

CLEMENCIA ECHEVERRI: LIMINAL

El umbral es el tránsito a lo desconocido. Más allá del umbral, comienza un estado óptico totalmente distinto. Por eso el umbral siempre lleva inscrita la muerte. En todos los ritos de paso, los ritos de passage, se muere para renacer más allá del umbral. La muerte se experimenta aquí como transición. Quien traspasa el umbral se somete a una transformación.

BYUNG-CHUL HAN, La expulsión de lo distinto.

Perturbación y desconcierto son dos de las vivencias que un espectador puede sentir frente a las videoinstalaciones de Clemencia Echeverri, no solo la primera vez que se encuentra frente a ellas, sino cada vez que vuelve a estar en su presencia.

Las imágenes y los sonidos en el arte de Echeverri son intensos, excesivos y fragmentarios; confrontan o rodean al espectador en espacios oscuros, donde este se ve obligado a permanecer de pie o a deambular dentro de la sala de exposición, actuando como punto activo de conexión y encuentro entre los estímulos recibidos. Las obras no son lineales, no tienen un comienzo ni un fin; aunque apelan de manera insistente a las emociones, no son sensacionalistas; tampoco poseen un solo significado ni un mensaje definido.

Al buscar darles sentido, se suman a la perturbación y el desconcierto las sensaciones de frustración y, paradójicamente, también de alivio. Frustración ante esa falta de resolución o de integración "lógica" entre los estímulos audiovisuales. Alivio porque el espectador no se ve forzado a ver, sentir o experimentar los hechos que presiente, intuye y prevé, debido a que la artista no los presenta explícitamente ni propone vínculos entre los componentes que deriven en una sola conclusión. En efecto, las obras se quedan en un borde, un límite, una frontera que sitúan al espectador en un umbral, un punto de transición (incluso literalmente entre la luz y la sombra) al confrontar no la resolución sino la posibilidad: lo que pudo haber sido o puede llegar a ser.

Los trabajos de Echeverri no se centran en lo que pasa, sino en la posibilidad misma de que algo haya ocurrido o pueda suceder. Constituyen un punto cambiante, relativo, indeterminado, en parte gracias a las estrategias usadas por la artista y en parte porque cada visitante debe decidir cuál es su nivel de tolerancia, qué está dispuesto a sentir, imaginar, preguntar o pensar como posible resolución; cómo supera la tensión que experimenta, abriéndose a un nuevo tipo de sensibilidad y comprensión, o prefiriendo retroceder, no percibir, ni saber. Cada obra ofrece, de modos diferentes, las condiciones desde las que se puede optar por traspasar o no ese límite, de experimentar lo liminal.

El concepto de lo liminal, tal como lo propone la doctora en psicología Brenda Elliot, implica al menos dos vivencias: la de una posible transición, cambio y transformación, y la de una

situación intermedia, amorfa, sin definición, que antecede a la primera y produce desorientación, tensión y deseo de resolución.

En una primera instancia las instalaciones y videoinstalaciones de Clemencia Echeverri pueden generar desorientación –emocional, psicológica, conceptual-; en la interacción con ellas, sin embargo, estas ofrecen claves de interpretación que sientan las bases de posibles procesos de construcción de sentido por parte de los espectadores. La interacción con las obras supone así la posibilidad de vivir una experiencia transformativa que, por su carácter de transición entre un estado de desubicación a uno de reorientación en torno a un nuevo tipo de sensibilidad y comprensión, está estrechamente vinculada a lo liminal.

El término liminal encuentra su origen en el latín *limen*, que se refiere a un límite o umbral. Puede relacionarse con el umbral de una entrada, un lugar de transición de un estado al otro, un estado intermedio que lleva al cambio, a algo nuevo. Los cambios pueden haberse escogido conscientemente, o pueden haber sido impuestos involuntaria y a veces de manera un tanto atemorizante, sobre individuos, comunidades o naciones. Un nuevo conjunto de circunstancias puede llevar a la disolución de una identidad previa y la creación de una nueva. Entre estos dos estados, la condición de liminalidad deja en suspenso a una persona o a un sistema en lo que parecería ser un estado amorfo e impreciso.

Los sentimientos de desconcierto, perturbación, frustración y alivio que las videoinstalaciones de Echeverri generan podrían estar vinculados, entonces, a la presencia de lo liminal en ellas. Esta presencia puede, a su vez, corresponder a la vivencia misma de algunos artistas en su proceso creativo, tal como lo ha estudiado Elliot.

El arte es, entre una variedad infinita de otras definiciones, la expresión humana y el registro de la experiencia y el movimiento a través de lo liminal. El arte es un archivo neuronarrativo de experiencia que ofrece un espejo de las características tanto subjetivas como objetivas de la experiencia, permitiéndonos revisitarla, hablar y aprender de ella.

Al ser las obras una “expresión y el registro de la experiencia y el movimiento a través de lo liminal” es posible asumir, en el caso particular de Echeverri, que lo liminal no se da solamente en la relación del espectador con la obra, sino también y, ante todo, en la interrelación entre la artista, su entorno colombiano y la construcción de la obra. La vivencia de los dos niveles de lo liminal por parte de los espectadores —el del estado de desorientación y el de transformación— tendría un equivalente en los procesos mismos vividos por ella a partir de su experiencia y percepción de la realidad que la rodea.

En una entrevista del 2015, Echeverri corrobora esta suposición al responder a una pregunta sobre el proceso de elaboración de sus obras en relación con el contexto colombiano:

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

... Cuando estamos frente a un evento concreto se produce un espacio de interlocución, de cuestionamiento y de tensión, especialmente cuando de violencia se trata; se inician respuestas a múltiples estados que no permiten la calma, la desatención y la indiferencia. Trabajar contextos de violencia para mí ha sido trabajar un tiempo propio, una vida sin respiro que siempre ha estado atravesada por la frustración, el desencanto, el reclamo y una espera. Estar sensible a los hechos difíciles y violentos posiblemente coincide con sensaciones que

resuenan una en otra, que ya habían penetrado un pasado que se hereda; es la imagen que ya había asomado en la infancia, es el sonido familiar que vuelve a replicar [sic].

La tarea exige hacer detonar lo vivido y traspasar límites mediante recursos simbólicos para hacer contacto con los otros. Es decir, dar fuerza a los estados incoherentes, los invisibles, los actos reveladores, los gestos colectivos mediante procedimientos que se encuentran entre la forma, entre los ritmos de los eventos, entre la sintaxis de los materiales propios que van definiendo un estado del arte (entrevista Revista Errata, sin editar, citada con autorización de la artista.

Al igual que los espectadores, la artista en su proceso creativo se sitúa así en un punto donde convergen diversas vivencias: sus sentimientos ante lo que ocurre, la búsqueda de sentido, la confrontación con el material visual y auditivo que ella recoge y una propuesta “final” editada, que supone un “traspasar límites mediante recursos simbólicos para hacer contacto con los otros”. Propuesta que es, por un lado, expresión y reflejo de la forma en que siente y percibe su entorno, y por otro, construcción plástica y de carácter ético por el tipo de cuestiones y problemas que plantea.

En la exposición “Clemencia Echeverri: liminal”, se incluye una selección de videos y videoinstalaciones realizados entre 1998 y 2017: *Apetitos de familia*, *De doble filo*, *Treno*, *Versión libre*, *Juegos de herencia*, *Sacrificio*, *Supervivencias*, *Nóctulo*, *Sin cielo* y *Subterra*. A lo largo de este periodo, el lenguaje visual y sonoro utilizado por la artista fue cambiando significativamente. Como consecuencia, la relación con el espectador se fue modificando y complejizando.

No obstante los cambios y las diferencias entre las obras, cada una de ellas implica la experiencia de lo liminal. Tres niveles distintos, pero interconectados en ellas —todos fundamentales para Echeverri en los procesos de comprensión de lo que acontece en su entorno social—, hacen posible esta experiencia: en primer lugar, la interconexión entre dimensiones afectivas e intelectuales estimuladas por las imágenes y los sonidos; en segundo término, el protagonismo de los espectadores en la construcción de sentido, tanto de las obras como de lo que estas comunican y proponen, y finalmente, el nivel técnico, asociado al medio —la videoinstalación y el rango de experiencia que este ofrece entre procesos de inmersión y de reflexión—, cuyo manejo varía en cada obra.

Dado el rol protagónico y activo de los espectadores inherente a estas obras, asumo como autora del presente análisis el papel de alguien que, sin pretender abarcar todas las posibles reacciones de una visitante, actúa como una espectadora-caso. Desde una perspectiva que transita entre la empatía (en la forma de sentir y percibir un entorno compartido) y la actitud analítica, interactúo con lo que la artista plantea, proponiendo claves —ojalá— iluminadoras de interpretación, que sirvan de base a un diálogo con los demás visitantes a la exposición.

Lo liminal: entre las emociones vitales y la conciencia reflexiva

La preeminencia de las dimensiones emocional y afectiva, así como la constante transición entre lo literal y lo metafórico (entre los eventos o situaciones existentes y las posibles

asociaciones que evocan) vinculan las obras de Echeverri a un proceso de comprensión preverbal, íntimamente ligado para Elliot con lo liminal:

El arte brinda una profundidad de experiencia personal allende la especulación, una experiencia que accede a procesos de desarrollo humano fundacionales que se cree han precedido el lenguaje y la escritura humanos (Zeidel, 2005), e integra aquello que continúa siendo parte de la construcción de sentido a través del símbolo, la metáfora y las imágenes.

Los aspectos emocionales y afectivos, así como el papel de las metáforas y los símbolos en el arte de Echeverri, son fundamentales en las reacciones iniciales y el proceso de comprensión al que las obras invitan. Resulta iluminador establecer un paralelo entre el tránsito entre lo afectivo y lo intelectual en éstas y los planteamientos de Ernst Cassirer sobre el papel protagónico de la dimensión emocional en el pensamiento mítico. Dimensión que él sitúa en contraposición, o como complemento, a la actitud analítica del pensamiento científico:

El mundo mítico se halla, como si dijéramos, en un mundo mucho más fluido y fluctuante que nuestro mundo teórico de cosas y propiedades, de sustancias y de accidentes. Para poder captar esta diferencia, podríamos decir que lo que primariamente percibe el mito no son caracteres objetivos sino fisonómicos. La naturaleza, en su sentido empírico o científico, puede ser definida como “la existencia de las cosas en cuanto está determinada por leyes universales” (Kant, Prolegómenos a toda metafísica del porvenir, sec. 14).

Semejante “naturaleza” no existe para el mito; su mundo es dramático, de acciones, de fuerzas, de poderes en pugna. En todo fenómeno de la naturaleza no ve más que la colisión de estos poderes. La percepción mítica se halla siempre impregnada de estas cualidades emotivas: lo que se ve o se siente se halla rodeado de una atmósfera especial, de alegría o de pena, de angustia, de excitación, de exaltación o postración. Los esfuerzos del pensamiento científico se dirigen a borrar todo vestigio de esa primera visión; a la nueva luz de la ciencia, la percepción mítica debe desaparecer.

No quiere decir que los datos de nuestra experiencia fisonómica sean destruidos y aniquilados como tales; han perdido todo valor objetivo o cosmológico, pero persiste su valor antropológico... Esta restricción de las cualidades subjetivas es lo que marca la vía general de la ciencia que delimita su objetividad, pero no puede destruir por completo su realidad, pues todo rasgo de la experiencia humana reclama su realidad (Cassirer, Antropología filosófica, pp. 119-120).

Siguiendo este paralelo entre la dimensión afectiva del pensamiento mítico y la intelectual-analítica del científico, las obras sitúan al visitante en un punto de comprensión entre lo emocional y afectivo —en cuanto “experiencia humana (que) reclama su realidad”— y lo teórico e intelectual. Al sumergirse en las imágenes y sonidos de las obras, los espectadores confrontan en primera instancia sus propias emociones —y también las de la artista—, emociones que, como en caso del pensamiento mítico, aportan elementos claves para la comprensión de lo que se está viviendo y afrontando. Simultáneamente, y dado que la transición entre la inmersión y la reflexión es inherente al medio de la videoinstalación, los visitantes pueden tomar una perspectiva crítica frente a su experiencia y cuestionarla buscando construir un sentido; más aún cuando Echeverri refuerza la posibilidad de esa transición al incluir constantemente continuidades (que hacen posible la inmersión) y rupturas (que obligan a tomar distancia) entre las imágenes y también en los efectos sonoros.

El tránsito constante entre lo afectivo y lo intelectual se intensifica por medio de un componente determinante compartido por todas las obras: la presencia velada de lo siniestro que, de acuerdo con Eugenio Trías, quien a su vez se basa en Schelling:

... Es aquello heimlich o unheimlich, que “habiendo de permanecer secreto, se ha revelado”. Se trata, pues, de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible (Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, pp. 32-33).

Las obras de Echeverri, en su carácter liminal, habitan el límite, la posibilidad, desde donde se percibe lo siniestro, sin revelarlo; transitan entre lo familiar y lo extraño sin llegar a develar aquello que sería intolerable. A su vez, ese sugerir lo siniestro, sin mostrarlo en realidad, es “condición y límite” de su carácter perturbador y su atractivo estético:

Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado (Trías, 1984, p. 17).

Un análisis de las videoinstalaciones desde el punto de vista del proceso de comprensión o construcción de sentido que estas estimulan en los espectadores permite reconocer, entonces, su carácter liminal en el tránsito entre la dimensión afectiva y la reflexiva —paralela a la del pensamiento mítico y el científico planteada por Cassirer—, el papel que desempeñan en este proceso los aspectos simbólicos y metafóricos, así como la presencia de lo siniestro no revelado.

En *De doble filo* (1999), el proceso de esquematización de una casa sobre la arena que se ve constantemente frustrado por la llegada del agua del mar y la lluvia, al igual que el dibujo siempre inacabado sobre una hoja de papel, complementados por sonidos de torrentes, tormentas y cortes, generan emociones que mezclan el deseo y la ilusión con la frustración y la desesperanza. La ausencia de una narrativa explícita conlleva la transformación de tales procesos en metáforas de construcciones posibles y soñadas y de motivos diversos —incluidas las condiciones sociopolíticas en un espacio y tiempo determinados—, por los cuales tales construcciones no llegan a realizarse o son destruidas una vez hechas realidad. La ambigüedad que tal situación encierra permite reconocer, además, en los signos de la casa o el hogar que no llega a ser, o que desaparece, amenazas o peligros asociados con lo que la casa puede, en ocasiones, representar. Al igual que en obras como *Passages dangereux* de Louise Burgoise o *La casa viuda* de Doris Salcedo, se entrevé una dimensión siniestra vinculada al hecho de que una realidad que se asocia con protección, cobijo e intimidad como el hogar, puede tornarse en el lugar donde ocurren abusos físicos y verbales de diferente tipo, que la hacen ser percibida como inhabitable e indeseable.

La mezcla de emociones, la dimensión metafórica y simbólica, así como la presencia de lo extraño y amenazante en lo familiar, también se había hecho manifiesta en *Apetitos de familia* (1998). En esta obra, la interacción de las voces de un bebé con los chillidos de un cerdo al

que están sacrificando; los latidos de un corazón con las imágenes en sepia de sus entrañas recorridas por las manos de la artista tiñéndolas de rojo, y los abrazos entre quienes participan en el acontecimiento, generan emociones diversas: angustia, satisfacción, rechazo, asco y fascinación.

Tal como la artista misma lo menciona, la fragmentación de las escenas y los sonidos, al no proponer una narrativa lineal, abren de nuevo la posibilidad de la metáfora y la ambigüedad, en este caso del ciclo de la muerte que se ofrece como sacrificio de la vida. También sugieren la conexión con el atractivo atávico de la sangre, y la unión y el fortalecimiento de los lazos tribales o afectivos. Finalmente, generan asociaciones con comportamientos que fuera del contexto festivo-ritual se pueden interpretar como violentos. Por otra parte, la dimensión siniestra se insinúa en la medida en que esta, que es una ceremonia familiar realizada en diversas regiones del país, se torna en la obra en algo extraño y problemático al sentirse y mirarse en perspectiva y profundidad a través de un medio audiovisual. Este le permite a la artista reconocer los elementos que componen la fiesta y que, al fragmentarse, pierden el hilo que les da un valor incuestionado y los abren a la posibilidad de un sentido metafórico que los trasciende en su literalidad. La extrañeza y el carácter extraordinario que adquieren los convierte a su vez en enigmáticos, sugerentes y fascinantes.

En una entrevista reciente, la artista explicita gran parte de estos aspectos al responder a la pregunta sobre la forma en que se acercó al tema de los rituales, específicamente al de *Apetitos de familia*:

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, unas voces, unos personajes. Creo que ese proceso me llevó a entrar en lo propio, mi familia. Con cámara en mano, grabé la fiesta del cerdo en vacaciones de fin de año. 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...

... En ese momento ya había empezado a mirar ese tipo de eventos, que tenían algunos elementos de apariencia violenta... 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... 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...

... 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... Después, al mirar el material, entendí que se trataba sobre todo del encuentro y del afecto. Cuando se le sacan el corazón y las vísceras al cerdo, y luego se comparte, ¿eso qué significa? En ese momento, el animal está participando en una comunión, una comunidad, un grupo familiar, una unión... (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 187-189).

La cercanía y la distancia frente a la vivencia privada de esta celebración le hicieron a la vez posible conectarla con una vivencia más colectiva y social:

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

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 de los sonidos y de las imágenes, en particular. 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?... 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 (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, p. 191).

En *Treno* (2009), los sonidos de las voces que llaman por su nombre a personas sin obtener respuesta, así como la confrontación con un río infranqueable, producen también angustia y expectativa. Por otra parte, las imágenes de piezas de ropa bajando por el río turbulento incrementan la desazón y la inquietud. El río, sin embargo, no solo genera emociones ligadas a esas presencias que sugieren ausencias, sino que en su transcurrir incesante y violento a lo largo del día y de la noche, acompañado de los sonidos de la fauna de su alrededor, suscita otra gama de emociones desde el terror y el miedo a la fascinación, la admiración y el sosiego. Así, la corriente de agua literalmente poderosa y fluida se convierte en metáfora de fuerzas que trascienden al ser humano y están fuera de su control. El río, la ropa y los sonidos son, a la vez, una presencia atractiva y familiar, extraña y amenazante.

Al igual que en la obra anterior, y como una constante en su trabajo, en el proceso de elaboración se produce una interacción entre los sentimientos íntimos y vivencias privadas de la artista, y acontecimientos colectivos y sociales asociados en muchos casos entre sí.

Treno se había gestado no a partir del río, sino de un sentimiento de profunda impotencia al no poder responder a un llamado de alguien que estaba viviendo la ausencia súbita e inesperada de un familiar. En palabras de la artista,

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. 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 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. Esa reflexión no tenía que ver con el río para nada. Ya después me voy a grabar al Cauca...

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 dos de la mañana a cantidades de campesinos que tiraban en los puentes. Entonces toma sentido

hacer todo: lo de la ropa, buscarla, recogerla. Y claro, hacer los llamados... (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 78-79, 83).

Para Echeverri, la fuerza del río, el espacio y el tamaño de la videoinstalación evocan esa incapacidad de responder a quienes piden ayuda desde “la otra orilla”:

Con *Treno* desarrollo una obra de instalación sonora y de video desde dos orillas. Llamado triste en queja. Espacio visual y sonoro en diálogo que busca eco. Fusión narrativa circular. Grito local, continuo y recurrente que cae en el vacío. Silencios que arrastra el río Cauca, Colombia. Grito familiar y sin respuesta. La voz que llama e invoca desde una orilla rebota en la otra como sonido ligante que circula por el espacio, roza los muros, busca llegar. Materia que se apoya en el flujo del agua y en la revuelta del grito (Clemencia Echeverri, “Un llamado sin réplica”, Sin respuesta, p. 54).

Dentro del mismo contexto colombiano, es posible establecer relaciones entre fiestas como la del cerdo, en que está basada *Apetitos de familia*, y la del gallo en *Juegos de herencia* (2011), con actitudes violentas que implican el abuso de víctimas y se asumen como “normales”. El conjunto de gestos en *Juegos de herencia*, tales como el vendaje y la rotación de los muchachos hasta desorientarlos; la indiferencia de quienes asisten a la fiesta; comportamientos como el golpe y la caricia al gallo vivo enterrado, y sonidos generados por el machete, el mar y la apertura de huecos en la arena, recreados por Echeverri, aunque alusivos a una tradición ancestral, despiertan emociones de miedo, expectativa, rechazo y fascinación.

El sonido del machete, central en esta obra, es especialmente evocador para 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 (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, p. 131).

La conexión entre estos elementos y las atrocidades que se han cometido en Colombia es puesta de relieve por Gustavo Gómez, quien hace hincapié además en el papel fundamental que desempeña el medio audiovisual en la toma de conciencia al respecto:

De forma simultánea, el “juego” con la cámara de video permite capturar réplicas de esta situación, que en medio del bullicio y de la complejidad del ritual resultan difícilmente perceptibles, por ejemplo, el momento en el que alguien patea la cabeza del gallo una vez terminado (sic) la ejecución del ritual. Este suceso en apariencia intrascendente muestra que el ritual no es una simple construcción simbólica, una representación ficticia, sino que en él se canalizan impulsos que se encuentran latentes en nuestras formas de ser o habitar el mundo pero que, por lo general, no son percibidas directamente. En otras palabras, se podría decir que en este caso la cámara de video permite capturar, más allá del momento crucial de la muerte del animal, registros que no son habituales de lo que significa el espectro de la violencia. Así pues, el video rescató del olvido un acontecimiento que, a pesar de haberse repetido muchas veces, quizás no había sido capturado con la intensidad apropiada (Gustavo Gómez, “*Juegos de herencia: la lógica de los espectros y la tecnología de la memoria*”, Sin respuesta, p. 25).

El gallo como metáfora de seres indefensos en cualquier circunstancia y las preguntas abiertas por una fiesta que evoca un rito de paso abren otras posibles interpretaciones que, al igual que en el caso de *Apetitos de familia*, ponen al espectador en contacto con el sentido del sacrificio, los precios del tránsito hacia la vida adulta, el misterio de los vínculos que unen a una comunidad. El carácter festivo y familiar se torna así ominoso y extraño, pero la extrañeza contiene también elementos que reconectan con tradiciones y costumbres que no resultan tan ajenas y que encierran claves de lo que implica ser humanos.

La alusión a animales en peligro de ser exterminados reaparece en *Sacrificio* (2013). En el presente caso, estos interactúan con un fuego incontrolable, una fuerza natural tan potente como el río en *Treno*. El temor, la angustia y la fascinación sobrecogen al espectador frente a las llamas que invaden la pantalla y los sonidos, dominando el espacio, generados por el ganado.

Al igual que frente a las otras obras, interpretada literalmente esta puede sugerir conexiones con acontecimientos “normalizados” del conflicto armado en las zonas rurales colombianas, donde el ganado ha sido una de las víctimas en la lucha por los territorios, tal como lo afirma la artista

... 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 el espectador (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, p. 200).

En *Sacrificio*, no obstante, el ganado adquiere también una connotación metafórica al aludir a seres animales o humanos en circunstancias de encerramiento, abuso y peligro. Paralelamente, la fascinación ante el poder del fuego y de la muerte abre una perspectiva alterna de apelación y atractivo por el horror, una vez más, ligados al sentido del sacrificio.

Supervivencias (2013), su obra hermana, concebida originalmente como parte de *Sacrificio*, confronta al espectador con otra dimensión vinculada al sentimiento de lo sublime — semejante al generado por el poder del río en *Treno* o del fuego—, generada en este caso por aspectos de la topografía colombiana: las inmensas distancias y los casi infranqueables obstáculos, representados por las montañas y los inmensos ríos, la exuberancia tropical, la sensación de lejanía y vulnerabilidad. Sentimientos estos últimos que se potencian con la presencia en las imágenes de una casa cuya condición es incierta, al no ser claro si está habitada y si la está invadiendo un grupo de hombres que suben y bajan escaleras insistente y reiteradamente en su interior. La obra genera, como las demás, múltiples emociones e interpretaciones. Es posible asumir literalmente que se realiza una toma por parte de personas que buscan apoderarse del territorio, o amedrentar y desplazar a sus habitantes, así como también que las escenas sean vistas en un sentido metafórico, relacionándolo con el carácter fascinante y aterrador de la topografía, el aspecto a la vez acogedor y amenazante de la casa, e incluso, al igual que en *De doble filo*, el cuestionamiento de esta como símbolo de protección e intimidad.

La sensación de miedo y vulnerabilidad que se experimenta por momentos en *Supervivencias* es también generada en *Versión libre* (2010) por la presencia de figuras masculinas fantasmales proyectadas sobre telas colgantes en medio de la sala. Estas figuras pueden asociarse con los invasores implícitos y explícitos de las obras anteriores, quienes también pueden relacionarse con fuerzas oscuras que habitan el inconsciente de las personas o que representan intereses de poder y son responsables de acontecimientos violentos en la sociedad. Las caras de estos personajes son visibles solo parcialmente en la obra (dada la máscara que les cubre la mayor parte del rostro) durante el proceso en el cual emiten palabras alusivas a sus historias personales y su vinculación anterior a grupos armados. Al igual que sus palabras, los gestos que hacen con las manos para levantar la parte inferior de las máscaras son superpuestos por la artista insistente y reiterativamente. Como consecuencia de esto, la interacción entre los movimientos de los dedos, las voces intercaladas e interrumpidas y las expresiones cambiantes de los ojos de cada personaje generan emociones confusas de rechazo, compasión, desdén y simpatía.

Es posible percibir en ellos la normalización de comportamientos violentos y criminales, que coexisten con el arrepentimiento, la dificultad y la extrañeza que los personajes viven frente a su propia historia. Al mismo tiempo, sus intentos de comunicación —exitosos y frustrados a la vez— se convierten en metáforas de reconocimiento de uno mismo y de los otros, de aceptación y de rechazo. La interacción con estos seres nos hace verlos como extraños, al mismo tiempo que admitimos una posible familiaridad con sus procesos, al imaginarnos —si nos lo permitimos— ocupando su lugar. Esto ocurre en parte porque debido a la forma en que los protagonistas nos confrontan, con sus voces y sus caras semivisibles en un primer plano, en una escala superior a la nuestra, nos hace escucharlos, es decir, darles a ellos la oportunidad de comunicarse y darnos a nosotros la posibilidad de reconocerlos y formar comunidad, tal como lo plantea la artista:

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

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

... Más que tocar de manera directa los lugares opuestos en que creemos estar, abrí un espacio espeso y cargado que permanecía en la oscuridad: el pasamontañas de los desmovilizados que intriga y dispone al espectador a oír con detenimiento, a esperar, a no juzgar y hasta a perdonar lo que puede ser casi imperdonable, como lo pide uno de los victimarios. Pienso que establecer líneas entre víctimas y victimarios es permitir dar curso a posturas morales y diferenciadoras que para nada esclarecen el confuso momento de

confrontación y desencuentro sucedido a lo largo del conflicto. Conocer nos permite entender, ceder, abrir espacio y reconstruir ritmos para los acuerdos. El artista en estos casos intenta tocar heridas profundas, arriesgar y tratar de dejar ver la condición humana.

Byung-Chul Han refuerza esta noción de la escucha planteada por Echeverri y recreada por ella en obras como *Voz, resonancias de la prisión* (2009) y *Nóctulo* (2015):

Escuchar no es un acto pasivo. Se caracteriza por una actividad peculiar. Primero tengo que dar la bienvenida al otro, es decir, tengo que afirmar al otro en su alteridad. Luego atiendo a lo que dice. Escuchar es un prestar, un dar, un don. Es lo único que le ayuda al otro a hablar. No sigue pasivamente el discurso del otro... La escucha invita al otro a hablar, liberándolo para su alteridad... (La expulsión de lo distinto, pp. 113-114).

... La escucha tiene una dimensión política. Es una acción, una participación en la existencia de otros, y también en sus sufrimientos. Es lo único que enlaza e intermedia entre hombres para que ellos configuren una comunidad (La expulsión de lo distinto, p. 120).

En *Nóctulo*, las voces de personas que tuvieron que abandonar su hogar son audibles simultáneamente con emisiones ultrasónicas de murciélagos —que se presume ahora habitan esos lugares— y sonidos de semillas que se acumulan imparablemente hasta llenar las pantallas. La escucha de las voces humanas y las de los murciélagos por parte del espectador cumple un rol crucial ético y social para la artista:

Me preocupa lo que sucede a distancia, lo desoído y desatendido, lo inexpresado; a través de varios proyectos recorro a la voz como enlace y contacto. De esa manera trabajé *Voz/resonancias de la prisión*, donde el Museo Nacional operó como plataforma de lo que fue en su momento la primera penitenciaría de Cundinamarca, para recibir la voz de presos colombianos desde prisiones inglesas. También en las obras *Cal y canto* (2000), *Treno* (2007), *Frontera* (2011), *Versión libre* (2011), y ahora en un nuevo proyecto, *Nóctulo* (2015), hay un alto componente de la voz como presencia que articula los propósitos de cada obra.

Nóctulo es una obra que está apoyada en la plataforma de sonido ultrasónico, en resonancia con su eco para la localización y guía de vuelo del murciélago. El eco tiene una relación primordial con el espacio, especialmente con el ambiente natural. Escuchar el eco moviliza desde un sonido anterior, pasa por el presente hasta situarlo en un después. La distancia la aplico al sonido, produciendo un muro que se rompe, que se penetra de manera atemporal. El eco en *Nóctulo* atraviesa, acerca y trae de lejos experiencias, voces, miedos, momentos inaudibles que buscan ser oídos. Es un momento de la distancia geográfica y de la distancia política en el que la imagen nos hace ver un continuo fluir de atrás hacia adelante, y el sonido resuena desde fuera y desde dentro.

Hablar requiere la atención del otro, la voz es el órgano que está entre dos. Quien trata de comunicarse encuentra en el otro un silencio. La voz no es un vacío; por el

contrario, es un espacio de contacto de presencia política, de atención. Es difícil expresar, dejar que el cuerpo se manifieste, hay un largo recorrido de autocastigo en el silencio. Hablar, llamar y expresar son acciones que hacen romper el aislamiento para producir reintegración, encuentro, valor. Se trata de devolver la dignidad, hacer justicia al otro, poder hablar y generar un eco que resuene y que ponga en juego la importancia del reconocimiento. Es poder llegar a ser escuchados. El arte tendrá que acortar distancias entre el lenguaje y la experiencia. La mediación visual y sonora impulsa lo encriptado para darle el lugar merecido (entrevista en Revista Errata, sin editar).

El verse impelido a escuchar y dar sentido a esas voces y esos sonidos genera emociones que transitan entre la tristeza y la compasión, el temor y la intriga. También sobrecogen la nostalgia y el desasosiego que evocan las imágenes de seres fantasmales inalcanzables que podrían invocar a los antiguos habitantes de la casa abandonada. Las metáforas vuelven a surgir en relación con la memoria, los recuerdos, la casa y el ciclo vital que posibilitan los murciélagos en cuanto polinizadores de plantas.

Dentro de la extrañeza que producen sus aleteos y sonidos, se hace posible reconocerlos como fuentes de vida. Por otra parte, la familiaridad que encarnaba la casa se pierde con la ausencia (forzada o natural) de sus habitantes, la distancia en el tiempo y la llegada de los nuevos huéspedes.

Finalmente, en *Sin cielo y Subterra* (2017), por contraste con la presencia de lo sublime en la contemplación del paisaje montañoso de Supervivencias, se confrontan la “normalización” y la infortunada familiaridad que han llegado a tener las montañas erosionadas y maltratadas en Colombia. Los colores y manchas de líquidos que se presumen tóxicos —atractivos y repugnantes a la vez—, mezclándose con las quebradas de agua que van a desembocar en un río mayor, el Cauca, permiten intuir la contaminación siniestra, aunque no se llegue a constatar. La relación con los posibles causantes del vertimiento de líquidos tampoco se puede establecer. Se tiene la tentación de señalar acusadoramente a quienes en algunas imágenes parecen vertiendo residuos; sin embargo, las vistas panorámicas de su entorno físico y las ruinas de un caserío en la cima de la montaña inducen a preguntarse si son ellos los victimarios o las víctimas de esos procedimientos.

Sin cielo sugiere una relación con las consecuencias de la minería ilegal o legal desenfrenada, tal como se propone en la descripción de la obra que aparece en la página web de la artista:

El paisaje en el pueblo caldense de Marmato, Colombia, por acción de la excavación en minería de oro, desaparece como montaña que toca las alturas, para venirse encima como sucesivos vacíos sin control ni límite. Un paisaje convertido en agresivas marcas por las que transita el virus tóxico. Un territorio adolorido y sin descanso. Es un paisaje oscuro y sombrío que sorprende y paraliza, pues está abierto, desnudo, expuesto y despojado de su origen.

Esta acción deja marcas de cianuro, de mercurio, mueve agua gris, agua verde, dejando devastación y ahogo. Deja la muerte del paisaje colgada de cables, de desechos, de basura y aguas densas que calaron en contaminación ambiental en todos los sentidos. Es una “ruina moral” que tiene profundos efectos en la importante dimensión política, social e ideológica del territorio (tomado de www.clemenciaecheverri.com, el 25 de marzo del 2018).

En la obra, como lo sugiere el texto citado, es también posible reconocer la montaña como una metáfora del planeta y las acciones humanas ejecutadas en él, así como preguntarse por los intereses y las formas de vida sociales y económicas de las que, en menor o mayor medida, somos parte activa y somos responsables todos los seres humanos.

En todas las obras hay, por lo tanto, la posibilidad de desarrollar un proceso afectivo e intelectual de comprensión y de imaginación de lo que fue o es posible, que el espectador vive desde su situación liminal, donde transita entre lo emocional y lo reflexivo, lo literal y lo metafórico, lo estético y lo siniestro. Aunque las obras son la condición de posibilidad de tales procesos, es el espectador, sin embargo, el elemento que determina su sentido y el agente de lo que comunican los estímulos recibidos. Por eso, el segundo nivel, en el que se manifiesta el carácter liminal de estas obras, corresponde a la agencia del espectador en la construcción de sentido.

El espectador en el punto liminal: creador de sentido entre lo pregnante y la resolución imaginada

Un componente esencial de las videoinstalaciones, especialmente aquellas en las que hay un aprovechamiento de las posibilidades del espacio, como en las de Echeverri, es que implican una forma compleja de interacción con la obra, tal como lo señala Meigh-Andrews:

Las videoinstalaciones que utilizan las posibilidades del espacio expositivo para desplegar las obras espacialmente y en múltiples pantallas requieren un espectador dispuesto a involucrarse en un proceso experiencial de tipo corporal, deambulador y simultáneamente reflexivo y sintetizador... Las videoinstalaciones están así basadas en una forma de comprensión expandida de la obra y la imagen, que tiene en cuenta las actividades sensoriales y cognitivas del espectador como un factor cocreativo en la construcción y significado de la obra (Meigh-Andrews, pp. 340-41).

En las obras de Echeverri, además de los componentes mencionados, lo que exige la participación de los espectadores es el inacabamiento y el carácter fragmentario que las caracteriza. Inacabamiento no solo en cuanto a la ausencia de una narrativa lineal con una resolución final, sino sobre todo por la decisión intencional de la artista de no hacer visible lo que se intuye como conclusión lógica de eventos que ella presenta.

En *Apetitos de familia*, los sonidos y las imágenes sugieren la comida en familia de un cerdo vivo, pero no vemos ni al cerdo (excepto por sus entrañas) ni la comida durante el sacrificio. Juegos de herencia compone una serie de gestos, objetos y sonidos que podrían desembocar en el corte de la cabeza de un gallo enterrado, pero no hay imágenes que muestren ni al gallo decapitado, ni la cabeza, ni la acción del degollamiento. Gustavo Gómez caracteriza esta situación desde la "lógica de lo espectral":

Así, retomando los planteamientos de Jacques Derrida (Derrida y Stiegler, 1998), la cuestión de la herencia no es remitida a un pasado que ha sido dejado atrás y que no reincide o se repite en el presente, sino que es vista desde una lógica de lo espectral: en este caso, el espectro del asesinato o de la violencia que retorna al escenario de un ritual donde muere un animal. Estamos ante un espectro porque la violencia o la muerte no se presentan en sí mismas

como una totalidad cerrada, sino que se manifiestan en una voz, en un sonido, en una imagen fragmentada y evanescente (Gustavo Gómez, “Juegos de herencia, la lógica de los espectros y la tecnología de la memoria”, Sin respuesta, p. 22).

El fuego y el ganado en *Sacrificio* parecen estar destinados a coincidir en alguno de los videos, coincidencia que no ocurre; como tampoco es posible definir si la casa protagonista de *Supervivencias* es finalmente invadida y tomada o no.

En *Treno*, las piezas de ropa flotando en el río que alguien intenta pescar desde la orilla no resuelven su situación metonímica: aluden a cuerpos que no se muestran, ni vivos ni muertos. Tampoco conocemos la motivación ni el resultado de los llamados a través del río. Tal como lo afirma Gustavo Chirolla, en esta obra lo que predomina es el clamor, no el horror:

En su videoinstalación sonora, la colombiana sitúa al espectador en medio de dos grandes proyecciones enfrentadas del río Cauca, y sin necesidad de recurrir a imágenes de horror y de extrema crueldad logra, en la medida en que crece el caudal de las aguas, la sensación de hundimiento de quien está en medio de la escena. Tan solo al final, a modo de una alusión, nos encontramos con rastros —ropas— de una tanatopolítica que la corriente del río arrastra. No se trata de evitar esas representaciones solo por pudor moral, sino de conseguir otra cosa abandonando lo sensacional y el espectáculo de muerte: Treno es más el grito, el clamor, que el horror (Gustavo Chirolla, “Política del grito en una trenodia”, Sin respuesta, p. 46).

Otros seres también ausentes se hacen presentes mediante las huellas de sus actos sobre la montaña y el río y sus precarias viviendas en *Sin cielo*, pero, como se indicó, no se define su rol como victimarios o víctimas del abuso.

De manera comparable, en *Versión libre* se oyen fragmentos de palabras y de frases usadas por personajes semienmascarados para tratar de confesar verdades, pero no hay un desarrollo ni una explicación que les dé coherencia; se les ven parcialmente la cara y las manos, pero no se enfrenta al individuo, cuyo carácter de perpetrador o víctima queda también sin definir.

En *Nóctulo*, el límite se presenta de un modo casi intangible tanto en el uso del ultrasonido por parte de los murciélagos, como en las telas semitransparentes; el pasado del espacio sugerido, habitado por figuras y voces fantasmales, se confunde en un todo simultáneo con el presente de la exposición, donde se hacen ligeramente visibles y audibles, y el futuro prometido por las semillas y el vuelo de los animales.

En todas estas obras, pues, es finalmente el espectador quien puede definir y decidir, si así lo desea y se atreve, posibles relaciones entre los elementos que las componen, y consecuencias e implicaciones de lo que estas sugieren y proponen. Está en sus manos, así, la construcción de un sentido con respecto a lo que experimenta en el espacio expositivo y vivencial, al igual que el desarrollo de un tipo de comprensión acerca de los temas a los que la artista alude en sus obras.

Lo liminal en la videoinstalación: entre la inmersión y la interacción, lo virtual y lo real

La situación liminal vivida por el espectador en cuanto creador de sentido es potenciada por el medio artístico trabajado por Echeverri; las videoinstalaciones, en sí mismas, poseen un carácter liminal. Por una parte, al igual que los performances y otras formas efímeras, la vivencia de la obra es temporal; una vez que deja de ser expuesta, quedan solo registros audiovisuales o fotográficos que no pueden reproducir ni la experiencia kinestésica ni la situación generada por las múltiples pantallas y los parlantes.

De tal manera que las imágenes y los sonidos que componen las obras están en una situación de existencia que bordea la inexistencia. Aun durante su exposición en una galería o en un museo, estos tienen un carácter dual al transitar entre lo fáctico —los hechos, objetos, personas y situaciones que se han videograbado— y lo ficticio, al ser editados y reproducidos. Las pantallas, los telones, los proyectores y los parlantes trascienden su materialidad para pasar a un nuevo nivel de realidad: virtual y digital. Las salas mismas de proyección implican una transición a través del umbral; con frecuencia, los espectadores dejan la luz de fuera para adentrarse en la oscuridad de las salas y reacomodar sus sentidos ante la nueva experiencia sensorial.

Por otra parte, retomando la cita de Chris Meigh-Andrews, las videoinstalaciones implican que el espectador transite entre estados de inmersión y otros de reflexión crítica, jugando su cuerpo un papel fundamental en el proceso: “Las videoinstalaciones que utilizan las posibilidades del espacio expositivo para desplegar las obras espacialmente y en múltiples pantallas requieren un espectador que esté dispuesto a involucrarse en un proceso experiencial de tipo corporal, deambulador y simultáneamente reflexivo y sintetizador”.

“Video-installations that utilize the exhibition space’s possibilities for spreading the work spatially, and on multiple screens, require a viewer who is willing to indulge in a bodily, navigational and simultaneously reflective and synthesizing experiential process” (A history of video-art, p. 340).

La experiencia de lo liminal a partir del manejo técnico y formal de las obras fue cambiando, dependiendo de la tecnología con que contaba Echeverri para cada una.

De doble filo y *Apetitos de familia* son (además de *Casa íntima*) dos de sus obras más tempranas. Ambas son proyecciones monocanal, de tal modo que las imágenes aparecen en una pantalla y el sonido proviene de una sola fuente. La escala de las pantallas —superior a la humana—, el uso del sonido (detrás de la pantalla en la primera y rodeando al espectador en *Apetitos*) y la oscuridad de las salas generan un espacio en el que el espectador se ve inmerso en una experiencia audiovisual, complementada con una yuxtaposición de hechos registrados con la cámara de video, fotografías y pinturas. Esta experiencia supone una transición permanente entre la realidad y la ficción, no solo implícita en la relación entre lo filmado y lo editado ya mencionada, sino también puesta en evidencia por la misma artista al incluir simultáneamente una casa dibujada sobre la arena y una tela rasgada; el cerdo abierto, la mano de ella recorriendo la fotografía de su interior e imágenes de la familia reunida celebrando; la pintura abstracta sobre un lienzo y la sangre que llena las pantallas en ambas obras.

En *De doble filo*, Echeverri empieza además a ser consciente de las posibilidades que ofrece el espacio expositivo en la forma de concientizar al espectador sobre su propio involucramiento, no solo psíquico sino también corporal, con la obra:

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 en 1999, 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 a un afuera y que, cuando el espectador estuviera en un lugar, recibiera el sonido interior y hacia delante. Fue una forma de empezar a encontrar esos lenguajes que permiten localizar los valores de la imagen sonora y de la imagen del video (entrevista con la artista en Sol Astrid Giraldo, 2017, p. 190).

Los efectos físicos y psicológicos creados por esa “membrana” y por las imágenes y el sonido son descritos por Sol Astrid Giraldo, quien pone de manifiesto el sentido de límite y perturbación de la videoinstalación:

... 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, deslocalizándolos físicamente en una metáfora sensorial del desplazamiento... (Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 60-61).

La activación del espacio se produjo verdaderamente, sin embargo, a partir de *Treno*, obra que en su versión más amplia incluye seis pantallas que ocupan el lugar de exposición del suelo al techo y parlantes que rodean todo el ámbito expositivo. En esta obra, el trabajo de filmación —realizado en una región del río Cauca— incluyó la participación de personas cuya imagen y voz cumplen un papel central, no obstante la corta duración de su presencia. Las dimensiones de la obra, en los niveles audio y visual, supusieron un gran cambio en cuanto al involucramiento del espectador que la artista también aprovecharía en *Juegos de herencia*, *Sacrificio* y *Supervivencias*. En todas estas obras, el tránsito entre la inmersión en la obra, la autoconciencia, el involucramiento corporal y emocional y la distancia crítica se hizo más complejo al tener que cambiar de posición, mirar varias pantallas a la vez, deambular por el espacio y percibir sonidos que, en la mayoría de los casos, no coinciden con las imágenes proyectadas. Todo esto sitúa al espectador en un punto inestable, indeterminado, cambiante y de permanente toma de decisiones, tal como lo describe Chris Meigh-Andrews en relación con las proyecciones multicanal en general:

Una obra multicanal desafía al espectador a involucrarse con ella a un nivel espacial en el que a él/ella se le/la deja deliberadamente tomar decisiones acerca del orden de prioridades de las imágenes, la relación relativa entre las múltiples pantallas y la posición desde la que se observan; también para considerar el espacio entre las pantallas, su tamaño relativo e incluso cómo se han realizado el montaje y la presentación. Un nivel adicional de significación potencial puede ser planteado por el artista, quien tiene el control de las imágenes tanto a través de las múltiples pantallas como dentro del espacio de una sola; esto además, por supuesto, de toda la manipulación del sonido. Se trata claramente de una forma artística

complicada, que requiere un tipo de atención por parte del espectador que usualmente se esperaría de la música (Meigh-Andrews, pp. 295-296).

Fenómenos que caracterizan el “giro físico” —de cambios perceptuales y fenomenológicos—, que según Katherine Hyles supusieron las videoinstalaciones a partir de la década de los setenta:

Alejarse de los patrones centrados en la visión ocular de la contemplación a distancia y el desarrollo de una forma de experiencia multisensorial, caracterizada por un incremento en las dinámicas motoras, el involucramiento físico y la autorreflexión fenomenológica (i.e., to move away from the ocular-centric patterns of distanced contemplation and develop a multi-sensorial form of experience characterized by increased motor dynamics, physical involvement and phenomenological self-reflexivity (Meigh-Andrews, pp. 323-324).

La conciencia del propio cuerpo en el espacio de instalación, mencionada por Hyles, adquiere un matiz adicional en *Juegos de herencia*, en la medida en que los espectadores confrontan la proyección de la imagen de un gallo virtualmente enterrado sobre el suelo de la galería, rodeada por un círculo de arena. En este caso, el límite entre el espacio virtual y el real está aún menos definido.

Este mismo fenómeno se produce, aunque en otra forma, en *Versión libre*. En esta videoinstalación multicanal, los espectadores, además de verse interpelados por las imágenes de las caras semicubiertas, los gestos de las manos y las palabras superpuestas de los excombatientes que protagonizan la obra, se ven impelidos a interactuar física y psicológicamente con telas ubicadas en la mitad de la sala, sobre las que la artista proyecta imágenes ampliadas de cuerpo entero de estos personajes, ahora totalmente encapuchados, iluminados con una luz muy tenue y vestidos de negro. Como consecuencia, se da una complejización del límite mencionado entre el espacio virtual y el real. Según Kate Mondloch, en este tipo de instalaciones, que comparten características similares con las de los artistas Gary Hill y Michael Snow, hay al menos tres espacios:

Las instalaciones que dependen de pantallas, como las de Snow, involucran (al menos) tres espacios simultáneamente: el espacio detrás de la pantalla, el espacio enfrente de la pantalla y, finalmente, la presencia espacial del objeto-pantalla como tal. (Kate Mondloch, “The matter of illusionism: Michel Snow’s screen/space”, en Tamara Trodd, 2016, pp. 68-69).

Echeverri ya había explorado esta clase de complejización en obras anteriores, como *De doble filo* y *Exhausto aún puede pelear* (esta última no incluida en la exposición), y la llevó a un nivel aún más profundo en *Nóctulo*. Por contraste con la mayoría de su producción, en esta última el espectador queda por fuera del ámbito de proyección al tener que rodear un cubo compuesto por telas semitransparentes que, a manera de un velo, solo dejan entrever las imágenes proyectadas en su interior.

Las telas en este caso desempeñan, literalmente, un papel liminal, al igual que el ultrasonido utilizado por los murciélagos en la obra.

Aparte de este aspecto físico-espacial (el punto infranqueable pero perceptible entre el adentro-afuera, lo audible e inaudible), lo liminal tiene también un carácter temporal. En este caso, hay una coexistencia de temporalidades que sitúan al espectador en una situación de indefinición: entre un antes relacionado con la ruina de la casa, los fantasmas y las voces; un ahora, su presencia, sus recuerdos y asociaciones y la percepción de sí mismo (en esta, quizás más que en otras obras, hay una mayor conciencia de sí mismo en relación con la obra al sentirse excluido del espacio virtual), y un posible, contingente, potencial después, las semillas. La experiencia de lo liminal en *Nóctulo* se produce además en la experiencia del sonido y su recorrido por el espacio, tal como lo describe la artista:

... 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 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 antes 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 (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 200-201).

Finalmente, *Sin cielo*, una de las más recientes obras comisionada por el Banco de la República, incorpora una innovación tecnológica, el videowall. Aunque los espectadores no están ni dentro de la sala de proyección, ni fuera como en *Nóctulo*, sino enfrente de la obra, la escala de esta, los múltiples monitores y el sonido envolvente y tensionante llevan la vivencia de la fragmentación y la desintegración a un punto límite en el que la obra misma parece correr el peligro de deshacerse. Proceso que virtualmente ocurre en su obra hermana, *Subterra*, al presenciarse la realidad descompuesta debajo de las grietas percibibles en las superficies de la montaña, protagonista de ambos trabajos.

En todas estas obras, la vivencia de lo liminal es posibilitada, por lo tanto, por las características inherentes al medio y el manejo técnico y formal complejos dado por la artista a la tecnología digital.

Cada uno de los umbrales señalados en los niveles analizados hace que las obras sean ante todo ambiguas, no sean definibles ni se reduzcan a un solo tipo de vivencia o interpretación. Por eso también pueden generar incertidumbre y ambivalencia en el espectador, sentimientos equiparables a los que experimenta la artista frente a su entorno. En la medida en que está en sus manos, en su cuerpo o en su imaginación la opción de traspasar los umbrales, el visitante puede sentir la atracción y el temor de aceptar, hacerse cómplice, realizar la transgresión que se sugiere como posible en cada caso.

El espectador tiene así la posibilidad de exponerse y abrirse, o resistirse ante las obras en cuanto realidades audiovisuales y en cuanto a las oportunidades transgresoras que insinúan.

Las imágenes, los sonidos, las pantallas, los telones, los proyectores, los parlantes y el deambular en la oscuridad de las salas lo invitan a tener una experiencia estética que puede variar entre la total inmersión y la interacción crítica; entre la vivencia emocional y afectiva y una imaginativa e intelectual; entre una actitud pasiva y una activa y arriesgada desde la que se imaginan posibles orígenes y desenlaces, implicaciones y consecuencias. En síntesis, en lugar de ofrecer respuestas, la artista pone de manifiesto problemas en circunstancias límite-liminales que cada espectador debe afrontar y considerar.

La admisión de la vivencia de lo liminal implica así la apertura hacia la irresolución; los problemas planteados, más que dar luces, revelan su propio misterio. Las respuestas deseadas acerca de la complejidad humana y social que se espera puedan definir con claridad lo blanco o lo negro, lo verdadero o lo falso, lo culpable y lo inocente, lo reprobable y lo admisible, se disuelven y complican en zonas grises donde en una misma realidad coexisten múltiples contrarios.

Adicionalmente, la transgresión que permite reconocer la presencia velada de lo siniestro supone un tipo de comprensión y de vivencia que incluye el reconocimiento de todo lo extraño que reside en lo familiar y la familiaridad de lo que aparece como extraño.

El trabajo de Echeverri —producido desde la ubicación de ella misma en lo liminal— invita a compartir un testimonio vivido y percibido desde su sensibilidad; testimonio que ella ha reconstruido como realidad plástica a partir de un distanciamiento crítico en la búsqueda de sentido de eventos perturbadores y desconcertantes para la artista (y para nosotros). Tal realidad plástica es un espejo fragmentado y discontinuo, a partir del cual nos vemos en la necesidad de recomponer y problematizar una imagen de nosotros mismos y de nuestra realidad, desde perspectivas empáticas, matizadas, contradictorias y complejas.

Afrontar la perturbación y el desconcierto que las obras generan es, por lo tanto, dar un primer paso hacia un posible proceso de transgresión de los umbrales. Dado su carácter liminal, es posible concluir que las obras de Echeverri poseen el carácter de los “rituales de paso” mencionados por Byung-Chul Han en el epígrafe de este escrito: “En todos los ritos de paso, los *rites de passage*, se muere para renacer más allá del umbral. La muerte se experimenta aquí como transición. Quien traspasa el umbral se somete a una transformación”.

A diferencia, sin embargo, de aquellos rituales que generalmente tienen un carácter colectivo y obligatorio, las obras confrontan a individuos particulares. Estos pueden (podemos) optar por construir el sentido de su propia experiencia, así como la de la obra que le dio lugar, y abrirse así a la posibilidad de crear una nueva identidad a partir de una comprensión enriquecida del arte, del mundo, del entorno y de sí mismos.

MARÍA MARGARITA MALAGÓN-KURKA

Mayo del 2018