. La privacidad, la intimidad, los arraigos sucumben ante la invasión de las fuerzas violentas externas. El sinfín de presencias extrañas que se apoderan de la casa provoca un movimiento circular. Nada permanece, todo se mueve, pero nada avanza. Es un movimiento centrípeto en el que el escenario y sus personajes solo parecieran hundirse. El tiempo y el espacio colapsan hacia adentro.

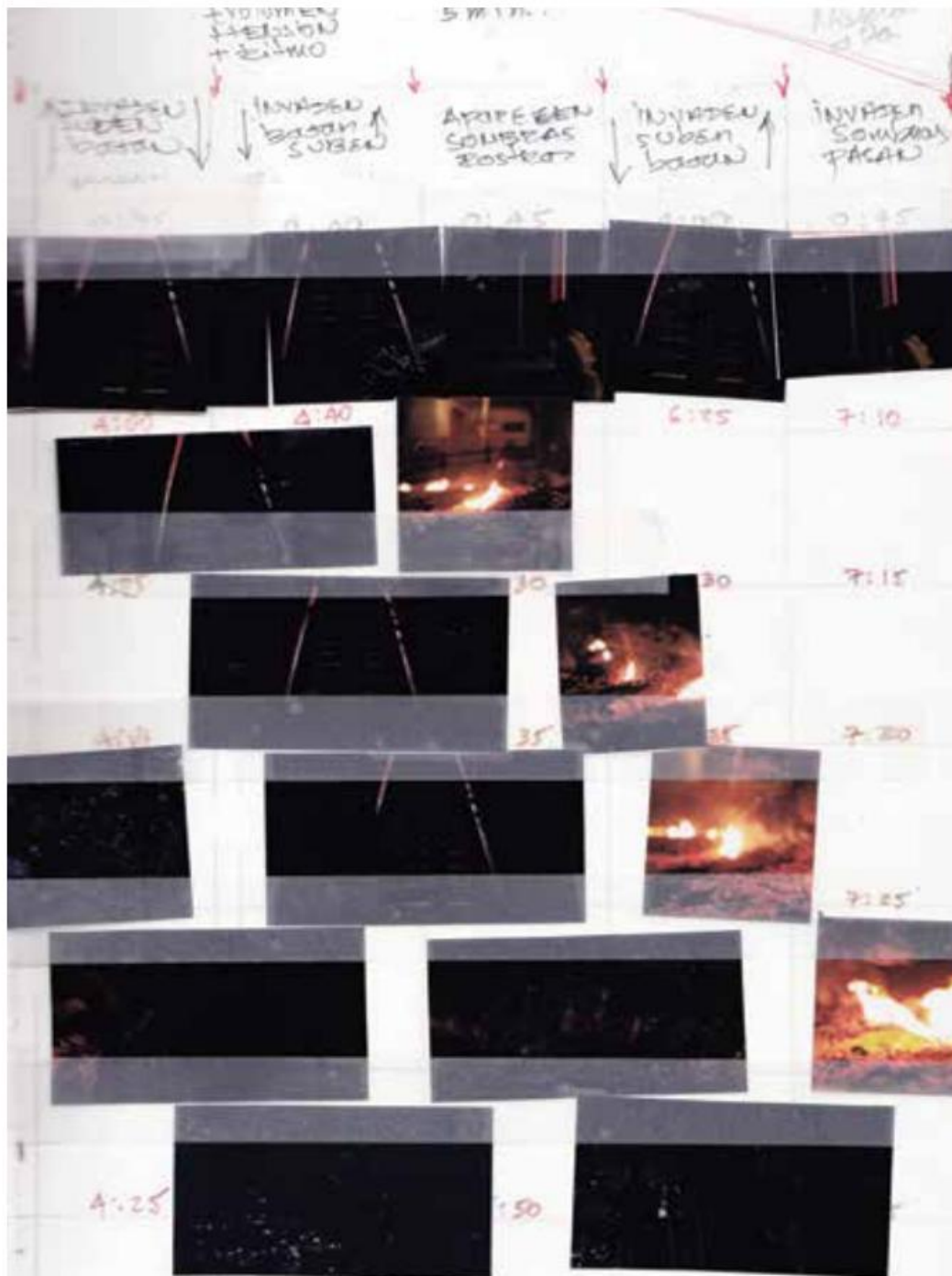
Esta obra cargada de silencios y ruidos, de presencias fantasmales, de puertas que se cierran es la contraparte de *Sacrificio*, obra que Echeverry presentó al tiempo en el 43 Salón Nacional en el Museo de Antioquia (2013), como si la artista hubiera querido mostrar las dos caras de la luna en dos instalaciones, en dos ciudades, creando otro territorio simbólico que desbordó los recintos expositivos. Solo que estos dos lados son oscuros, ninguno brilla, ambos hacen parte de las invisibilidades planteadas por Didi-Hubermann, pero son dos oscuridades relacionadas la una con la otra.

Mientras la casa de *Supervivencia* mostraba la herida y el saqueo de sus espacios privados, la obra del Salón se hundía en el remolino de un sacrificio colectivo, ruidoso, apocalíptico. Una furia desatada con la fuerza del fuego en un altar público que contrastaba con la casa, ese otro altar de sacrificios mudos y pequeños. Las dos obras están unidas, sin embargo, por el ritmo, por ese mismo movimiento circular, por esa imposibilidad del despliegue lineal del espacio y del tiempo, reafirmado con la sobreoscuridad de las salas, la contención y el espacio claustrofóbico planteado por la instalación.

Las imágenes de Echeverry son arañas fallidas, no pueden construir un tejido homogéneo y perfecto. Más bien reservan un sitio para señales secretas, crisis no apaciguadas, síntomas, como es la naturaleza de las imágenes ardientes concebidas por Didi-Huberman (2013). Les queda la estrategia del montaje visual y sonoro para aludir a los huecos de los territorios, del lenguaje, de las imágenes. Es el montaje entonces la estrategia adecuada para yuxtaponer estas realidades diversas entre las cuales no hay solución de continuidad, pero que hacen parte del mismo entramado de luces y sombras.

Nada se ve, pero algo ha pasado en la oscuridad, entre imagen e imagen, entre foco y foco de luz. Los campos, las montañas, los pueblos, las casas, a pesar de las apariencias, ya no se despliegan sobre un espacio plácido y cartesiano, sobre el territorio como el bloque homogéneo que la geografía ha pretendido que sea. Este es ahora una superficie llena de cicatrices como la piel de los sobrevivientes. La historia ha pasado, ha sacudido, ha roto. Las sombras quizás no dejan ver los baches del nuevo mapa. Las imágenes de Echeverry tampoco. Sin embargo, cada una de ellas tiene la capacidad de convertirse en el lugar privilegiado para que se expresen los síntomas soterrados que, como país, nos negamos a mirar de frente.

Supervivencias, 2012,  
guion visual.



## CUANDO LA ARQUITECTURA ES AUTORITARIA

Durante el año 2003, y a lo largo de seis meses, realicé en las cárceles de Pentoville, Brixton, Swelside y Rye Hill, en Inglaterra, y en El Buen Pastor, en Bogotá, una serie de visitas, encuentros y talleres creativos con prisioneros colombianos allí detenidos.

(Echeverri, 2009)

*Voz* (2006)<sup>6</sup>

No siempre la arquitectura despliega la función del habitar, sino, como lo expone Foucault (2009), puede ser la muerte de la espacialización humana cuando se convierte en un instrumento de control como en la cárcel o la celda monástica:

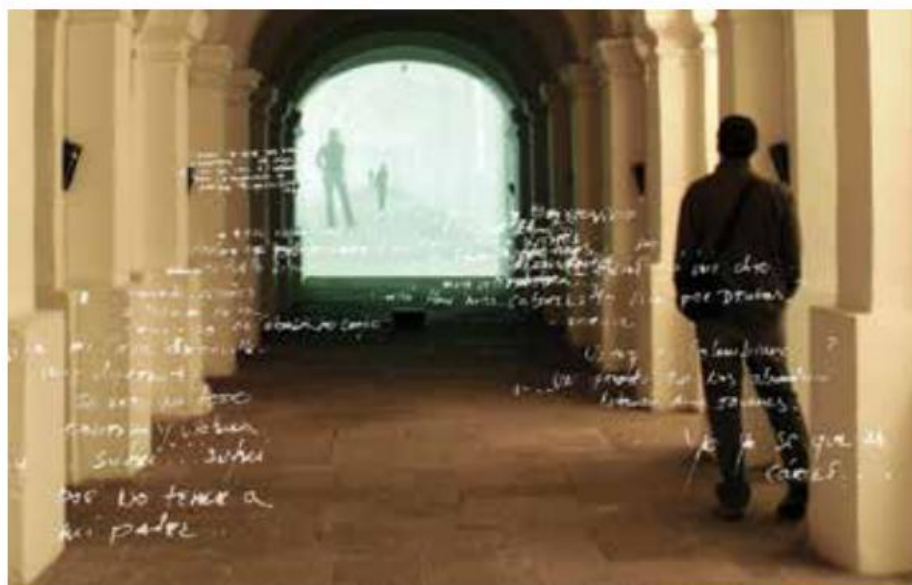
Este espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo de escritura interrumpido une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos, los enfermos y los muertos, todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario.

6 Ver video en <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/voz>

Ficha técnica: *Voz / Resonancias de la prisión*. Instalación interactiva de sonido. Tres salas del primer piso del Museo Nacional de Colombia, 16 sensores por sala. Proyección de video en sala 1 y 2. Sonido 5.1 en sala 3. Año de realización, 2006.

Echeverri también se ha acercado a estos bloqueos físicos y mentales y los ha explorado como metáforas. En la instalación *Voz / Resonancias de la prisión* (2006), rescata la huella sonora de cuerpos aniquilados por la institución carcelaria, el exilio, y también por una arquitectura de poder y control sobre los presos colombianos, tanto en el exterior como en el país. Estos cuerpos a los que se les ha roto la relación con el entorno, el espacio, el transcurso del tiempo, se van desmaterializando en un limbo

donde sus manos y piel pierden todo contacto con lo real, sus pies ya no se posan sobre nada, su identidad se borra, donde cualquier inscripción se deshace, y sus palabras no pueden establecer un diálogo. Lugares donde su cuerpo desaparece. La escasez fue lo que más le llamó la atención a la artista en esta pararealidad detenida por la que vagan cuerpos antes sólidos, pero ahora desvanecidos en un aire opresivo.



Voz/  
Resonancias  
de la prisión,  
2006, imagen en  
simulación de  
voces. Museo  
Nacional de  
Colombia, Bogotá.

Echeverri trató de desbloquear los recuerdos de estas personas, llevándolos por la senda del imaginario de la casa primordial, la de los padres, la de la infancia. Es que la *Casa íntima*, parece insistir, no siempre es física. Y grabó sus recuerdos susurrados, llenos de nostalgia, odio, ansiedad, desesperanza: «Voz a la derecha, voz a la izquierda, contenida y fija. La madurez mira a la infancia: busca los lugares, busca a los otros y a los deseos...». «Se devuelven en años, regresan y lloran. Encuentran cal en capas, muro, colegio, otro muro, casa, padres, familia. Aumentan los encuentros...» (Echeverri, 2009).

En este recorrido, desde una actualidad bloqueada hasta un pasado perdido, los presos transformados en voces pudieron burlar las murallas físicas de las cárceles y, convertidos en inmateriales ondas sonoras, via-



jaron hasta el Museo Nacional de Bogotá, edificio que a su vez también había sido originariamente una estructura carcelaria. Allí, en el primer piso, la artista realizó una video-instalación, donde puso a circular estas voces entre unas paredes que tenían las cicatrices del encierro de presos del siglo XIX, que alguna vez estuvieron allí detenidos. Para recuperar esta memoria perdida del lugar, la artista proyectó fotografías antiguas al fondo de una galería abovedada, donde parecían continuarse virtualmente el espacio histórico y el contemporáneo.



*Voz/Resonancias de la prisión, 2006, registro de videoinstalación. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.*

El resultado fue un baile de fantasmas sonoros y táctiles. Las voces de los presos contemporáneos se posaron en las paredes cargadas de historias de reclusión y solo el paso del cuerpo del espectador las reactivaba. Era como si los viejos espectros retomaran su presencia en la actualidad. La huella sonora había logrado materializarlos de nuevo.

Los seres invisibles y ausentes del pasado o del exilio, los cuerpos borrados de la cárcel, pudieron ser percibidos por los seres visibles del aquí y el ahora en una transgresión de las coordenadas espacio-temporales y de las leyes de la reclusión. Seres hechos voz, recuperados por su voz, tomaban todo el protagonismo de la presencia en una puesta en escena donde el cuerpo del espectador se ofrecía como el lugar de las apariciones. Drama de las violencias entre cuerpos, poderes y arquitecturas represivas. Si el cuerpo está preso, la mente puede volar. Si el cuerpo ha desaparecido, la voz lo puede volver a solidificar. Historia paradójica de fantasmas que se encarnan y desencarnan (Giraldo, 2013).

#### CUERPOS FEMENINOS Y ACIDIAS

En esta línea de reflexión entre espacio, poder y cuerpo, se destaca una obra de cámara, íntima, sensorial, cuyo protagonista es un cuerpo de mujer. En el año 2006, la artista, además de lidiar con los espectros de los presos, sirvió de médium al espíritu desasosegado de sor Josefa del Castillo, náufrago inquieto del monasterio de Santa Clara La Real de Tunja. Este monasterio, uno de los más rutilantes de nuestra historia colonial, albergó (o aprisionó) entre sus paredes el cuerpo de sor Josefa, nuestra mística mayor, autora de *Afectos espirituales*, obra cumbre de la literatura colonial hispanoamericana. Si bien la iglesia del monasterio está enchapada en oro, y llena de imágenes para el culto con pieles estofadas, vestidos brocados y heridas rojas, las celdas de las monjas, son austera y oscura como el fondo de una pintura de Gaspar de Figueroa. Allí se recluía la mística a escribir y a enfrentarse con sus fantasmas. Echeverri, interesada en este combate interior, realizó entre estas paredes la videoinstalación *Acidia* (2006).

La obra<sup>7</sup> gira alrededor de uno de sus textos que habla de «espíritus malos que no sesan de perseguir día y noche, de miserias que sercan en este destierro al cuerpo i alma», de «dolores i enfermedades del cuerpo». La artista proyectó en las paredes el manuscrito de este texto y su caligrafía con tinta invisible. Una luz ultravioleta hacía aparecer y desaparecer intermitentemente estas palabras.

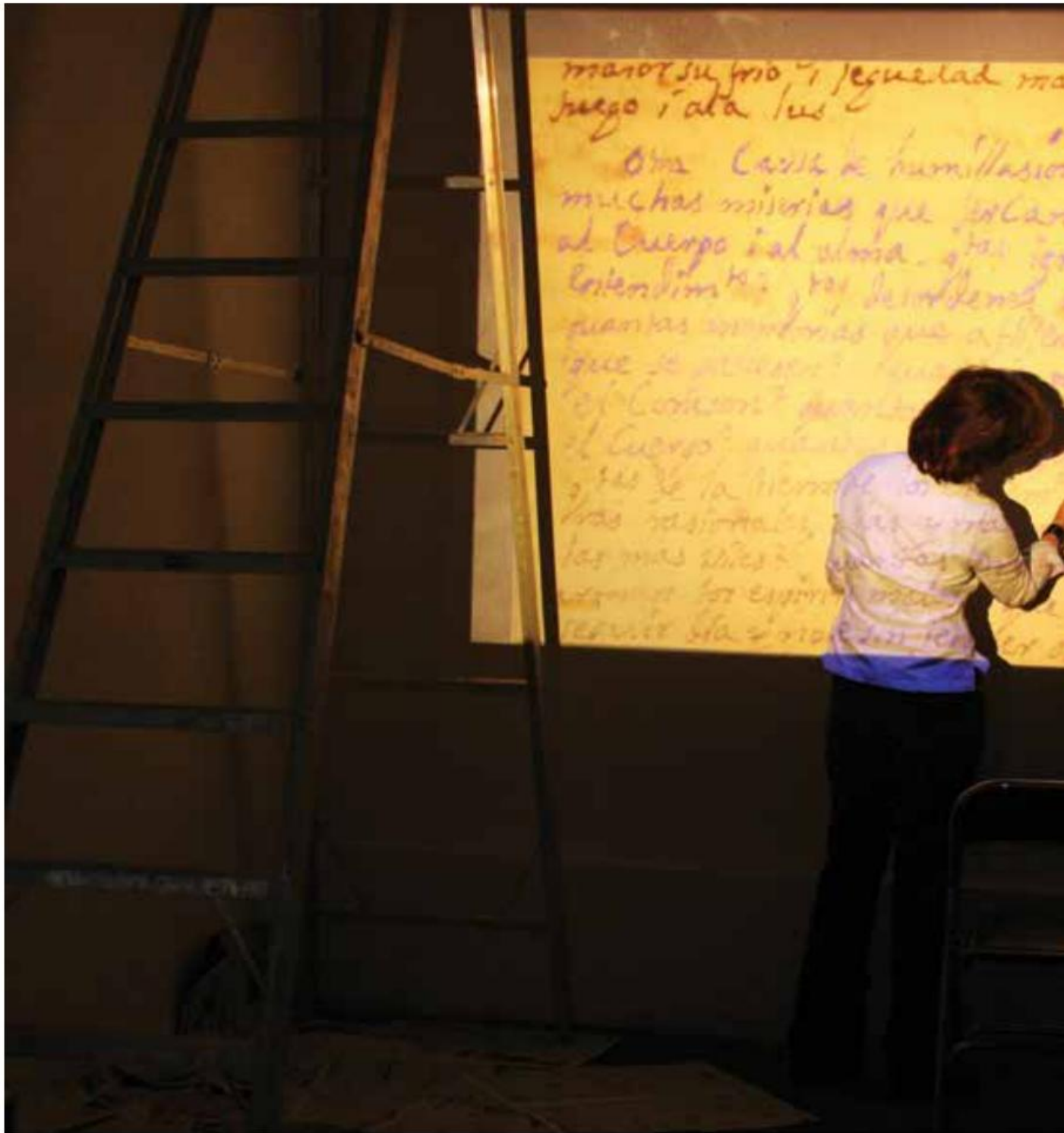
*Acidia* fue la figura que, para Echeverri, explicaba la vida y escritura de sor Josefa: «La acidia —dice citando a Giorgio Agamben— es la angustiosa tristeza y desesperación y la incapacidad de controlar el incesante discurso de los fantasmas interiores». Con esta obra la artista quiso aludir a la profunda tristeza y melancolía que esta mística pudo haber padecido entre estas paredes, tumbas de su yo, cercada por sus fantasmas interiores, ahogada por la feroz muerte de todos los lugares sobre la tierra que eran prohibidos para las monjas neogranadinas de los siglos XVII y XVIII.

La celda de las novicias, las monjas y las místicas coloniales fueron por antonomasia la negación de su cuerpo y la aniquilación de la espacialidad femenina. No en vano la entrada en el claustro era vista como una pequeña muerte (Quevedo, 2007), una muerte al mundo y al espacio. Santa Teresa de Jesús había dejado expuesta la situación con su inconfundible lírica:

Considerando el mucho encerramiento y pocas cosas de entretenimiento que tenéis, mis hermanas, y no casas tan bastantes como conviene en algunos monasterios de los vuestros, me parece os será consuelo deleitaros en este castillo interior, pues sin licencia de los superiores podéis entraros y pasearos por él a cualquier hora (Teresa de Jesús, 1998).

7 Ver video en <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/acidia>

Ficha técnica: Acción de escritura, luz UV, tinta invisible, temporizador. Salón Regional de Artistas, Tunja, Convento Santa Clara La Real, 2006. Galería GAK Bremen, Alemania, 2012.





Acidia, 2006. Montaje,  
acción de escritura, tinta  
indeleble y luz UV. Convento  
Santa Clara La Real, Tunja  
(Boyacá).

Al interior de ese castillo estaba precisamente la escritura como último recurso de territorialización de estos cuerpos desterritorializados, paradójicamente, adentro. Echeverri propone una acción performática: volver a realizar los trazos de esa escritura liberadora sobre una de las paredes de la celda de sor Josefa. Solo que ahora lo hará otro cuerpo de mujer, el suyo, desde sus circunstancias contemporáneas.

Acción corporal que entra en diálogo con otros gestos realizados a lo largo de una obra donde la acción creativa parece estar simbolizada por antonomasia por unas manos de mujer. Como las de *Casa íntima* que diariamente ejecutan la alquimia que producen los lugares, como las *De doble filo* que con un dibujo rehacen imaginariamente una y otra vez la casa que los desastres naturales y humanos arrasan también una y otra vez, como las de *Apetitos de familia* que reconstruyen los tejidos familiares. Así es esta mano de *Acidia* la que reterritorializa la pared de la celda monástica que ha dejado a los cuerpos sin lugar.



*Treno, 2007,*  
secuencia fotográfica  
detrás de cámaras.

## LA NO-CASA, EL NO-LUGAR

### TRENO O LOS LAMENTOS DEL RÍO

Un día cualquiera estando en Bogotá recibí una llamada telefónica. En principio parecía ser solo una extraña noticia proveniente del campo, pero el tono de la voz femenina, inquieto y agitado, evidenciaba un clamor y una búsqueda de respuesta: «No sé qué haremos, señora. Se llevaron a mi hijo... A medianoche llegaron de manera violenta y se lo llevaron»... En la conversación sentí una voz seca en el aire, un eco áspero, árido. Un llamado de reclamo y sin réplica... Se quedó aquella voz en mi tímpano, acá en esta orilla...

(Echeverri, 2009)

En *De doble filo* había una rendición. La débil silueta de la casa que intentaba fijarse sobre la tierra terminaba borrada por una corriente portentosa de agua teñida de sangre... No había ya posibilidades para la casa, el lugar, el paisaje. Esta metáfora que había enunciado Echeverri en 1999 vuelve a surgir, todavía más potente, en *Treno*<sup>8</sup> (2007), quizás una de las obras más contundentes de toda su producción. Como si el río de la muerte durante estos años no hubiera hecho más que alimentarse, crecer y arrasar. «Enteramente desprovistos de territorios, nos debilitamos hasta desaparecer irremediabilmente», han dicho Deleuze y Guattari (2004). En Colombia, las personas, después del suelo, han perdido el último territorio: su propio cuerpo. Han desaparecido. Este es el tema de *Treno*, ahora mucho más potenciado por la claridad frente al problema, la madurez en el lenguaje audiovisual que ha adquirido la artista y el refinamiento técnico alcanzado. El espectador estará allí totalmente inmerso, gracias a pantallas de piso a techo que se enfrentan simulando las dos orillas de un río en la sala de exposición, y al sonido que ahora puede circular con

8 Ver video en <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/treno>

Ficha técnica: Video instalación de 2 o más proyecciones. Sonido 5.1. Duración, 15 min. Alonso Garcés Galería, 2007. *Actos del habla*. Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, 2009.

potencia y movimiento, gracias a tecnologías que la artista no tenía en los años noventa.<sup>9</sup> Así el sonido, casi materia, corre, se desplaza, en una textura de ecos que envuelven y, a la vez, crean el espacio.

Esta obra se presta para observar la génesis de las metáforas en el pensamiento plástico de Echeverri. Un espectador desprevenido ante su instalación, por ejemplo, podría pensar que *Treno* refleja especularmente una realidad macabra de la guerra colombiana: la práctica de arrojar cadáveres a los ríos, con la que victimarios de todas las especies intentan desaparecer cualquier rastro físico del muerto. En 1964, Julio Luzardo filmó la ya clásica película *El río de las tumbas*, en la que un pueblo ribereño le daba la espalda a los muertos de su río. Este tema no ha dejado de retornar, como sucedió en la serie de fotografías *Río abajo*<sup>10</sup> de Erika Diettes, donde prendas de personas desaparecidas son captadas bajo el agua. O en la imagen tomada por Jesús Abad Colorado del río Guamuez, en Putumayo,<sup>11</sup> convertido en un cementerio por los paramilitares, quienes arrojaban allí a sus víctimas para que no fueran registradas en las estadísticas oficiales. En estas imágenes Colorado, manejando el tiempo de exposición y la velocidad de obturación, creó el efecto de cuerpos humanos en su cauce. Alberto Baraya, por su parte, en *Río*,<sup>12</sup> muestra cómo la placidez milenaria, prehistórica del Amazonas ahora es perturbada por los tiros de las metralletas del conflicto.

Se podría entonces inferir que *Treno* se inscribe en esta tradición que ya ha hecho carrera en la reciente historia de las imágenes en Colombia. Lo interesante en este punto es observar aquí cómo, aunque la anécdota puede coincidir, el río no fue un punto de partida documental, sino que surgió después: solo cuando la artista lo construyó como una metáfora para explorar visual y sonoramente una sensación muy concreta. Así lo explica Echeverri:<sup>13</sup>

Lo que esta mujer me aporta al contarme esa historia es que me pone en una situación de distancia. Me revela la impotencia en la que estábamos en el país, de poder resolver o ayudarle a alguien con un problema.

<sup>9</sup> Echeverri utilizó en *Treno* por primera vez el sistema 5.1, que es el que permite poner a caminar el sonido por el espacio. Lo haría nuevamente en *Sacrificio y Nóctulo*.

<sup>10</sup> Ver <https://fotografono-fotografo.files.wordpress.com/2015/11/erika-diettes-río-abajo.jpg>

<sup>11</sup> Ver <http://jacobocardona.com/wp-content/uploads/2016/03/Fotografiar-la-muerte-2.jpg>

<sup>12</sup> <https://vimeo.com/23617621>

<sup>13</sup> Entrevista de Clemencia Echeverri con la autora, Bogotá, 2015.



Ella me pide ayuda, pero yo no tengo cómo. Y al decirlo, hablo desde la condición en la que está el país. ¿Cómo es posible que uno no tiene cómo, que aquí no haya a dónde acudir para pedir que alguien resuelva algo? ¿Eso qué quiere decir? Entonces, ahí se me reveló el lugar de las dos orillas. Como «usted allá y yo aquí». Y ahí se me reveló el río que no estaba al principio. Esta reflexión no tenía que ver con el río para nada. Ya después, cuando me voy a grabar al Cauca, tomo conciencia de que el río era un lugar de desaparecidos.

María Victoria Uribe (2009) ha dicho de la obra de Echeverri que es «abstracta pero paradójicamente contextual, desgarradora y contundente». Este es un excelente ejemplo para observar la decisiva característica suya de acercarse a conceptos con el envoltorio exuberante de una metáfora, sin cerrarla ni ahogarla en una sola dirección interpretativa. Echeverri, al contrario, parte de algo físico, visual o sonoro, conocido por todos, que pueda condensar el problema que en cada ocasión le atañe, pero no como una comparación o correspondencia milimétrica, sino por el camino de las sinuosidades y deslizamientos semánticos. Necesita entonces para estos efectos una imagen plena, cargada de múltiples connotaciones colectivas. Llegar a la metáfora de cada asunto que le interesa es una parte fundamental de su proceso creativo. Es que esta será la que en definitiva logrará asegurarle un canal de comunicación: «En principio me interesa detenerme en la imagen cotidiana, que nos pertenece a todos, para identificar, mediante procesos de elaboración múltiple, sus conexiones con nuestra memoria y conciencia original» (Entrevista de Piedad Bonnett, 2002).

Así, en *Treno* no está narrando literalmente una anécdota, sino alimentándose de la metáfora del río para hablar de la impotencia y la distancia, de la sensación de estar en dos orillas. Sin embargo, este río tampoco será traído a la sala de exposición en abstracto. Echeverri busca siempre referentes cargados de realidad: materiales densos, impuros, que arrastran y connotan memoria. Y para ello suele acudir a una riquísima bodega: su contexto particular. En este punto habría que

reflexionar sobre la manera en que le ha aportado a su obra la relación con un espacio físico muy concreto: su tierra natal, el norte rural del departamento de Caldas. La artista ha bebido incesantemente de sus circunstancias, características, sonidos, paisajes, leyendas, imaginarios y tragedias, así estas referencias casi nunca sean literales en obras mucho más universales que sus fuentes. Más bien suelen permanecer en el registro de la evocación y la memoria, aportando una textura singular a su trabajo. Es como si un pintor decidiera no trabajar con los colores primarios, sino con tonos ya mezclados, o un escultor, en vez de acudir a materiales limpios se decidiera por elementos ya usados, chatarra, detritos, acogiendo una estela de significados adheridos que unirá a su propia creación.

Es indiscutible, por ejemplo, que su reino metafórico está enraizado con los animales de este campo (el ganado, los gallos, las aves), con las costumbres y los ritos de la región (las matadas del marrano, las peleas de gallo), con la arquitectura paisa, los paisajes montañosos, sus quebradas, exuberancia, silencio, épica.<sup>14</sup> La manera como la gramática de su creación está impregnada de una memoria local y particular puede inferirse de la cadena de imágenes, sonidos, texturas, espacialidades que desencadena la llamada de auxilio que recibe de una mujer de esta zona, mientras la artista se encuentra en Bogotá:

Desde acá, desde este lado, alcanzaba a escuchar la retirada en silencio, el miedo oculto, las curvas inciertas de la carretera, el río arriba, bravo y vacío. Sentí por un momento que caminaba por esa casa... cuartos interminables, uno a uno. Las camas tendidas, la madera reseca y sonora, corredores sin fin. Seguí buscando y encontré las chambranas peladas, el comején trabajando, los sanitarios sin agua, los baños sin espejos... retratos amarillos en las paredes, mis abuelos, mis bisabuelos, mis padres, los perros, la quebrada. Nada qué decir, nada qué responder. Agobiante la distancia pero cercana la historia... (Echeverri, 2009)

<sup>14</sup> Como excepción a estas fuentes, estaría *Juegos de herencia*, un video que grabó en el Pacífico colombiano, el cual tiene otras connotaciones geográficas y culturales, y hace parte de un proyecto concreto de recorrer el país registrando rituales violentos.



*Supervivencias, 2013,  
still de video.*

*Supervivencias, 2013,  
still de video.*



En esta sucesión espontánea de imágenes también llega un río. No su idea abstracta. No cualquiera, sino el río madre de la región: el Cauca, que aparece aquí con nombre propio, con una historia particular, con su precisa configuración, fuerza, potencia, voz.

Es que cada río tiene su personalidad, su historia natural y humana, y la carga en su superficie. Y no es lo mismo el inmenso Amazonas de Baraya que una quebrada. O el Cauca que llega aquí tormentoso, innavegable, ancho. Un río con tiempo, con herencias, con asociaciones míticas, físicas, metafísicas. Es decir, con una cronografía en su superficie, así no la veamos claramente (Díaz y Morales, 2013).

Es este río, con su lenguaje característico de erizamientos, agolpamientos, remolinos, el que le da la metáfora que está buscando. De él extraerá los matices infinitesimales para la imagen y el sonido de este video. Y, también, la anécdota, la cual sin embargo solo llega después como lo explica Echeverri:<sup>15</sup>

Cuando ya estaba haciendo el trabajo de campo, tomo conciencia de que el río era un lugar de desaparecidos. Acababan de pasar los peores horrores, paramilitares asesinando a las 2 de la mañana a cantidad de campesinos que tiraban en los puentes. Entonces toma sentido hacer todo: lo de la ropa, buscarla, recogerla. Y, claro, hacer los llamados...

En este momento llega a escena el diálogo de voces humanas entre las dos orillas, que se inspira en formas de comunicación ancestrales de la región. Sin embargo, estas personas van a llamar ahora a sus desaparecidos. La artista recreó esta escena con habitantes del lugar que realmente habían perdido a familiares. Así, cuando ellos gritan los nombres de sus deudos, lo hacen cargando las palabras con ese intangible que la artista siempre busca. Ya no será solo un llamado, sino un lamento

<sup>15</sup> Entrevista de Clemencia Echeverri con la autora, Bogotá, 2015.

como bien lo ha señalado Gustavo Chirolla (2010). No se tratará solo de sus voces, sino del tono, de la fuerza, de la desesperación de sus modulaciones.

Vale la pena también detenerse en este punto para seguir indagando por el método de trabajo de la artista. Estos gritos no son, pues, registros documentales. Sin embargo, paradójicamente, tampoco son completamente escenificados, actuados. Echeverri está aquí a la búsqueda de ese inaprensible que siempre la motiva. Está a la búsqueda de la raíz del grito, tanto a nivel expresivo como psicológico, e incluso político:<sup>16</sup>

Eran trabajadores de la zona y allí a todo el mundo se le perdió alguien. Eran como actores naturales completamente vinculados a esos eventos. Entonces les pedí que llamaran a alguien que se les hubiera perdido, con su nombre preciso, concreto, para que los llamaran de verdad. Se hicieron varias pruebas, y escogí a los más expresivos, a los que correspondían un poco más a una verdad de cada uno frente a la pérdida. Todo eso se hizo con mucho cuidado, muchas veces, en varias ocasiones, hasta que logramos un grito. Entonces el río se me volvió un escenario maravilloso, porque tenía toda la voz de todo eso. Tenía la voz de desaparecer, de invisibilizar, de cargar toda la historia de Colombia.

Así, a pesar de la contención de su mirada, la abolición del drama, la reducción del argumento, la edición minimalista, la depuración formal, sus materiales en cambio están absolutamente cargados: el río, las voces, los cuerpos que buscan, la ropa, el paisaje, el canto de la oropéndola que sobrevuela. Echeverri, como una Penélope de llenos y vacíos, junta estos hilos finamente en un tejido invisible que se cierne sobre el soporte visible. Los personajes gritan los nombres de sus familiares ausentes, el sonido viaja a la otra orilla en una narrativa circular. Las voces de un lado rebotan en las pantallas del otro lado. Los llamados desde una orilla encuentran en la otra la no-respuesta de una pantalla

<sup>16</sup> Entrevista de Clemencia Echeverri con la autora, Bogotá, 2015.

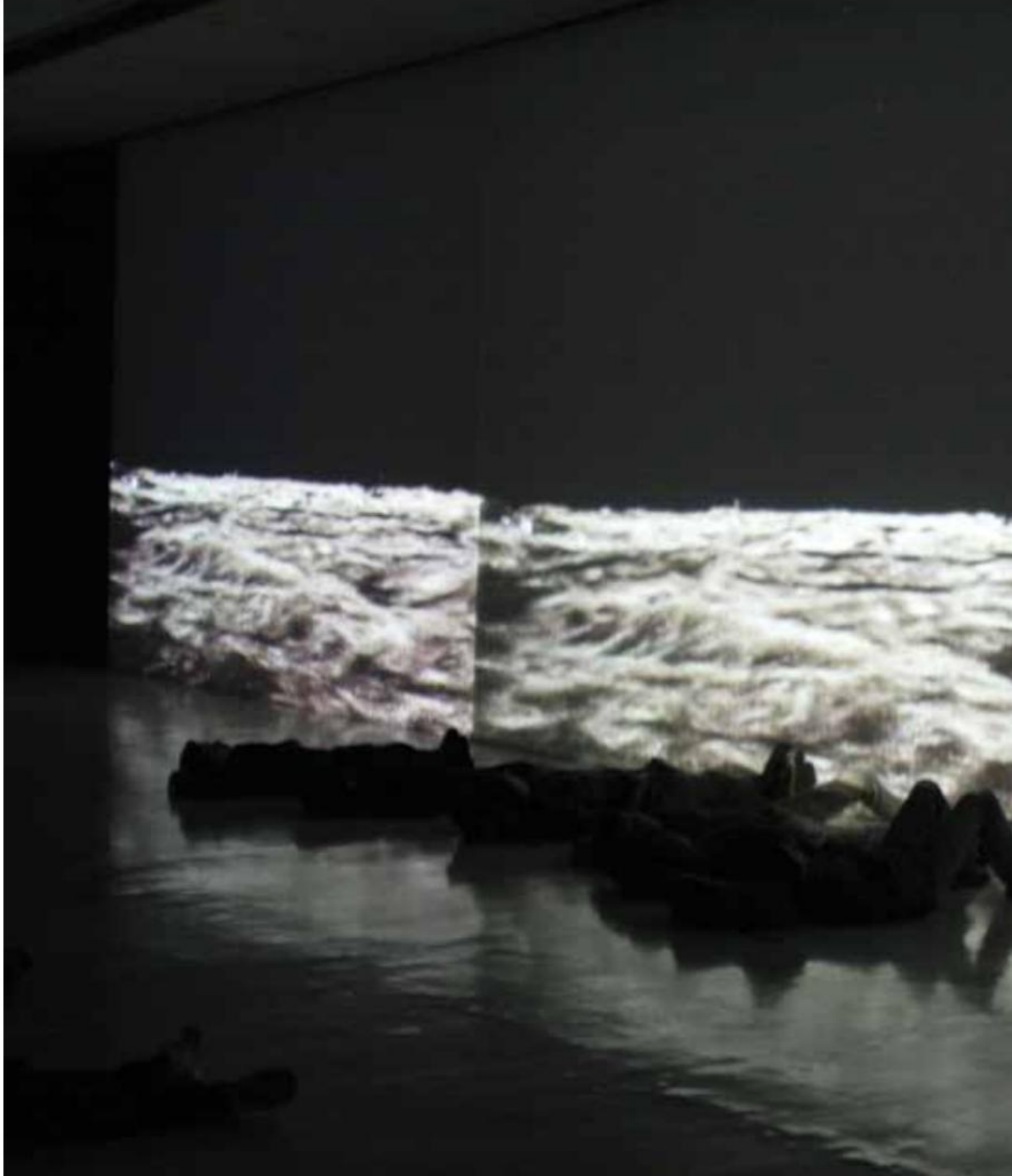
que se oscurece o enrojece apocalípticamente. Se vuelve noche, silencio, horror, nada. Es la representación visual y sonora de la sensación de no tener respuesta. Es la experiencia física de la pérdida, en el tiempo y el espacio.

Entre el registro visible y el invisible no hay una correspondencia punto por punto, sino en sesgo, como ha dicho Uribe (2009), de la naturaleza de su mirada. Y en este cruce de visibilidades e invisibilidades, de los inaprensibles que cargan los sonidos humanos y los ruidos naturales, de silencios y sonidos, de imágenes y oscuridades, la instalación crea un espacio paradójico como bien señala Chirolla (2010): «El lugar del espectador de *Treno* es paradójico, está simultáneamente a un lado y al otro del río, y está, también, en medio del torrente de las aguas, desde allí escucha las voces».

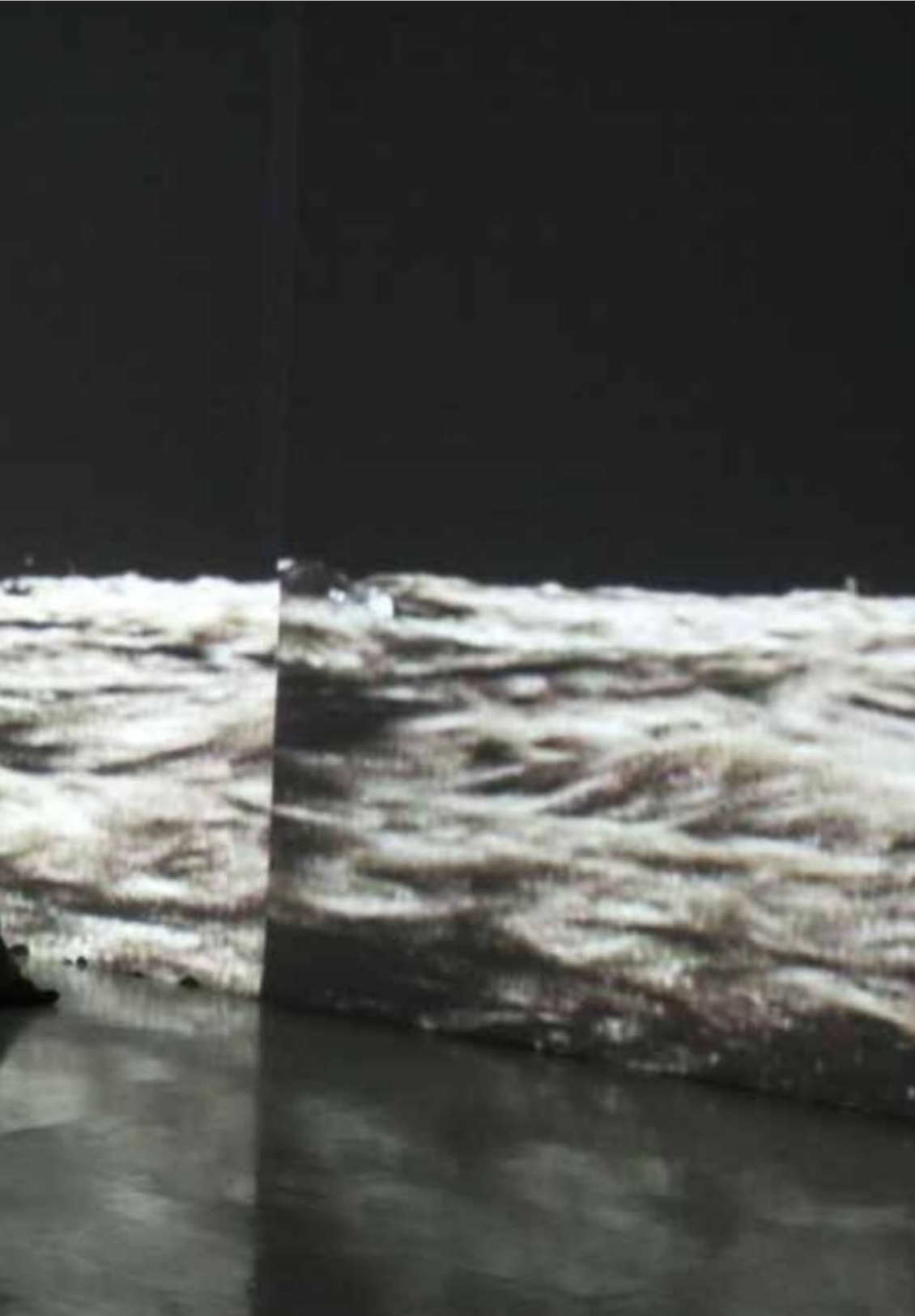
Hay todavía otro nivel de quiebre espacial, ya no hacia los lados, sino en profundidad: quienes entran a la instalación, ¿están sobre una superficie de agua impenetrable que no se deja acceder para continuar guardando su tesoro de muerte? O, quizás, ¿están debajo del agua? ¿El espectador está en el nivel del que busca horadar las aguas infructuosamente o en el del cadáver mudo que no puede ser rescatado?

Está en el espacio negativo instaurado sobre el espacio positivo de la sala de exposición. Más que la narración de una anécdota, la mimesis de un lugar físico, la grabación de un sonido real, este es el despliegue de una des-localización. Un espacio paradójico, i-lógico, in-posible, inhabitable. El espacio de las negaciones de la guerra: los no-lugares, los no-cuerpos, las no-palabras, los no-nombres. Un no-lugar que en vez de ser re-presentado (¿cómo se representaría tremendo vacío?), será vivido como una experiencia tanática por el cuerpo del espectador quien cae en un abismo: el de la total desterritorialización.

*Treno, 2007,*  
registro de exposición.







Es que esta es una historia de cuerpos. La fuerza de la expulsión va más allá de sacar a los individuos de un territorio, de impedirles crearlo, habitarlo. Ahora ha llegado también hasta la negación del propio cuerpo como último territorio, que es el drama del desaparecido. Esa «destrucción sin signos que ha caracterizado a la desaparición forzada en Colombia», como la ha llamado Uribe (2009). Esa aniquilación no solo de su vida, sino de su cadáver, de cualquier huella de su inscripción social, simbólica, humana sobre la tierra, en el territorio.

Ese no tener respuesta (de un poder omnímodo que no le rinde cuentas a nadie) alude a la expulsión del sobreviviente, a su des-territorialización del suelo, del lenguaje, de cualquier tejido humano o natural. Echeverri se ocupa aquí, sin embargo, de un último y potente gesto de re-territorialización que son los intentos por recuperar los signos del desaparecido. A falta de cuerpo, sus huellas. Dice Haesbaert (2011): «Cada uno, en cualquier edad, tanto en las menores cosas como en los mayores desafíos, procura un territorio para sí, soporta o carga desterritorializaciones y se reterritorializa casi sobre cualquier cosa, recuerdo, fetiche o sueño».

Chirolla (2010) habla de un movimiento que va de «la desterritorialización del grito como llamado, a la reterritorialización de este como lamento». Se trataría también de recuperar el nombre, como mínima huella que prueba la existencia del desaparecido. Volver a pronunciar su nombre (inscripción jurídica en un sistema social y familiar, pero también huella existencial, simbólica, afectiva, identitaria), es ir en contra del poder que aniquiló todos sus signos.

Esta es la misma función que cumplen estos vestidos, más que pruebas forenses, convertidos aquí en nuevas reliquias, santos sudarios subversivos que reafirman la existencia negada por los poderes que decretaron la desaparición (Giraldo, 2010). Gestos de re-territorialización, como el de

las manos de *De doble filo* que dibujaban infructuosamente un territorio utópico sobre arenas movedizas. Estos brazos de Antígona, aquí, con sus palas y su terquedad, buscan a su vez dibujar otros territorios: el de los cuerpos que perdieron incluso su silueta.

Mientras sobre las aguas encrespadas del río, los familiares deben bucear sobre los agujeros que se le han hecho al tejido de las relaciones entre los vecinos y a los territorios físicos y sonoros que hacen posible una comunidad, escuchamos también otro canto territorial, el del animal más invisible de la zoopolítica de Echeverri, la oropéndola, ave característica de esta zona. Con su huella sonora habla de esos territorios ancestrales que permanecen en el fondo, que nunca desaparecen del todo. De las múltiples historias que siempre tendrá un paisaje. De las densidades irreductibles de un territorio.

La metáfora del río termina con una iconoclastia total: todo lo humano desaparece y solo queda una superficie de agua agitada y su ruido sin signos. Es que como dicen Díaz y Morales (2013): «El río tiene un tiempo inconmensurable que la condición temporal humana difícilmente alcanza a intuir. Mientras nuestros cuerpos y construcciones desaparecen, las aguas y sus huellas continúan allí». Por ello, «cualquier representación suya será segmentada y limitada de un momento del río». Esta también lo será, apenas la de un río que estuvo antes y estará después de nuestro conflicto. Como la oropéndola.





*Treno, 2007,*  
registro de exposición.





## BESTIARIOS POLÍTICOS







*Exhausto aún puede  
pelear, 2000, still  
de video.*

Según Rousseau, el lenguaje empezó con la metáfora. Y, añade Berger (1999), animal fue la primera metáfora: «El que la primera metáfora fuera animal se debe a que la relación esencial entre el hombre y el animal era metafórica. Lo que tenían en común los dos términos revelaba lo que los diferenciaba». Los animales-metáfora han sido un recurso recurrente del arte. Por su posición intermedia, ambigua. Por ser tan parecidos al hombre y al tiempo tan distintos. Y, gracias a ello, por permitirnos mirar oblicuamente cosas que quizás no podríamos mirar de frente. Dice Testa (2013):

Lo animal ha supuesto la frontera del Otro en la continuidad del discurso cultural occidental [...] Aquellas apreciaciones filosóficas veían un sustento en la Otredad para dar forma al humano desde lo que tiene el humano, en relación a lo que no tiene el animal.

Los animales han estado desde los inicios del arte. Berger nos recuerda el dato fundamental de que ellos fueron el objeto de las primeras representaciones de la humanidad cuando todavía habitaba las cavernas, y que también es muy posible que los primeros pigmentos usados en la historia hayan sido su sangre. El tema del animal en el arte es extenso y omnipresente. La tradición de las imágenes en Colombia no se aparta de esta tendencia. Desde las figuraciones precolombinas hasta las realizadas por varios artistas modernos y contemporáneos, el animal ha sido invitado una y otra vez a nuestras reflexiones sobre nosotros mismos.

Mejía (2004) reconoce en estas representaciones miradas simbólicas, científicas, románticas y políticas. La línea que este texto busca explorar es precisamente esta última. Derrida ha hablado de la existencia de una zoopolítica. Quizás no se trataría tanto de que el hombre fuese un animal político como quedó acuñado en la proverbial frase de Plauto («El hombre es un lobo para el hombre»), sino de que el animal en sí ya es político (Testa, 2013). Al menos lo son ciertas representaciones humanas de los animales que permiten referirse a lo que está afuera de la norma según Derrida. Así, este bestiario ha permitido hablar del

exceso, el caos, el desbordamiento del poder, el conflicto y la violencia, entre otros asuntos.

Políticos han sido los tigres chamánicos que demarcarían soberanías en los imaginarios precolombinos, hasta los buitres alegóricos de la degradación de los gobernantes colombianos recreados por Carlos Correa y Ricardo Rendón, y los perros de Débora Arango llevando en sus hocicos el cadáver de la república en la década de los cincuenta. También lo son las hormigas de Miguel Ángel Rojas, más recientemente, transportando hojas de coca en la nueva geopolítica nacional. Políticos son los lobos muertos de María Teresa Cano pendiendo sobre vestigios de naturaleza. Y las moscas de María Fernanda Cardozo ennegreciendo un planeta sin futuro, como igualmente lo harían las María Mulatas de Grau en playas sin sol ni esperanzas, solo por citar un provocador bestiario que podría construirse al revisar nuestra historia del arte.

En el contexto de esta reflexión queremos proponer aquí la idea de que Echeverri ha desarrollado a lo largo de los años y las obras un bestiario político, que sería un importante capítulo de una suerte de zoopolítica nacional construida desde el arte. Una fauna simbólica que, en su caso, tiene que ver esencialmente con el problema del territorio en nuestra historia reciente. Su bestiario, sin embargo, no es alegórico como del de Arango, Correa, Rendón o Grau, sino precisamente metafórico. Tampoco es moralizante como el de aquellos.

Sus metáforas respetan el núcleo inaprensible, impenetrable, inalienable del animal, su existencia autónoma y paralela frente a la humana. Sus animales: gallos, cerdos, reses, murciélagos, pájaros están vivos y son ambiguos, incomprensibles y extraños. La artista ha acudido a ellos convirtiéndolos en parte de su vocabulario, no como ilustraciones, sino en un acto de la memoria simbólica en el sentido acuñado por Cassirer. Porque no se trata tanto de que los animales tengan en sí cualidades intrínsecas, sino de la manera como un grupo humano se las atribuye o valora o les da significado. Por tanto, estas asignaciones (valor, nobleza,

poder, malicia, fidelidad, etc.) pueden cambiar de cultura en cultura para cada animal (Oliveras, 2007). Echeverri pulsa el saber popular y atávico colombiano, y con este vocabulario común realiza sus enunciados particulares. Trabaja en el nivel de la connotación y este siempre es colectivo. Es que su esfera es la del símbolo. La artista bebe de un imaginario compartido, el cual interroga, potencia o desvirtúa.

Pero esta lengua franca, construida a partir de las asociaciones con el animal en las obras que analizaremos, posibilita a sus enunciados ser entendidos en un contexto determinado. Cada una de estas especies tiene connotaciones precisas en el mito, la leyenda, los sueños, la literatura, el arte. Los animales siempre han ofrecido explicaciones de muchas cosas y constituyeron la materia de los primeros símbolos y las primeras imágenes, como nos lo recuerda Berger (1999). La artista en sus trabajos nos pone frente a ese animal, a esa radical alteridad que nos confronta y nos conmociona desde lo más profundo, a ese silencio frente al otro. Pero también nos reconecta con la gramática visual, onírica, plástica, que a partir de ellos se ha construido. Por un lado, asume los significados aceptados de los símbolos pero, por el otro, los remueve, los revive, los revuelca. Realiza metáforas de invención y asociación.

En este punto quisiéramos indagar por la naturaleza del bestiario que plantea Echeverri y sus preguntas territoriales. ¿Cómo es esta zoopolítica metafórica desplegada en sus trabajos a partir de la ferocidad del gallo, la mansedumbre de las reses, la pasividad del cerdo, la laboriosidad del murciélago? ¿Cómo logra salirse de la alegoría directa para presentarnos problemas concretos en la carne densa y ambigua del animal? ¿Cómo se integra en su obra el no-pensamiento animal de señas, gruñidos, ruidos y marcas? ¿Qué relación hay entre estos animales y la creación y abolición del territorio? ¿A qué estrategias territorializantes y des-territorializantes aluden? ¿Cómo inciden el rito y el mito en la construcción del territorio?

Según Berger, el hombre occidental ha intentado representar animales al tiempo que va dejando su propia condición animal. Podría pensarse que algo similar ha sucedido en Colombia. Mientras el país se transforma cada vez más en una sociedad urbanizada y modernizante, que quiere expulsar lo pre-moderno encarnado en el animal, Echeverri nos recuerda con su bestiario cómo muchos de los núcleos esenciales de la violencia están engarzados en el campo y sus imaginarios atávicos, donde el animal todavía estaba (y está) inserto profundamente en el mundo primordial del hombre. Escuchémoslos hablar.

### EL CERDO SACRIFICIAL

#### *APETITOS DE FAMILIA* (1998)<sup>1</sup>

Pantalla negra-latidos del corazón. Este sonido orgánico es el hilo de Ariadna que, como un bajo continuo, guía al espectador a través de un abismo que se abre. Después del negro viene el blanco de una pantalla (¿un recipiente, una pecera?): un cuadro que se va llenando de un líquido rojo. Este va subiendo, mientras los latidos continúan. Imagen y sonido marcan el tiempo como un reloj de arena. También crean un espacio (¿o lo asfixian?) ¿Qué relación hay entre estos dos elementos? ¿Qué tiene que ver ese color con ese sonido?

Una imagen fuerte, pero para nada figurativa o mimética. Al contrario, es minimalista y abstracta: un cuadro, una línea. Solo que su materialidad explota la calma apolínea de la geometría. El espectador sigue adentrándose en el laberinto. Surge entonces la contundencia de una imagen viva, física. ¿Es sangre, quizás?, ¿pero de dónde viene? El líquido espeso sigue subiendo rítmicamente hasta cubrir toda la pantalla. La inunda. Entonces la sensación es de ahogo, de sin salida. El espacio ha sido clausurado.

<sup>1</sup> Ver video en <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/apetitos-de-familia>  
Ficha técnica: *Apetitos de familia*. Video monocanal. Duración, 7 min. Dimensión 4:3. Año de realización, 1998.

*Apetitos de familia,*  
1998, secuencia, still  
de video.





*Apetitos de familia,*  
1998, still de video.

Las imágenes siguientes muestran una anécdota: un balde lleno de sangre y una mano que manipula este material caliente. Es el germen de una narración. Sin embargo, esta es interrumpida abruptamente, una y otra vez, impidiendo que el espectador se refugie en la linealidad de una historia. El tiempo y el movimiento se detienen, la impactante imagen se congela y se convierte en una fotografía en blanco y negro, donde vísceras y fluidos se transmutan en texturas indiferentes. La mano que guía las acciones también se exorciza en este lenguaje neutro. Se vuelve una mancha. Entra ahora una nueva protagonista: otra mano, de otros tiempos y otro origen —la de la artista—, la cual con sus movimientos se superpone una y otra vez a las de las fotografías.

Así, en sucesivas interrupciones del flujo temporal, la mano de la artista comenta las imágenes congeladas, las reelabora, reflexiona sobre ellas. Propone una comparación entre los gestos ancestrales y colectivos, y los suyos, privados, íntimos e individuales. Al gesto de la agresión yuxtapone uno manso; al de destrucción, uno de creación; a la manipulación brutal, un tacto dulce y sanador. Se trata de superposición, no de oposición. Porque la artista no está censurando lo que presencia desde una actitud crítica o moralizante. Simplemente observa e intenta comprender.

En este flujo de imágenes que fluyen, se detienen, se reiteran e intervienen, surge una explícitamente violenta. Manos masculinas esgrimen un cuchillo sobre una piel de animal y, cuando esto sucede, se escucha el resuello de un cerdo. Un espectador formado en la cultura colombiana a partir de estos datos visuales y auditivos inmediatamente es capaz de reconstruir lo que nunca se muestra directamente. El video se ocupa de «la matada de un marrano», fiesta doméstica con la que se celebran diversos acontecimientos familiares en el país, como la Navidad o la llegada del Año Nuevo. Es el sonido producido por el cerdo el que trae en una construcción de sinécdoque (la parte por el todo) el contra-campo de lo que no estamos viendo. Es que nunca presenciamos el sacrificio, sino sus huellas: la sangre, el arma, el resuello...



En la cadena de imágenes aparece ahora el acto de repartición de la carne del marrano, que desde esta óptica lenta y neutra toma las características de un gesto ceremonial, de comunión. La víctima sacrificada (cuerpo de cerdo, cuerpo expiatorio), después de la violencia de la herida, se ofrece generosamente a los participantes del rito, a quienes tampoco vemos nunca totalmente, solo las manos campesinas y rudas de los oficiantes del sacrificio y las manos delicadas, con joyas y urbanas, de quienes reciben el alimento simbólico. Las fotografías de esta acción —también viradas al blanco y negro— se tiñen de rojo cuando las palpa la mano de la artista en movimiento. «Tiene las manos manchadas de sangre» es una expresión hecha del lenguaje verbal. Una elipsis que tiene una traducción muy concreta: entre esa mano y ese color ha sucedido un crimen. Aquella figura literaria se repite aquí en el plano visual.

Y siguiendo en esta tensión, y a veces oposición, entre lo que se ve y se escucha, al fuerte comentario visual de las manos manchadas, se superponen las risas de un bebé, en un extremo contrapunto. Una cámara lenta ahora se detiene en un grupo de personas, enfatiza la delicadeza de los contactos, la fiesta del roce de los cuerpos. En este punto se da el clímax de las dos líneas que se vienen desarrollando. Mientras se nos muestra el momento más emotivo y también el más anecdótico de la historia —los miembros de una familia se abrazan cálidamente—, se escuchan los chillidos de un cerdo, como una como un canto operático de horror. La imagen, sin embargo, no es naturalista, está virada al rojo (¿acaso estamos viendo todos estos cuadros a través del cristal ensangrentado con el que empieza el video?). Y surge al tiempo una danza de manos sacrificadoras y creadoras, de heridas y de unión alrededor de ellas.

En el desenlace se exhiben en primer plano las vísceras del animal mientras se escuchan explosiones de pólvora y sonidos festivos de una multitud alegre. Como coda, un fuego sonoro, que abarca toda la pantalla, clausura las imágenes. El ritmo del corazón se apacigua y vuelve a llevar al espectador al negro inquietante con el que empieza el video.

*Apetitos de familia,*  
1998, secuencia, still  
de video.





Un sacrificio ha sido consumado... Sí, pero ¿el de quién? ¿Realmente estamos hablando de una «matada de marrano»? ¿Qué situaciones y preguntas vienen adheridas en la cadena de las connotaciones a este desmembramiento y sacrificio festivo? ¿Qué oscuridades nos permite ver la tras-posición (la meta-fora) de la violencia a este cerdo expiatorio? Cómo estos sonidos e imágenes clausuran un paisaje?

Este es uno de los primeros videos que produce Echeverri con la metáfora del sacrificio de un animal, tema que será recurrente en su obra y definitivo en su producción. La artista acababa de realizar *Casa íntima*, y esta experiencia le había dado las herramientas para introducirse en una vida familiar y leer en ella la simultaneidad de tiempos privados y públicos, desastres domésticos y catástrofes nacionales. Ya definitivamente se había empezado a interesar por la naturaleza y estructura de los hechos violentos en Colombia. Había regresado del exterior, y encontrado un país cada vez más dominado por un terror omnipresente, explícito pero también soterrado, el cual parecía incomprensible e inabordable. Ante esta situación, se propone indagar por «la estrategia mental que configura el conflicto». Y en este punto asume una decisión fundamental en el trabajo que desarrollará posteriormente: indagar no solo por un problema social o político, sino también por «la imagen que lo porta». Una imagen ardiente y matérica en su significante; densa y compleja, en su significado. La piedra fundamental, el núcleo duro, que siempre constituirá, desde entonces, el andamiaje interno de sus obras.

Era el momento de volver esa cámara y esos micrófonos que estaba aprendiendo a manejar hacia su propia esfera: «Quería ver este episodio a través de otro medio para que dejara de ser tan natural. Porque al estar uno acostumbrado a eso toda una vida desde niño, ya no lo ve». Aunque, como sucederá de ahora en adelante, no lo hará con ese afán autobiográfico que había caracterizado sus pinturas de la década de los ochenta, sino más bien para ubicarse ella personalmente en el problema que decide tratar. Recuerda Echeverri (2009):

Me llevé la cámara para la finca en esas vacaciones. Todos estaban en el plan de la matada del marrano. Era una fiesta muy importante en mi casa. Mi mamá cogía ese animal y luego lo abría. Todas las partes del cerdo se convertían en recetas de cocina, maravillosos platos para comer todo el día. Entonces, eso tenía un lugar importante en la familia.

Echeverri empezaba así, sin proponérselo, su cacería de metáforas animales. No lo hacía de una manera muy consciente ni de forma sistemática. Como suele suceder en sus trabajos, su pregunta inicial empieza por descubrir, más que construir, una metáfora que le permita hablar desde otros registros del siempre difícil e irrepresentable hecho violento. Y a ella la lleva no solo un camino consciente: «Yo creo —dice— que si uno entendiera muy clara y racionalmente los procesos, posiblemente ni se les mide. Ahí hay una cosa de alguna manera inconsciente, natural, de atracción, que uno deja suceder para que algo pase». El sacrificio del cerdo, al que se acerca intuitivamente, cada vez va creciendo más y convirtiéndose en una pregunta y metáfora compleja: «Al principio miré lo violento —dice—. Luego empecé a descubrir que ahí había un asunto de la familia».

El sacrificio de este animal se empezó a mostrar, entonces, ambiguo y de múltiples aristas. El exceso en la teatralización de su muerte, el peso de la sangre, la violencia del hecho, paradójicamente resultaban ser la ocasión para tejer lazos y vínculos familiares. La artista no se limitó simplemente a un comentario exterior acerca de un hecho que desde una óptica moderna y una cultura urbana puede parecer bárbaro. Su perspectiva fue más amplia. Intuyó allí un rito parlante, s excesivo en su forma, pero que hablaba de otras cosas. Trató de indagarlas desde un primer plano. Y es esto lo que nos ofrece: un acercamiento inédito a la rudeza de la ceremonia contrapunteada por el ritmo de su propio corazón, el cual marca su punto de vista particular.

Esta confusión de significantes vida-muerte, desmembración-uniión, abyecto-sagrado, puede revisarse desde el concepto de «chivo expiatorio» desarrollado por René Girard (1986), quien da algunas claves en esta dirección: «Existen dos momentos en los mitos [...] El primer momento es la acusación de un chivo expiatorio que todavía no es sagrado sobre el cual se aglutina toda la virtud maléfica. Está recubierto por el segundo, el de la sacralidad positiva asociada por la reconciliación de la comunidad».

Esta colisión de significados contradictorios refleja precisamente el dualismo que siempre ha tenido el animal en la cultura occidental. Como lo señala Berger (1999), los animales a través de la historia siempre fueron sometidos y adorados, sacrificados y alimentados: «Hoy los vestigios de ese dualismo permanecen. El campesino llega a encariñarse con su cerdo y es feliz cuando hace la matanza. Lo que es significativo y difícil de entender para el observador urbano es que las dos fases estén unidas por un «y» y no por un «pero»».

Las imágenes de Echeverri toman distancia de un hipotético observador externo quien, como dice Girard, «cuando asiste a una violencia colectiva sin participar en ella, solo ve una víctima impotente maltratada por una multitud histérica». Sin hacer juicios, registra el hecho, aunque alejándose de la mirada documental. También es para ella fundamental el tono. Desde sus inicios tuvo muy claro que aunque quería acercarse a un material tan candente como el de «el territorio de la violencia y sus manifestaciones», debía «restringir la intervención sentimental y la participación emocional». Este distanciamiento se lo podía permitir la tecnología: «me di cuenta de que el video lo ayudaba a uno a ver otras cosas. Los sentidos se exacerban, crecen y la atención se vuelve diferente». Con esta perspectiva, tono, preguntas y herramientas, la fiesta alrededor del marrano empieza a hablar más allá de su puesta en escena sanguinolenta y delirante.



*Apetitos de familia,*  
1998, fragmento de guion.

Es importante tener en cuenta el momento en el que Echeverri realiza este trabajo (entre 1998 y 1999). Lo produce para la IV Bienal de Bogotá en la que también se muestran videos de Miguel Ángel Rojas y Óscar Muñoz. El país está apenas empezando digerir el baño de sangre de la década de los noventa. Y algo que es muy importante, el paradigma académico desde el cual se están analizando las antiguas y recientes violencias empieza a dar un giro inédito. Por estos años, antropólogas como María Victoria Uribe, sociólogos como Elsa Blair e historiadores como Gonzalo Sánchez, proponen acercarse a las formas excesivas del conflicto colombiano desde perspectivas antropológicas, semióticas, simbólicas. En nuestra historia, más que matar se habría rematado y contramatado retóricamente.<sup>2</sup> Es decir, no se trataba solo de violencias físicas sino de unas acciones simbólicas, que para ser entendidas a cabalidad necesitaban análisis más allá de los económicos, políticos o sociológicos, los cuales sin duda se quedaban cortos ante la realidad de los hechos. Y por ello, se comenzó acudir a otras herramientas de la antropología que pudieran dar cuenta de las características concretas de la guerra colombiana. ¿De qué estaban hablando estas prácticas in-humanas, brutales, «animales» ejercidas sobre las víctimas?

En su ensayo «Memorias e identidades colectivas: desafíos de la violencia» de 1998, dice Blair: «La violencia de hoy aparece fragmentada, confusa, heterogénea, irrepresentable. Sin embargo, tiene una dimensión simbólica: símbolos, ritos, imaginarios sociales. Esta se expresa a través de actos simbólicos que le dan sentido a lo irrepresentable». Esta es una palabra que también usa Echeverri en el proyecto «Naturaleza de lo violento: estructura, espacio, imagen» que escribe ese mismo año, donde habla de la necesidad de «poner sobre la mesa el problema de la contradicción entre la expresión y lo inexpresable».

¿Qué mejor que los animales, esos seres que precisamente en la tradición occidental han representado el límite entre la barbarie y la civilización, para hablar de lo que está más allá del lenguaje, de aquello imposible de nombrar? ---Los animales entre nosotros han ido más allá de una figura

<sup>2</sup> El libro *Matar, rematar y contramatar* de María Victoria Uribe (1996), marcaría un punto de quiebre en los análisis del conflicto colombiano.



literaria. La cultura rural colombiana había acudido físicamente a ellos para simbolizarse. Dice Berger (1999) que en Occidente, con el proceso de urbanización, ilustración y modernidad, el animal salió de la vida cotidiana del hombre donde estuvo milenariamente como un alter ego que le ayudó a comprenderse: «En el siglo XIX se dio una ruptura con todas aquellas tradiciones que habían mediado entre el hombre y la naturaleza. Antes de esta ruptura los animales constituían el primer círculo que rodeaba al hombre. Los animales se encontraban con el hombre en el centro del mundo, del mundo de cada hombre». Sin embargo esta ruptura, que también se ha experimentado en Colombia en su área urbana, no se ha dado tan tajantemente en las zonas rurales, donde todavía el animal hace parte intrínseca de la vida cotidiana del campesino, donde aún está en el centro de su mundo. Y por tanto, también ha sido un compañero de viaje a través de los turbulentos meandros de los recientes conflictos políticos.

Estos campos atávicos, premodernos y míticos han sido, pues, un lugar propicio para que los animales y sus adherencias simbólicas corrieran a su antojo. Son significativos, por ejemplo, los imaginarios anatómicos en la Colombia rural de mediados del siglo XX. Según Uribe (2004), en este contexto se concebía al cuerpo humano como el de un animal: «El campesino de la violencia concebía su propio cuerpo como si se tratara de una estructura muy similar a la de los cerdos, las vacas y las gallinas». Así, los órganos de hombres y animales, gracias a analogías morfológicas, recibían los mismos nombres: tuste para nombrar la cabeza de unos y otros, vistas (los ojos), guacharaco (el cuello), buche (el estómago). Los bandoleros de los años cincuenta llamaban «gallinitas», «ganado», a sus víctimas, en un proceso semántico que permitía su deshumanización. Es decir, su animalización. Y puesto que los descuartizamientos requerían ciertas habilidades técnicas de los ejecutantes, quienes desmembraban en las masacres de liberales y conservadores eran los matarifes de la vereda, familiarizados con el conocimiento anatómico y la destreza manual que requerían los desmembramientos corporales.

Matar en el centro de una fiesta familiar a un animal concebido en la tradición rural como espejo de lo humano es un acto fuerte y significativo. No se trata exactamente de la emulación de un sacrificio humano. Hay allí, precisamente, una metáfora, que como todas se mueve entre el «es» y «no es» y esta es su potencia (Oliveras, 2007). Pero tal vez sí sea el símbolo visible de una sociedad que se ha identificado alrededor de la violencia, se ha cohesionado bajo el bautizo de la sangre y ha naturalizado la muerte.

Uribe ha estudiado el síntoma en sus acepciones sociales. Para ello cita a Freud cuando lo define como «aquello que se queda sin simbolizar, algo que no debe ser puesto en palabras», o a Lacan cuando afirma que se trata de «una traza que nunca deja de serlo». El síntoma se trataría de algo que se resiste a la simbolización, «una mancha inerte que no puede ser incluida en el circuito discursivo» según Zizeck (citas de Uribe, 2004). Estos sacrificios del animal, antiguos, cargados de historias, de tiempos, de mitos (y en este sentido «ardientes») quizás estarían lidiando con contenidos que se resisten a la simbolización. Los animales, con su radical alteridad, marcando las fronteras del otro, muchas veces han sido la piel del síntoma, gracias a su capacidad de revelar y ocultar al mismo tiempo. Lo cual es precisamente lo que siempre logra una buena metáfora. Podrían proponerse, entonces, como el síntoma que expresa la manera en la cual hemos vuelto la violencia un factor de identidad y cohesión.

Esta condensación de opuestos: la suprema tensión entre un acto de violenta destrucción corporal y la construcción de un fino tejido social y comunitario, pone el foco sobre el espinoso tejido entre identidad y violencia en Colombia. La cohesión social se ha realizado desde nuestra constitución como nación alrededor de sacrificios sangrientos. Una yuxtaposición que no es ninguna novedad, como lo establece Girard, pero la cual en nuestro contexto tiene un peso específico. Alude, sin duda, a nuestras propias formas de tramitar la muerte y la

violencia, a nuestra ritualidad exacerbada, a nuestro gravitar en prácticas premodernas y a las constelaciones acerca de las cuales gira nuestra identidad.

Como lo han expresado Blair y Uribe, la dimensión subjetiva y simbólica de la violencia en Colombia no ha sido muy estudiada ni comprendida. Sin embargo, viene siendo abordada insistentemente por el arte contemporáneo, gracias a su capacidad de ir más allá de las palabras y los conceptos racionales, para enfrentar «esa violencia generalizada que ha dejado a la historia sin palabras» (Gutiérrez, citada por Mejía, 2004). Ante la muerte del lenguaje que propicia la violencia omnimoda, el mito, el símbolo, la metáfora, el sonido vienen a destrabar este silencio.

Obras como esta abordan el aspecto simbólico de la violencia, al preocuparse por comprender ese factor presente soterradamente en la cotidianidad y los actos prosaicos. Al hacerlo, pueden recuperar el sentido del fenómeno violento que en su exterioridad aparece fragmentado, confuso. Hay en ellas una decisión de hurgar un sentido más allá de sus causas «racionales» o sociológicas. El símbolo, el mito, el rito, tienen un papel sobre el que debe reflexionarse en un «pueblo de ritualistas» como es el colombiano, según Alonso Moncada.

*Apetitos* reconoce en este ceremonial doméstico y aparentemente inocuo de «la matada del marrano» una representación colectiva, atávica, cargada y memoriosa. Una representación que en su exuberante forma expresa la estructura de una comunidad en el fondo de cuya identidad se posa la muerte violenta. Una sociedad cuya territorialización y cohesión han girado alrededor de ritos sangrientos. Una sociedad que ha aceptado la muerte violenta como natural y fuente de identidad colectiva. Una sociedad que no ha sido capaz de hallar nuevos referentes laicos y modernos para pensarse a sí misma como lo argumenta Blair (1998).

MAPA, DE CARLOS URIBE (2013)



Carlos Uribe,  
*Mapa*, 2013.  
Instalación, metal  
y tocino de cerdo.  
Dimensiones: 1,40  
x 1,20 x 2,00 m.

En el prolijo bestiario político desarrollado en el arte colombiano reciente hay otro cerdo que valdría la pena traer a colación para ponerlo a dialogar con el de *Apetitos*, y es el que el artista antioqueño Carlos Uribe disecciona en *Mapa*.

En esta obra hay también un procedimiento claramente metafórico donde se condensa el significante del cerdo sacrificado (tocino) con el de un territorio (el mapa de Antioquia). Estos dos elementos visuales se vuelven uno para crear un engendro pulposo, sanguinolento, dramático, atravesado violentamente por unos ganchos de carnicería. Ellos también son un elemento metafórico que evoca, aunque no estén presentes, armas que cortan e hieren la carne. *Mapa* gira alrededor de la misma idea de Echeverri en *Apetitos*: el territorio colombiano construido y deconstruido sobre un sacrificio, el cuerpo como un territorio, el territorio concebido

como un cuerpo. Sin embargo, el cerdo de Uribe es mudo. Sus gritos son los colores de la carne en descomposición y los olores que se desprenden de su putrefacción en la sala de exposición. También su visión del sacrificio es todavía más pesimista (o quizás unívoca) que la de Echeverri, porque desconoce las connotaciones de comunidad y tejido que señala positivamente el animal sagrado de *Apetitos*.

El degradado de Uribe, en cambio, solo nos habla de descomposición. Aquí el territorio no se teje sino que se deshace en las fanfarrias embriagantes y brutales de la guerra sacrificial. Es el monstruo deforme que surge de la caída de todos los pactos sociales. Pese a las diferencias, en las dos obras el significativo material que posibilita los desplazamientos semánticos que requiere cada artista es el cerdo. Ese animal doméstico, mudo, paciente, extraño, compañero, reflejo opaco y anterior al lenguaje que permite ver nuestros abismos oblicuamente, sin encandilarnos con sus extremas oscuridades.

### EL GALLO

#### *EXHAUSTO AÚN PUEDE PELEAR* (2000)<sup>3</sup>

*Exhausto* fue la instalación donde la artista tuvo por primera vez una total claridad sobre las búsquedas que habría de emprender en adelante. Si en *Casa íntima*, incluso en *De doble filo*, la manipulación del espacio y el sonido empezaron a emerger en sus planteamientos, todavía permanecían en el nivel de las intuiciones. En cambio, en *Exhausto*, estas cuestiones desde un principio se presentaron como un problema definido que la artista quiso asumir y responder, no solo desde la propuesta formal y los recursos tecnológicos sino también desde lo conceptual.

En su búsqueda de la imagen viva que le permitiera hablar de la violencia: «metáforas que dieran cuenta del tono, el ritmo, la fuerza, la temporalidad y el espacio que le son propios a nuestra manera de expeler», llega a la

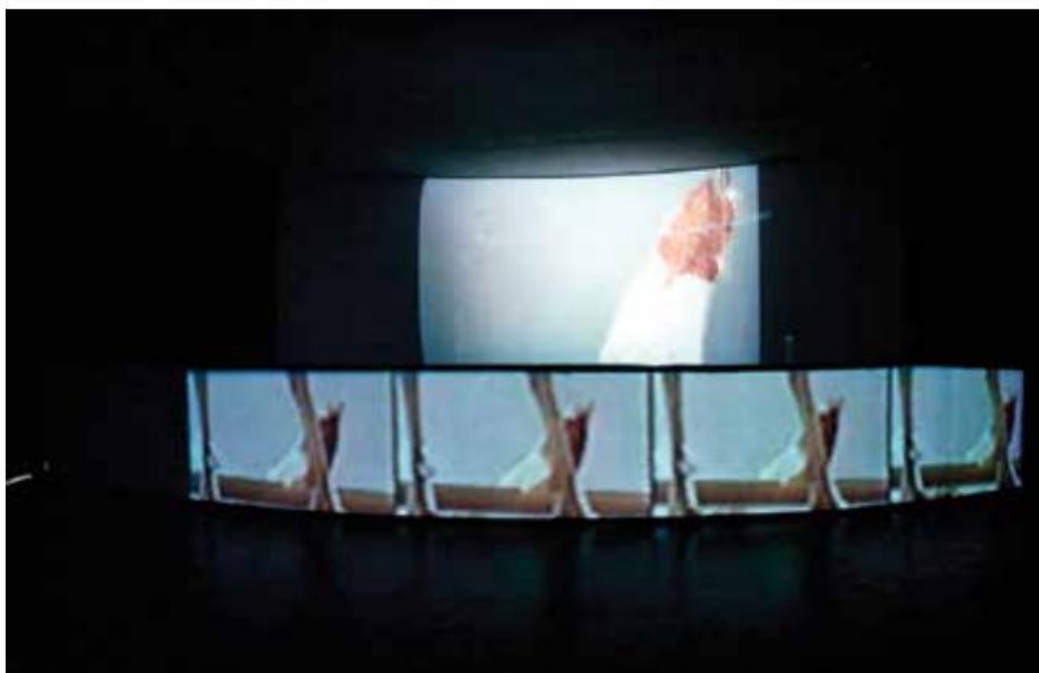
3 Ver video en <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/exhausto>

Proyecto para lugar específico. Cuatro proyecciones en soportes curvos que forman dos ruedos en el espacio. Dimensiones video 4.3. Dos formas de exhibición: A. Video instalación y B. Pantalla plana. Duración, 13 min. Sonido 5.1. Año de realización, 2000.

pelea de gallos. Pero ese gallo, esas peleas, esas espuelas no son mirados independientemente. Lo que se encuentra precisamente en esta propuesta son las conexiones entre ellos y lo que de allí surge. Los mundos que organizan (o desorganizan). Así, el espacio del conflicto y la guerra se visten en esta ocasión de la piel candente y circular de un ruedo y de la iridiscencia de plumas, sangre y picotazos del animal.

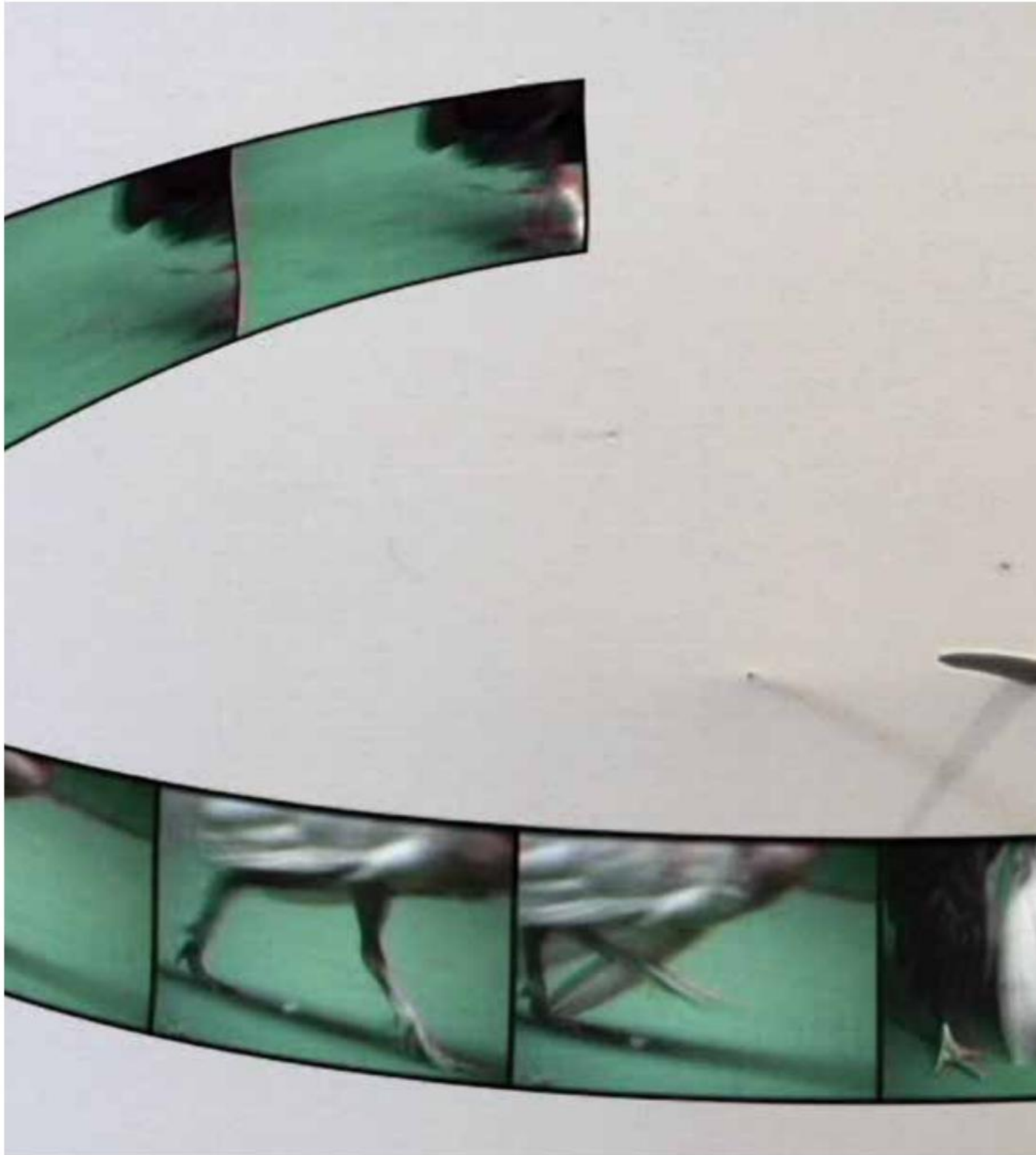
La artista quiere investigar «de qué se trata la lucha». Siguiendo su «tendencia a eliminar la descripción inmediata de las cosas», explora las imágenes de unos gallos enfrentándose a muerte. Imágenes ardientes que arrastran la memoria de ritos ancestrales colombianos donde «la agresión, la pelea, el conflicto sucede y, en algunos casos, se ve intermediado por el animal y su sacrificio». Imágenes oblicuas de ese alter ego animal que permite ver lo que no es tan claro cuando se mira de frente lo humano. En este escenario, en cambio, sucede la muerte y corre la sangre sin que el hombre se involucre físicamente. Solo lo hace indirectamente: observando, escuchando, oliendo esa furia, ese desenfreno, gracias a la mediación de sus dobles animales. Parecidos y distintos. Hermanos y otros. Ellos son quienes exponen sus vidas y sus pellejos, y se revientan de ira y furor. El hombre solo mira y se identifica. Porque si en ocasiones al animal se le adjudican propiedades humanas, en otros casos, como en el de Exhausto, ha representado tradicionalmente el lado oscuro y desconocido de la alteridad (Mejía, 2004).

En esta pieza, la artista no se queda en la imagen, sino que involucra el espacio y el tiempo de esta práctica popular, tratando al gallo, las plumas, las patas, los picotazos, las espuelas, los ruidos, la fiesta, los colores, el ruedo como un único y complejo acontecimiento que es llevado a la sala de exposición. Lo logra, no con estrategias miméticas, ni siquiera meramente escenográficas, sino transmutando el evento en una experiencia sensorial, acústica, temporal. Esta va más allá de la alusión directa a una práctica popular y ancestral, para presentarse como la experiencia sensorial de la violencia. Es que no se está preguntando tanto por lo que este evento puede significar, sino por establecer lo «qué pasa allí».



*Exhausto aún puede  
pelear, 2000, montaje.  
II Premio Luis Caballero  
(1999-2001), Sala Galería  
Santa Fe, Bogotá.*

*Exhausto aún puede  
pelear, 2000, simulación  
digital del montaje.  
II Premio Luis Caballero  
(1999-2001), Sala Galería  
Santa Fe, Bogotá.*







El espacio que crea al interior del cubo blanco esta instalación se instala desde un sonido. Ante el dilema que plantea la representación de la violencia, cuando la mimesis visual ya parecería agotada o redundante, o frente al problema más general de la indefinición y redefinición de la imagen en la contemporaneidad, Echeverri explorará en adelante este camino conscientemente en sus trabajos. En *Exhausto*, el ruido de la espuela se vuelve un símbolo sonoro que deviene un ícono acústico (Ordóñez, 2011). Como lo es también el chillido del marrano en *Apetitos de familia* o el ruido del machete en *Juegos de herencia*. Sacrificios de animales nunca expuestos evidentemente a la mirada, sino aludidos desde los repliegues de la audición.

Como lo señala acertadamente Uribe (2009), la violencia tiene un sonido según se desprende de los múltiples testimonios de víctimas. Estas hablan de una materia auditiva confusa y densa: voces amenazantes, ruidos de motosierras, de armas, de helicópteros, de cuchillos, gritos de dolor, o incluso aterradores silencios, etc. Ante este hecho, valdría la pena que las reflexiones sobre la violencia se aventuraran alguna vez a abandonar los estrictos enfoques académicos, los discursos textuales o incluso los visuales, para dar cuenta de estos sonidos que alteran la percepción de la realidad. Echeverri lo hace aquí llevando lo sonoro a un primer plano, en obras donde «lo auditivo está imbuido al máximo de la violencia de la que puede ser capaz un sonido» (Uribe, 2009). Así, el ruido sobredimensionado de la espuela se extiende potente sobre el espacio que a su vez genera. Se repite incisivamente, sin atenuantes: como una ráfaga pura de destrucción que asesina cualquier intento de lenguaje. Al audio-espectador no le queda más que escuchar este sonido demoledor, cargado de memorias.

Sonidos que transforman la percepción del espacio y el tiempo e instalan el lugar y el momento de la guerra. Espacio de cataclismos sensoriales, de debacle de categorías, de colisiones. No-espacio, no-lugar. Esta es la propuesta de *Exhausto*, la presentación de un espacio implosionado alrededor de un sonido donde el espectador se cubre con

la confusa piel de la violencia y de la fiesta que provoca. Entonces, el cubo blanco se vuelve un círculo rojo, se llena de niveles, capas y texturas. Un espacio dentro de otro espacio, como lo ha señalado Carlos Jiménez (2000):

El espectador ingresa a una sala de exposiciones y en vez de sentirse adentro se siente afuera porque el más poderoso estímulo que le recibe son las imágenes que vienen de unas pantallas macros referidas a las riñas de gallos y a su escenario propio, que es la gallera. O sea que el espectador entra en una sala de exposiciones y esta por obra de las video-imágenes se transforma en una gallera.

Dice Oliveras (2007) que en una metáfora hay siempre una tensión entre los dos términos que se comparan, entre la realidad y la ficción, y ello hace parte de su naturaleza. Hay en ella siempre una desviación del sentido del signo original seguido de una inmediata rectificación mental. Es allí, en ese proceso, donde se da el juego metafórico: entre el es y la conciencia de que al tiempo no es. Aquí, por ejemplo, este espacio es y no es una gallera. Obviamente, hay una alusión a ella desde varios elementos de la puesta en escena, como las proyecciones en soportes curvos que simulan dos ruedos.

Es muy significativa la emulación espacial de un círculo, pues como apunta Jiménez (2000): «son circulares tanto la arena del circo de toros, como la de la gallera o la perrera, los sustitutos históricos del circo romano». Es decir, el lugar de los duelos en la tradición occidental es un círculo, y el de estos gallos es evidentemente un duelo territorial. Sin embargo, el espacio de esta instalación no se construye solo entre esas paredes y pantallas curvas por donde circula el espectador. Se crea también entre las patas engarzadas de los animales: lo que hay allí en disputa y en juego es un territorio. El espacio no existe en sí, ontológicamente, como un dato exterior, sino que se establece cada vez como el resultado de una acción. Y esta construcción nos remite siempre a un asunto de poder: «El poder no está antes y el espacio de su despliegue después, como tampoco el

espacio está antes y el poder después. No, el despliegue del poder hace al espacio» (Jiménez, 2000). Lo que percibimos entonces en *Exhausto* es la asfixia del espacio en la colisión y los roces violentos de cuerpos de animales que no son capaces de construir ese lugar común para estar juntos que nos hace cuerpos políticos y cívicos (Sennett, 1997). Y para hablar de este asunto humano, Echeverri recurre a la metáfora de uno de los animales más territoriales de todos, el gallo.

El territorio en la acepción más primitiva es aquel

...defendido por todo animal confrontado con la necesidad de protegerse [...] Para la etología el territorio es el área geográfica en los límites de la cual la presencia permanente o frecuente de un sujeto excluye la permanencia simultánea de congéneres pertenecientes tanto al mismo sexo (machos) —a excepción de los jóvenes (territorio familiar)—, como a los dos sexos (territorio individual) (Hasbaert, 2011).

Según Howard, no existiría un territorio animal sin algún tipo de límite, el cual a su vez no podría existir sin algún tipo de disputa, de manera análoga a lo que ocurriría en el mundo de los hombres. Esta extrapolación es la que le da la base a la metáfora de este video: la de un territorio animal y humano surgido siempre de la disputa de poderes (Hasbaert, 2011). Concepto que no se expresa como un enunciado antropológico, sociológico o científico, sino precisamente como una metáfora visual que nos ayuda a mirarnos a nosotros mismos y que aquí se refuerza con el montaje de imágenes de pies humanos jugando el tradicional «pico y monto» al lado de las patas de los gallos de pelea. Pies y patas enfrentados destruyen cualquier posibilidad de espacio común, compartido, comunitario.

El montaje aquí, como en todos los trabajos de Echeverri, es decisivo. Visualmente sus cortes nos traen las imágenes en cámara lenta del movimiento de los gallos (no representado en tiempo real sino ralentizado), los primeros planos de sus patas, sus espuelas, sus embestidas. Estas

imágenes, lejos de la narración y el documental, son convocadas por un ojo selectivo, al que no le interesa el reflejo mimético.

Para entender la dimensión de la apropiación particular de Echeverri de la pelea de gallos valdría la pena mirar, por ejemplo, la serie fotográfica y el video *Gallos* (donde el enfrentamiento de los animales parece un ballet en silencio mirado por un observador desapasionado) de la investigación visual de Mateo Gómez.<sup>4</sup> Él, en cambio, está interesado claramente en analizar el despliegue antropológico de esta práctica (sus objetos, fetiches, estética, personajes, etc.), sin llevarla al territorio de la metáfora.

La perspectiva de Echeverri es otra. Busca desnaturalizar en todo momento el hecho y convertirlo en un arquetipo. Por eso sus gallos nos llegan quirúrgicamente diseccionados. Vemos sus patas retándose en un movimiento brutal, una y otra vez, sus cabezas erigiéndose con soberbia, en un contrapicado que empequeñece al espectador. Asistimos al despliegue de la fuerza y exuberancia de sus plumas y colores (elementos totalmente semantizados en el mundo de las galleras). Es decir, se ha depurado aquí también la gramática visual del combate para responder a aquella pregunta fundadora del video: ¿de qué se trata la lucha? Tanto el montaje visual como el sonoro convierten este espacio en algo más que una gallera, al propiciar cierto distanciamiento que añade un nivel más en el circuito de las miradas.

Las galleras no solo son el lugar natural de los duelos animales, sino un espacio humano hecho para observarlos. Por tanto, lo que sucede allí no se trata tanto, o únicamente, de la violencia, sino sobre todo de su espectáculo, del goce en su espectáculo. La gallera de Echeverri no afronta el espectáculo como lo haría un registro periodístico. Al añadir una mediación más (debida a la fragmentación, la ralentización temporal, el montaje, la superposición, la propuesta espacial), nos permite mirar la mirada de quien mira y disfruta la violencia. En este sentido, su instalación es y no es un ruedo de gallos. Y se instaura plenamente como un

4 Ver <http://mateogomez-garcia.com/index.php?videos/gallos/>

observatorio «de la naturaleza formal de lo violento» (Echeverri, 1999). Una violencia que es fiesta y el despliegue de una identidad en esta orgía histórica donde la bandera de Colombia, el aguardiente, el lenguaje, reiteran una vez más nuestra identidad afirmada alrededor de la muerte. Echeverri logra acá encontrar la forma, el sonido, el tono, el ritmo que dan cuenta precisamente de esa naturaleza de lo violento que desde entonces está buscando atrapar. Esa teatralización del exceso, ese regodeo en los signos de la muerte, de los que habla Blair (2005). El exceso del poder armado que comparte aquí el exceso que siempre representa un animal.

Como dice Testa (2013) en su lectura de *La Bestia y el Soberano* de Derrida: «La frontera del bestiario vuelve a situarnos fuera de la norma ya sea por una cuestión peyorativa (el salvaje, el bárbaro, la bestia), ya sea por una cuestión de criminalidad (la animalidad, la salvajada, la bestialidad, la barbaridad), ya sea para ubicar una soberanía (el Rey, Dios, El Soberano)».

Es decir, según Derrida, el soberano o el Estado, en su estar más allá de la ley, compartiría el lugar de la bestialidad, la divinidad y la muerte por su absoluta irresponsabilidad y posibilidad de no rendirle cuentas a nadie en su omnipotencia. Podríamos decir entonces que en una Colombia sin Estado, sus múltiples, omnímodos y anárquicos actores armados son quienes ocupan este lugar del exceso: el del dios, la muerte y, por supuesto, el animal. Así son estos gallos de Echeverri: soberanos, divinos, letales. Y en fiesta.

#### *JUEGOS DE HERENCIA* (2011)<sup>5</sup>

**Me confrontó la realidad de saber que en el Chocó  
se realiza cada año la Fiesta del gallo.  
Una fiesta donde se entierra vivo un gallo  
con la cabeza afuera para cortarle la cabeza  
con un machete a ciegas por los participantes.**

5 Ver video en <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/juegos-de-herencia>  
Ficha técnica: Instalación. Instalación multicanal de video y sonido. Nueve proyecciones simultáneas en sincronía. Sonido dolby 5.1. Duración, 24 min. Años de realización, 2011.  
Ficha técnica: Mono canal. Video HD. Sonido estéreo. Duración, 7 min. Año de realización, 2011.

Me desplazé al lugar pues quería conocer de primera mano en qué consistía. Mis primeros contactos me dieron una clave y era sentir que esa fiesta estaba incrustada en las costumbres de los habitantes.

(Echeverri, 2009)

El zumbido de un machete, el golpe de unos pasos torpes, los ruidos de una fiesta tumultuosa penden sobre un gallo enterrado al que solo le queda por fuera la cabeza. También sobre los espectadores quienes somos arrojados, por la propuesta espacial de la instalación, a ese hueco en la tierra. Estamos atrapados. No podemos movernos. El espectador-gallo, al igual que Gregorio Samsa convertido en un escarabajo, no tiene patas para correr, ni sonidos en su boca para protestar o gemir, ni lenguaje para liberarse de este espacio de pesadilla. Sobre todo porque no sabe qué es lo que está pasando, pues la obra nunca nos da la clave completa de la anécdota como lo señala Arias (2011).

6 En el proyecto «Naturaleza de lo violento: estructura, espacio, imagen» que presenta en 1999 a la Universidad Nacional de Colombia, la artista se proponía recorrer el país para indagar por fiestas y ritos colombianos: «donde la agresión, la pelea, el conflicto suceden y en algunos casos se ven intermediados por el animal y su sacrificio». En este contexto propuso la realización de seis video-instalaciones, cuatro de las cuales giraban alrededor del gallo. Este proyecto no se realizaría en su totalidad, pero se trae a colación para hacer notar el peso del gallo en las reflexiones zoopolíticas de Echeverri o en los ritos violentos de Colombia que ella recoge.

Pero aunque no sabemos nada, sabemos mucho. Y la artista sabe lo que sabemos. Nos lo recuerda. Tiene el recurso de la repetición, la traslocación, el montaje. Se trata de un rito, como queda claro en la descomposición de las acciones: tapar los ojos, cavar, caminar, blandir un machete. Es una ceremonia colectiva de comunión en la destrucción, de unión vital en la muerte. Como la matada del marrano en *Apetitos*, como tantos otros ritos de Colombia. El gallo,<sup>6</sup> al igual que el cerdo, entonces, es ahora el animal expiatorio. El ojo selectivo de la cámara y el montaje insisten en algunas acciones. Por ejemplo, los ojos se tapan una y otra vez en lo que parece ser un rito de iniciación masculina. La imagen de personas con ojos vendados blandiendo un machete no es casual como tampoco lo es su reiteración. Deviene metáfora y desata una cadena de connotaciones que podrían llegar hasta el símbolo de la justicia ciega dando bandazos. El montaje pone una y otra vez al lado de estos ojos vendados, los velados del gallo por su párpado vertical.







*Juegos de herencia, 2009,*  
registro de exposición.  
Alonso Garcés Galería,  
Bogotá.

Esta imagen se podría relacionar con el grabado de Hanne Gallo de 1965, donde un voluminoso caballo, cabalgado por un soldado que le da la espalda al espectador y no mira a la víctima, acerca peligrosamente sus cascos a una cabeza humana indefensa sobre el suelo.<sup>7</sup> El conjunto animal-cabeza humana desprotegida en el suelo se repite también en el aguafuerte *Basta un salto* de Augusto Rendón (1976).<sup>8</sup> Sin embargo, mientras en estas obras la fuerza bruta desatada sobre un sujeto inerte se representa en la tensión entre el animal y el humano indefenso, en estos *Juegos* los papeles están trastrocados. La violencia omnímoda la ejercen los hombres y es el animal quien representa la vulnerabilidad.

#### TIERRA DE BASILISCOS

Hay todavía otro animal con el que este gallo puede relacionarse en la zoopolítica colombiana. Aunque no se trata de una creación estrictamente plástica, sí constituyó un fuerte e influyente imaginario político en un momento histórico concreto. Se trata del basilisco que Laureano Gómez engendró con sus palabras, como un Golem criollo, en la década de los años cincuenta. Vale la pena traerlo aquí a colación para reflexionar sobre la diferencia entre la alegoría cerrada, la metáfora de invención y el símbolo abierto.

Miremos entonces el manejo alegórico-político que hace Gómez de este animal mitológico, en contraste con la perspectiva metafórica de Echeverri. Aunque ambas son aproximaciones a la violencia desde el puente que permiten las imágenes de animales, sus tácticas son opuestas.

El basilisco es un animal de la mitología europea, que precisamente tenía una cabeza de gallo. Se instalaba en las partes bajas de las casas y solo salía cuando sus habitantes dormían para extraerles las flemas —y con ello el aliento y la energía— hasta causarles la muerte. Han sido varias las formas que ha tomado desde la Antigüedad. En los *Bestiarios*

7 Ver imagen en <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=229156>

8 Ver imagen en <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=88799>

del medioevo se conserva en el relato el hecho de provenir de un huevo deforme, puesto por un gallo que es incubado por un sapo. Debido a esta mezcla, el animal tiene las características de sus progenitores, cabeza de gallo, cola de serpiente y cuerpo de sapo. Lo que siempre permanece en esta mitología es la disarmonía de la mezcla de las partes del cuerpo del animal, su capacidad de destrucción y su furia.

Esta imagen fue retomada por Gómez en uno de los momentos de mayor caos de la historia reciente colombiana. Entonces, para referirse a este desorden social, acuñó la alegoría de un basilisco local que representaba, desde su perspectiva, los peores vicios. Aunque para él, esta terrible figura distaba mucho de ser simplemente «una construcción mental» (Uribe, 1990, p. 18). El basilisco de Gómez era real y físico. Bramaba, exudaba, atropellaba, estaba vivo en su maldad y deformidad y, lo peor, estaba suelto por los inermes campos colombianos. La figura mítica del basilisco, en últimas, representaba al partido liberal, que para Gómez era sinónimo de anarquía y anomia. Esta es su descripción de ese espantoso cuerpo:

El Basilisco era un monstruo que reproducía la cabeza de una especie de animal, de otra la cara, de una distinta los brazos, y los pies de otra cosa deforme, para formar un ser amedrentador y terrible del cual se decía que mataba con la mirada. Nuestro Basilisco camina con pies de confusión e inseguridad, con piernas de atropello y de violencia, con un inmenso estómago oligárquico, con pecho de ira, con brazos masónicos y una pequeña, diminuta cabeza comunista, pero que es la cabeza (citado en Uribe, 1990).

Hay aquí un claro proceso alegórico. La alegoría según Barthes es un acertijo, un conjunto de imágenes que el receptor debe descifrar. Para Oliveras (2007) es una figura hermenéutica que presenta un referente inmediato para hacer referencia a uno mediato. Presupone un texto previo al que continuamente se remite. Es un discurso ilustrativo, decodificable,

que persigue la transmisión clara y unívoca del pensamiento como en la alegoría de Platón, por ejemplo. Siempre conlleva la idea de una autoridad interpretativa.

En el caso de este basilisco —figura que Gómez le lanza a los colombianos con virulencia y todo el interés de realizar una persuasión ideológica—, la imagen tiene una traducción única: significa la Violencia como un ente externo, monstruoso, liberal. Y este control del significado lo tiene la autoridad de las palabras de Gómez. Es decir, plantea una imagen y a continuación le adscribe un significado concreto y cerrado.

Echeverri también se ocupará de este territorio brutal formado por los pasos de hombres con ojos vendados y botas torpes, que pueden ser a su vez una especie de basiliscos. Sin embargo, mientras el monstruo de Gómez habita la zona de los significados anclados, directos, inequívocos, la opción de Echeverri es la polisemia simbólica. La posibilidad del signo de decir siempre otra cosa hablando de sí mismo, como anota Oliveras (2007). Y un recurso con el que logra esta densidad semántica, además de estas imágenes intrigantes y ambiguas de este montaje perturbador y lleno de huecos y silencio, es precisamente el sonido.

#### EL CUBO BLANCO, SUCIO Y RUIDOSO

El cubo blanco también se había sobreentendido silencioso (Ordóñez, 2011): ni colores, ni ruidos, ni complejidades. Se le exigía total asepsia y neutralidad para una recepción sin obstáculos de la obra modernista, la cual también era muda. Nada de esto funciona en las instalaciones de Echeverri. En *Juegos de herencia*, en concreto, los límites claros y férreos del espacio euclidiano y geométrico se deshacen. Este espacio ya no ofrece un piso firme, pues se ha convertido en el agujero donde está atrapado el gallo y al cual puede caer el espectador en cualquier momento. Las pantallas en las paredes son horadadas por las imágenes de vértigo de ese rito al que se asiste corporalmente. Y si los sonidos crean espacios (Ordóñez, 2011), aquí, al contrario, los deconstruyen y perturban.

En *Juegos* el ruido generador de este antiespacio es el omnipresente del machete. Dice la artista: «El uso del machete, herramienta cultural para el cultivo y para actos de violencia en este país en épocas pasadas y recientes resonó en mi conciencia identificando su golpe, su timbre como el eje del proyecto. Sigo esta herramienta para conocer su sonido oculto, su fuerza y su amenaza». Así, lo que no podemos ver —el trauma, la mancha en el discurso, lo que rehúye la simbolización, lo innombrable—, se hace aquí audible y de esta manera tangible... Entonces, como señala Arias (2011), el espectador se enfrenta a «la singularidad oculta entre las imágenes visuales y sonoras».

En un procedimiento de sinécdoque, en el que la parte sustituye el todo, el ruido concreto de este objeto corto-punzante trasciende su literalidad, su relación con el referente, para convertirse en un signo icónico con el que alude y trae a la escena una historia reprimida, Dice Echeverri (2009):

Por mucho tiempo he oído el sonido de la cuchilla que corta, que raspa, que busca, que devasta. Del animal que se mata, del maltrato, de las formas de la tortura y la masacre. Estos sonidos han conformado un continuo íntimo de historias difíciles de contar, memorias tristes y dolorosas de un tiempo vivido y difícil de callar.

El ruido brutal del machete y la cabeza indefensa son lo que oímos y vemos, pero también son más o algo diferente de lo que oímos y vemos. Son las metáforas exuberantes de la violencia, la cual en sí no tiene un significante propio (Oliveras, 2007). Para realizar esta operación, Echeverri alude a la memoria simbólica y despierta el fantasma colectivo encerrado en su ruidosa hoja metálica. Es que *Juegos de herencia* no es un documental antropológico, narrativo, de registro. No lo es en el sentido de que no quiere desplegar una mirada científica y moderna sobre un rito pretendidamente salvaje y atávico. En cambio, es un audiovideoinstalación (término que bien valdría para estas piezas donde el sonido es tan protagónico como la imagen o el espacio).



*Juegos de herencia*, 2009,  
registro de exposición.  
Alonso Garcés Galería,  
Bogotá.



*Juegos de herencia, 2009,*  
registro de exposición.  
Alonso Garcés Galería,  
Bogotá.







*Juegos de herencia, 2009,*  
fotografía. Dimensiones:  
1,80 x 0,60 m.

Y es a partir de este icono acústico, que la artista plantea la espacialidad de la pieza: en el espacio de exposición, *Juegos de herencia* traza líneas de flujo invisibles, intermitentes y flotantes. Construye «un espacio dibujado por ondas sonoras localizadas en diversos puntos. El encuentro interactivo del cuerpo que navega por el espacio se va cargando de información sonora y de imagen en movimiento» (Echeverri, 2009).

Sin embargo, podríamos decir, que más que de la construcción de un espacio habría que hablar de su deconstrucción, del cubo blanco herido y descompuesto por la fuerza del sonido y de la imagen. Así, esta es una obra que posibilita al tiempo una experiencia sensorial y conceptual, gracias al sonido y al baile feroz de la manipulación ciega de un machete sobre la cabeza inerme de un gallo mudo. Gracias a la carne de metáforas visuales, de metáforas auditivas, de metáforas espaciales. Metáforas de audiovisión.

## LAS RESES

*SACRIFICIO* (2013):<sup>9</sup> «*COMO RESES AL MATADERO*»

Cuando inicio un proceso de creación lo hago motivada por un ánimo de indagar eventos especialmente no documentados, en una imagen plástica que presentimos circula por lugares de la memoria particular y que se expresa opuesta al seguimiento de acciones y narración de historias.

Es una imagen que no está hecha para representar sino para interrogar la fuerza de los lugares que han trazado marcas desde el desacuerdo y el conflicto, explorando en la materia, la corporalidad y la vida activa.

(Méndez, 2013)

Hecatombe es una palabra llegada de la historia. Según la Real Academia Española significa mortandad de personas, desgracia, catástrofe. Su

<sup>9</sup> Ver video en <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/sacrificio>

Ficha técnica: Video instalación. Seis proyecciones simultáneas en sincronía. Sonido 5.1. Duración, 10 min. Año de realización, 2013.

acepción etimológica aporta otro matiz semántico: proviene del griego y se refiere al sacrificio ritual de cien (*ekatom*) bueyes (*be, bous*) realizado ceremonialmente en la Antigüedad a los dioses. La metáfora que despliega Echeverri en su video-instalación *Sacrificio* (2013) sería entonces la de una hecatombe en todos estos sentidos, incluyendo el etimológico. Un sacrificio de reses, una hecatombe, se propone allí como la imagen plástica que da cuenta del conflicto colombiano donde las personas, más que ser asesinadas, se han sacrificado ritualmente, como lo han entendido algunas investigadoras sociales (Blair, Uribe).

La anécdota de la pieza es simple. Vemos una manada de reses atrapadas en un corral, oímos sus pasos cada vez más fuertes, su marcha errática. Asistimos a sus intentos infructuosos de salir, a la fricción de sus cuerpos asfixiados en este espacio que los comprime y expulsa. Escuchamos al tiempo sus bramidos y el ominoso rumor de un fuego que en crescendo, como el sonido de los cascos y los mugidos de los animales, se apodera de la imagen hasta atraparlos todo: las reses, las paredes, el espacio. El espectador, allí en el centro de la sala, termina también consumido por la potencia de estas llamas hipnóticas y su apoteósico ruido.

La metáfora es conmovedora en el registro emocional y sensorial, pero además hace profundas preguntas históricas, antropológicas, políticas. Los tentáculos de sus connotaciones llegan hasta la médula de la guerra colombiana y su naturaleza simbólica y ritual. Echeverri quería hablar con ella de «una zona sacrificada, en un país sacrificado, en un estado de cosas sacrificadas». Como muchos de sus trabajos, se inspira en un hecho concreto de la realidad: la práctica de la guerrilla de quemar el ganado cuando sus dueños se negaban a pagar una extorsión. Sin embargo, también en un procedimiento usual de la artista, en este evento exuberante logra condensar la metáfora de un problema más amplio: el papel del sacrificio en la guerra colombiana y el de la sangre como un mecanismo territorializante. Un asunto en el que los animales juegan un papel. Un papel metafórico.

*Sacrificio, 2013,*  
fotografía. Dimensiones:  
1,60 x 0,40 m.





En el suceso en el que se inspiró el video, los animales fueron humanizados. Primero por los hombres de campo, quienes en un entorno doméstico consideran a sus reses compañeras de la vida cotidiana. Sin embargo también son humanizados por los perpetradores quienes al quemarlos en un acto espectacular lo hacen con el conocimiento de estos vínculos entre hombre y animal, con la conciencia de estas profundas relaciones especulares. Al matarlos violentamente en una puesta en escena pública, simbólicamente también estaban agrediendo a los propietarios de los animales. Es una amenaza directa y carnal: quizás después vendrían por quienes no habían pagado la extorsión (en muchas ocasiones volvieron). Y de esta manera es percibida la afrenta. Aquí el animal es el alter ego del hombre. Su sacrificio es su propio sacrificio.

No obstante, este procedimiento metafórico, ese llevar el significado de un lado al otro —que es lo que significa originalmente la palabra metáfora (Oliveras, 2007)—, también ha sucedido en la vía contraria en el conflicto colombiano. Es decir, no solo se ha humanizado a los animales, sino que se ha animalizado a los humanos. Este mecanismo simbólico, estudiado a profundidad por la antropóloga del conflicto María Victoria Uribe en varias investigaciones (1990, 2004), se ha repetido en las masacres colombianas desde los tiempos de la Violencia bipartidista de los años cincuenta hasta los actuales conflictos bélicos.

En su análisis de estas masacres, las cuales descubre ceremoniales, sistematizadas, metódicas, Uribe (2004) encuentra cómo los sitios de ejecución de las víctimas solían ser, con mucha frecuencia, el matadero de reses o las porquerizas: «El acto de escoger precisamente el matadero o la porqueriza materializa la analogía que estos hombres camuflados establecen entre los lugares donde son criados y sacrificados los animales de consumo doméstico y las personas que serán asesinadas». Con lo cual se terminaba de animalizar al adversario y se lograba un distanciamiento que le permitía al victimario matar y destruir a su víctima sin ningún reparo moral o humano. Es que para él no se trataba de una persona,

ya que «era como un animal» en palabras de un participante de estas masacres (citado en Uribe, 2004).

Es decir, las conexiones entre animal y hombre no fueron creadas caprichosamente por los artistas que han realizado los bestiarios políticos en nuestra historia del arte. También funcionan en los pliegues más internos del imaginario de victimarios y víctimas del conflicto colombiano, como una «analogía» para usar las palabras de Uribe. Más precisamente, como una metáfora, añadiríamos. Lo que han hecho los artistas ha sido observar, leer y representar estos imaginarios colectivos. Como cuando Carlos Correa, en su conocido grabado *La res pública* (1953),<sup>10</sup> utiliza los restos de una res muerta, sus huesos, costillas, cabeza como símbolo del pueblo colombiano sacrificado y ahora convertido en la carroña de la que se alimentan algunos buitres con la cara de los políticos que desangran el país. Imagen esencialmente alegórica y directa que se aleja de la densidad de la hecatombe de Echeverri, pero que también gira alrededor de la metáfora que conecta a seres humanos con animales al hacerles compartir un mismo plano, es decir el matadero.



<sup>10</sup> Ver imagen en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/carlos-correa/la-res-publica>

Carlos Correa, *La res pública*, 1953, grabado en metal.  
Dimensiones: 30 x 34,2 cm.







*Sacrificio, 2013,  
still de video.*

Pero, ¿qué vemos en *Sacrificio*? ¿Los animales humanizados de la anécdota que originó esta obra o los humanos animalizados que ha producido nuestra violencia? No podría decirse. Sin embargo, sí podemos afirmar que manejando la ambigüedad de la metáfora, su esencial «esto es y no es», ciertamente se da allí una extrapolación que supera el acontecimiento real. Miremos a su protagonista. Más que unas reses en particular lo que se despliega allí es un cuerpo colectivo, que se mueve, se asusta, corre, se desorienta, brama como un ser herido. Un cuerpo colectivo que está siendo sacrificado, expulsado y aniquilado. En cuanto a lo que sucede, es una pugna territorial. Como dice Jiménez (2000):

El despliegue del poder hace al espacio y no se limita por lo tanto a ocupar un espacio ya dado. Y si lo hace, si se inmiscuye en un espacio ya dado, lo hace en condición de intruso o de ocupante que desencadena inmediatamente un conflicto con el poder establecido que muchas veces concluye en la ruina del espacio anterior al conflicto.

Este *Sacrificio* nos habla de un conflicto, de una desterritorialización (la de las reses cuyo espacio está siendo «arruinado»), pero al tiempo de una nueva territorialización ejercida por un poder «intruso», invisible. Una territorialización que se marca literalmente a sangre y fuego.

La desterritorialización-territorialización es vista aquí no solo como un asunto bélico, militar o político. Al contrario, Echeverri propone este territorio como un reservorio de sentidos. Es que, como lo consigna Haesbaert (2011), el territorio no solo es un concepto jurídico, económico, geográfico, abstracto, también es simbólico, cultural, emocional. Y por tanto «inspira sentimientos». En esta obra, por ejemplo, se palpa la satisfacción que produce el poder territorial y la autocomplacencia en su propia fuerza, representada en ese fuego omnipotente, victorioso, histórico. Y al tiempo, por el otro lado, casi que olemos la impotencia, el desasosiego, la desesperación, el miedo de ese cuerpo colectivo-ganado, herido y confuso, que ha perdido su territorio-refugio. Esta confrontación de imágenes fuego / ganado se da al mismo tiempo en la esfera auditiva:

el ruido de las llamas se impone sobre el de los pasos, las marchas, los bramidos. Lo devora.

Echeverri está atenta a todas las capas del territorio, tanto «a sus realidades visibles como a los poderes invisibles que lo componen» (Haesbaert, 2011). De nuevo se enfrenta a esas transparencias que tanto le interesan. Asuntos que se le presentan «de forma intermitente, frágil y casi invisible, volviendo una y otra vez a aparecer y desaparecer» (Méndez, 2013).

La opción formal que elige para rodear lo innombrable es la de la oscuridad: una sala en penumbras, el claroscuro de las imágenes, las formas apenas tocadas por una luz artificial que «ilumina lo que difícilmente podemos ver». Y en verdad, es muy poco lo que vemos. Es que la artista está hablando acerca de lo soterrado. En *Exhausto aún puede pelear*, por ejemplo, eran claros y evidentes los dos contrincantes: iguales, frente a frente, distinguibles. Lo mismo sucedía en *Juegos de herencia*, donde estaban los hombres con machete por un lado y el gallo inerme por el otro, en una playa de pesadilla debajo de la luz de un sol calcinante. Sin embargo, en *Sacrificio*, ¿cuáles son los protagonistas y los antagonistas? ¿Hay una desbandada del ganado espontánea o hay una expulsión provocada? ¿Un enfrentamiento quizás?, pero ¿entre quiénes? El cuerpo colectivo de las reses es monumental, carnal, matérico. No obstante, ¿contra quién o qué está luchando y perdiendo?, ¿quién propaga la fuerza apoteósica del fuego?, ¿quién asfixia?, ¿quién controla el territorio?, ¿quién se queda con él? Al otro lado solo parece haber una ausencia, una inmaterialidad, la cual arrasa y destruye. No sabemos de quién es esa boca de la muerte.

Lo que sí sabemos es que su forma es circular. Ya no se trata de la figura geométrica de *Exhausto aún puede pelear*, pues *Sacrificio* está instalada en un espacio rectangular. Sin embargo, hay una circularidad de otro tipo. Circular es el movimiento de las reses, del fuego que va de pantalla a pantalla, de los flujos que se crean entre las imágenes gracias al montaje. Circular es el despliegue del sonido. Pero esta circularidad ya no tiene que ver con el circo romano y los ruedos como en *Exhausto aún*

*puede pelear*, sino con el detenimiento, el encierro, el sofoco, la clausura. Tiempo empozado. Espacio sin salida.

Si las imágenes apenas se distinguen debido al exceso de oscuridad de las sombras o al exceso de luz de las llamas, el plano auditivo es grandilocuente, excesivo, dramático. Habría que hablar más de ruido que de sonido. Ruido como opuesto al orden social, a la comunicación, a las categorías y las clasificaciones (Ordoñez, 2011). Un ruido del paisaje que, sin embargo, no es natural porque está atravesado por un caos muy humano. Ruido que como en todas las instalaciones de Echeverri instaure un espacio sensorial que al tiempo es mental. Frente a la iconoclastia de estas sombras o incendios, estrategias segadoras por igual de las formas definidas, estos ruidos aluden precisamente a lo invisible. Son el sonido de la violencia del que habla Uribe, la piel sensorial de la destrucción.

J. L. Nancy se ha preguntado por la relación posible entre un sonido que escuchamos y una verdad que entendemos. Aquí, sin duda, el espectador, como las reses, en medio de esta instalación ciega y sin salida, en una espacialidad que no solo lo rodea, sino que lo penetra (Ordóñez, 2011), puede plenamente escuchar ruidos y entender verdades. No claras y distintas, pero sí experienciales: la experiencia de la desterritorialización y la muerte desplegándose en un espacio que paradójicamente instaure y clausura.

También puede palpar una memoria, la memoria del lugar. Echeverri ha hablado de

...la evidencia de fuerza de los lugares que han trazado marcas desde el desacuerdo y el conflicto... Los espacios que nos han pertenecido, que hemos vivido a lo largo de los años y que en muchas situaciones se expresan a destiempo motivados por eventos que renuevan un pasado, incorporando al presente superposición de historias (Méndez, 2013).

Este corral-altar sacrificial se nos presenta como un lugar-signo, en términos de Peter Handke. Un lugar simbólico marcado por la sangre,

instaurado por los victimarios para entronizar su poder, un lugar de sacrificio público y ejemplarizante, un lugar botín, pero también un lugar que fue y ya no es, un lugar de pérdida. Un lugar que al tiempo es todos estos lugares, que condensa todas esas historias. Tierra que guardará su memoria en transparencias, marcas, huellas sobre sí misma, incluso después de las llamas que han pretendido borrar todo vestigio. Echeverri está al acecho de estas señales y fósiles que traen al presente esas capas negadas.

Así, con esta obra, la artista entra en firme en un ciclo —el cual continúa hasta el presente— donde la memoria cada vez más es la protagonista y la brújula de sus búsquedas.

### EL MURCIÉLAGO

*NÓCTULO* (2015):<sup>11</sup> *EL ANIMAL Y LOS FANTASMAS*

La pérdida de la casa, el abandono forzado, el reclamo a larga distancia y el encuentro con la estrategia revitalizante de los campos por el murciélago produjo *Nóctulo*.

(Echeverri, 2015)

En silencio y sin imagen llega el último invitado del bestiario de Echeverri. Hasta ahora, su cámara se había acercado a la opulencia visceral del cerdo, a las rugosidades táctiles de la cresta del gallo y las formas agudas de sus patas, a los lomos vibrantes de las reses. Es decir había explotado visualmente el esplendor y espesor del significativo de estas metáforas animales. También había explorado la naturaleza acústica de sus gritos, bramidos, chillidos. En *Nóctulo*, en una dirección contraria, buscará atrapar lo que sensorialmente no se puede: un murciélago en vuelo, imperceptible a los oídos y ojos humanos.

<sup>11</sup> Ver video en <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/noctulo>

Ficha técnica: instalación multicanal, interactividad sonora, 2015.

*Nóctulo, 2014,  
detrás de cámaras.*





*Nóctulo, 2014,  
detrás de cámaras.*

*Nóctulo* se presenta así como un punto iconoclasta en el contexto de la obra de Echeverri. Una perspectiva que había empezado en las sombras de *Versión libre*, pero que se inaugura decididamente en la oscuridad cerrada y cargada de *Supervivencias*. Ya desde *Apetitos de familia* Echeverri había insistido conscientemente en preguntarse acerca de «las transparencias de lo real», «los fantasmas», «la expresión de lo inexpresable». Solo que hasta el momento había buscado estos límites, paradójicamente, en metáforas exuberantes y sólidas. En *Nóctulo*, al contrario, se decide por darle a lo inaprensible una piel igualmente inaprensible. Si había hecho proyecciones de imágenes, ahora realizará contra-proyecciones; si había explotado la potencia y agresividad de los sonidos, ahora trabajará en el campo del ultra-sonido, de lo in-audible.

La experiencia técnica que ha adquirido en veinte años de exploraciones en el video le permite en esta obra llegar a soluciones formales muy sofisticadas para poner en escena sus preocupaciones. Elabora así una compleja propuesta expositiva que, más allá de un simple deleite en las posibilidades tecnológicas, es una respuesta a búsquedas fundamentadas en sus investigaciones. Y también a los nuevos problemas que está planteando la realidad colombiana. Es notable en esta pieza, por ejemplo, cómo logra darle forma a conceptos tan abstractos como las capas de la realidad y del espacio, lo in-audible, lo in-visible, las transparencias, lo impenetrable.

Cuando el espectador llega a la sala encuentra un espacio dentro del espacio de exposición. Está construido con telas-pantallas negras, que van de piso a techo y forman un gran cubo al que no se puede entrar. Estas pantallas reciben cinco proyecciones originadas desde el interior. Desde allí emergen algunas formas difusas. ¿Qué hay allí? Nada es evidente. Quizás unas apariciones de personas de lo que podría ser «un espacio psíquico» como dice María Belén Saez (Garcés, 2015), curadora de esta obra para el montaje en NC Arte; o tal vez un lugar físico, quizás una casa. ¿Están vivos? ¿Son espectros? ¿Están en el presente? ¿Vienen del pasado? Algo murmuran aunque no se entienda exactamente lo que dicen. Solo se escuchan fragmentos deshilvanados, frases como «¿de



quiénes éramos enemigos?», «...todo nos dolía», «...es lo peor», «...le metieron candela»...

Un baile de espectros que se mueven todo el tiempo. A veces, como una ráfaga, también se alcanza a ver un rincón de esa casa abandonada en la que se insinúa la silueta de un murciélago colgando y sus huellas en las paredes... El espectador no puede acceder a este cubo sellado. Si en otras obras de Echeverri, como *Sacrificio*, *Exhausto aún puede pelear* o *Treno*, la intención de la instalación era la plena inmersión corporal del espectador, ahora la decisión de la instalación es expulsarlo. No puede entrar. Está obligado a rodear este cubo a través de un espacio circundante en penumbra. Al hacerlo, asiste a los diálogos entre las voces humanas que provienen del interior con un sonido inquietante que se produce en este exterior: los chillidos agudos de un murciélago que vienen y van. Sonidos que caminan por el espacio como el espectador, con una materialidad casi física. Las palabras de los fantasmas se superponen y enredan con el ruido intermitente del animal.

Transparencia, membranas, impenetrabilidad, bloqueo. Se podría decir que *Nóctulo* es la continuación de las preguntas principales de Echeverri. Una obra de madurez, donde antiguos y rumiados problemas se plantean una vez más, pero ahora con más recursos formales y mayores herramientas conceptuales para enfrentarlos. Pero, al tiempo, se puede reconocer allí algunos puntos de giro, que corresponden también a la actualización de las preguntas por un conflicto político siempre cambiante.

Hay, por ejemplo, otra perspectiva frente a lo animal. En sus anteriores obras, Echeverri había estado interesada fundamentalmente en el aspecto sacrificial y mítico de los animales en el contexto colombiano. Es otra la mirada de *Nóctulo*, que empieza con la selección del animal. El murciélago, entre otras cosas, no pertenece ya a ese bestiario doméstico que ha jugado un papel simbólico y central en los imaginarios del conflicto nacional, como lo ha determinado Uribe (2004). Hasta el momento, las reflexiones de Echeverri intuitivamente se habían circunscrito a estos especímenes hipersimbolizados por victimarios y víctimas: cerdos, gallos, reses.





*Nóctulo*, 2015,  
videoinstalación y sonido.  
NC\_Arte, Bogotá.

Al contrario, el murciélago se ha quedado por fuera de este círculo animal próximo. Es un espécimen que se percibe extraño: autónomo, no domesticable, nocturno, subrepticio, y que por tanto no permite su consumo, accesibilidad o apropiación. Debido a todo esto, su figura representa muchísima más alteridad que la de aquellos animales de granja, aunque también haga parte de la vida cotidiana de los campos. Su relación con la noche y la oscuridad, además, lo han convertido simbólicamente en emisario de la muerte, las sombras, lo desconocido. En Occidente, en una larga tradición, se le ha relacionado con los vampiros que chupan el alma, la sangre y la vida.

Débora Arango, por ejemplo, en los años cincuenta, parece beber de este imaginario colectivo cuando pinta su demoledora obra *La República*. Allí, el vientre de una mujer es picoteado indolentemente por dos aves carroñeras, a la vista de unos bueyes monstruosos de los que pende una bandera de Colombia. Y en el horizonte de este país en ruinas, como un omnímodo emperador del mal, se levanta un murciélago de rostro diabólico que domina la escena. Este engendro aprisiona las alas de una paloma antropomorfizada impidiéndole volar, mientras extiende sus alas monumentales como una extensa capa del mal, que cubre y oscurece aún más ese territorio de muerte y destrucción. El tratamiento nítidamente alegórico, de significaciones cerradas y directas (el murciélago es el mal; la paloma, la paz imposible; la mujer, la república, etc.), está en el límite de la caricatura política, como bien lo ha señalado Santiago Rueda (2011) y parece acudir a sus mismos mecanismos retóricos.



Débora Arango,  
*La República*, sin  
fecha. Acuarela.  
Dimensiones:  
0,77 x 0,37 m.

Es completamente opuesta la apropiación metafórica que hace Echeverri del mismo animal en *Nóctulo*. Sus diferencias empiezan por los disímiles valores semánticos que esta artista explota en el murciélago como símbolo. Como apunta Oliveras (2007), mientras las denotaciones (propiedades) de una palabra son determinadas y fijas, las connotaciones (atributos) son infinitas y variables. Cambian para cada grupo social o incluso época. Así, las metáforas animales tampoco son universales ni significan siempre lo mismo. Dice Uribe (2004): «Las clasificaciones que hacemos de los animales no son un asunto de la naturaleza, sino del lenguaje y la cultura». En *Nóctulo*, Echeverri va a contra pelo de aquellas asociaciones, con la muerte y el mal, que se han hecho con el murciélago en la cultura occidental. Para la artista, lo más importante, en cambio, es la capacidad regeneradora, reconstructora, revitalizadora de este animal. Y su manera de trabajar en silencio (Echeverri, 2015):

La noche para el murciélago es su aliada para volar, comer y sembrar. Permanece en zonas reconocidas donde establece corredores de cultivo. En forma silenciosa hace parte de la conservación y del equilibrio natural. Reconstruye y reproduce la vida vegetal de manera ordenada y se vale del sonido para su orientación. Detrás de lo que no oímos, quizás ni vemos, o ni sabemos, hay una labor diaria lenta y persistente que genera sostenibilidad ecológica.

Son estas las connotaciones que trae a la sala de exposición: la del murciélago como sutil y tenaz creador de territorios. Un tejedor de espacio a través del sonido

Así como en *Sacrificio* hay un movimiento violento de territorialización-desterritorialización, en *Nóctulo* se presenta un movimiento contrario: una suerte de re-territorialización, pero realizada en otros términos e intensidades y con diferentes estrategias. Sobre el mapa bélico trazado con sangre sobre la tierra, el murciélago sobrepone con su vuelo y ultrasonido otra cartografía aérea, con la que crea un corredor de vida, regeneración y cultivo.

*Nóctulo*, 2015,  
dibujo sobre fotografía.



Según Deleuze y Guattari (2004) el territorio, en lugar de ser siempre funcional, resultado de una posesión o apropiación, podría surgir de una acción estética, expresiva. Una expresividad que también podrían desplegar los animales cuando extienden sus marcas de color (algunos peces) o de sonidos (los cantos de algunas aves). Esta liberación de materias expresivas constituiría una especie de «arte bruto». Es decir, el territorio quizás no siempre se tendría que conformar a partir de una apropiación violenta (como la que realizan, por ejemplo, las patas retadoras y hostiles de los gallos de *Exhausto aún puede pelear*, en su combate a muerte), sino que también podría originarse en un acto creativo, difuminado, fluido. Un acto estético.

El murciélago, como las grullas danzantes y rítmicas que mencionan estos autores, crearía aquí su territorio en la ruta de su vuelo y en el alcance de su eco ultrasónico. Ya no se trataría entonces tanto de «firmas» o «marcas territoriales» (como las posesivas y excluyentes de los gallos), sino de un encadenamiento de marcas que constituyen un estilo, «una instalación escénica que conjuga materias y signos» (Testa, 2013). Esta tesis etológica-filosófica no dejaría de ser problemática, según Haesbaert (2011). Sin embargo, dejando aparte una verificabilidad científica que aquí no viene al caso, puede funcionar perfectamente como una metáfora que nos habla de la reconstrucción inevitable e imparable de la naturaleza.

«El hecho del territorio no pre-existe a quien habita» (Sauvagnargues, citado en Testa, 2013). Es decir, se hace territorio al habitar. El murciélago —como metáfora de los sobrevivientes propuesta en el encadenamiento sintagmático del montaje de *Nóctulo*—, se estaría re-territorializando sobre los no-lugares del conflicto bélico colombiano.

Murciélago, casa, semillas se presentan aquí, pues, como dispositivos de reconstrucción de un mundo que se quiso borrar de la tierra: o al menos de los mapas. Los fantasmas de la casa nos hablan, precisamente, desde aquellos «fragmentos territoriales sin ningún entramado [...] bolsones de aislamiento, pobreza, olvido, marginación» (Gurevich, 2005) que ha

creado la guerra. Desde esta tierra de nadie nos recuerdan su presencia y la coordenada del tiempo que siempre tiene una geografía, es decir su cronografía. Porque los paisajes, como lo han dicho Moraes y Da Costa, son también tiempo materializado. En el territorio, entonces, habría que considerar siempre los distintos tiempos implicados en su construcción: «rápidos y lentos, de coyuntura y estructura; cortos, medianos y largos... cúmulo de tiempos sedimentados que presentan distintas duraciones y diferentes ritmos, detenciones, saltos, aceleraciones, rupturas» (Gurevich, 2005).

Hay pues en este cubo-casa una condensación de espacios y tiempos: de espacios atravesados por el tiempo, de tiempos desplegados en el espacio. Allí, al evento irruptor, violento, brutal, destructor y fugaz de los actos de guerra y desplazamiento, se sobrepone el tiempo lento de la resistencia diaria, laboriosa, persistente y de los ritmos internos de la reconstrucción, la preservación y la latencia.

Una re-territorialización a la que la artista le ofrece también la metáfora del sonido. El ruido estruendoso de la violencia y su efecto desequilibrante que Echeverri ha tratado insistentemente en sus anteriores trabajos le deja aquí el lugar al ultrasonido, rítmico, equilibrado, sonoro del murciélago. Con su exacerbada sensibilidad visual y barroca, sor Juana Inés de la Cruz pedía que se le oyera con los ojos. Este murciélago, al contrario, ve con los oídos, con los ruidos que emite y se devuelven en un eco que le permite ubicarse en el espacio, en un fenómeno de ecolocalización (percepción auditiva que permite visualizar el espacio), (Ordóñez, 2011). *Nóctulo* le propone esta percepción al espectador para enfrentarse a las oscuridades de la memoria histórica inabordables desde el presente.

La voz de las personas afectadas por el conflicto también se devuelve, retorna, en esta metáfora. Quizás, habría que escucharla para reubicarnos en el presente. Al respecto dice Arias (2011): «el eco del murciélago permite reconstruir esa imagen del pasado que no es visible ni audible pero que está de alguna manera ahí, que permite que uno se mueva en



ese espacio del pasado aunque sin acceder a él». Y ese eco, continúa, sería el que permitiría «reconstruir espacialidad en el presente» (Garcés, 2015). Es decir, territorio.

Hay pues en *Nóctulo* varias perspectivas nuevas en el trabajo de Echeverri. Si la artista había trabajado intensamente el sonido, ahora busca ir más allá de lo audible, investigar lo ultra-sonoro. Un reto que puede afrontar gracias a la tecnología que no tenía en sus inicios, y que posibilita escuchar lo sutil como nunca antes, gracias a un extenso arsenal de dispositivos manejados con solvencia por Echeverri. Recursos que ahora le permiten aludir, con una metáfora física, a un momento histórico donde sigue siendo inaudible e imperceptible lo que pasó y lo que sigue pasando.

De unos trabajos en los que había afianzado cada vez más el concepto de inmersión, pasa a explorar la impenetrabilidad. La revitalización también es un concepto emergente en relación con sus anteriores reflexiones, centradas en la disolución, la pérdida, la muerte. De un interés constante en radiografiar los procesos de desterritorialización, observa ahora los gestos sutiles de la re-territorialización. De los desaparecidos, sacrificados, pasa ahora a mirar a los sobrevivientes y sus estrategias de vida.

Uno de los elementos constantes del vocabulario de la artista ha sido la acción de llenar. En *Apetitos de familia* y *De doble filo* la pantalla se inundaba con sangre, en *Treno* con el agua tumultuosa de la muerte y el olvido. Ahora, en *Nóctulo*, es un cubo el que se llena estruendosamente de semillas, de vida. Metáforas de Clemencia Echeverri.

*Nóctulo, 2015,  
still de video.*







v

## PARA TERMINAR, ALGUNAS IDEAS INCONCLUSAS

### EQUIPO DE TRABAJO

Santiago Martínez  
Martha Patricia Niño  
Daniel Prieto  
Boris Terán  
Osacar Moreno



*Voz/Resonancias de  
la prisión, 2006, equipo  
de trabajo.*

v  
Para terminar,  
algunas ideas inconclusas



*Treno, 2007,  
detrás de cámara.*

La historia —y, por supuesto, la historia del arte y las imágenes— no tiene más coherencia que la que le demos *a posteriori*. No se pretende llegar aquí a conclusiones definitivas sobre un trabajo realizado al fragor de la actualidad de un país convulso, a partir de pruebas y ensayos, de exploraciones y rupturas. De preguntas sin respuesta. Estas obras no lo han sido ni pretendieron serlo. Pertenecen a un proceso creativo, en pleno vigor. No es entonces el momento de los cierres ni de las clausuras para una artista madura, con todo su potencial de trabajo en marcha.

Por eso, más que con conclusiones quisiera cerrar este proceso editorial, que sí requiere finales, reuniendo algunas ideas, reflexiones, observaciones que se fueron suscitando durante la investigación y escritura de este texto. No como últimas palabras, sino también como un diario de campo, incompleto, en desarrollo, abierto...

### LOS DOLORES DE PARTO

Durante la elaboración de este libro pude presenciar los dolores de parto de la próxima obra de Echeverri (ella siempre está produciendo su próxima obra). Esto me permitió asistir a la génesis de un proyecto. Estos suelen dispararse por una información que está flotando, en el sentido más amplio de la palabra, en el ambiente. Puede ser lo que queda en el aire después de leer alguna noticia de la prensa, o escuchar una conversación o un ruido urbano, o conocer una anécdota personal de alguien, o hacer un viaje por carretera, o ponerle cuidado a una sensación, a un malestar, a una oscuridad. Es una intuición más allá de los hechos concretos, visibles, cuantificables, enunciables. La artista empieza a elaborar con investigaciones en varios niveles. Lee mucho a los filósofos franceses (Deleuze, Guattari, Derrida, Didi-Huberman), pero también poesía y es una consumidora voraz de prensa—, etc.



También en este momento inicial del proceso recoge imágenes y visita espacios que le susciten sensaciones, reacciones, que le den un color emocional y físico. Suele exponer su cuerpo, probar la escala, respirar el ambiente. Pero, nada habrá empezado hasta que se dispare en su mente la metáfora que le permitirá acceder al umbral que está buscando. Y esta, a pesar del proceso racional que realiza, finalmente suele presentarse, como un disparo, una chispa. A veces es visual, pero también muchas veces es sonora. Pienso que esto es lo que hace que sus símbolos no sean muertos, emblemáticos, esquemáticos, planos, decodificables o moralizantes. Ellos surgen de una función poética, del lenguaje vuelto sobre sí mismo. Con esta suerte de epifanía ya vendrá todo el problema de la carpintería. Construir esa imagen intuita de la manera más fiel a como ha aparecido en su conciencia. A veces no termina de redondearse en las avaras coordenadas de la realidad, otras llega a la luz con toda la fluidez y, en algunas ocasiones, llega a sobrepasar lo que había planeado. Es un largo proceso que comienza con el trabajo de campo, bajo los rigores del sol, la lluvia, el pantano, el polvo. La necesidad de adecuarse a las posibilidades reales de las herramientas tecnológicas, de captar con una cámara o un micrófono lo que ella ya ha captado en su mente. El forcejeo con unas condiciones de producción, la búsqueda difícil de los presupuestos. También está la conformación y el engranaje de un equipo de trabajo que en sus últimas obras ya ha alcanzado las dimensiones de una unidad móvil cinematográfica. Profesionales, editores, sonidistas, fotógrafos, con sus especialidades que le ayudarán a llegar a esos minutos de condensación de una imagen que, paradójicamente, es inatrapable. Entre basura y diamantes las ha construido. Entre lo que se puede y lo que no se puede. Es su manera de acercarse al mundo. A ese país de basuras y diamantes, violento, desbordado, amnésico. También vital. Apasionado. Resiliente. Lo ha mirado, observado, leído. Lo ha imaginado y fabulado. Nos ha ayudado a sus espectadores también a hacerlo.

## A MODO DE CRONOLOGÍA)

Se podría decir que *Casa íntima*, *Apetitos de familia* y *De doble filo* giraban alrededor de un germen, del presentimiento de algo que empezaba a suceder, que iba creciendo, apoderándose de la realidad nacional desde la cotidianidad aunque, sin embargo, no se sabía todavía qué era ni hasta dónde podía llegar. Estaba, entonces, en la esfera de las intuiciones. La pregunta de estas obras fue ¿qué está pasando?

*Juegos de herencia*, *Exhausto aún puede pelear*, *Treno*, *Quiasma*, en cambio, se hicieron en el fragor del conflicto, en medio del baño de sangre, de la explosión de las bombas, de la expropiación del país por parte de múltiples ejércitos. Son obras que ya tienen un problema concreto y definido, que hablan de su presente y quieren entenderlo. Obras que debieron lidiar con la falta de distancia, producidas en caliente, con todas las espadas de Damocles sobre ellas, las cuales incluso a veces le impidieron a la artista movilizarse por el país como hubiera querido para su investigación de campo. Su pregunta entonces era por la naturaleza de los hechos: ¿cuál es la estructura de lo que está pasando?

*Versión libre* es una suerte de puente entre este conflicto demasiado próximo hasta unos tiempos donde ya se puede empezar a mirar para atrás con la pregunta ¿qué pasó? ¿Cuáles fueron las consecuencias? ¿Todavía sigue pasando? ¿La historia tiene alguna especie de ancla en el presente, como un síntoma que al no sanarse sigue manifestándose indirectamente y afectando? *Sacrificio*, *Supervivencias*, *Nóctulo*, y sus más recientes preguntas por los desaparecidos en La Escombrera de Medellín tienen esta perspectiva.

## LOS ICONOCLASTAS

La iconoclastia feroz del agua y del fuego, del ahogo y el incendio, del río y las llamas.

## ÓPERA BESTIAL

El conflicto colombiano se podría escuchar atendiendo a las disarmonías de la ópera política-animal que ha compuesto Echeverri a lo largo de sus trabajos. Dispongamos los oídos para percibir esa tortuosa banda sonora.

Es una dis-fonía que empieza con la perturbación de un chillido, el del cerdo-soprano en *Apetitos de familia*, un ruido sin atenuantes que trastornó los aires bucólicos de las representaciones del paisaje en la década de los noventa. El nivel de estridencia de esta ópera se mantuvo en un punto altísimo con el ruido de las espuelas de los gallos furiosos en *Exhausto aún puede pelear* y el del machete decapitador en *Juegos de herencia*. Ruidos dramáticos, brutales, secos, soportes de toda la violencia posible en términos acústicos. El crescendo siguió en aumento hasta el desgarrado coro de las reses y la percusión tanática de sus cascos en la hecatombe de *Sacrificio*, donde el estruendo del fuego exterminador que se había encendido en *Apetitos de familia* ahora se desata sin límites en una conflagración apocalíptica que no deja piedra sobre piedra, ni imágenes en pantalla, ni sonidos en el aire. *Sacrificio* termina con un silencio que paradójicamente guarda todos los ruidos de la muerte. Y en silencio comienza *Nóctulo*, solo que ahora es un silencio cargado con el rumor imperceptible de la vida. Ultrasónico. Ese que ya había empezado a gravitar con los trinos casi imperceptibles de la oropéndola enfrentándose en contrapunto con el bramido del Cauca en *Treno*. Gritos de la muerte, sonidos de la vida.



*Juegos de herencia, 2009,  
still de video.*

v  
Para terminar,  
algunas ideas inconclusas

Ojos sin rostro, rostros sin ojos, la espalda encorvada del recuerdo, las manos que insisten, la piel desollada, el corazón que galopa, las vísceras que palpitan afuera de los cuerpos, las bocas ahuecadas, las lenguas trabadas, los pies que después de pisarla no le dejan hierbas a la tierra. El vacío que se abre adentro de la camisa que flota en el río.



*Versión libre, 2011,  
still de video.*

## UN VOCABULARIO PARA LA VIOLENCIA

Quizás Echeverri, sin proponérselo, ha ido depurando un vocabulario. Mirando su trabajo en conjunto se pueden observar algunas recurrencias, iconogramas. Hubo una primera enunciación en *De doble filo*. Este video fundacional, pensado, planeado y construido en estudio, es una especie de decálogo, de diccionario personal. Como si en él, la artista estuviera exponiendo, todavía sin saberlo, un vocabulario básico al que volvería una y otra vez. Así, la pantalla que se inunda de sangre viene de *Apetitos de familia*, el audio radial de los diálogos de paz y los ruidos domésticos llegan de *Casa íntima*, lo mismo que los fuertes golpes en la puerta (que luego se repetirán en *Supervivencia*). El gesto de rasgar violentamente un papel volverá a aparecer en *Exhausto aún puede pelear*, ya con la acción de las espuelas. El río que inunda todo el espacio será re-potenciado después en *Treno*. La mano que dibuja se conecta con la que escribe en *Acidia*, y con los brazos que buscan con un palo los restos de los desaparecidos en el río de *Treno* (todas ellas escrituras del territorio). La lluvia apocalíptica se volverá a escuchar en *Juegos de herencia*.

## INSISTENCIAS

Echeverri es insistente. Cuando asume una pregunta, no la suelta, no queda satisfecha, vuelve, prueba otra estrategia. Entre muchos otros, hay un concepto-textura que en especial la persigue. Ella ha mencionado que la búsqueda de «las transparencias de lo real» fue uno de los motivos que la llevaron al video. Esta técnica parecía ofrecer las posibilidades de rodear la transparencia. Me llamó la atención encontrar en su archivo, en las márgenes de un proyecto académico, de la época de sus estudios de escultura en Inglaterra a mediados de la década de los noventa, estos comentarios escritos a mano: «los lugares impenetrables, los que percibimos a través de lo transparente». Enunciación temprana y premonitoria de un asunto al que desde entonces le daría vueltas y vueltas. Unos años después aparece

el párpado transparente, el velo perturbador del ojo del gallo de *Juegos de herencia*. Esa metáfora del ojo que no puede ver, de esa mirada velada que no puede penetrar la realidad. En *De doble filo* y *Exhausto aún puede pelear*, el diseño espacial de la instalación giraba alrededor de pantallas transparentes que impedían ser atravesadas. Finalmente, logra la técnica para hacerle un monumento a lo transparente-impenetrable en *Nóctulo*. Ese cubo que atrae y expulsa, vela y deja ver, muestra y oculta. Intocable. Inabordable. Las transparencias de lo real. Los lugares de la memoria. Las grietas de la historia. La insistencia de las preguntas de Echeverri.

### LOS VERBOS

Tumbar, limpiar, borrar, dibujar, despejar, inundar, secar, expulsar, mojar, sanar, sacrificar, rasgar, tejer, escribir, chillar, hablar, quemar, huir, buscar, volar, marchar, retar, sembrar, tocar, gritar, escuchar, desaparecer, resistir.

### EL ESPACIO COMO EXPERIENCIA MULTI-SENSORIAL

Occidente se ha ocupado durante siglos de construir un cuerpo reducido a su ojo, a espaldas de sus oídos, su piel, sus otros sentidos. La capacidad sensorial, más que un dato de la naturaleza que dependa de una anatomía neutra y universal, es una arquitectura perceptiva construida histórica, social, política y geográficamente, como nos lo recuerda Le Breton (2002). En este edificio sensorial, el piso alto lo ocupan los ojos, mientras el oído, el tacto, el gusto, la nariz son recludos en un sótano que se procura no abrir. El riesgo es el desequilibrio. A contrapelo de esta concepción del arte como un ojo caníbal, Echeverri ha afinado cada vez más la propuesta de una experiencia espacial, que depende no solamente del ojo, o del oído, sino de la multisensorialidad. Traduce lo imperceptible en experiencias corporales, en kinestesias. El espectador ve y escucha y siente con todo su cuerpo. Su obra habla de cuerpos a los cuerpos.

*Versión libre*, 2011,  
registro de exposición.  
II Premio Luis Caballero  
(1999-2001), Sala Galería  
Santa Fe, Bogotá.





V  
Para terminar,  
algunas ideas inconclusas



LOS PASOS DESTRUCTORES DE ELLOS, LAS MANOS REGENERADORAS  
DE ELLAS



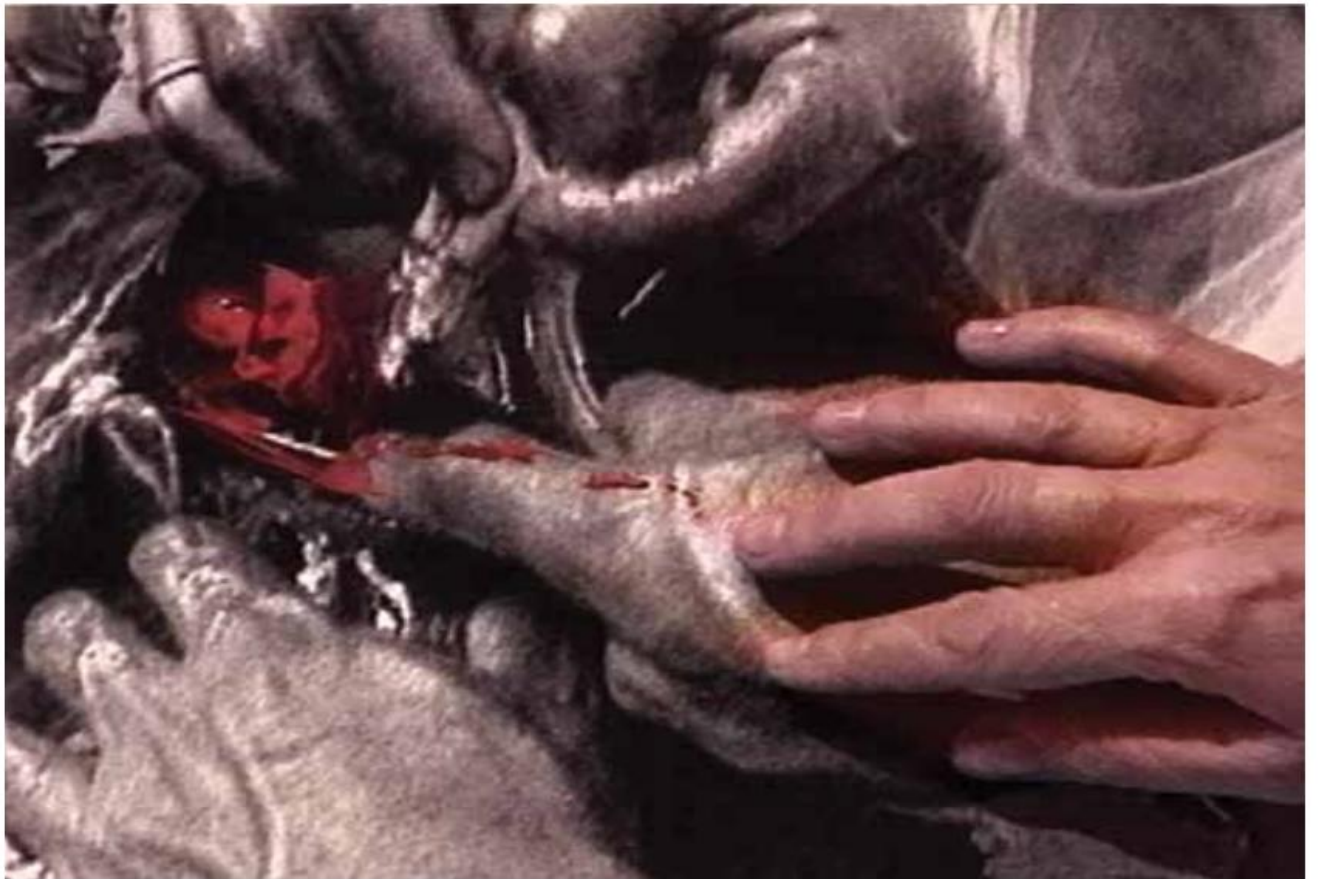
*Juegos de herencia, 2011,  
still de video.*

En *Casa íntima*, mientras las manos femeninas activan la casa, ejecutan la coreografía del habitar, las ritualidades del estar, la construcción del lugar; las de los hombres tumban la casa, ladrillo por ladrillo, ventana por ventana, puerta por puerta. Suyos son los gestos de la destrucción, del des-habitar, de la no-casa. En *Apetitos de familia* es una mano de hombre la que despelleja al cerdo sacrificado, las de ellas preparan alimentos con sus vísceras y las ofrecen en el altar familiar. Los pies de ellos juegan el retador «pico y monto», siguiendo la línea agresiva de las patas de los gallos de pelea, asfixiando el territorio, convirtiendo el encuentro en pugna. También son pasos ciegos masculinos los que amenazan con pisar la cabeza del inerme gallo expiatorio en la playa de *Juegos de herencia*. Igual de torpes y erráticos son los de los encapuchados de *Versión libre*. Una marcha militar de pasos masculinos, como una sinfonía de destrucción arrasa con el lugar privado de la casa tradicional, con sus historias familiares en la invasión pedestre de *Supervivencias*. La violencia no le pertenece a nadie, tampoco la bondad. Estas imágenes simplemente reflejan una estructura humana y arbitraria: la estructura patriarcal de la guerra. A veces, excepcionalmente se quiebra: son los hombres los dolientes en *Treno*, hay una mano con uñas rojas entre los enmascarados de *Versión libre*.

### LOS SONIDOS DE LA VIOLENCIA

El grito del cerdo, el machete cortando el aire, el rasgar de las espuelas, el mugido desesperado, los golpes brutales de la demolición, el crepitar del fuego, el rugido del agua, las botas que hoyan el suelo, la pala contra la tierra, los toques frenéticos en la puerta, el lamento que se extiende, la voz de la conciencia, el silencio.

*Apetitos de familia,*  
1998, still de video.



v  
Para terminar,  
algunas ideas inconclusas



*Versión libre, 2011,  
still de video.*

## LA TIERRA INTRANQUILA

El horizonte que empieza recientemente a explorar Echeverri no es el del final feliz de la guerra o el de un plácido posconflicto. Su postura parece apuntar a otros matices, a entender el mundo más allá del blanco y el negro. La guerra ha dejado centenares de víctimas, pero también miles de sobrevivientes, quienes le generan nuevas preguntas: ¿cómo han sobrevivido?, ¿qué es lo que sobrevive?, ¿cómo se mantiene la vida en la muerte?, ¿cómo la naturaleza recobra sus derechos?, ¿Cuáles son los mecanismos de la memoria?, ¿qué se recuerda?, ¿cómo se recuerda? El conflicto tiene momentos espectaculares, estruendosos, evidentes y, entonces, no se puede hacer nada más que escucharlo. Echeverri, como pocos artistas en Colombia, lo ha hecho. Sin embargo, también tiene momentos de repliegues, de silencios, de oscuridades. Momentos en los cuales los relatos se encapsulan. Echeverri también está escuchando estos sonidos cargados del silencio. Y allí se entremezclan tanto los ruidos de las actividades regeneradoras como el de los duelos no resueltos. La tierra no está tranquila. Tiene pesadillas, pero también se resiste a morir.

## LAS APARICIONES

Echeverri sabe que trabaja con fantasmas: lo inexpresable, lo indecible, lo innombrable. Los rodea con preguntas, lentes, micrófonos. A veces los caza. A veces se le escapan. Otras se le aparecen. Es que en el estudio la realidad tiene otras maneras. Lo que afuera es un ruido ambiente, aquí se convierte en un aullido de horror; lo que era una fiesta, aquí es un sacrificio. Tiene horas de grabación del río Cauca, de sus remolinos, turbulencias, erizamientos. Las figuras se hacen y deshacen en su fluida superficie, las formas juegan, las líneas se enroscan. Texturas abstractas. Sin embargo, al congelar un movimiento, de pronto se aparece allí, entre las olas del río de las tumbas, el mapa de Colombia totalmente definido. La variable no siempre determinada de lo surreal de lo real.

## LO QUE PUEDE UN CUERPO, LO QUE NO PUEDE

Estudio de Echeverri. En una esquina, una fotografía a escala humana de uno de los paramilitares enmascarados de *Versión libre*. Casi una sombra. Su cuerpo y su cara desaparecen en la oscuridad. Solo es visible la coronilla de su cabeza. La cara oculta del mal, él que no da la cara. El hombre que perdió el lenguaje que él mismo asesinó. Al que cuando quiere hablar, solo le salen sapos de la boca, como en los cuentos de hadas o las maldiciones bíblicas o los juicios. Rostros cubiertos, labios sellados. La imposibilidad de saber qué pasó. Mole de carne muda. Solo hablan sus ojos, a veces lloran. Hundido en un agujero negro, sin coordenadas espaciales, sin presente, sin cuerpo. Casualmente, hoy está al lado de una de las pinturas de los cuerpos de amantes que Echeverri realizó en la década de los ochenta. Figuras desnudas, sin rostros, sin historia. Puros cuerpos buscando también su lugar en un espacio que los expulsa. Este se quiebra en zonas infranqueables, se hunde dentro de sí mismo. Espacio imposible.

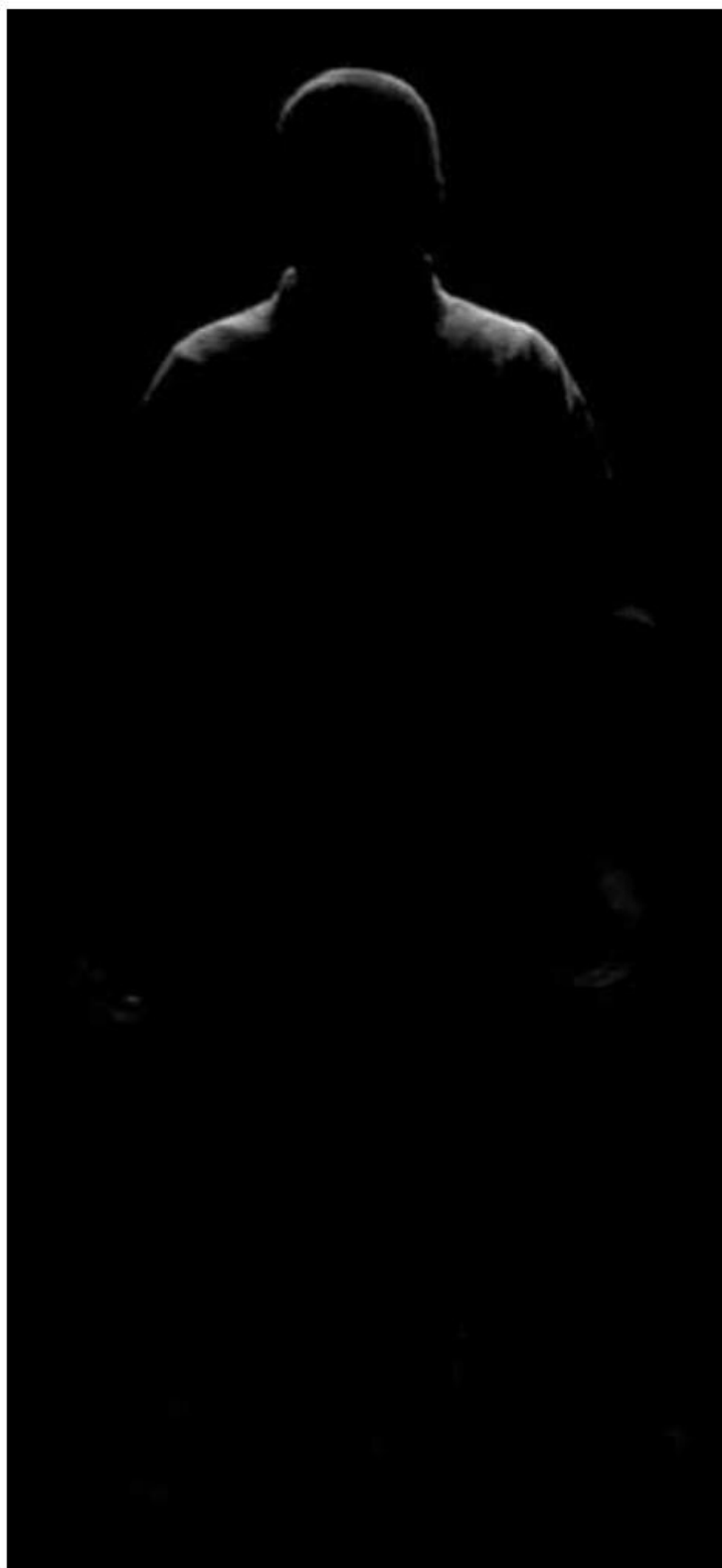
Sin embargo, dos cuerpos sí encuentran su lugar al fundirse en un abrazo de carne. Erotismo subversivo. Miro estas dos imágenes cuyo montaje provocó hoy el azar: El ex-paramilitar encapuchado y los amantes desnudos. Pienso en esos seres de dos planetas que nunca se encontrarán fuera de esta extraña colisión. Pienso en la historia que siempre trae un cuerpo, en los mitos que siempre arropa, en las preguntas que siempre hace, en las cosas que nunca revela. Pienso en la desavenencia estructural de los cuerpos con los espacios en la historia de Colombia. En lo mal avenidos que estamos con la carne, con la piel, con el sexo, con la vida. En lo enamorados que han estado el poder y la muerte de nuestros cuerpos.

Sin título, 1980.  
Pintura y acrílico.  
Dimensiones: 1,70 x 1,20 m.





V  
Para terminar,  
algunas ideas inconclusas



*Versión libre, 2011,*  
fotografía. Dimensiones:  
1,80 x 0,90 m.

Pienso en la aventura particular de la artista Clemencia Echeverri, en sus exploraciones en la carne, en la historia, en la política, en su tiempo. Pienso en los quiebres de una obra que empieza con estos cuerpos deseantes y termina con estos hombres oscurecidos, pura muerte. Pienso en el problema estructural que ha tenido siempre Colombia con sus cuerpos, en las dificultades para crear espacios en los que quepan, convivan, se desarrollen, vivan. Pienso en cómo el arte ha reflejado este problema desde los cuerpos lacerados del barroco hasta el de estos victimarios torpes que no pueden dar pasos porque ellos mismos han clausurado la posibilidad de cualquier territorio. Cuando vuelvo al día siguiente a su estudio guardaron las pinturas de los amantes. Pienso que hacen parte también de la obra de Echeverri. Que tienen mucho que decir acerca del desarrollo y alcance de su mirada y sus metáforas durante todos estos años de incansable atención a ese problema llamado Colombia.



## ENTREVISTA A CLEMENCIA ECHEVERRI

SOL ASTRID GIRALDO (en adelante SAG): Empecemos con algo de la prehistoria... Hay un momento de transición en el que te estás desencantando de la escultura pública, pero todavía tienes intereses tridimensionales.

CLEMENCIA ECHEVERRI (en adelante CLECH): Ese momento fue difícil, viajé a realizar estudios de maestría y me propuse tener una mirada introspectiva en los procesos dejando de lado los parámetros de la escultura urbana. Realmente quería hacer piezas más personales. Entonces participé en una exposición colectiva en un lugar que en ese momento, 1995, se llamaba Espacio Vacío, que manejaba Jaime Iregui. El título de la exposición era la «Mirada expuesta», con los artistas Rolf Abderhalden y Trixi Allina. Esta fue mi primera instalación: hice una proyección de agua contra el muro que subía hasta llenar la pared, dando una sensación de ahogo. Instalé allí unas pequeñas esculturas de rostros con unas partes metálicas en la boca, insistiendo en la no respiración. Esa obra estaba muy influenciada por el proceso que llevé a cabo en Chelsea. La hice inmediatamente antes de *Casa íntima* (1998).

SAG: En *Casa íntima* es claro que quieres investigar el video, además que empiezas a explorar el concepto de instalar. El video nunca fue una pantalla para ti.

CLECH: Exactamente. *Casa íntima* fue un acercamiento casi natural con la cámara de video y fotografía ante un proceso inminente de demolición de una casa en Chapinero, justificada por la ampliación de una vía. Registrar el evento era natural hacerlo mediante un registro temporal.

Esta obra demandó para su exposición en el último Salón Nacional de Artistas, realizado en Corferias, el uso de tecnología que no teníamos a mano pues en esos momentos hablar de video proyectores o de equipos VHS era impensable, pues solo estos equipos pertenecían a las instituciones educativas. Ni siquiera los museos habían empezado a pensar en esta necesidad. Con el apoyo de la Universidad Nacional logré la posibilidad de la exposición. En ese momento las instituciones artísticas solo respondían a propuestas que involucraban paredes para colgar obra o piso para recibir escultura. Recuerdo que solo por los años 2003-2004, por la época en que volví a mostrar *Cal y Canto*, el Ministerio de Cultura ya entró a participar con los equipos técnicos para las exposiciones. Eso fue definitivo para el arte y los artistas.

SAG: Tu mirada a los rituales comenzó muy pronto. ¿Cómo te acercaste al tema en *Apetitos de familia*?

CLECH: En esa época me interesaban sobre todo los comportamientos familiares. Acababa de hacer *Casa íntima*, que me permitió, de manera natural, ingresar con la cámara, en una casa, en una intimidad, en un día a día, unas voces, unos personajes. Creo que ese proceso me llevó a entrar en lo propio, en mi familia. Con cámara en mano en vacaciones de fin de año grabé la fiesta del cerdo. Era una fiesta muy importante en mi casa. Todos participábamos en el manejo de las partes del cerdo para convertirlas en maravillosos platos que disfrutábamos durante el día.

SAG: Pero no hay allí una mirada complaciente ni sentimental a esta fiesta...

CLECH: En ese momento ya había empezado a mirar ese tipo de eventos que tenían algunos elementos de apariencia violenta. Por ejemplo, cuando

en *Casa íntima* acaban un legado familiar, me llamó la atención la forma como tumban la casa, como golpean las paredes, actos cercanos a golpear un cuerpo. Esta experiencia me da conocimientos y comprensiones. Uno no se va dando mucha cuenta al inicio de estos procesos, pues yo creo que si esto fuera muy claro y racional, posiblemente ni lo habría hecho. Ahí hay un estado inconsciente, de atracción, que se deja suceder, para que algo pase. Entonces, me dedico a *Apetitos de familia* en detalle...

SAG: En esta fiesta, ¿te interesa el rito familiar o la violencia de esta práctica? Hay una ambigüedad.

CLECH: Al principio me atrajo lo violento en los procedimientos y la forma natural de su manejo. Luego empecé a descubrir que ahí lo que había era un asunto de encuentro y fiesta. Cuando quise organizar ese material, lo traje al estudio y me encuentro con las fotos cargadas de sangre, las pegué en las paredes. Ahí empecé a tener una mirada crítica sobre el evento.

SAG: Esto te lo permitió el distanciamiento del video...

CLECH: Sí. Pude tener una mirada detenida, muy en primer plano. Pude dejar de verlo tan natural y familiar como era la costumbre desde niña. Entonces me di cuenta de que el video me permitía ver otras cosas: los sentidos se exageran, crecen, la atención por las cosas se vuelve diferente. Eso lo había empezado a ver en *Casa íntima*.

SAG: ¿Así empieza tu proceso en el estudio?

CLECH: Sí, lo primero es producir ejercicios de visualización mediante gráficos, para entender cómo armar el video. En ese entonces estaba más acostumbrada a procesos sobre el papel, lo gráfico, la pintura. Empecé a tratar de entender lo que estaba pasando ahí, a identificar cuáles eran las dominantes, las imágenes más poderosas, más potentes. Ahí por ejemplo tomé la decisión de grabar los latidos de mi corazón. Pero no había un

relato para contar, una historia para narrar, nada escrito previamente... Nunca he hecho un guión de contenidos a la manera tradicional.

SAG: Tus guiones son de imágenes y de sonidos.

CLECH: Exacto.

SAG: Continuando con la ambivalencia, por un lado hay un distanciamiento y una desnaturalización de ese rito. Pero por otro lado muestras un tejido familiar. La mano que aparece es dulce, pero produce sangre. Hay una tensión.

CLECH: Comprendí que esas celebraciones a través del sacrificio de los animales unen las familias y reúnen a las comunidades. Hay una justificación interesante, que no es despreciable. Me interesó esa brutalidad que tiene que ver con los manejos tradicionales en las fincas, que mostraban ser duros y crueles.

SAG: Pero viste también otra cosa.

CLECH: Después, al mirar el material, entendí que se trataba sobre todo del encuentro y del afecto. Cuando se le saca el corazón y las vísceras al cerdo y luego se comparte, ¿eso qué significa? En ese momento el animal está participando de una comunión, una comunidad, un grupo familiar, una unión. La mano que toca es mi mano. Estas imágenes las hice en el estudio cuando estaba analizando los contenidos. Todo estaba revestido y cargado de la sangre del animal.

SAG: Ahí hay un acto de pintar, manual. Te hace falta un gesto plástico.

CLECH: Exactamente: completar, señalar, cerrar, acabar de decir las cosas que probablemente no están dichas en la imagen. Fue muy intuitiva la acción de la mano. Comprendí que en ese trabajo de taller se producen hallazgos importantes, como el poder ver por ejemplo ese tiempo de la

imagen. En ese momento nace la obra. Fueron encuentros valiosísimos, fue aprender haciendo.

SAG: Entre *Casa íntima* y *Apetitos de familia* hubo un paso grande en tu apropiación del lenguaje del video...

CLECH: Es cierto, hubo más acción: el recorrido de la mano, tomar la decisión de subir la sangre por el muro se constituían en elementos plásticos adicionales. *Casa íntima* fue muy documental en su desarrollo y aproximación pues estaban los relatos de los habitantes muy presentes, a pesar de que formalmente la construcción de los cuatro lados en la sala de exposición ya empezaban a señalar mi interés en la instalación. Hasta ese momento no tenía experiencia con la video-instalación pero fue un aprendizaje de nuevas formas de hacer y de construir el relato.

SAG: Ya con este segundo video has tomado conciencia de estar haciendo video-instalación.

CLECH: El espacio empieza a ser un nuevo dato, un problema fundamental para construir pensamiento y fortalecer la idea. Por ejemplo, en *De doble filo*, que exhibí por primera vez en la exposición «Arte y violencia» en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (FECHA), la produje a partir de una tela en la mitad del espacio, dividiéndolo como membrana. Mi interés era que el sonido pasara de un adentro hacia un afuera y que cuando el espectador estuviera en un lugar, recibiera el sonido interior y hacia adelante. Fue una forma de empezar a encontrar esos lenguajes que permiten localizar los valores de la imagen sonora y de la imagen del video. Fue paso a paso como lo fui identificando.

SAG: ¿Cómo fue tu investigación previa para la obra de *Apetitos de familia*?

CLECH: Inicé lecturas de mucho tipo pero en particular leí a Rene Girard, textos sobre carnavales, fiestas populares etc., desde la antropología, la sociología. Quería entender y acercarme más a esos mundos. Siempre



busco contextos que me fortalezcan y enriquezcan el problema de manera más amplia.

SAG: ¿Cómo se fue desarrollando el sonido? ¿Fue saliendo de la obra? ¿Sabías previamente que el sonido del cerdo iba a ser tan protagónico?

CLECH: El sonido en *Apetitos de familia* partió del chillido del cerdo. Irrumpió y se volvió una ópera. El animal se convirtió en el cantante central. Como en cualquier proceso, inicialmente no tenía muy claro hacia dónde iba. Empecé a identificar la potencia particularmente de los sonidos y de las imágenes. A probar qué pasaba si ponía el sonido del cerdo cuando la familia se abrazaba. En ese momento todo confluye, se crece el momento del regocijo y detrás, ese chillido tan fuerte parece invadir todo, hasta las montañas. Se inunda de dolor, es un chillido de muerte. Quería hacer esa relación entre los encuentros y lo que sucedía en el presente. Me pregunté: ¿cómo hacer ver ese país y el horror que empezaba a suceder en esa década?

SAG: ¿Era una relación consciente?

CLECH: En ese momento entré por aquellos eventos de violencia que nos estaban dominando. Acababa de llegar de hacer estudios de maestría en Inglaterra y también acababa de morir Pablo Escobar. Una década antes me había tocado todo el horror en Medellín. Colombia era un solo dolor, una sola bomba. Cuando el cerdo grita fue como el grito de todos. Un grito natural, un grito presente y que estaba en el ambiente.

SAG: En los procesos de edición rompes las relaciones entre sonido e imagen.

CLECH: Busco crear una tensión para hacerlo más potente, una contradicción. Son asuntos del lenguaje que vamos conociendo e instrumentando: el poder de la imagen, el poder del sonido. El sonido se vuelve una imagen también. Hay que decidir entonces en qué momento acercarlo,

en qué momento el sonido estalla un nuevo sentido. Se trata de hacer una reconstrucción de sentido para evitar que el sonido se quede ilustrando la imagen.

SAG: El video te da movimiento, te da tiempo, pero también te da sonido, pero esto no es muy claro al principio. ¿Cuándo empiezas a tener esa conciencia de que un sonido se puede volver imagen, desarrollar sentidos?

CLECH: Es muy interesante ver cómo se iban desarrollando los procesos de trabajo de taller, es el tiempo para indagar sobre eventos muy conocidos, que han sido cotidianos, familiares, pero que a través de mediaciones impulsan nuevos reconocimientos. En ese momento inicié un contacto con el sonido como lenguaje por sí mismo.

SAG: Esto solo se da con el tiempo, al principio es muy intuitivo, encuentras el sonido, todavía no lo buscas.

CLECH: Es cierto, por ejemplo, en el proceso con *De doble filo*, realizado en los meses siguientes de terminar *Apetitos*, el sonido se derivaba de experiencias con la materia. Es decir manejé la pantalla posible de video en el espacio de taller. Con una navaja hice un corte drástico, generando tanto una imagen potente como un sonido que la desbordaba.

SAG: ¿Estás pensando en ese momento más en la potencia de la imagen o en la potencia del sonido?

CLECH: En ese momento estoy buscando más la potencia de la imagen, pero al traer ese sonido tan brutal, lo valoro y también lo acerco. En ese momento percibo el valor potente del sonido que, además, siempre está en silencio entre las cosas. Porque en la tela o el papel puede que no haya nada, pero en el momento de abrir y fisurar su estructura establece su poder y su potencia. Pienso que es en el deseo de abrir esa membrana, de reventarla y pasar al otro lado donde actúa el sonido como complemento

de sentido. En esa primera idea de querer atravesar, romper, pasar de un lado al otro, descifro los primeros valores importantes de lo sonoro.

CLECH: ¿Qué fue *Quiasma* y cómo te acercó al mundo del conflicto?

CLECH: *Quiasma* fue un proyecto que se hizo con los artistas Bárbara Santos y Andrés Burbano, y entre los años 2000-2002, me enteré que la Fundación Daniel Langlois de Canadá tenía abiertas convocatorias para apoyar proyectos que manejaran tecnología. Presentamos el proyecto *Quiasma* y recibimos fondos de esta organización para llevarlo a cabo. Yo ya había hecho algunas cosas de video pero no había explorado la interactividad, la web, etc. También trabajamos con Santiago Ortiz, un colombiano que vive en España, y quien realizó la plataforma de navegación de *Quiasma*. El origen de todo era la dificultad en Colombia para movernos al tener las carreteras completamente bloqueadas por el conflicto armado. El origen del proyecto lo centramos en la idea de «no hay viaje, no hay paisaje». Empezamos a diseñar una manera de aproximarnos a los lugares y encontramos la fiesta regional como ancla. Entendíamos que la fiesta calmaba las zonas, los pueblos. Hicimos unos viajes por La Guajira, Caldas, Antioquia, Chocó, Pasto. Estuvimos un año viajando por los distintos lugares.

SAG: ¿Qué significa *Quiasma*?

CLECH: *Quiasma* es el lugar en el cerebro donde se entrecruzan los nervios ópticos que posibilitan la visión. Es un punto de llegada, de cruce. Era una metáfora pensando en un país que era invisible. El subtítulo es: «*Quiasma, experiencia audiovisual para un territorio en tensión*».

SAG: ¿De qué manera se relaciona este proyecto con *Exhausto aún puede pelear*?

CLECH: En *Quiasma* estábamos reflexionando sobre la fiesta y el conflicto en Colombia. Me interesaba acercarme a los modos y las formas de la

celebración, de la fiesta, a la violencia allí inscrita. Veía cómo producimos ese tipo de eventos y fiestas que lentamente construyen un sistema de irrespeto por la víctima. Consideré entonces que allí había gérmenes de nuestra violencia, acciones de vencimiento a la víctima desde el juego de ganar y perder. Pienso que la obra *Apetitos de familia*, como fiesta familiar y como evento cultural que se repetía sobre todo en la sociedad paisa, me dio claves para acercarme a estas preguntas sobre los comportamientos sociales.

SAG: Entonces venías de esta investigación y se te impone el espacio semicircular de la Galería Santa Fe. Ves allí una gallera.

CLECH: Sí, es cierto. Deduje la forma de la gallera desde el espacio mismo. Desarrolle una obra de grandes dimensiones, donde el espectador podía acceder. Eran dos ruedas de diez metros de diámetro cada uno. Las grabaciones las hicimos en una gallera en Bogotá y otra en Cartagena. Grabamos peleas directas. Luego me prestaron un gallo de pelea y lo traje al estudio.

SAG: Entre los materiales del archivo de esta obra tienes unos dibujos de dos hombres luchando. No los usaste en la instalación, pero hacen parte de la elaboración de este proyecto. Con el gallo oblicuamente te enfrentas a asuntos humanos.

CLECH: Estaba tratando de medir de qué se trata la lucha, de entenderla en el cuerpo humano. Me interesaba trabajar el conflicto, estaba muy interesada en el problema de la violencia, en principio desde esos comportamientos sociales regionales y urbanos.

SAG: ¿Tu formación musical te ha aportado en el manejo y conocimiento del sonido?

CLECH: Tengo una formación básica: solfeo, ritmos, lectura de música, partitura. Los dibujos de *Nóctulo* son partituras. Responden al sonido

ultrasónico del murciélago. Me pareció muy interesante ese encuentro entre el dibujo y el video. Inicé una investigación sobre el comportamiento de los murciélagos, su forma de vuelo y la ecolocación. Al saber que el sonido, por ser ultrasónico, no lo captamos, buscamos versiones audibles que ya hubieran sido procesadas técnicamente. Hicimos composiciones básicas iniciales y de relaciones para tratar de entender su estructura y establecer relaciones entre el trayecto en eco del sonido del murciélago y las voces de reclamo desde nuestra región. Distribuí esos sonidos en un espacio mediante diseño de dos cuadrafónicos. Quería lograr que el aleteo diera la vuelta por el espacio sintiendo la presencia del animal. Eso nos requirió producir un diseño sonoro espacial muy cuidadoso, con el apoyo de Juan Forero, músico y compositor.

SAG: Concibes y tratas al sonido como una materia.

CLECH: Aquí quería traer al animal a través de su propio sonido, de su invisibilidad e inaudibilidad. Traer esa realidad que está por encima de nosotros, eso que sucede en la naturaleza pero no vemos ni reconocemos. No nos damos cuenta cómo es que los bosques se mantienen, cómo es que la naturaleza se conserva. Estos animales son los que lo logran. Entonces, quería traerlo a la instalación y volverlo materia, oírlo y verlo. Atravesar el lugar de lo físico y de lo real, con un evento casi imposible a través de lo sonoro.

Para mí el sonido no es archivo. No poseo banco de sonidos ni tampoco ha sido mi interés acercar el micrófono para constatar cómo suena el mundo. Somos receptores permanentes de sonidos que conectamos con nuestra experiencia ya sea afectiva, social o política, y con lo que perciben nuestros sentidos. Es ahí donde está la riqueza en cada uno de nosotros, ese sonido oculto lo hago manifiesto al activarlo de manera modulable, reconocible y asociable. Al pertenecer a realidades íntimas, el sonido lo percibo tanto presente como ausente desde un ir y venir por la historia propia de lugar dotado de datos geográficos, afectivos, sociales, políticos.

SAG: El sonido se va volviendo complejo, al principio no tenías tanta conciencia de él.

CLECH: En *Treno* utilicé por primera vez el sistema 5.1, que me permitió poner a circular la fuerza sonora por el espacio. Es una obra que busca una respuesta, cuando la violencia rural azotaba la calma llevando los desaparecidos por los ríos centrales del país. Las voces que salen de este lugar pasan del interior de las riberas estableciendo espacio de orilla a orilla, demarcando y definiéndolo. En paralelo, el sonido propio del caudal en su furia y desespero encausa un dolor y lo arrastra. Las voces claman cuatro veces en la obra, llaman por nombre propio a personas perdidas, desaparecidas.

Pero ya antes, en *Cal y canto*, había hecho una simulación sonora, para hacer circular el sonido de una sala a la otra. Estábamos en el 2000, todavía manejábamos VHS. Era necesario distribuir el sonido para acompañar por la calle a las mujeres que pasaban caminando y gritando, «¡botellaaa, papel!», y que oía desde el apartamento. Me parecía un canto que revelaba el horror de la ciudad. Esta obra-la expuse en dos salas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, haciendo que el sonido pasara de una sala a la otra... Ese fue el momento cuando inicié el manejo del sonido como problema espacial.

SAG: Hay en la obra *Exhausto aún puede pelear* una complejidad inédita hasta el momento en el manejo del espacio.

CLECH: Fue un gran atrevimiento el hacer confluír gestos espaciales de la imagen y la pantalla para que en su circularidad se abriera una lectura más allá de un relato. Esperaba que con la escala y el manejo del atrás de la pantalla, mediante las acciones de ruptura con la espuela y el sonido, se construyera un momento para el duelo, para la pelea. Es interesante para mí ver cómo recientemente, en *Nóctulo*, vuelvo a interferir la pantalla para construir un espacio interior virtual.

SAG: Y que también aparece en *De doble filo* con el lápiz que rompe la pantalla.

CLECH: Sí, realmente empezaba a ser importante la parte sonora que también convertía la pantalla no solo en una superficie de proyección pasiva, sino en un elemento físicamente activo. Y, como lo decía en *Exhausto aún puede pelear*, se creó una situación con esta obra donde parecía que la pelea se daba atrás. Fue ir aprendiendo a manejar las variables del espacio, la imagen, la corporeidad. Todo fue una investigación entre los eventos reales y la transformación y posibilidades desde el taller.

SAG: Hubo allí una conquista más del espacio.

CLECH: Sí, exactamente. El manejo de las pantallas, la disposición espacial, la construcción de las escenas y su escenario producía una lectura que percibí completa.

SAG: En tus piezas el cuerpo no aparece pero estás hablando de él todo el tiempo.

CLECH: Pienso que lo que vemos y lo que sucede proviene del cuerpo y más allá de él también. No somos los únicos que manifestamos o que expresamos, la vida está puesta en un cruce de detalles casi siempre silenciosos e imperceptibles. Ahí hay un problema interesante por trabajar.

SAG: Después llegas a una obra como *Treno*, que es puro sonido en el espacio.

CLECH: El sonido lo hice directamente en el río Cauca, en la zona del departamento de Caldas. Quería llevarme el sonido peligroso y potente del río, con sus momentos de calma y caudal excedido. También quise entrar en ese caudal los gritos de los campesinos que llamaban a su gente que se les había perdido. Es un llamado largo, triste y de desesperanza.

SAG: ¿Cómo vas armando la relación sonido-imagen en *Treno*?

CLECH: Hay unos ritmos sonoros que van de acuerdo con la imagen. La obra nace en el diálogo entre dos orillas enfrentadas, donde una llama y la otra no emite respuesta. Cada orilla ocupa un lado de la proyección de forma enfrentada. Cuando alguien grita «¡Nazareno!», al otro lado baja la imagen, desaparece del espacio. No hay respuesta. No hay nadie que responda al otro lado. En la obra se generan diálogos entre el movimiento y el sonido. Esta situación de desencanto y frustración ante la no respuesta dio el nombre a un libro que produjo María Belén Sáez de Ibarra en la Dirección Cultural de la Universidad Nacional en Bogotá, llamado *Sin respuesta*. Esa situación la vivíamos en ese momento en este país, nada tenía respuesta.

SAG: La voz es uno de los asuntos fundamentales en tu obra, ¿desde dónde la asumes? ¿Cómo la trabajas?

CLECH: Hay dos obras donde la voz es central: *Voz resonancias de la prisión* (2006) y *Versión libre* (2011).

Estas dos obras no parten del micrófono para recibir testimonios y revelar hechos, se trata de realizar una exploración por los sistemas de comunicación desde el lenguaje que conduce, revela y cubre. Son obras que están situadas en espacios que resuenan en cautiverio, voces que surgen desde arquitecturas específicas como la prisión, y las acerco mediante otra arquitectura similar en su uso como es en este caso el Museo Nacional de Colombia, que alguna vez fue prisión. En ambas obras convictos y victimarios tratan de contar, para llegar a demostrar los múltiples cruces que están en juego exponiendo confusión, lugares comunes y frases de lo políticamente correcto al intentar expresar alguna verdad testimonial.

*Voz resonancias de la prisión* (2006), es una obra que desarrollé a lo largo de un año en cinco cárceles en Inglaterra con prisioneros colombianos allí detenidos y con el apoyo del Arts Council de Londres. En este proyecto



la arquitectura penitenciaria actuó como canal de comunicación desde las voces oídas en cárceles de Inglaterra y que hago llegar a los muros del Museo Nacional. Voces que surgen desde la vida de cada uno de los presos emitidas a través del estímulo a la memoria individual. Esta obra establece un recorrido donde el espectador activa un sensor que a su vez activa un parlante con fragmentos de voz clasificados desde temas de infancia, abandono, familia, política. Solamente cuando hay espectador en la sala hay voz. Solo si alguien quiere escuchar, alguien le habla. Es una obra que trata de traer la disposición de escucha del visitante.

Después de cinco años de haber realizado *Voz resonancias de la prisión* emprendo el encuentro, en el año 2010, con desmovilizados de guerrilla y paramilitarismo de este país y produzco la obra *Versión libre* (2011). El contenido sonoro en esta obra no se comporta como mera narración testimonial; por el contrario, la voz se instala en este centro para desbordarse por toda la sala penetrando el espacio a manera de materia que sostiene los diversos puntos y ejes de la obra. La voz salta, roza, se interrumpe, para recomponerse por momentos y volver a la desarticulación. El espectador queda situado de manera inestable en medio de imprecisiones en el relato y en la imagen, bajo una experiencia que lo interpela y que le impide acercarse al testimonio. La imagen y la voz, al estar entre una circulación oscura y de anónimos, impide ser leída como testimonio común para pasar, más bien, a crear y provocar distanciamiento. Es un ir y venir entre la palabra y la imagen donde el susurro de la voz en vibración se devuelve constantemente para volverse a desplegar.

En *Nóctulo*, el espacio que hay detrás de la proyección llega a reflejar su condición invertida con el exterior: lo que se siente detrás de la pared correspondería a la densidad frágil de un sistema oscuro, de lo perdido y lo desaparecido.

Explorar la perspectiva acústica de lo que hay atrás establece una relación entre lo que está por fuera y lo que resuena desde adentro. El eco como sonido expandido en el espacio se aprecia como una amplificación

sonora múltiple que desorienta el origen, mencionando una distancia atrás fragmentada. Esta estructura del eco hace que parcialmente se haga borroso e ininteligible el sonido fuente, produciendo una polifonía espacial y proponiendo lugares abiertos y ejes geográficos amplios. Este eco, en *Nóctulo*, descentra la mirada y el lugar, desdobra los orígenes y le exige al espectador resituarse en su recorrido.

SAG: Que no es solo lo que dice, sino el tono, los silencios, las repeticiones.

CLECH: Exacto. Al dejar aparecer algo que yace detrás de la experiencia, ya sea del orden físico, emocional o político, el sonido aparece como protagonista. No se trata de repetir la simplista idea de que el sonido nos rodea y que no podemos cerrar nuestros oídos, más bien es el acento, la forma de situarnos espacialmente desde lo sonoro desarrollando la habilidad para oír y para localizarse.

SAG: Cada vez involucras más al espectador...

CLECH: Sí, por ejemplo en *Sacrificio* el sonido define la desbandada de reses en cautiverio, reses bajo amenaza permanente en los campos colombianos. Evento que contiene venganza, juego, extorsión y amenaza. *Sacrificio* es una obra envolvente de seis proyecciones en sincronía donde el sonido es dominante: la trepidación de las patas que huyen sobre los patios para el exterminio expresan deshabitación y conflicto en estampida. El gesto del horror y del miedo lo construye un sonido que recorre y abruma el espacio. Es un sonido que tiene una escala mayor y se pone por encima de los relatos y del espectador.

SAG: Son muy importantes para ti los procesos de inmersión.

CLECH: Sí, es cierto. Por ejemplo, en *Nóctulo* el espacio que hay dentro de la proyección llega a reflejar su condición invertida con el exterior: lo que se siente detrás de la pared correspondería a una densidad frágil de un sistema oscuro, de lo perdido y lo desaparecido.

Explorar la perspectiva acústica de lo que hay atrás establece una relación entre lo que está por fuera y lo que resuena desde adentro. Me interesa que esta situación atraiga al espectador. Por ejemplo, el eco como sonido expandido en el espacio es una amplificación sonora múltiple que desorienta el origen y el lugar, mencionando una distancia atrás fragmentada. Esta estructura del eco hace que parcialmente se haga borroso e ininteligible el sonido fuente, produciendo una polifonía espacial y proponiendo lugares abiertos y ejes geográficos amplios. En *Nóctulo*, este eco descentra la mirada y el lugar, desdobra los orígenes y le exige al espectador resituarse en su recorrido. Por la forma como circula el sonido en el espacio, hace que la atención del espectador se movilice. No solamente como sensación, sino también impulsado por el movimiento de la imagen. Hay murmullos, tonalidades, matices en la pieza que no dejan que el espectador se quede quieto en un solo lugar. No hay duda de que la obra la hago para el momento que el espectador le dedica a ella. Es un momento recíproco.

*Juegos de herencia*, 2009.  
Fotografía y placa de acero inoxidable.







## INTRODUCTION<sup>1</sup>

### A HISTORY BEFORE HISTORY

Like other productive artists in the 1980s and 1990s in Antioquia, the region where our artist developed her early work, Clemencia Echeverri began with painting and sculpture before becoming interested in video installation. However, although the field of video is where she has made her most important and mature works as an artist, it is worth looking back a little to understand many of the positions, questions and decisions that she later came to take.

In 1997, the year that saw the realization of *Casa íntima*, her first video installation, Echeverri had already conducted an intensive exploration of painting during her years of training and teaching at the University of Antioquia (1981-1991). With this language she delved into a problem that she has not yet lost interest in to this day: The relationship between the body and space. Yet during this period her questions were made on a personal level. They dealt with her body and her space in the first person. Paintings in large formats, material, dramatic, of faceless bodies, with sometimes quite obvious winks to the rule of the expressive and deformed flesh of Bacon. Figures filled with movement; «gestural, bodily, signaling sexuality, affection, disaffection, fears,» says the artist.

<sup>1</sup> Translated from the original Spanish by Caroline Peña Bray.



Sin título, 1980. Pintura  
y acrílico. Dimensiones:  
1,70 x 2,00 m.

These searches were not just plastic. This movement and its tensions were also a search for freedom and identity by a female artist in a time when it was not yet easy to be one. This period of frenetic painting finally arrived at a black figure, iconoclastic, almost a coffin, with which she closed «this whole process of autobiographical creation.» Following this, Echeverri paused and fell silent. The medium appeared to have been exhausted and her questions, meanwhile, moved in other directions.

After these two-dimensional works and her strong emotional commitment, Echeverri began to explore some distant roads. She became interested in urban sculpture. This decision was favored by external circumstances due to an agreement that forced homebuilders to allocate part of their budget to the creation of artworks and sculptures in the public spaces of Medellín. The support of the administration allowed the city to assemble a large collection of urban works between the years 1983 and 1994, the period during which this provision was in force (Bolívar, 1997). It became an incentive for local and national artists. Just as it would also become for Echeverri, who during ten years realized some of the sculptures that today belong to the landscape of the city.

During this boom in public sculpture, in which private companies were also involved, she obtained important recognition. One of her projects, *Cometas*, made when she was a recently graduated student of the University, was selected alongside those of consecrated teachers such as Edgar Negret, Carlos Rojas, Bernardo Salcedo, and Hugo Zapata, among others, for the National Convocation opened for the realization of sculptures at the new airport of Rionegro, José María Córdova (1983). Then, in 1997 (the same year in which she would make her first video installation), she was awarded second place in a competition organized by an electricity company for the work *Territorio*.

Looking back at these years, Echeverri's sculptural period can be seen as an attempt to evade the personal anecdote to which she had committed herself so firmly at the beginning of her career. An exercise in detachment



from personal circumstances, so necessary in the early career of young artists. And a way of neutralizing a very emotional language in order to face the world in another way.

*Círculo  
de oro, 1990.  
Escultura pública,  
bronce y piedra.  
Dimensiones:  
1,20 x 15,00 x  
15,00 m, Medellín  
(Antioquia).*



However, she did not fail to attract attention with this supposedly geometric and aseptic work, which cannot be fully dissociated from her previous searches or those that were still to come. For example, in projects such as *Territorio* (the last in her career as a sculptor) she proposed recognizable issues that she continues to develop to this day. In her approach there appear ideas like «sensory and bodily approximations to space,» «the gesture of throwing to reach, to encompass, to determine sites, to territorialize, to affirm,» and «meetings, recognitions, the value of the territory» (Echeverri, 1997). That is to say, we can find here an insistence on the same problem of the «body in space,» which had already been tackled incipiently in her previous autobiographical searches, and which she would continue to investigate, maintaining the proportions and differences of context, in a political and collective sphere, in her later works.

According to Deleuze, the primeval concern of art is the configuration, expression and representation of space. A clearly definitive subject for

Echeverri. Space has been her fundamental problem, starting with her intimate paintings, in which she sought a vital place for bodies. It remained so during the period of her public sculptures, when she became preoccupied with the relationship between the bodies of inhabitants and urban space. And, of course, it continues to be in her video installations, in which the body-space problem, in an insistent and systematic way, takes the political form of territorial-deterritorialisation movements in the most recent years of the country's history.

The doors of her work *Casa íntima* close this period in painting and sculpture then, and open up the possibilities now offered by video. However, it should be mentioned that this closing has not been complete. Echeverri has never stopped painting or investigating issues such as color and drawing, from the hand that stains surfaces red in *Apetitos de familia* to her recent drawings on photographs in *Nóctulo*. Nor has she stopped sculpting. Even critics such as José Roca consider her installations to be sculptures of the immaterial, of sound, which manage to give the ethereal a «certain corporeality» (Garcés, 2015).

The doors of *Casa íntima* also open onto the perspective that she will now have to face herself, in her times, and with regard to the world in which she lives. From this moment on, she decided not to get emotionally involved with the objects under observation, as she had done in her explorations with painting. She instead proposed to «be vigilant and restrict sentimental intervention and emotional involvement, and rather develop a form of distancing through the gaze» (Echeverri, 1999). However, paradoxically, she would also simultaneously abandon the neutrality of her geometric and sculptural period. She would deploy in the future an approach as contained as it would be involved, which is one of the gestures that characterizes her the most.

An important step in this direction is made in her second video *Apetitos de familia*. The overwhelming reality of the late 1990s claimed her full attention. Thus in 1998 the artist made us listen as never before to the

cry of a landscape. Such an ordinary and customary act as that of the sacrifice of a pig for the typical Christmas feast takes an unusual turn in this video installation.

There are several significant issues here. First, the fatigue felt by the artist at the time with regard to the formal language of the traditional materials she had been handling: «Limiting for their extreme predetermination in the ways of doing and perceiving» (Roca, interview, 2008). She had recently arrived from her graduate studies in England (1995) to find the country mired in one of its most excessive phases of the rule of terror propagated by drug trafficking. She approached a camera and began to ask herself about the nature of violence, and how it is present at the core of our identity, and our cultural and family tissue. The cry of the pig in *Apetitos de familia*, which once would not have passed for more than a folk story from paisa (Antioquia) culture, becomes here the political lament of an era. An opera of horror guided by the shrieks of this soprano sacrificed on the coals, which also seemed to envelop the whole country. Echeverri was attentive.

She did this from a position that has come to characterize all of her work: That of looking at large public, collective and political events through her personal sensitivity, despite the distance of the eye and the absolute containment of sentimentality, in works where the disasters of the country reverberate in the skin of a real and particular subject. A subject who remains silent, but looks and listens with her eyes and ears fully open. In the process of making the work *Treno*, Echeverri wrote: «I felt close to the war, I felt it to be my own... My mute voice, disturbed by silence, unarmed.» Her eyes and her own voice, of a feminine and civil subject, facing a military, collective and public war.

Just like the eyes of Shirin Neshat and Graciela Sacco. Mona Hatoum's heart. The mask of pain of Beatriz González. The silhouette behind Ethel Gilmour in a country that crumbled under bombs, machetes and sub-machine guns. Patricia Bravo's body on the ground looking at the sky,

reddened with the blood of thousands of deaths on the most violent place on earth. The lace covering the wounds of Doris Salcedo's *Casa viuda*. Artists, women, unarmed, urban, contemporary, conscious, deliberative, witnesses. They have only had their gaze, their perspective. And their hands. They have been true protagonists in Echeverri's videos. Knitters' hands, strong, healing, stubborn, nesting, memorious, constructive. Creators. Bodily markings, as signs of subjectivity, in works where she has had to become hardened to the core to look head on at the Medusa of violence. Clemencia Echeverri's hands against the chaos of her time.



*Juegos de herencia, 2009,  
still de video.*

## THE BURNING IMAGE

### THE WORLD THROUGH A METAPHOR

There is no picture: Only a profound black. The darkness opens its mouth with the sound of rain, of steps, of festive murmurs. The spectator has no other option but to submerge himself in the sounds. Total darkness. Suddenly, red. Impure. It arises from rough and vibrant skin. A piece of agitated meat. The crest of a rooster's head. Monumental. Omnipresent. Repeated across multiple screens. Emerging from the damp mud. Its eyes are closed. It opens its beak but only to spit out silence. The rain, which remains unseen, is all that is heard. The animal appears to have come from a struggle. It is dirty, weighed down, tired. Above all, motionless. Trapped, with earth up to its neck. The sound of the drops continues. The images and sound come from different planets. There is no relationship of cause and effect between them: The head of the rooster moves, the water sounds. The planes are divorced from one another. But suddenly, a clap of thunder coincides dramatically with the opening of the eyelid. And so a terrible eye enters into the scene. «The animal looks at us and when this happens there opens up before us a gulf of misunderstanding,» this phrase by John Berger (2013) has never been more certain than now.

What is there that exists between this strange biological form and us, almost prehistoric; this coarse head, devoid of the intelligence of cats,

without the fidelity of dogs, absent of the nobility of the horse, lacking the fallacy of expression? Just one look, which, unlike the rhetoric of the Renaissance and the Baroque and its creation of connections with the viewer, now quite paradoxically expels us and distorts any fiction of communication. It is brutal in its lack of a gesture. It is not an anchor; it does not offer us a handhold. Language and mediation remain absent from the abyss installed between the rooster and the spectator. As noted by Berger (2013): «No animal confirms to man the negative or the positive. The lack of a common language, their silence, always guarantees their distance, their difference, their exclusion.»

There are no bridges between that eye without makeup and our own. Only silence. Disconcertion. Otherness. His eye, direct, unmitigated, extends throughout the room the pure sound and the silence of impotence. The abyss keeps us from identifying with him emotionally. However, despite the disagreement that leaves us on two opposite and unreachable shores, the open eye traps us. We are unable to circumvent it. It is the tip of the iceberg of a living and sentient being. They show at their edges waves of suffering, of pain. As Mejía (2004) asserts, the animal «is not human but is generically the closest thing there is to a human. It is alive, feels and behaves in many ways like a human. Why? Because man is an animal. But at the same time he is not. The human is different from the animal.» This rooster is a humanized animal that speaks of the animalized human. Of us.

However and above all, it is not an animal outright. It is, before all else, an image. A burning image, as Didi-Huberman would say. Trimmed of reality. Mounted in a syntagmatic chain with other images. Talking. Charged. Crossed for centuries with symbolisms from the cock of *Aesculapius* to *the Golden Rooster* by Juan Rulfo. As Mejía notes (2005), each time an artist approaches the animal metaphor, be it consciously or not, each of these works becomes fully charged with the history of the animal in the West and continues to add other symbolic elements to the diversity of its meanings. Here the rooster is an element of a cultural and common

vocabulary upon which we can all find support in order to build, issue and circulate meanings that precede us.

The representation continues and now it's the turn of a vertical eyelid to act its role, a veil that obscures this intriguing and ferocious eye, yet in doing so it does not help us to bear it. We are definitely abandoned in the non-space created by the installation between the side screens and the projection on the floor that shows the head of the rooster. Any handhold remains absent.

### THE IMPERTINENCE OF THE METAPHOR

The rooster in *Juegos de herencia* facilitates our entry into the kingdom of Echeverri's disturbing metaphors. Burning and noisy images. Sometimes iconoclastic and mute as well. Visual metaphors tempted by the exuberance of their meaning and by the thickness of their materiality. Juxtaposed, caught, condensed. Various sound metaphors unfold over time, intertwine, overlap, follow one another without adhering to an argument. Images and sounds also fail to follow the laws of causality. They collide and they contradict; they are enhanced by the effects of the exhibition set-up, by simultaneity, by interruption and by rhythm. They do not give away their secret. They hide it in plain sight, they exhibit it in hiding. These images fall far from the rational language of history, of the denotative language of the press, of the arguments of cinema. These intriguing images neither explain, nor illustrate, nor lay claim.

The artist's proposal seeks to bring images into the realm of the non-image; surround that which has no name and ask for that which has no answer. Stroll with our eyes open and our ears pricked through places that are no more, only inhabited by ghosts who can neither rest on earth nor in their own bodies. The artist achieves this difficult journey by sailing across the thick skin of the images.

## THE DANCE OF THE SPECTERS







*Juegos de herencia, 2009,  
detrás de cámara.*

Theoreticians who have dealt with the work of Echeverri, such as the philosopher Gustavo Gómez (2011), identify the deployment of «a logic of the spectral» that borders on the enigmatic and mysterious as one of its most important features. Meanwhile, the critic Juan Carlos Arias speaks of «hidden peculiarities.» The artist herself confirms this: «With the camera here, close to the fact, in the same moment, I decided to enter into the occult, opening paths, fissures, with an accustomed and familiar eye, to penetrate certain transparencies present in the real» (Echeverri, 2011). These reflections on her methodology are made in reference to one particular work, namely *Apetitos de familia*, but can nevertheless be extended to all of her works.

Echeverri is interested in transparencies, in all that is elusive and the ghosts of recent events in Colombia. She does not offer us an esoteric perspective, but one of knowledge that reflects upon the nature of «history.» Here, as Gómez states, is where the concrete dimension of life is played out, and therefore we «are never confronted with perfectly defined and ascertainable facts, but instead with provisionally configured appearances» (Gómez, 2011, 22). We would thus say that the object or un-object pursued by Echeverri is the apparition, the unsaid or unresolved, that interrupts unexpectedly as a symptom, and which resists both symbolization and the alleged linearity and clarity of official history.

The country that unfolds in Clemencia Echeverri's works is that of a geography crisscrossed by circulating specters that collide throughout the non-place that the country has become. And it is this non-place to which most of her videos allude: Installations, sound, text, calligraphy and ruins irrigated as impotent traces on the surface of a land that has ceased to be and where bodies are unable to dwell or be together. Body, space and power are the protagonists of dramatic encounters and disagreements occupied by denial, destruction, absence and death. A country of wanderers, a country of ghosts, where history has become a fragmented nightmare, where the shelter has lost its roof, and where language has shattered into disjointed whispers.

## THE MIRROR'S LABYRINTHS

How then are we to speak, from the positive image and sounds, of absences, ghosts, non-places? The question that faces Echeverri has also been present in Colombian art for decades: What role can art play in the face of the realities imposed by conflict? In just such a case, what would the validity or effectiveness of representation be in this context? Outside a sense of delight in the spectacle of violence, of good healing intentions or the moralizing complaint, is there any path open here towards representation?

Referring to the Nazi Holocaust, the artist José Alejandro Restrepo (2006) states: «What happened there is a total abolition of representation. How and why represent the cruelty of extermination? From the artistic point of view, how can it be addressed?» The same can be said of Colombia's violence; it would appear to trigger another death, in addition to the dying of the bodies. What would also seem to be murdered is the very possibility of representation, language and symbolization. Doris Salcedo has spoken of «impotence.»

This problematizing of representation in the face of supremely violent events is a universal problem. Many artists, such as Beuys and Boltanski, have approached the very same abyss with similar questions: «How do you show what is not, disappearance itself, or its forgetting, or the refusal to see? Absence? To exhibit denial, but how?» Because, in a way, the image always involves an affirmation of presence.

The mirror may present an alternative to this paradox: Literally mimic violent acts. And Colombia has a long tradition of this approach, from the paintings of Débora Arango and Carlos Correa, to the engravings of Luis Alberto Rengifo, Augusto Rendón, Hanne Gallo, and more recently, Pedro Alcántara, Carlos Granada, Alejandro Obregón, Luis Caballero and Enrique Grau. Even Fernando Botero himself could not resist the temptation to recreate, with his soft and flowing brushes, the wounds,

the wincing of pain, the bloodiness of the flesh, the spectacular fanfare of local conflict in the inflamed series on violence that he began in 1999.

However, to tautologically replicate the image of violence, as is done by the press, newscasters, documentarians or rhetorical art, would mean remaining in the field of visibilities, in the way understood by Aurora Fernández (2005). For this author, the visual is what comes to us in terms of the optical verification of any procedure of power (technical, political, military). In these cases, distance or reflection are absent in the face of reality. There is no development, no thought. It deals in icons, data and visual units in which there is no deviation between what is shown and what is meant. In such images there exists an acceptance of the events, but not a recreation or a questioning.

These mimetic works remain at the level of visibilities, of univocal images, closed, no longer able to say anything, leaving nothing to be seen, not referring to anything, and exhausted by their own redundancy. They are images that reinforce prejudice, stereotypes, misinformation, myths, instead of reading them, deconstructing them, interrogating them. Quite the contrary, they affirm them, give them weight, corroborate. It is as if the deranged show of the conflict had the ability to paralyze artists, who fall silent and contribute to the muting of spectators. They do not give way. These images are not analyzed but assumed. They are thus slavishly inserted into the circuit of rhetorical violence that detains language.

The danger, says Fernández, is that «the image is blinded to a possible repetition, a programmatic trivialization and subsidization» (2005). What can we see in the representations haunted by the spectacle of violence? Almost nothing. These productions bow to its rule of terror. They assume, without question, its staging. Sontag affirms that the illustrative function of the image has the problem of leaving intact opinions, prejudices, fantasies and misinformation (2003). Thanks to mimetic, tautological and rhetorical images, the events become invisible and the spectators insensible. «Any contract agreed upon with visibilities works in collaboration

with the enemy,» says Godard (cited in Fernández, 2005) or, at the very least, with certain official historical and media stories.

However, Echeverri has exploited the power of art to break the monopoly of established reality, as requested by Marcuse, to face violence from other less passive and immobilizing perspectives. She has departed from the scope of visibilities. She has managed to alter the limits of such representations. In the face of this closed visual data, these icons of terror, she proposes visual, sound and space metaphors, complex, different, dissenting.

In her works Echeverri often refers to episodes that are not abstract, such as rites (*Exhausto, Appetitos, Juegos, Quiasma*), events from reality (*Casa íntima*), and specific spaces (*Muta, Voz, Acidia*). In other words, the sources for her video installations often have a real and concrete base, such as the song of an urban town crier (*Cal y canto*) or a call for help (*Treno*). Even the press is a source on which she frequently feeds to propose her artistic projects. However, she does not approach the focus of her interests passively. Her eye does not look at the surface, nor does it remain at the denotative level. The gaze is not exercised in the heat of events. Echeverri senses and hears when undertaking fieldwork, approaching at this particular moment the process of a documentarian or journalist, but later looks and listens when in her studio, or in her editing suite. Here new connections and even revelations arise.

Technology then, as noted by Gómez, comes to the aid of her existential and philosophical questions. As Echeverri says, «I found in the video camera and in audio devices not only access to the image, but also to the actual thought-time recorded therein: Among other things, nonlinear possibilities, unattended sound, the condition of simultaneity.» The eye of the camera allows us to see other things, sound systems allow us to listen to other registers. The set-up distrusts social and regulated logic. It is radically iconoclastic. Thanks to this images and sounds emerge from their literality, their figuration. Image and audio are also divorced from

one another, they dislocate, overlap, contradict. Time expands or shrinks, details grow or disappear, gestures decompose. Other logics arise, other continuities, other syntagmata. Other meanings emerge for the images. And above all, other densities.

This technique, these technologies of memory that Gómez speaks about –installation, video, sound, set-up– have allowed her, as she herself recognizes, to «propose multiple and coexisting compositional structures, generated from the time and space of experience» (Roca, 2011). And above all, they have given her the material basis required to bet on the sensitive metaphor and the «image that burns» –in Didi-Huberman’s (2013) terms. Both the title and category of analysis have been selected precisely for this job.

A burning image is radically ambiguous, charged with connections and time, unpacified crises, hidden symptoms, secret obscurities, survivals and anachronisms. Fire and ashes at the same time. It is an image that «perceives the intimate and secret relations of things, correspondences and analogies» (Didi-Huberman, 2013). It is one that dwells on the plane of metaphors, not as an ornament or aesthetic gesture (another danger involved in approaching the spectacle of violence), but as a system of visual thinking. Echeverri’s work speaks the language of the living metaphor, of semantic impertinence, which allows us to look again at what has been normalized.

In her reflections on the metaphor and contemporary art, Elena Oliveras (2007) assures us that like the symbol, the metaphor is a concept, and like the icon, it is an image. However, unlike the image it introduces a higher grade of conception and unlike the symbol, a greater level of iconization. The essence of the metaphor is thus its particularly sensitive and conceptual amalgam. It exalts its own visibility. It is no mere representation of extrinsic content, but carries a deployment and enjoyment in presenting itself. The metaphor is characterized by its sensitive fullness and as thus it differs from a diagram or chart.

Echeverri harnesses this perceptual level to its full potential: There are in her work metaphors for the eyes, the ears, the entire body. And there is a new metaphor, a spatial metaphor, among all this simultaneity, that manages to expand the purely two-dimensional and timeless features of the image. Her metaphors appeal to the reason of the viewer, as much as to their senses, their vision, hearing and kinesthesia. She does not only try to relocate it within thought, but also (in Didi-Huberman's terms) in the image.

Her work brings the viewer into a world devoid of the univocality of official, plaintive or anti-establishment discourses. In contrast, it creates spaces where the texture of the ghosts can be perceived, taking care not to turn on the light that would cause them to take flight. Living, charged, symbolic images. The work does not deal in cryptic proposals for the initiated, or refer to a foreign text that has direct and definitive links, as would be required by an allegory for example. On the contrary, her questions are essentially «without answer.» The artist decides by signaling flashpoints, burning points in the collective memory of the country. Although her gestures are aseptic, cold and neutral, the material used is absolutely loaded. It is explosive.

This text proposes to establish certain metaphors that constitute and pass through her work. Semantic nuclei, in which condensations of meaning occur, far from a linear or allegorical logic. Sites at which she gives free rein to connotations, polysemy, simultaneity and ambiguity. Planetary systems of sense. Reflections through images that always mean a little more.

Yet her images are by no means limited to a capricious, individual or free interpretation of the environment into which they delve. There are limits to interpretation for the metaphors of invention, as Eco so adeptly points out. And Echeverri is, at all times, approaching a symbolic cultural and collective heritage. Thus her metaphors are installed in an intermediate zone between absolute invention, semantic impertinence and conventional associations, those that have to do with the history of a community

and an ideology. This, also an area of tension, is what lies between what is seen and what is hidden.

From Aristotle to Kristeva, the metaphor has been recognized as containing precisely this potential to make seen, to place things before our eyes, to move from the invisible to the visible. Although it does not try to bring light to the darkness, on the contrary this metaphorical strategy works on the level of connotations that, according to Barthes, are erratic, diffuse and global. We are in their terrain, not of the allegorical correlations, but of symbolic constellations. These burning images are connected together in this rhizomatic, constellate, dynamic and vital way.

In this search, the present text brings together her work into two metaphors: The Bestiary, and The House. These metaphors are not intended to be definitive, but operate as mobile structures where we will inquire through common senses among different signifiers, their spaces of condensation and amalgam, the ability of some images to render understandable other images, those deviations from literal meaning in which we find the radical power of her work. These are not proposed as chapters, but as concentrations of sense that cross, question and contaminate.

### POLITICAL BESTIARIES

According to Rousseau, language began with the metaphor. And, as Berger (2013) adds, animal was the first metaphor: «If the first metaphor was animal, it was because the essential relationship between man and animal was metaphoric. Within that relation what the two terms shared in common revealed what differentiated them.» The animal metaphor has been a recurring resource in art. For its intermediate and ambiguous position. Because it is so similar to man and so different from him at the same time. And, as a result, for allowing us to look obliquely at things we perhaps might not be able to look at head on. As Testa (2013) says: «The animal has assumed the border of the Other in the continuity of Western



cultural discourse [...]. Philosophical appreciations saw sustenance in this Otherness, shaping the human in terms of what the human has, in relation to what the animal does not have.»

Animals have been present since the very beginning of art. Berger reminds us of the fundamental fact that they were the subjects of the first representations of humanity when we still inhabited the caves, and that it is also very possible that the first pigments used in history were their blood. The theme of the animal in art is extensive and pervasive. The image tradition in Colombia does not deviate from this trend. From the pre-Columbian figurations to those made by several modern and contemporary artists, the animal has been invited again and again into our reflections upon ourselves.

Mejía (2004) recognizes in these symbolic representations scientific, romantic and political views. The line that this text seeks to explore is precisely the last of these. Derrida has spoken of the existence of a zoopolitics. Perhaps this does not refer so much to man as a political animal, as stated in Plato's proverbial phrase («Man is a wolf to man»), but to the animal as already political (Testa, 2013). At least there are certain representations of animals that allow us to refer to what lies outside of the norm according to Derrida. Therefore, this bestiary allows for a talk of excess, chaos, the overflow of power, conflict and violence.

Politicians have been the shamanic tigers that have demarcated sovereignties in the pre-Columbian imaginary, as well as the allegorical vultures of the degradation of Colombian officials recreated by Carlos Correa and Ricardo Rendón, and the dogs of Débora Arango that carry in their snouts the body of the republic of the 1950s. They are also the ants of Miguel Ángel Rojas, more recently seen transporting coca leaves in the new national geopolitics. Politicians are the dead wolves of María Teresa Cano that hang over the vestiges of nature. They are the flies of María Fernanda Cardozo, blackening a planet without a future, just like the *María Mulatas* of Grau on sunless and hopeless beaches. And these

examples serve only as mentions of an intriguing bestiary that could be built into a review of our art history.

In the context of this discussion, we wish to propose the idea that Echeverri has developed, over the years and throughout her works, a political bestiary, which would be an important chapter in a sort of national zoopolitics built from art. A symbolic fauna, which in her case is essentially concerned with the problem of territory in our recent history. Her bestiary, however, is not allegorical, like those of Arango, Correa, Rendón or Grau, but metaphorical. Nor does it share in their moralizing tone.

Her metaphors respect the incomprehensible, impenetrable, inalienable core of the animal, its autonomous yet parallel existence alongside humans. Her animals: Roosters, pigs, cattle and bats are alive and are ambiguous, incomprehensible and strange. The artist has come to them by making them a part of her vocabulary, not as illustrations but in an act of symbolic memory in the sense coined by Cassirer. Here it is not so much that animals have intrinsic qualities, but that a human group attributes or values such qualities, or gives them meaning. Therefore, these allocations (value, nobility, power, malice, fidelity, etc.) can change from culture to culture for each animal (Oliveras, 2007). Echeverri presses Colombian popular and atavistic knowledge, and with this common vocabulary makes her own particular statements. She works at the level of connotation and this is always collective. Her terrain is that of the symbol. The artist drinks from a shared imaginary that interrogates, fosters or distorts.

But this lingua franca, built from associations with the animal in the works that we analyze, enables its statements to be understood in a particular context. Each of these species has specific connotations in the myth, the legend, in dreams, literature and art. Animals have always offered explanations for many things and comprised the material for the very first symbols and images, as Berger (2013) reminds us. In her work, the artist places us before this animal, this radical otherness that confronts us and moves us within our darkest depths, this silence in the presence

of the other. But she also reconnects us with the visual, dreamlike and plastic grammar that she has constructed from these symbols. On the one hand, she assumes the accepted meanings of the symbols, but on the other hand she stirs them, revives them, flogs them. Echeverri realizes metaphors of invention and association.

At this point we would like to inquire about the nature of the bestiary posed by Echeverri and its territorial questions. How is this metaphorical zoopolitics deployed in her work by way of the ferocity of the rooster, the meekness of cattle, the passivity of the pig, and the industriousness of the bat? How is she able to remove herself from a direct allegory to present specific problems in the dense and ambiguous flesh of the animal? How is the non-thinking animal of signs, grunts, noises and marks integrated into her work? What is the relationship between these animals and the creation and abolition of the territory? What territorializing and de-territorializing strategies are alluded to? How do they affect the ritual and myth in the construction of the territory?

According to Berger, Western man has tried to represent animals while at the same time leaving behind his own animal condition. One might think that something similar has happened in Colombia. As the country develops into an urbanized society that expels the animal from its core, Echeverri reminds us with her bestiary that many of the essential nuclei of violence are embedded in the field and its atavistic imaginaries, where the animal was (and still is) inserted deep into the primordial world of man.

## POLITICAL HOUSES

You have to understand the «at home»  
of the animal not necessarily as the physical  
structure of a house, that is to say,  
as an architectural figure we can embrace  
or understand as home, but as the configuration  
of a spatialization and territorialization  
that squares with the sense of being «at home».

Pablo Testa

The body produces the place.

Néstor Casanova

The works by Echeverri that are gathered together here revolve around a crisis that has arisen between bodies and space in recent Colombian history. The semantic tension that is addressed here generates the metaphor of the house in the face of the non-house. That is, it does not simply discuss the house in a physical, architectural, and defined sense. What is sought, instead, is a reflection on the meaning of being «at home,» which goes beyond an «architectural figure,» and alludes to a broad spatialization and territorialization, the function of inhabiting. This is

not so much to do with the idea that individuals possess a territory that precedes them as a fact of reality, and is ontologically prior to them, but the fact that they can create this, that their bodies possess the conditions necessary to produce places.

This dilemma, the difficulties of bodies in inhabiting and producing places in our country, is one of the main themes of Echeverri's work, and is approached by the artist through the metaphor of the house and the non-house. Through these figures she refers to the tensions evident between bodies, their conflicting location in space and the non-places of the Colombian political conflict. In her work, body, space and power are the protagonists of dramatic encounters and disagreements where denial, destruction, absence, and death abound. And above all, the impossibility of habiting, of de-located bodies. Works that reflect on the powers that deny space to uprooted bodies that are left to disappear, becoming a footprint. Thus sound, text, voice, calligraphy, ruin, and noise are fed as the powerless body traces the surface of a no man's land. From these the territory is questioned, the death of these places becomes visible, and in her most recent works, they are proposed as seeds from which they may be reconstructed with precision.

### THE DEBACLE OF SPACE

Space is one of the great shipwrecks of modernity and is therefore the focus of many artists who have wished to account for its debacle. Faced with the collapse of the Cartesian coordinates in consciousness and current perceptions, artists have found a fragmented and chaotic space, as with the evidence that it is not a fact of experience that precedes it, but always a human construction. This debate has been central since the early twentieth century, and thus discontinuous space has become a recurring theme. Foucault (2003) summarizes these new spatial perceptions with his concept of heterotopias:

Acidia, 2006. Fragmento  
manuscrito de la Madre  
Josefa del Castillo y  
Guevara.

maior su frio y sequedad mas se llegu' al  
fuego y a la luz

Otra causa de humillacion entiendo ser, las  
muchas miserias que se caen en este destierro  
al cuerpo y al alma. q<sup>ta</sup>s ignorancias en el  
entendim<sup>to</sup>? q<sup>ta</sup>s desordenes en la voluntad?  
quantas memorias que afligen? quantos cuidados  
que se padesen? quantas melancolias tiene  
el Corason? quantos dolores y enfermedades  
el cuerpo? quantas cosas se padesen del Cielo,  
o las de la tierra, de los elem<sup>tos</sup>, de las Criatu  
ras racionales, de las yrracionales asta de  
las mas viles? quantas tentaciones y lasos  
armen los espiritus malos que no cesan de per  
seguir dia y noche sin tener otro estudio ni



*Voz/Resonancias de  
la prisión, 2006, registro  
de pared de la cárcel El Buen  
Pastor, Bogotá.*

We do not live, die, or love within the rectangle of a sheet of paper. One lives, loves, and dies in a space that is gridded, cut up, variegated, with light and dark zones, differences in level, stairs, holes, bumps, hard and fragile regions, penetrable, porous. There are regions of passage; there are regions open to momentary pause, and then there are the closed regions of rest and being at home.

In the concrete case of a country at war, unable to produce places where bodies can be together, where they are aware of each other, where diversity (Sennett, 1997) is honored, this break in space has particular connotations. And the concept of a «geometry of power» is more crucial than ever. Coined by Doreen Massey (2012), she states that: «Space is always made of social relations full of power and on the other hand, power always has a cartography. » In our history then we should talk of blocking, closure, dispossession, atomization, exercised by the various powers competing in the political conflict. In this context, Echeverri has resorted to the language of the video installation, which is suitable for one of the few spatiotemporal reflections on contemporaneity, to refer to the particular meaning of this rupture in space in the specific Colombian context.

The non-place, the non-house, referred to by most of Clemencia Echeverri's video installations, is no longer that of the anonymous spaces of capitalist society, described for example by Marc Augé, but that of exile, of the annihilation and expulsion of the local conflict. In order to account for this fragmented space, she has turned to the fragmentation made possible by video.

When Echeverri tackles installations, she places a strong emphasis on the component of sound. For her, sound is not an optional element but the essence of her approach. Sound, together with the image, time and space, are the structural elements of her work and her questions. By altering the violent act, the perception of time and space, these issues



are also installed in the center of her concerns, namely, investigating how domestic space, the rural and the urban, end up being swallowed by the non-space, by the non-place of violence. In scenarios disturbed by violence, variegated crossings occur between spatial and temporal coordinates, between the visual and the audio, between objectivity and subjectivity, between the individual and the collective, between the ritual and the historical, between the quotidian and the public. This speaks of a concentration of layers that the artist seeks to break down (Giraldo, 2011).

Here the artist wishes to conserve these many facets: Layers of time, layers of space, layers of sound, layers of memory and forgetting, layers that build the subjectivities of individuals. In her works, all of these elements are juxtaposed, mixed, simultaneously superimposed, just as with events in real time. And this is possible thanks to the metaphors that allow it, to the complex and burning images that construct, where possible, encounters with time and heterogeneous, contradictory, anachronistic realities. Images are like symptoms that disrupt the linearity of the official story. And that «become sensitive, visible, relations of time irreducible to the present» (Didi-Huberman, 2013).

At this point, her ability to «install» should be emphasized, to create spaces, to locate. Echeverri has managed to master and broaden the possibilities of video installation in order to address the problem of the space of violence in Colombia, and not just on a formal level, but also symbolically, politically and socially. The hypothesis proposed here is that the sites displayed in her video installations become, conversely, a reflection on the anti-site, on displacement in a wider sense. More than positive spaces, her video installations present delocalizations, dystopias, non-places, negative spaces, margins; heterotopias in the sense used by Foucault of «these other places, a kind of contestation, both mythical and real, of the space in which we live.»





*Treno, 2007,  
detrás de cámaras.*

Thus the global crisis asks: How can man today occupy/create/establish a place in the world? And do so in our local context that struggles with other issues such as war and exile. The marginalization of those bodies that no longer have the potential to unfold in a positive way, to create territories and places, but must instead sink into the negative spaces produced by conflict.

### BODY AND DOMESTIC SPACE

#### (NEITHER BODY NOR DOMESTIC SPACE)

And so we come to the metaphor of the house in the work of Echeverri. How is it established here, as a fallen symbol of privacy, intimacy, protection, roots, limits, reservation? What is its relationship with the territory? How do the spaces operate as metaphors in her work? How is negativity established here?

Beyond a geometric approach or an architectural construction, a house is a mental, lived, cultural space. This space of intimacy, possession, and protection stands in opposition to externality, dispossession, hostility, dispersion, and dissolution, as proposed by Bachelard (1993) in his classic *Phenomenology of Space*. The house is thus an affirmation of the universe, victory over chaos, the primordial space. A concentrated presence, safety, care. For all these reasons, the house is the center of anthropological place, as conceived by Marc Augé (2004): A place of identity, relationships and history. For him the modern house is a place of roots, culture and memory. Place symbolized *par excellence*.

But what happens when that modern dream of absolute, true, uniform and protective space comes undone in postmodernity? One of the first victims of this dissolution is precisely the house and its aspirations of centrality, order, of being an axis. Therefore, the attacked house, in pieces and questioned, has been a constant theme in contemporary art. It has been alluded to by artists as emblematic as the Chilean Gordon Matta

Clark. Or the English Rachel Whiteread, who instead of molding household objects makes a mold of the void that develops between them, giving materiality and positivity to that which is usually conceived as immaterial and negative: space.

Local artists, meanwhile, have come to the metaphor of the house to reflect on displacement. There is a memorable work in this regard, namely Doris Salcedo's *La Casa viuda*, in which deconstruction and dysfunctionalization in the domestic space refer to the ravages of the Colombian conflict. The ruins of the house have also been the subject of several photographers who have approached the ruins with their cameras, such as Germán Arrubla, Juan Manuel Echavarría, Jesús Abad Colorado and Víctor Muñoz, among others. Chroniclers of these domestic cadavers, dismembered like many of the bodies of their former inhabitants. Without doors or windows, blind and detained, now only a grimace of their former selves. A trace of that which is no more. It is within this scenario that the intimate, inundated, taken, surviving, memorious houses of Echeverri stand.

## CONCLUSION

### AND TO FINISH, SOME UNFINISHED IDEAS

History, and of course, the history of art and images, is no more coherent than we make it *a posteriori*. It is not intended herein that definitive conclusions be reached about work realized in the clamor of the moment in a country in convulsion, through tests and trials, explorations and ruptures. Through unanswered questions. These works neither have been nor have they tried to be definitive. They belong to a creative process in full force. This is not the time therefore for the endings or closings of a mature artist, with all the potential that remains within her for ongoing work. So, rather than making conclusions, I would like to close this editorial process, which does indeed need to be closed, by gathering together some of the ideas, reflections and observations that arose during the researching and writing of this text. These are not so much final words as those of a diary, incomplete, developing, open...

### LABOR PAINS

During the preparation of this book, the birth pangs of Echeverri's next work were perceptible (she is always making her next work). This allowed

me to be present at the genesis of a project. Her projects are usually triggered by information that is floating, in the broadest sense of the word, in the environment. It may have been left in the air after reading some news in the press, or after listening to a conversation or an urban noise, or it may have appeared upon coming to know a personal anecdote about someone, or when taking a road trip, or becoming aware of a sensation, a discomfort, a darkness. It comes from an intuition that lies beyond concrete, visible, measurable or stated facts. The artist begins to work through this with readings of all calibers –Echeverri loves the French philosophers, but also poetry, and is a voracious consumer of the press. She works through questions, interviews, images, and visits to spaces that give rise to feelings and reactions, that suggest to her an emotional and physical color. She often exposes her body, lets it be penetrated, tests scale, breathes the air. But nothing will begin until a metaphor is triggered in her mind that will allow her to access the threshold that she is searching for. And despite the rational process that she performs, this moment is ultimately only ever realized in an instant, in a spark. Sometimes it comes to her in visual form, but it often reveals itself in sound as well. I think this is what prevents her symbols from becoming dead, emblematic, schematic, flat, decodable or moralizing. They emerge from a poetic function, from language reflecting back on itself and picking itself apart. With this epiphany comes the problem of the carpentry. The task of building the image in a way faithful to its appearance in her consciousness. Sometimes it does not finish rounding itself out in the miserly coordinates of reality, sometimes it comes into the light with full fluidity and sometimes it even goes beyond what she had planned. It is a long journey that begins with records being made during fieldwork, under the rigors of the sun, the rain, the marsh, and the dust. Driven by the need to adapt to the real possibilities of technological tools, to capture with a camera or a microphone that which has already been grasped in her mind. The struggle with the varying conditions of production, the miserly search for an estimation. There is also the shaping and assembling of a team that in her recent works has reached the dimensions of a mobile

film unit. Professionals, editors, photographers and sound engineers, all with their specialties that will help her to reach those few minutes of condensation for an image that, paradoxically, cannot be condensed. Among the waste and the diamonds they are built. Between what is possible and what is not. She is unable to stop. It is her way of approaching the world. In this country of waste and diamonds, violent, overwhelmed, amnesiac. Yet vital. Passionate. Resilient. She has watched, observed, and read. She has imagined and fabled. She has also helped her viewers to do the same.

#### BY WAY OF A CHRONOLOGY (APPROXIMATE)

It can be said that *Casa íntima*, *Apetitos de familia* and *De doble filo* revolve around a single seed, the feeling of something beginning to happen, something growing, the seizing of a national reality by way of our intimate daily lives, while it is not yet clearly known what this is or where it might lead. It exists then in the sphere of intuitions. The question in these works is, what is going on?

Alternatively, *Juegos de herencia*, *Exhausto aún puede pelear*, *Treno*, and *Quiasma* were made in the heat of the conflict, amid the bloodbath, the exploding of the bombs, and the expropriation of the country by multiple armies. They are works with a concrete and definite problem that talk about their present and wish to understand it. They are works that have had to wrestle with the difficulty of a lack of distance, works produced in the heat of the moment, with all the swords of Damocles hanging over them, which sometimes prevented the artist from moving around the country as she wished in order to undertake fieldwork. Her question then is about the nature of events: What is the structure that lies behind what's going on?

*Versión libre* acts as a sort of bridge between a conflict that is too close in time and the moment when we can begin to look back and ask the



question: What happened? What were the consequences? Is it still happening? Does the story have some kind of anchor in the present, like a symptom that, upon refusing to heal, continues to manifest itself indirectly and affect us? *Sacrificio*, *Supervivencias*, and *Nóctulo*, as well as her most recent questions about the missing in La Escombrera of Medellín, all share this perspective.

### ICONOCLASTS

The fierce iconoclasm of water and fire, of flooding and the blaze, of the river and flames.

### BESTIAL OPERA

The Colombian conflict can be heard when paying attention to the disharmonies of the politico-animal opera that Echeverri has composed throughout her work. We have at our disposal the ears with which to perceive this torturous soundtrack. It is a dis-phony that begins with the disruption of a squeal, the pig-soprano of *Apetitos de familia*, an unmitigated noise that overthrows the bucolic air of representations of the landscape in the 1990s. The level of this opera's shrillness is maintained at a high point with the sound of the spurs of angry roosters in *Exhausto aún puede pelear* and that of the decapitating machete in *Juegos de herencia*. These dramatic, brutal, sharp noises support all possible forms of violence in acoustic terms. The crescendo continues to the tormented chorus of cattle and the Thanatic percussion of their hooves in the hecatomb of *Sacrificio*, where the noise of the exterminating fire that was first kindled in *Apetitos de familia* is now boundlessly unleashed in an apocalyptic conflagration that leaves no stone unturned, and no images on the screen or sounds in the space. *Sacrificio* ends with a silence that contains all the noises of death. And in this silence *Nóctulo* begins,

only now the silence is charged with the imperceptible murmur of life. Ultrasonic. It begins to gravitate towards the trills of the golden oriole in counterpoint to the roaring of the Cauca River in *Treno*. Screams of death, sounds of life.

### FAILED ANATOMY

Faceless eyes, eyeless faces, back rounded from memories, hands that insist, flayed skin, heart galloping, the viscera that throb outside the bodies, hollowed mouths, tongues held back, feet that leave no grass on the earth in their wake. The void that opens inside the shirt that floats on the river.

### A VOCABULARY OF VIOLENCE

Echeverri, perhaps unwittingly, has refined a vocabulary. Taking her works together it is possible to see some recurrences, some iconograms. There is a first enunciation in *De doble filo*. This foundational video, designed, planned and built in the studio is a kind of Decalogue, or a personal dictionary. It is as if here the artist exhibits, even unknowingly, a visual glossary that we see return again and again. Thus the screen flooded with blood comes from *Apetitos de familia*, the radial audio of the peace talks and domestic noises come from *Casa íntima*, as does the pounding on the door (which is repeated in *Supervivencia*). The gesture of violently ripping paper reappears in *Exhausto aún puede pelear*, this time accompanied by the action of the spurs. The river that floods the entire space is later re-empowered in *Treno*. The hand that draws is connected with what is written in *Acidia* and with the arms that search with a stick, looking for the remains of missing persons in *Treno* (all of which are writings of the territory). The apocalyptic rain is heard once again in *Juegos de herencia*.

## INSISTENCES

Echeverri is insistent. When she assumes a question, she does not set it loose, she is not satisfied, she returns to it, tries another strategy. She insists. Among many other features, there is a conceptual texture that is especially sought. She has mentioned that the search for the «transparency of the real» was one of the motives that led her to video. This technique seemed to offer the possibility of surrounding precisely that, namely transparency. I was struck to find in her archive, noted in the margins of a sculpture project created while studying in England in the mid-1990s, these handwritten comments: «Impenetrable places, what we perceive through the transparent.» An early and prescient statement of an issue that she has since gone over again and again. A few years later the transparent eyelid appears, the disturbing veil of the rooster's eye in *Juegos de herencia*. This metaphor of the eye that cannot see although it sees, a veiled look unable to penetrate reality. In *De doble filo* and *Exhausto aún puede pelear* the spatial design of the installation revolves around transparent screens that cannot be crossed. Membranes. Finally, she achieves the technique needed to make a monument to the transparent and the impenetrable in *Nóctulo*. This cube that attracts and expels, veils and reveals, shows and hides. Untouchable. Unapproachable. Transparencies of the real. The places of memory. The cracks of history.

## THE VISUAL VERBS OF CLEMENCIA

Knock down, clean, erase, draw, clear, flood, dry, expel, wet, heal, sacrifice, rip, knit, write, squeal, talk, burn, flee, search, suffocate, fly, march, challenge, sow, touch, scream, listen, call, disappear, resist.

## SPACE AS A MULTISENSORY EXPERIENCE

For centuries, the West has been occupied with reducing the body to the eye, to the neglect of the ears, the skin, and other bodily senses. Sensory

abilities, rather than being facts of nature that depend on a neutral and universal anatomy, are as historical, social, political and geographical as built architecture, as Le Breton reminds us. In this sensory building, the upper floor is occupied by the eyes, while hearing, touch, taste, smell are held in a basement that no one seeks to open. The risk here is an imbalance. Going against the grain of this conception of art as a cannibal eye, Echeverri has increasingly refined a proposal based on spatial experience, which depends not only on the eye, or the ear, but which is multisensory. It translates the imperceptible into bodily experiences, kinesthesias. The viewer sees, hears and feels with his whole body. She speaks *of bodies to bodies*.

### HIS STEPS, HER HANDS

While the female hands of *Casa íntima* activate the house, executing the choreography of dwelling, the rituals of being present, and the construction of place, the men knock down the house, brick by brick, window by window, door by door. Theirs are the gestures of destruction, of un-dwelling, the non-house. In *Apetitos de familia* it is a man's hand that skins the carcass of the sacrificed pig, while those of the women prepare the food with its viscera and offer them to the family altar. The men's feet play the «beak and amount», following the aggressive line of the legs of the fighting cocks, smothering the territory, turning the encounter into conflict. Blind masculine steps threaten to crush the head of the defenseless cock on the beach of *Juegos de herencia*. Just as clumsy and erratic are those of the hooded figures in *Versión libre*. A military march of male steps, like a symphony of destruction, obliterates the private place of the traditional house and its family histories in the pedestrian invasion of *Supervivencias*. Violence does not belong to anyone, nor does goodness. These images simply reflect a human and arbitrary structure: The patriarchal structure of war. Sometimes, under exceptional circumstances, this is broken: Men are the mourners in *Treno*, and there is a hand with red fingernails among the masked figures in *Versión libre*.

### THE SOUNDS OF VIOLENCE

The cry of a pig, a machete slicing through the air, the tearing of the spurs, the desperate lowing, the blows of demolition, the crackle of the fire, the roar of the water, the boots that open the ground, the shovel that moves against the earth, the frantic knocking on the door, the extended lament, the voice of conscience, the lack of a response... the silence.

### THE RESTLESS LAND



*Supervivencias, 2013,  
still de video.*

The horizon that Echeverri has recently begun to explore is not that of the happy ending of war or a peaceful post-conflict period. Her stance seems to point to other nuances, to understand the world beyond what is black and white. The war has left hundreds of victims, but also thousands of survivors who generate new questions for the artist: How did they survive? What does it mean to survive? How is life maintained in death? How does nature recover its rights? What are the mechanisms of memory? What is remembered? How is it remembered? The conflict has spectacular, loud, and obvious moments, and so one cannot do anything but listen. Echeverri, as one of the few artists in Colombia, does so. However, the conflict also has moments of convolutions, silences, obscurities. Moments in which the stories are encapsulated. Echeverri also listens to these sounds that are loaded with silence. And there, the noises of regenerative activities intermingle with those of unresolved grief. The earth is not tranquil. It has nightmares, yet it refuses to die.

### APPARITIONS

Echeverri knows that she works with ghosts: The inexpressible, the unspeakable, the unnamable. She surrounds them. With questions, lenses, microphones. She sometimes hunts them. Sometimes they escape her. Others appear to her. In the studio, reality behaves in other ways. That which is an ambient noise outside, here becomes a howl of horror; that which is a party, becomes a sacrifice. She has hours of recordings of the Cauca River, its eddies, its turbulence, its goose bumps. Figures are made and unmade on its fluid surface; the forms dance, the lines coil. Abstract textures appear. However, upon freezing a movement, suddenly there appears, among the waves of the river of tombs, a fully defined map of Colombia.

### WHAT A BODY CAN AND CANNOT

Echeverri's studio. In a corner, a human-scale photograph of one of the masked characters of *Versión libre*. Almost a shadow. His body and his

face disappear into the darkness. Only the crown of his head is visible. The hidden face of evil. He who no longer shows his face, because he does not have one. The man who has lost the language that he himself murdered. He for whom when he wishes to talk only toads escape from his mouth, as in fairy tales, biblical curses or the judgments of the paramilitaries. Face covered, lips sealed. The impossibility of telling what has happened. A mass of mute flesh. Only his eyes speak, sometimes they cry. Sunk into a black hole, without spatial coordinates, without presence, without a body. Swallowed by a vacuum of terror. Coincidentally, today he stands next to one of the paintings of torn female bodies that Echeverri painted in the 1980s. Nude figures, faceless, without history. Pure bodies looking for their place in a space that has ejected them. Broken in impassable areas, it sinks into itself. Impossible space. However, the two bodies find their place by melting into an embrace of flesh. Subversive eroticism. I look at these two images whose particular assembly is today provoked by chance. I think of these beings as coming from two planets that would never find one another outside of this strange collision. I think of the history that always brings with it a body, in the myths that it eternally clothes, in the questions it always poses, in that which it never reveals. I think of the bad roads we have taken with the skin, with sex, with life in Colombia. In the love that has been the power of our bodies. I think of the particular adventure of the artist Clemencia Echeverri, her explorations of the flesh, of history, of politics, of her time. I think of the labyrinths of a work that begins with these women, pure desire, and ends with these darkened men, pure death. I think about the structural problem that Colombia has always had with its bodies, the difficulties of creating spaces that fit, cohabit, develop, flourish. I think of how art has reflected this problem, from lacerated bodies and anxious colonial art, to these clumsy monsters unable to take steps because they themselves have abolished the possibility of territory. When I come back the next day to her studio, the paintings have been placed in storage once again. They are no more. I believe that they also form part of Echeverri's gaze. They also speak. That I like. They bring me closer to the gaze that I have pursued and analyzed in recent years.

## ANOTHER TEXTS

### CLEMENCIA ECHEVERRI: THE SPACE AND THE PHANTOMS<sup>2</sup>

In some regions of the Colombian hinterlands –marked by anachronistic Catholic prejudices– a medieval Christian folk motif still customarily heard is that of *The Wandering Jew*. The legend –shared in various shapes by many cultures– speaks there of a man (along the lines of the Biblical Cain) who, by reason of having insulted Jesus, was condemned to roam perpetually on God’s earthly paths, without ever being able to come to a stop or settle down anywhere. As with most apparitions, he is not seen but sensed as a presentiment; one *hears* him. Thus the pathways of those vicinities are never truly deserted at night: The wanderer transits them, again and again, leaving on his wake a trail of disconnected noises and tatters of anxiety in the air. An intractable land can well have the countenance of hell.

The country that Clemencia Echeverri’s work brings forth appears also as a geography furrowed by ghosts that, like the wanderer of lore, may never come to rest. Here, however, the malediction is no longer of divine origin, but one arising from the very worldly logic of violence, which has robbed Colombian bodies of their rootage, their settling grounds. Such a non-place is precisely what the greater part of Echeverri’s video installations allude to –that is, a covert power that withholds the spaces due to orphaned bodies, leaving them but one single alternative: To disappear

<sup>2</sup> Translated from the original Spanish by Juan Julián Caicedo (Clemencia Echeverri, *The Space and the Phantoms*. En *Revista Universidad de Antioquia* 311 (2013). Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaudea/article/view/15433/13435>)



and turn into a mere trace. Sound, text, calligraphy, decay, get scattered in the guise of impotent vestiges on the surface of a no man's land (or, increasingly, a land belonging to barely a few).

Thus, body, space and power appear as the protagonists of dramatic encounters and misconnections: The chosen prowling grounds of denial, destruction, absences, death –and, above all, the impossibility of a dwelling locus. It is a country of wanderers, a country of ghosts where history has turned into a fragmented nightmare, where shelter no longer has a roof over its head, where language has disintegrated into disconnected rustles.

### BODY AND TERRITORY (NEITHER BODY NOR TERRITORY)

In *Treno* (video installation, 2009), simultaneous screens project the turbulences of a mythic river, our ancestral «river of graves:» a natural sewer that is the final resting place for the dead brought on by *La Violencia*. The rumble of water is permeated there by the cries of people calling on people, of relatives searching for their *desaparecidos* in the marshy chasms of geography and history. Mouths cast their calls upon the void, attempting to rescue their kin from the labyrinths of death, with their voices as Ariadne's thread. Names get modulated in lieu of talismans favoring the encounter, only to get lost in the hermetic pit of the night. Performing a sullen ritual whose recurrence harks back to immemorial brutalities, relatives searching for their own poke the waters with sticks until some sign comes to the surface: A shirt, pants, a shoe, as relics and traces of the beloved absent body. That is the only answer to the call, and it comes to be in the caesura issuing from the lack of a language that may name what is occurring.

In those calls the artist has replicated, as pointed out by Marta Rodríguez (2008), a popular tradition whereby peasants communicated in peace times with festive cries of friendship. That is to say, with their voices and chants they established the resonant territories and sites of belonging that

constitute a human space. However, the silence on the other end of the current calls –which are no longer cheering but rather painful cries– stands as evidence for the slashes received by the fabric of neighborly relations and by the physical and sonorous territories that give a community its feasibility. In an expropriated and negated geography, the disappeared, annihilated body loses its dwelling as well. The only things remaining are the phantoms of voices and attire relics. The body in space is no longer possible in a country whose homes stand abandoned and where the function of physical and symbolic inhabitancy has been blocked.

### **BODY AND DOMESTIC SPACE (NEITHER BODY NOR DOMESTIC SPACE)**

It appears then that *The House* –with all of its symbolic connotations and its social implications– is no longer feasible in a territory exposed to savage currents and drifts of destruction. This idea had already been developed by the artist in *Double-Edged* (video installation, 2004) where a woman's hands draw a house on a muddy surface with the elemental strokes of a child's sketch, until the moment when a rush of rusty water erases the house, leaving what is barely a drowned trace. Nonetheless, the woman obstinately returns to her drawing again and again, disregarding the fact that it will be unceasingly erased by that water which, more than a natural calamity, seems to emanate from the beat of death that drives the Colombian war.

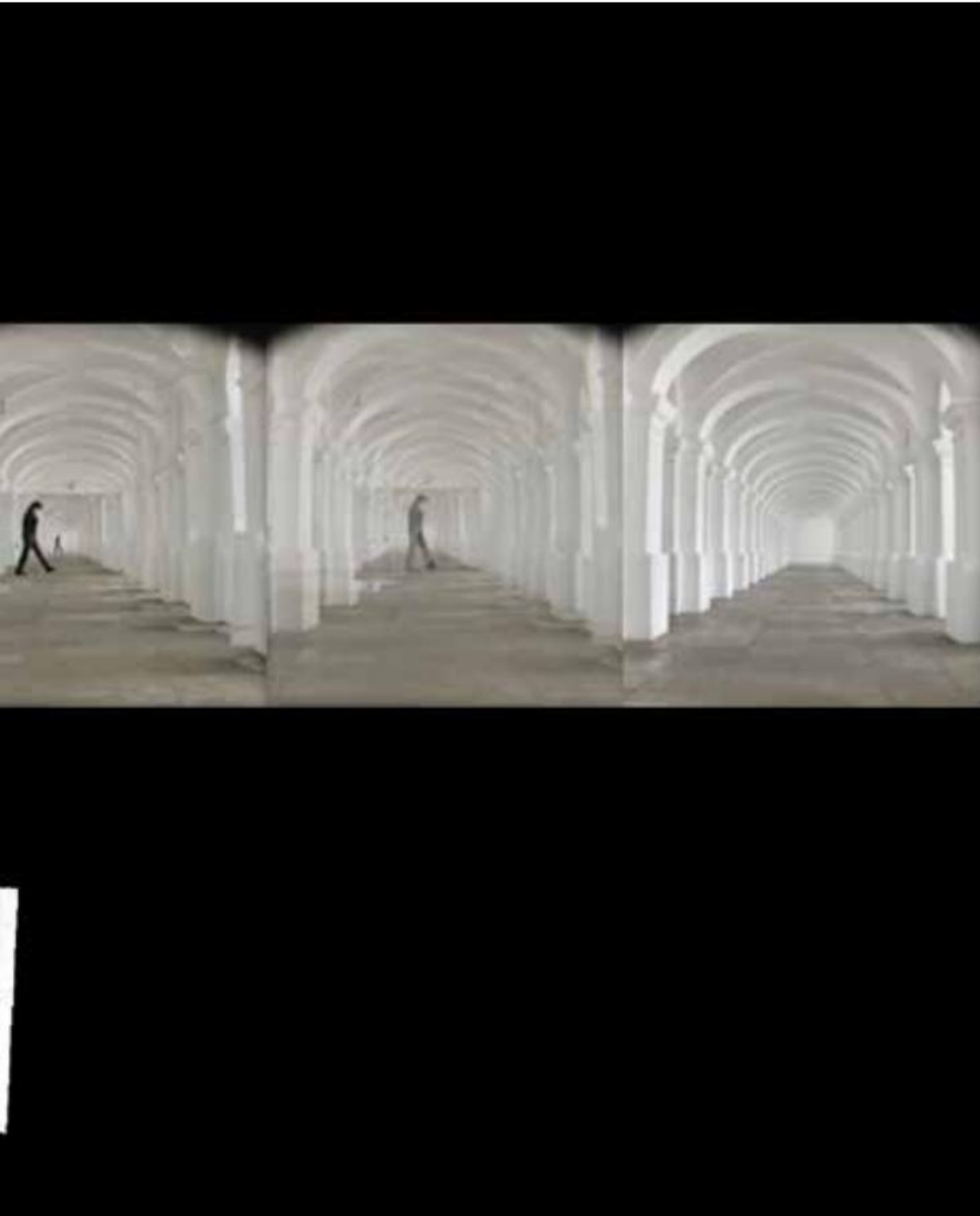
In this piece the artist alludes to that imaginary of the Western tradition –and, clearly, to the Colombian one– which placed woman at the center of the house as the supporting stand for both family and society. While men conquered worlds, women –their feet firmly on the ground– engaged in the physical and mental construction of domestic spaces, bringing forth that architecture of shelter and refuge that Bachelard defined so well. Throughout displacements and banishments –radical upheavals of the logic of inhabitancy– inasmuch as men die, women alone assume the responsibility of reconstructing everyday life and the household in the space of exile. Those female hands, stubborn and elemental, perform a

vital dance upon the darkness of death. Fragile, yet obstinate and mighty, they forcefully salvage the damaged functions of inhabiting those marshy and forbidden terrains that the conflict has spawned. The house has disappeared, its mental trace remains.

The women of *Intimate House* (1996) end up homeless in a different way. For this piece the artist also delved into a domestic and feminine world, though this one located in an urban context, with its own particular aggressions upon the function of inhabitancy. Echeverri records here the sonorous and visual story of the physical and mental plunder of a sheltering space. This one does not transpire in the violent altars of a collective war, but rather in the intimate ones of a dwelling in one of Bogota's traditional neighborhoods, which was bound to disappear by reason of real estate market pressures. The metaphor propagates here to the spatial awkwardness of contemporaneity, to the pauperization of inhabitancy, to the normative ordering of bodies, to the seriality and industrialization of domestic spaces. The *house* of Heidegger –the one that is established as a potent axel between heaven and earth, with its roots deep underneath and its aerial windows, having a place in the cosmos, nested in an environment all its own, as sundial, astral observatory, fortress fending off the climate and the rigors of the outer world and of the soul, solid point planted in the scene– that *house* succumbs before the capitalistic and quantitative urges that turn bodies and dwellings into mere volumes, as Le Breton has remarked. Women of three generations turned into urban outcasts –not by actors of a war but by agents of speculation– must leave the place of their origins, their history, their roots. They must give up the house-home so that it may fall under the blows of urbanist merchants. The act is no less violent just by reason of being subtle, civilized: It is an act of plunder, the installation of a non-site, a forsaking of cornered bodies. But however it may be, the ruins of that house will remain impregnated by secret vestiges: A stain on a wall, the scars on wooden doors, a sunbeam that does not fail to arrive every afternoon to the place where there used to be a patio. Perhaps, that *Intimate House* is not merely a physical building, and those women on their way out will carry it within themselves, wherever they may go.



Voice/net brings the simultaneity of sound and image, voice and text into further closeness, by means of navigation interfaces that stimulates the endless search inside and outside the prison.



*Voz/Resonancias de  
la prisión, 2006, secuencia  
stills de video.*

Likewise with the Colombian prisoners in jails of England and Bogotá, who the artist interviewed during several months of visits, meetings and creative workshops that were instrumental in realizing her piece *Voice/ Resonances of Prison* (2006). Throughout that extended field work Echeverri gathered a sound track from bodies wasted away in and by the penitentiary institution, by exile and, moreover, by an architecture of power and control. Bodies whose relations with their surroundings, with space, with the passing of time have been broken –those bodies are progressively dematerialized in a limbo where hands and skin lose all contact with the real, where feet no longer tread upon or rest on anything, where identities get deleted, where any inscription comes undone, where words can never establish a dialogue. Scarcity was what most impressed the artist in that arrested para-reality within which those once solid but now diffused bodies wander in an oppressive air that petrifies everything it touches.

Echeverri's intention was to unblock at least some of those persons' recollections, leading them on the path of the imaginary in the primordial house –that of the parents, of childhood. This, because the *Intimate House*, she seems to insist, is not always physical. So she recorded their whispered remembrances, filled with nostalgia, hate, anxiety, hopelessness: «A voice to the right, a voice to the left –contained and fixed. Maturity sets its gaze on girlhood –searching for places, for others, for desires.» «They go back through the years, return and weep. They find layers of whitewash on a wall, in a school, on another wall. House, parents, family, the encounters go on increasing. » (Echeverri, 2008).

Through that journey –starting in a blocked actuality and ending in a stray preterit– and having turned themselves into voices, the inmates were able to get past the physical ramparts of their prisons. So then, as immaterial sound waves, they could travel all the way to Bogotá's Museo Nacional –a building that, in its origins, had also been a penitentiary structure. There, on the ground floor, the artist realized a video installation through which she made those voices circulate amid walls that showed scars from the confinement of others who had been immured there as well at various

times during the twentieth century. Further, to retrieve the missing memory of that site, the artist projected old photographs on the rear end of a vaulted gallery, whereupon the historical and the contemporary spaces appeared to endure and persist in a virtual order.

The end result was a dance of resonant and tactile phantoms. The voices of present-time prisoners came to rest on walls already charged with stories of interment, while the mere passing of a spectator's body would reactivate them. It was as though the old ghosts were regaining their presence in the current time. The sound track had made it possible to materialize them once again. The invisible and absent beings from the past or from exile, those bodies erased in a prison, could be perceived by the visible beings from the here and the now, through a transgression of the space-time coordinates and the laws of captivity. Beings incarnated as voices, redeemed by their own voices, came to assume in full the protagonism of their presence in a *mis-en-scène* where the spectator's body offered itself as the locus of their apparitions. Indeed, a drama of outrages perpetrated between bodies, powers and repressive architectures. Even if the body is immured, the mind is able to take flight. Even if the body has disappeared, the voice can make it solid once again. What a paradoxical story this is, of phantoms at once personified and disembodied.

### FEMALE BODIES AND ACEDIAS

In this line of reflection between space, power and body, an intimate, sensorial chamber work stands out, whose protagonist is a woman's body. In the year 2006, aside from dealing with the ghosts of prisoners, the artist served as medium for the restless spirit of Sor Josefa del Castillo, a refractory castaway of the Santa Clara La Real de Tunja monastery. That cloister, one of the most scintillating in our colonial history, lodged (or imprisoned) between its walls the body of Sor Josefa, Colombia's greatest mystic and author of *Afectos espirituales*, a top work of the Spanish-American colonial literature. Although the monastery's church is

overlaid in gold, and overpopulated with imagery in quilted furs, brocade garments and red wounds, the cells for nuns, just as Sor Josefa's, are as dark and austere as the background of a Gaspar de Figueroa's painting. That is where the mystic would shut herself in, to write and grapple with her phantoms. Echeverri, intrigued by such inner combat, realized amid those walls the video installation *Acedia/Anomie*.

The piece revolves around one of the nun's texts, which speaks of «evil spirits that do not give up their persecution, day or night;» of «misereries that abound in this banishment of body and soul;» of «aches and maladies of the body.» The artist projected on the ramparts the manuscript of that text and its calligraphy, using invisible ink on the white wall. An ultraviolet light made the nun's deeply dejected words appear and disappear at intervals. For Echeverri, *Acedia* stood as the figure that explicated the life and writings of Sor Josefa: «Acedia,» she says, quoting Giorgio Agamben, is a condition of «distressing graveness and woe,» as well as, «the inability to control the incessant discourse of inner phantoms.» (Echeverri, 2008). With this piece the artist intended an allusion to the profound sadness and melancholy that the mystic would have endured amid those ramparts –graves for her ego– as she was besieged by her inner phantoms, while being choked by the brutish demise of all sites upon earth that were off limits for the *Nueva Granada* nuns of the seventeenth and eighteenth centuries.

The cells for the colonial novices, nuns and mystics were, by antonomasia, a denial of their body and the annihilation of the feminine spatiality.<sup>3</sup> Not in vain was admission to the cloister seen as a small death (Quevedo, 2007) –a death vis-à-vis the world and space. Saint Teresa de Jesús made the situation manifest with her unmistakable inspiration: «Considering our long confinement as well as the scarcity of amusing things available to you, my sisters –and with the lack of enough housing as would befit some of your monasteries– I would advise that you seek consolation in the delights of your inner castle, since without needing license from the superiors you can enter and take a stroll in it at any time.»<sup>4</sup>

3 For a more extensive development of this analysis, see: Sol Astrid Giraldo, *Cuerpo de mujer: modelo para armar*. Medellín, La Carreta, p. 100.

4 Ibid., p. 247.



As the society of New Granada (then including Panamá, Colombia, Ecuador and Venezuela) denied the female mystics a space, a corporality or a public life, they were forced to turn inwards, to search in the inner castles of their spirituality for the mobility which they lacked in regards to the outer space. A woman's body was not made to inhabit the world: It should be withdrawn, secluded, set apart –either in the house or in the convent. The confinement in female cloisters, demanded by the Council of Trent, «Represents a symptom of the threat that is perceived in the body at large and particularly in the female body. The cloister's walls are built as a means to immure the body, altogether to prevent its contact with other bodies and other spaces.» (Quevedo, 2007). The tie between female body and convent was so profound that the cloister's walls ended up becoming extensions of her body: «Improvised, neutralized, de-corporified members of the nuns.» (Quevedo, 2007). That condition of the female cloisters reinforced the social order of the Colony, whereby public life fell to men and private life to women –a status quo that survived well into the twentieth century. For women the only possible spatiality was the inner, the subjective one. Mobility was feasible only within walls, particularly those of the mind or of the heart. Any divergence from those instances was considered heresy.

With this piece we find ourselves once again in the field of phantoms, of banishments, of trapped bodies. Nietzsche praised the Greeks as a people in splendid agreement with life. We, however, cannot but reckon the deep disagreement that exists between Colombians and their bodies: A discomposure that harks back to the farthest reaches of our bodies, which are christened by the scourges of Catholicism. It is indeed a country of wanderers, of ghosts, of imprisoned, erased, annihilated bodies. A country made up of blocked spaces, broken territories and acedias is what Clemencia Echeverri's perspective brings to the fore with her commitment to subtle materializations amid so many squalls of dissolution.

The land cannot be tranquil in the wake of sacrifices: It is a restless land, plowed by presences as much as it is by absences, limited not only by physical boundaries of blood and fire but by invisible ones as well, of added terrors and secrets. Such is the land of war, which won't fit in with pacifier narratives. How can it be named then? How can it be made visible? As Didi Huberman has put it, ours are times of obfuscations and invisibilities. Light sometimes goes missing so that we see nothing, and it shines sometimes to such extremes that it makes us blind. Space becomes discontinuous, according to Passolini, when it is subjected to focal points of light that get switched on and off at the whims of the powers that be. So it is too in the nocturnal horizons of the Colombian fields. Minute quivering lights become visible, make themselves present in the distance, and at the same time, however, they usher in a zone of unfathomable and mute shadows: The fringes of the official narratives and iconography.

Clemencia Echeverri's off-center image emerges from that zone, from those fissures, from those silences, to reflect on what goes unseen notwithstanding an excess of visibility, to meditate on the steep and profound forces of memory's layers, on the fraught present, on the impossibility of repose in anxiety-ridden times. It is the reverse of glittery mediatic fanfares, the counter-narrative of the documentary and the newscast, as it assumes a perspective that shuns light, distinctness, immediacy, and plunges –iconoclastic– into the blind labyrinths of the unseen and the unnamed. It is there that a dense space solidified by time gets unfurled. The territory has been broken physically and mentally. How is a new map to be drawn? In one of Echeverri's works, a house taken –as in Cortázar's tale– emerges with its atavistic symbolism in full display: Doors opening and closing, corridors leading who knows where, inscrutable nooks and corners. Then, finally, an invasion of ghostly, overflowing presences. The ancestral house, the sheltering one, the dwelling and the refuge –the one

5 Translated from the original Spanish by Juan Julián Caicedo (*Catálogo Supervivencias*, Bogotá: Alonso Garcés Galería, 2013).

that Bachelard conjured up— is now ridden with porosities that cannot curb the exterior pressure.

Analogous to the river of Treno here a human cluster gets scattered throughout the rooms and inundates the house. This house no longer protects, and neither does it fix boundaries or provide lodgment. The territory has come undone in the non-site of war, and so has the house which used to stand at the center of that territory. Privacy, intimacy and rootage succumb before the invasion of violent forces. The endless amounts of alien presences that have taken possession of this house provoke a circular movement. Nothing remains, everything moves, and yet, nothing advances either. There is in fact a centripetal movement within which the stage and its characters appear to be simply sinking. There is no future; time and space collapse inward.

That piece, loaded with silences, with spectral presences, with closing doors, stands as the counterpart of another piece that Echeverri put on display simultaneously in the 43rd Salón Nacional de Artistas at the Museo de Antioquia (Casa del Encuentro) in Medellín. In this occasion it has been as though the artist were proposing to show the two sides of the moon in two simultaneous expository events in two cities, thus creating another symbolic territory that stands to overflow its expository enclosures. Still, both of those images appear as dark sides: Neither one shines, both may be counted as part of the invisibilities that Didi Hubermann has posed; but however that may be, they are two interrelated instances of darkness.

While the house of *Supervivencias* (*Survivals*) displays the wound of its looted private spaces, the piece at the Salón Nacional (*Sacrifice*) capsizes in the whirlpool of a loud, apocalyptic, public and collective sacrifice. A fury is let loose there with the power of fire in an ancestral altar, which stands in contrast with the house—that other altar meant for mute and minor sacrifices. The two pieces are united, nonetheless, by their rhythm, by the same circular movement, by the impossibility of a lineal deployment of

space and time, and reasserted with the über-darkness of the exhibition halls, the damming, the claustrophobia.

Simultaneously, and as an element in an oblique relation with the work, a spider offers a small and silent commentary, as subtle as it is potent: It spins its web, unweaves it, spins again. Echeverri's images stand also as frustrated spiders, unable to construct a homogeneous and faultless fabric. A resource of choice for the artist is then the strategy of the visual and sound montage when the intention is to point at the gaps, the hollows in territories, in language, in images. Montage turns out to be thus the proper strategy when juxtaposing distinct realities between which there is no solution of continuity, even as they are part and parcel of the same framework of lights and shadows.

Nothing may be seen, but something has transpired in the dark, between image and image, between one and another focal point of light. Their exteriority notwithstanding, the fields, the mountains, the villages, the houses will no longer be displayed in a placid and Cartesian space. This work's space is presently a surface full of scars, not unlike the skins of the survivors. History has passed over it, has shaken, broken it. Shadows may perchance be concealing the humps and pits of the new map; and the same may be said of Echeverri's images. But the latter have other ways of speaking to you and me ... as is the case with that feminine hand in *Doble filo (Double-Edged)*, which imaginarily rebuilds with drawing strokes of a needle, over and over, the house that natural and man-made disasters obliterate in turn, over and over. Echeverri's image may be conceived as that obstinate needle, in the hands of a Sisyphus whose stubbornness equals his awareness of the futility of his labors.

## BIOGRAPHY

Clemencia Echeverri is a Colombian artist who lives and works in Bogotá. She did her undergraduate studies in Colombia and, along with specialized studies, she earned a Master's degree in Fine Arts at Chelsea College of Arts, London. She has worked as an arts professor in Colombia, at the undergraduate and postgraduate levels, in the University of Antioquia and the National University. Having dedicated herself to sculpture and painting until the mid-nineties, Clemencia decided to change course and started developing installation, video, sound and interactive works inspired by the political and social conditions that have marked her time. In latter years, she has produced video-installation projects that appeared in multiple national and international events, the most outstanding of which are: *Treno/Waterweavers*, *The River in Contemporary Colombian Visual and Material Culture*, curated by José Roca and Alejandro Martín, at Bard Graduate Center, New York, Conde Duque in Madrid during Arco Fair 2015, and The Art Museum of the Americas in Washington. At NC-arte (2015) a not-for-profit space in Bogotá, she showed *Nóctulo* a multi-channel video installation that relies on the construction of a space within a space through transparent displays and interactive sound (this work attempts to question our certainties on visibility and memory, and to raise the possibility of rethinking the reconstruction of the present). *Sacrificio*, in the I Bienal de Arte de Cartagena and in the Salón Nacional de Artistas, Medellín. *Versión*

*libre*, nominated in the VI Luis Caballero Award. At the exhibition called «Coordenadas. A history of the installation in Antioquia», at the Museo de Arte Moderno de Medellín. Opening of the video installations *Supervivencias*, *Juegos de herencia* and *Treno* at Alonso Garcés Gallery Bogotá. *Juegos de herencia* one-channel at «Cosmovideografías latinoamericanas», at CENART México and at the Museo de Arte Moderno de Barranquilla. The work *Frontera* at the MDE11, Medellín, and *Juegos de herencia* photography at Fotográfica Bogotá. The interactive video/sound installation *Voz resonancias de la prisión* at the Museo Nacional de Colombia, and in one-channel for the England's Liverpool Biennial (No Longer Empty Project), *Treno* Switzerland's Daros-Latinamerica Museum; the Centre of Contemporary Art Znaki Czasu in Poland; the Delfina Foundation in the UK; and at the Museo de Arte de la Universidad Nacional; *Casa íntima* at the VI Bienal de la Habana, Cuba. The video *Apetitos de familia* at the VI Bienal de Bogotá at the Museo de Arte Moderno de Bogotá; and the VI Biennial of Havana, Cuba.

With ten Colombian female colleagues, the artist took part in an international tour through France, Venezuela, Brazil, Argentina, Uruguay and Chile, with the video installation *De doble filo*. She has participated with other colleagues in electronic arts festivals such as the ISEA in Helsinki, Stockholm and Tallinn; the Festival de Artes Electrónicas Banquete in Madrid; Ars Electronica in Austria; Artrónica in Bogotá; and Metal in London with the work *Quiasma*. Worth of notice is her abundant output in multiple exhibits during the past fifteen years in Colombia, as well as her work's presence in museums and galleries such as the Museo Nacional de Colombia, the Museo de Arte Moderno de Bogotá, and the Museo de Arte Universidad Nacional.

Clemencia has been the recipient of awards, honorary mentions, and national and international fellowships, such as those given by Yadoo—arts residency in New York—; the Arts Council, London; Canada's Daniel Langlois Foundation; and the Premio Bienal de las Artes de Co-

lombia. London's Delfina Foundation is one of the outstanding international institutions that have supported her. In Colombia she has received research-creation fellowships from the Ministerio de Cultura, the Universidad Nacional de Colombia and the Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá.

Her work has been acquired by the collections of Daros-Latinamerica for the Museum of Latin American Art, the National Bank in Colombia, and the Museum of Latin American Art (MOLAA) in Los Angeles; the Museo MEIAC, Spain; the Latin American Art Collection at Essex, England, as well as private collectors.

#### VIDEO INSTALLATION

- 2014      *No se mueve ni una hoja (Not Even a Leaf Moves)*. One-channel triptych. HD. Size 16:9, 9:52 min. Monitor.  
*Se oye aún (The Sound Lingers)*. One-channel diptych. HD. Size 16:9, 4:20 min. Monitor.  
*Sacrificio*. One-channel triptych. HD. Size 16:9, 5:31 min. Monitor.
- 2013      *Sacrificio (Sacrifice)*. Multi-channel video installation. Six HD projections. Syncro. Dolbysound. Size 16:9, 10 min.  
*Supervivencias (Survivals)*.  
Multi-channel video installation. Six HD projections. Syncro. Dolby sound. Size 16:9, 10 min.
- 2012      *Quietud*. Work in homage to John Cage. 3 HD Video projections. Dolby sound. Size 16:9.
- 2011      *Versión libre (Loose Interpretation)*, *Juegos de herencia*. Multi-channel video installation. 5 HD projections. Syncro. Dolby sound. Size 16:9, 15 min.

- Frontera*. 2 HD video projections. Stereo sound. Size 16:9, 12 min.
- Juegos de herencia*. One channel. HD. Stereo sound. Size 16:9, 7 min.
- Juegos de herencia*. Multi-channel video installation. Eight HD screens. Syncro. One floor projection. Dolby sound. Size 16:9.
- 2007 *Treno*. Video sound installation. 2 video projections. (Flexible number according to the space) 5.1 sound. 720 x 480. Size 4:3.
- 2006 *Voz/Resonancias de la prisión (Voice/resonances of the prison)*. Video/sound interactive installation. 3 Video space. Interactive sound in 32 speakers. Mono sound. Video 720 x 480. Size 4:3. Voice/net interactive multilinear narrative. CD-rom.
- 2004 *Quiasma*. Audiovisual experience in a territory under tension. CD-rom 2003.
- Mutism. Fragmentos para un video amoroso [Fragments for an Amorous Video]* 720 x 480. Stereo sound. Size 4:3.
- 2002 *Cal y canto*. Video installation. Four simultaneous projections. Two halls. Multiple see-through screens. 720 x 480. Stereo sound. Size 4:3.
- 2000 *Exhausto aún puede pelear (Even though exhausted, he can still fight)*. 4 screen site-specific project. Four curved projections generating two arenas. 720 x 480. Stereo sound. Size 4:3.
- 1999 *De doble filo (Double-Edge)*. Video installation mono-channel. Double image screen at center of space. Stereo sound. Video 720 x 480. Size 4:3.



- 1998 *Apetitos de familia (Family Appetites)* Video installation. Three simultaneous projections. Video 720 x 480. Size 4:3. Stereo sound.
- 1997 *Casa íntima (Intimate House)*. Multi-channel video installation. Four HD projections. Syncro. Stereo sound. Size 4:3. 14 min.



*Voz/Resonancias de la  
prisión. Detrás de cámaras, Museo  
Nacional de Colombia, 2006.*





## NOTA BIOGRÁFICA



Clemencia Echeverri,  
fotografía.

Clemencia Echeverri reside y trabaja en Bogotá. Realizó estudios de pregrado en Colombia y de especialización y maestría en Artes Plásticas en Chelsea College of Arts, Londres. Ejerció como docente de Artes en pregrado y maestría en las universidades de Antioquia y Nacional de Colombia.

Luego de trabajar en la pintura y la escultura, desde mediados de los años noventa Clemencia desarrolla obras en instalación, video, fotografía, sonido e interactividad a partir de las condiciones políticas y sociales dominantes. En los últimos años ha realizado proyectos de video-instalación con participación en varios eventos nacionales e internacionales, entre los que se destacan *Treno* (*Waterweavers. The River in Contemporary Colombian Visual and Material Culture*), curaduría José Roca; Bard Graduate Center, Nueva York. *Sacrificio*, en la I Bienal de Arte de Cartagena, y en el Salón Nacional de Artistas, Medellín. *Versión libre*, nominada en el VI Concurso Luis Caballero y en *Coordenadas*, una revisión de la instalación en Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín. Estreno de las obras de video-instalación *Supervivencias*, *Juegos de herencia* y *Treno* en la Galería Alonso Garcés, Bogotá. *Juegos de herencia*, monocanal, en *Cosmovideografías Latinoamericanas*, Cenart, México, y en el Museo de Arte Moderno de Barranquilla. *Frontera* en el MDE11, Medellín, y *Juegos de herencia*, en fotografía, para *Fotográfica Bogotá*. *Voz resonancias de la prisión*, en el Museo Nacional de Colombia y en versión monocanal y sonido para la Biennial de Liverpool (proyecto «No Longer Empty»), Inglaterra. *Treno* en Daros-Latinamerica Museum, Suiza; Centre of Contemporary Art Znaki Czasu, Polonia; Delfina Foundation, Reino Unido, y Museo de Arte de la Universidad Nacional. *Casa íntima*, en la VI Bienal de La Habana, Cuba. La obra *Apetitos de familia* en la VI Bienal de Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá. *De doble filo*, en itinerancia con diez artistas colombianas por Francia, Venezuela, Argentina, Brasil, Uruguay y Chile.

Ha participado en festivales de artes electrónicas como ISEA, en Helsinki, Estocolmo, y Tallin Festival de Artes Electrónicas Banquete, Madrid; Ars Electrónica, Austria; Artrónica, Bogotá y Metal, Londres, con la obra *Quiasma* en grupo con tres artistas colombianos.

En los últimos quince años se destaca en Colombia la realización de múltiples exposiciones y participaciones en museos y galerías como el Museo Nacional de Colombia, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo de Arte Universidad Nacional. En el año 200 se produjo el libro sobre su obra reciente titulado *Sin respuesta*.

Ha obtenido premios, menciones, becas nacionales e internacionales como el Arts Council Londres, la Fundación Daniel Langlois de Canadá y el Premio Bienal de las Artes de Colombia. Ha recibido apoyos nacionales e internacionales entre los que se destacan Delfina Foundation Londres, y becas de investigación-creación del Ministerio de Cultura, la Universidad Nacional de Colombia y el Instituto Distrital de Cultura de Bogotá. Fue seleccionada para realizar la residencia artística Yaddo en Nueva York.

La obra hace parte de las colecciones, Daros-Latinamerica; Museo Banco de la República, Bogotá, Colombia; MOLAA-Museo de Arte Latino Americano de los Ángeles; Museo MEIAC, España; Colección Arte Latinoamericano Essex, Inglaterra, y coleccionistas privados.



## CRONOLOGÍA



*Treno, 2007,  
still de video.*



- 1995-1996 Especialización (Diploma) en Teoría e Historia del Arte Contemporáneo, Chelsea College of Art and Design, Londres.
- 1994-1995 Posgrado (Máster) en Escultura. Chelsea College of Arts and Design, Londres.
- 1983 Maestro en Artes Plásticas, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- 1974 Comunicación Visual, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia.

#### EXPERIENCIA ACADÉMICA

- 2003 Investigación Chelsea Collage of Arts, Londres.
- 2001 Artista invitada, docencia de cátedra, Universidad de los Andes, Bogotá.
- 1993-2016 Profesora de tiempo completo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- 1991-2010 Profesora de tiempo completo, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- 1982-1991 Creación e implementación, con la docente Trixi Allina, del proyecto de Maestría en Artes Plásticas y Visuales de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.

#### EXPERIENCIA PROFESIONAL

- 1985-1986 Subdirección, Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia.

## BECAS Y PREMIOS-OTORGANTES

- 2014 Residencia artística, Yaddo, Saratoga Springs, Nueva York.
- 2011 Beca de creación. Obra: *Versión libre*. Nominada a la VI versión del Premio Luis Caballero 2011. Otorgante: Idartes-Instituto Distrital de las Artes, Bogotá.
- 2010 Premio Bienal de Artes Plásticas. Obra: *Treno*. Otorgante: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá.
- 2008 Beca de investigación. Libro: *Sin respuesta*. Otorgante: Universidad Nacional de Colombia. Diseño y producción de libro 1997-2009. Edición y publicación: Oficina de Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia, 2009. Distribución: Benjamín Villegas Editores.
- 2007-2008 Beca de creación. Obra: *Juegos de herencia*, obra multicanal de video y sonido Otorgante: Universidad Nacional de Colombia. Convocatoria Nacional.
- 2005-2007 Beca de creación para artistas individuales. Obra: *Voice-net*. Proyecto de plataforma para la web. Otorgante: Arts Council, Londres.
- 2004-2005 Beca de creación. Obra: *Voz-resonancias de la prisión*. Proyecto de sonido interactivo y Video-instalación. Otorgante: Universidad Nacional de Colombia. Convocatoria Nacional.
- 2002-2004 Beca de creación. Obra: *Quiasma*, con los artistas Bárbara Santos, Andrés Burbano y Santiago Ortiz. Plataforma de navegación interactiva. Otorgante: Fundación Daniel Langlois, Canadá.

- 2000 Bolsa de trabajo. Nominada al Concurso Nacional Premio Luis Caballero, Bogotá. Premio: Primera mención de Honor. Proyecto: *Exhausto aún puede pelear*. Video-instalación. Otorgante: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- 1999 Beca de creación. Obras: *Cal y Canto* y *Exhausto aún puede pelear*. Otorgante: Universidad Nacional de Colombia. Convocatoria Nacional.
- 1998 Premio y construcción de la escultura urbana *Cometas*. Otorgante: Aeropuerto José María Córdova, Medellín, Colombia. Convocatoria Nacional, Concurso de Escultura para el Aeropuerto.
- 1997 Segundo premio Escultura Pública *Territorio*, Medellín, Colombia. Otorgante: Concurso privado Compañía electricadora Isagen.
- 1996 Residencia en Casa Manilva, España. Otorgante: Delfina Studio Trust, Londres.
- 1994 Beca de Artes Plásticas. Otorgante: Ministerio de Cultura, Colombia.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES RECIENTES

- 2015 *Nóctulo*. Nce-Arte. Video-instalación multicanal con espacio preparado.
- 2014 *Juegos de herencia*. Museo de Arte Moderno de Barranquilla, Colombia.
- 2013 *Supervivencias*. Video-instalación multicanal y fotografía, Alonso Garcés Galería, Bogotá.

- 2011 *Versión libre*. Instalación multicanal y fotografía. Galería Santa Fe. Nominada al VI Premio Luis Caballero, Bogotá.  
*Juegos de herencia*. Instalación multicanal y fotografía. Alonso Garcés Galería, Bogotá.
- 2009 *Actos del habla* (4 obras): *Treno*, *Apetitos de familia*, *De doble filo*, *Voz*. Museo de Arte Universidad Nacional, Bogotá. Curadora: María Belén Sáez de Ibarra.
- 2007 *Treno*. Video-instalación y fotografía. Alonso Garcés Galería, Bogotá.
- 2006 *Voz/Resonancias de la prisión*. Video-instalación multicanal e interactiva. Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Apoyo Universidad Nacional de Colombia y Arts Council, Londres.
- 2000 *Cal y canto*. Video-instalación multicanal. Museo de Arte Moderno de Bogotá.  
*Exhausto aún puede pelear*. Video-instalación multicanal. Nominada II Premio Luis Caballero, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá.

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS RECIENTES

- 2014 *Versión libre*. Fotografía y video, Alonso Garcés Galería, Bogotá.  
*Treno* (*Waterweavers*. The River in the Colombian Contemporary Visual and Material Culture). Bard Graduate Center, Nueva York (curaduría José Ignacio Roca).  
*Sacrificio*. Video-instalación multicanal. Primera Bienal Internacional de Arte, Cartagena de Indias, Colombia (Curaduría Gabriela Rangel).  
*Juegos de herencia*. Instalación monocanal y fotografía. Museo de Arte Moderno de Barranquilla, Colombia.

- 2013 *Treno*, 2007. Video-instalación multicanal. Muestra colectiva «Y creemos en un solo Dios», Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Sacrificio*, 2013. Video-instalación multicanal. Salón Inter/Nacional de Artistas, Medellín, Colombia.
- Versión libre*, 2011. Video-instalación multicanal. Muestra colectiva «Coordenadas - La historia de la instalación en Antioquia». Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia.
- Juegos de herencia*, 2009. Mono canal. «Instant Video Festival». Marsella, Francia.
- Juegos de herencia*. Monocanal. «Cosmovideografías Latinoamericanas», Cenart, México D.F.
- 2012 *Frontera*. Kratkofil Plus Video Festival (Border), Baria Luka, Bosnia Herzegovina.
- Frontera*. Screen Video Festival, Barcelona. Arts Santa Monica, California.
- 2011 *Frontera*. Video-instalación dos canales. MDE11, Festival Internacional de las Artes, Medellín, Colombia.
- 2010 *Voz*. Liverpool Biennial, England. Sound image installation. No Longer Empty sound curatorial project.
- Treno*. I Bienal de Artes Plásticas, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá. Video instalación. Premiada.
- 2009 *Treno*. For You Daros-Latinamerica Museum, Zurich.
- Treno*. *Dont stare at the sun*. Centre of Contemporary Art «Znaki Czasu», Torun Torum, Polonia.
- 2006 *Acidia (Anomie)*. Acción de escritura. Salón Regional de Artistas, Tunja, Colombia.

- Muta (Pack of Hounds)*. Instalación interactiva de sonido. Palco presidencial, Teatro Colón. Salón Nacional de Artistas, Bogotá.
- 2004 *Quiasma*. Oráculo y paisaje. Plataforma interactiva para un territorio en tensión (cuatro artistas).  
2004, Arts Electronic Festival, Helsinki, Stockholm; Tallinn, Fundación Daniel Langlois, Canadá.
- 2000 *Casa íntima*. Video-instalación multicanal. VI Bienal de Cuba. *Apetitos de familia*. VI Bienal de Bogotá. Video-instalación. Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- 1998 *De doble filo*. Video-instalación. Arte y Violencia. Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- 1980 Inicia su actividad artística profesional.

#### PUBLICACIONES Y PRENSA

- 2014 Echeverri, Clemencia y otros. *Waterweavers*, *New York Times*. A river runs through it: Amazonian inspiration. Friday, July 11.  
Echeverri, Clemencia y otros. *Sacrificio*. Gabriela Rangel. *Guía para un ocioso imperfecto*. Bienal de Cartagena.  
Echeverri, Clemencia y María Victoria Uribe. Treno. *Revista Arcadia*. 100. Cien años de realidad. El país leído desde las artes. Febrero.
- 2013 Echeverri, Clemencia y otros. *Liquid tombs of Colombia's Disappeared*. María Victoria Uribe. *The Harvard Review of Latin America*, vol. XIII, núm. 1, published by the David Rockefeller Center for Latin America Studies, Harvard University, 2013.

- Echeverri, Clemencia. Clemencia Echeverri. El espacio y los fantasmas. Sol Astrid Giraldo, *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 311.
- Echeverri, Clemencia y Gustavo Chirolla. *Virtualidades pese a todo*. Catálogo. Alonso Garcés Galería.
- Echeverri, Clemencia y Sol Astrid Giraldo. *Los territorios, las agujas, los fracasos*. Catálogo. Alonso Garcés Galería.
- 2012 Echeverri, Clemencia, José Ignacio Roca y Sylvia Suárez. *Juegos de herencia*. Transpolítico Arte en Colombia, 1992-2012. Edición Paralelo 10. Grupo Planeta, Barcelona.
- 2011 Echeverri, Clemencia, Gustavo Chirolla, *Interpelaciones en torno a Versión libre*, Catálogo.
- Echeverri, Clemencia, Juan Carlos Arias, *El montaje y el documento: la singularidad invisible*. Catálogo.
- Echeverri, Clemencia y Adriana Urrea. *Situaciones de escucha*. Catálogo. VI Premio Luis Caballero.
- Echeverri, Clemencia. *María Margarita Malagón*. *Art Nexus*, núm. 81.
- Echeverri, Clemencia y Liliana López Sorzano. Un anticipo de muerte. *El Espectador*, 3 de abril.
- Echeverri, Clemencia y Beatriz Mesa. Los matices de la realidad. *El Colombiano*, 27 de noviembre.
- Echeverri, Clemencia. Rituales violentos. *Revista Arcadia*, 30 de junio.
- Echeverri, Clemencia. *Treno y Acidia*. Schwankhalle und GAK kooperieren, Wirtschaft, 19 de octubre. Die Dunkle Seite. Taz. Bremen.
- Echeverri, Clemencia y Camilo Beltrán Jackedt. Detrás de la contundencia de un machete. *El Tiempo*, marzo.
- Echeverri, Clemencia y Fernando Gómez Echeverry. El desasosiego. *El Tiempo*, 1 de octubre.

- Echeverri, Clemencia y Melissa Serrato. El fantasma de la violencia. *El Tiempo*, 3 de octubre.
- 2010 Echeverri, Clemencia y Susana Pérez Tort. *Juegos de herencia*. Catálogo.
- Echeverri, Clemencia y Gustavo Chirolla. *Politic of the scream in a Threnody*. Deleuze and Contemporary Art. Deleuze Connections. Edition by Stephen Sepke, Edimburg University Press.
- Echeverri, Clemencia y Susana Pérez Tort. Multimedia Semiotics of Two Works of Art. Lin Pey Chwen and Clemencia Echeverri. *International Journal of Digital Media Design*, vol. 2, núm. 1, October. Taipei, Taiwan.
- Echeverri, Clemencia y María Belén Sáez de Ibarra. *For You*. Catalogue Daros.
- 2009 Echeverri, Clemencia y María Belén Sáez de Ibarra. Treno, Actos del habla. *Sin respuesta*. Divulgación Cultural Universidad Nacional de Colombia.
- Echeverri, Clemencia y Gustavo Gómez. *Juegos de herencia* la lógica de los espectros y la tecnología de la memoria. *Sin respuesta*. Divulgación Cultural Universidad Nacional de Colombia.
- Echeverri, Clemencia y María Victoria Uribe. Visualidad sonora. *Sin respuesta*. Divulgación Cultural Universidad Nacional de Colombia.
- Echeverri, Clemencia y José Ignacio Roca. Entrevista. *Sin respuesta*. Divulgación Cultural Universidad Nacional de Colombia.
- Echeverri, Clemencia y Diego Guerrero. Un río de desaparecidos en video. *El Tiempo*, 2 de abril.
- Echeverri, Clemencia y Beatriz Mesa. El sentido del Arte en Clemencia Echeverri. *El Colombiano*, 17 de mayo.
- Echeverri, Clemencia y Lina Vanegas. Echeverri nombra lo innombrable. *El Espectador*, 23 de marzo.



- 2007 Echeverri, Clemencia y María Claudia García. El cauce del río. *Revista Arcadia*, septiembre.
- 2006 Echeverri, Clemencia. *Clemencia Echeverri*, Museo Nacional de Colombia. Martha Rodríguez. *Arte en Colombia*, núm. 107.  
Echeverri, Clemencia y Cristina Lleras. *El Panóptico de la penitenciaría*. Catálogo.
- 2000 Echeverri, Clemencia y Piedad Bonnett. Entrevista *Cal y canto*. Catálogo. Bogotá.  
Echeverri, Clemencia y Carlos Jiménez. *Anotaciones para una topología agónica. Exhausto aún puede pelear*.  
Echeverri, Clemencia y Martha Rodríguez. *Apetitos de familia*. *Revista Art Nexus*, núm. 99,
- 2004 Echeverri, Clemencia y Carmen María Jaramillo. *De doble filo. Otras miradas*. Catálogo. Ministerio de Relaciones Exteriores, Colombia.
- 2003 Echeverri, Clemencia e Imelda Ramírez. *Cal y Canto*: una videoinstalación de Clemencia Echeverri. *Revista Yesca y Pedernal*, año 2, núm. 6.

### COLECCIONES

*Treno 1/5*. Colección Daros-Latinamerica, Suiza, 2007 (instalación).

*Treno 2/5*, Premio adquisición Fundación Gilberto Alzate Avendaño (instalación).

*Treno 3/5*. Colección Banco de la República (instalación).

*Treno 4/5*. Colección privada (instalación).

*Treno*. Fotografía 1/5, 2/5, 3/5 (colección privada).

*Sacrificio* 1/5. Colección Banco de la República.

*Supervivencias* 1/5. Fotografía.

*Supervivencias* tríptico 1/5. Fotografía.

*Quiasma* 1/5 Museo MEIAC, España, 2006.

*Cal y canto* 1/5. Colección Arte Latinoamericano Essex, Inglaterra, 2003  
(Instalación).

*Juegos de herencia* 1/5. Fotografía (colección privada).

X

## BIBLIOGRAFÍA

- Arias, J. (2011). *El montaje y el documento: la singularidad (in)visible*. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/estudio/archivos/textos/articulos/jdh/EL%20MONTAJE%20Y%20EL%20DOCUMENTO%20LA%20SINGULARIDAD%20%28IN%29VISIBLE%20%20.pdf>
- Audoin-Rouzeau, S. (2005). Matanzas. El cuerpo y la guerra. En Corbin, A. et al. *Historia del cuerpo (II). De la Revolución francesa a la Gran Guerra*. Madrid: Taurus.
- Auge, M. (2004). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1993). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beinhauer, W. (1949). *Das Tier in der Spanischen Bildsprache*. Hamburg: Ibero-amerikanischen Forschungsinstitut.
- Berger, J. (1999). *Mirar*. Recuperado de <http://libros-gratis.com/ebooks/mirar-john-berger/>
- Bernárdez Sanchís, C. (2005). Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX. En Bozal, V. (ed). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: A. Machado Libros, La Balsa de la Medusa.
- Blair, E. (1998). Memorias e identidades colectivas: desafíos de la violencia. *Estudios Políticos* (12), 69-90.

- Blair, E. (2005). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Bolívar, E. (1997). Construcciones colectivas del espacio público: las huellas del Festival Internacional de Arte. En Xibillé, J. (ed). *De la villa a la metrópolis*. Medellín: Colina.
- Bonett, P. (2002). Entrevista a Clemencia Echeverri. En *Catálogo Cal y canto* Bogotá: Universidad Nacional y Museo de Arte Moderno.
- Brea, J. L. (comp.) (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en el mundo de la globalización*. Madrid: Akal Ediciones.
- Cardona, J. (2014). *Fotografiar la muerte*. Recuperado de <http://jacobocardona.com/fotografiar-la-muerte-la-representacion-del-cuerpo-ausente-en-una-fotografia-de-jesus-abad-colorado/>
- Casanova, N. (2015). El cuerpo y la producción del lugar. En *Teoría del habitar, Uruguay*. Recuperado de <http://teoriadelhabitaruruguay.blogspot.com.co/2015/03/el-cuerpo-y-la-produccion-del-lugar.html>
- Chirolla, G. (2010). *Política de una trenodia audio-visual*. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/estudio/archivos/textos/articulos/treno/Pol%C3%ADtica%20de%20una%20trenodia%20audiovisual.pdf>
- Cifuentes, M. y Borrero, E. (1996). *Observación de la Gallera de San Miguel*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Díaz, J. y Morales, M. (2013). *Territorio transformado: metáforas del río*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Echeverri, C. (1997). *Escultura urbana Territorio. Propuesta de obra pública para el edificio de oficinas de la empresa ISAGEN*. Medellín: Documento sin publicar.
- Echeverri, C. (1999). *Naturaleza de lo violento: estructura, espacio, imagen*. Propuesta de investigación para la Facultad de Artes y la División de Investigaciones de la sede de Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

- Echeverri, C. (2009). Una llamada sin réplica, voz. En *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Dirección Nacional de Divulgación Cultural.
- Echeverri, C. (2015). Proyecto Nóctulo. Colectiva Galería Eduardo Fernandes, Sao Paulo.
- Engler, V. (2012). «Los espacios están llenos de poder, son un producto de las relaciones sociales». Entrevista a Doreen Massey. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-206595-2012-10-29.html>
- Fernández, A. (2005). Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades. En Bozal, V. (ed.). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: A. Machado Libros, La Balsa de la Medusa.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Giraldo, S. A. (2009). *De la anatomía piadosa a la anatomía política*. Trabajo de grado para optar al título de magíster en Historia del Arte. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Giraldo, S. A. (2010). *Cuerpo de mujer: modelo para armar*. Medellín: La Carreta.
- Giraldo, S. A. (2011). La instalación en Antioquia en la década del 2000. En Gutiérrez, A. C., Montoya, A., Aguirre, L. A. y Giraldo, S. A. *La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Giraldo, S. A. (2013a). Clemencia Echeverri, el espacio y los fantasmas. *Revista Universidad de Antioquia* (311). Recuperado de <http://clemenciaecheverri.com/estudio/archivos/textos/articulos/varios/Clemencia%20Echeverri%20El%20espacio%20y%20los%20fantasmas.pdf>
- Giraldo, S. A. (2013b). Los territorios, las agujas, los fracasos. En Garcés, A., Chirolla, G. y Giraldo, S. A. *Catálogo Supervivencias*. Bogotá: Alonso Garcés Galería.
- Girard, R. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- Girard, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

- Gómez, G. (2009). Juegos de herencia: la lógica de los espectros y la tecnología de la memoria. En *Clemencia Echeverri. Sin respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Dirección Nacional de Divulgación Cultural.
- Gurevich, R. (2005). *Sociedades y territorios en tiempos contemporáneos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Haesbaert, R. (2011). *El mito de la desterritorialización. Del fin de los territorios a la multiterritorialidad*. México: Siglo XXI.
- Jiménez, C. (2000). *Clemencia Echeverri y el conflicto de los espacios*. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/estudio/archivos/textos/articulos/exhausto/Clemencia%20Echeverri%20y%20el%20conflicto%20de%20los%20espacios.pdf>
- La Ferla, J., Charalambos, G. et al. (1996). *La revolución del video*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Llanos-Hernández, L. (2010). El concepto de territorio y la investigación en ciencias sociales. En *Revista Agricultura, Sociedad y Desarrollo*. Chipanango: Universidad Autónoma Chapinango.
- Mejía, J. (2005). Rinocerontes colombianos: mirada a unos animales en el arte. En *Los límites del cuerpo o lo bello en el horror/Rinocerontes colombianos: mirada a unos animales en el arte*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Méndez, M. (2013). Entrevista a Clemencia Echeverri (Saber Desconocer. 43 Salón (inter) nacional de Artistas. Recuperado de <http://43sna.com/artistas/echeverri-clemencia/>
- Oliveras, E. (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emece.
- Ordóñez, S. (2011). *Tiempo sonoro, revisión de un arte silencioso*. Tesis de grado para optar al título de Máster en Historia del Arte. Medellín, Universidad de Antioquia..
- Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pretextos.
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.

- Pérez Ornia, J. R. (1991). *El arte del video*. Barcelona: RTVE/Serbal.
- Quevedo, M. P. (2007). Un cuerpo para el espíritu. Mística en la Nueva Granada: el cuerpo, el gusto y el asco. 1680-1750. En *Colombia 2007*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Restrepo, J. A. (2006). *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Roca, J. (2009). Entrevista a Clemencia Echeverri. En *Clemencia Echeverri. Sin respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Dirección Nacional de Divulgación Cultural.
- Rueda, S. (2011). *Débora: acuarela, óleo y fresco*. Medellín: Ediciones Gamma.
- Sáez, L. (2013). Nihilismo y barroco en la construcción actual del espacio. En *La filosofía y su otro. Para pensar el presente*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Sennet, R. (1997). *Carne y piedra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara.
- Teresa de Jesús (1998). *Las moradas. Libro de su vida*. México: Porrúa.
- Testa, P. (2013). Seminario: Deleuze, Derrida y Agamben: la frontera en el binomio animal/humano. En *Archivo de la frontera: banco de recursos históricos*. Recuperado de <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2013/12/Deleuze-Derrida-y-Agamben.pdf>
- Uribe, M. V. (1990). El bipartidismo como encubridor de la venganza de la sangre. En López de la Roche, F. *Ensayos sobre cultura política colombiana*. Bogotá: Controversia.
- Uribe, M. V. (1996). *Matar, rematar y contramatar*. Bogotá: Cinep.
- Uribe, M. V. (2004). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Norma.
- Uribe, M. V. (2009). Visualidad sonora (Treno). En *Clemencia Echeverri. Sin respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Dirección Nacional de Divulgación Cultural.



## VIDEOGRAFÍA

- Foucault, M. (2003). *Michel Foucault por sí mismo*. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_wEsYlr5DQM&list=PLaFFFj1xuqgROelUT4FbNoJmbGH5ZmFFb](https://www.youtube.com/watch?v=_wEsYlr5DQM&list=PLaFFFj1xuqgROelUT4FbNoJmbGH5ZmFFb).
- Garcés, V. (2015). *Apuntes*. Bogotá: NC-Arte. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/estudio/videoinstalacion/noctulo/>



## **Colección Artistas Colombianos**

A través de la mirada y el análisis de investigadores, curadores y críticos, la *Colección Artistas Colombianos* revisa la obra de algunos de los artistas que han estado activos durante los últimos 40 años.

La colección se compone, inicialmente, de doce volúmenes que ponen en escena pública un amplio conjunto de la obra realizada por igual número de artistas. La selección de obras está acompañada de una entrevista que indaga sobre las razones y métodos de la práctica desarrollada a lo largo de la carrera de cada artista y de una reflexión sobre el impacto que ha tenido su trabajo en el campo de las artes visuales en Colombia. La *Colección Artistas Colombianos* es el resultado de las Becas de Investigación Monográfica que otorga el Ministerio de Cultura desde el año 2011.

ISBN 978-958-753-224-1



9 789587 532241 >

*Juegos de herencia,  
2009, still de video.*



---

 MINCULTURA

---



**TODOS POR UN  
NUEVO PAÍS**  
PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN