

# **Clemencia Echeverri**

## **Trepidaciones**



# Clemencia Echeverri Trepidaciones

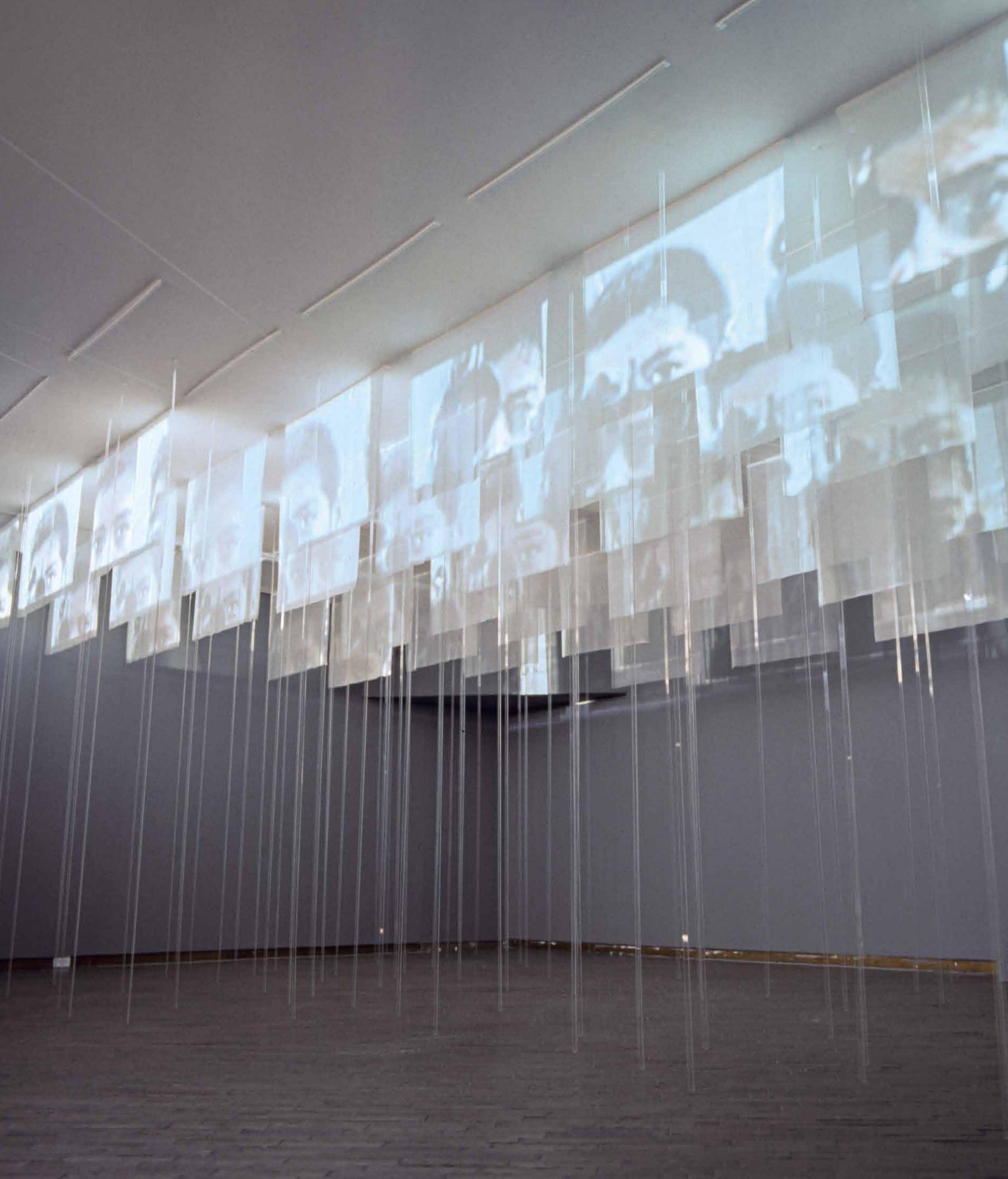
Colección de Arte Contemporáneo

2016

Dirección editorial de José Roca y Alejandro Martín  
Ensayo de Stephen Zepke

SEGUROS  
BOLÍVAR





# Clemencia Echeverri

Luego de un inicio como pintora y escultora, Clemencia Echeverri (Salamina, Colombia, 1950) encuentra en el video un medio idóneo para su trabajo artístico. Echeverri trabaja también el sonido y concibe espacios muy precisos para sus proyecciones, construyendo verdaderas esculturas de imagen y sonido al modificar la arquitectura existente o al crear una nueva, que le exige al espectador que circule y rodee las obras para aprehenderlas en su totalidad.

Con la ejecución de proyectos de larga duración, Echeverri ha consolidado una obra en la cual la ausencia, la ruina y el rito son algunos de los temas recurrentes, con un subtexto de violencia que se manifiesta de diversas maneras en la vida cotidiana en Colombia. *Casa íntima* (1996), *Cal y canto* (2002), *Supervivencias* (2012) y *Nóctulo* (2015) hablan de precariedad en espacios o paisajes deshabitados debido a un desplazamiento probablemente forzado, mientras que *Apetitos de familia* (1998), *Exhausto aún puede pelear* (2000) y *Juegos de herencia* (2009) se enfocan en costumbres familiares, juegos populares como las riñas de gallos y ritos de iniciación de comunidades aisladas en Colombia.

Algunas de sus obras están íntimamente ligadas al lugar específico en que se exhiben, como *Acidia* (2006), realizada en la iglesia Santa Clara la Real en Tunja durante el 39 Salón Regional de Artistas. En la que fue la celda de clausura de Francisca Josefa del Castillo, una de las escritoras más importantes de la literatura mística en América Latina, Echeverri transcribe fragmentos del diario de la religiosa como una escritura ciega que se revela por breves instantes gracias a destellos intermitentes de luz negra. En *Muta* (2006), instalación de sonido en el Teatro Colón en Bogotá, se vale de textos de *Hamlet* para reflexionar sobre el poder y el privilegio desde el palco presidencial de este teatro neoclásico. El proyecto *Voz/Resonancias de la prisión* (2006), fruto de un largo proceso de investigación en varias cárceles

de Inglaterra y Colombia, que incluía entrevistas con los internos e imágenes en la arquitectura, se montó en las bóvedas del antiguo Panóptico, donde hoy funciona el Museo Nacional de Colombia. Una versión de esta obra se exhibió posteriormente en una prisión deshabitada en el marco de la Bienal de Liverpool de 2010.

El fantasma de la violencia política colombiana es el protagonista de dos de sus obras más potentes: *Treno* (2007) y *Versión libre* (2011). En la primera, enormes proyecciones de video cubren completamente dos muros opuestos con imágenes de un río caudaloso. El sonido envolvente contribuye a establecer un espacio de gran potencia sensorial. El espectador, situado en medio de las dos proyecciones, mira alternativamente desde las dos orillas hacia un imposible centro de río que fluye en costados opuestos. Una voz llama, como reclamándole al río una respuesta, pero el río permanece impassible. *Treno* es un término antiguo que designa un canto mortuario que se entonaba en ausencia del cuerpo por el cual se hacía el duelo. Esta bella y terrible instalación habla del río colombiano como una fluida fosa común en la que desaparecen los cuerpos de nuestra guerra. En cuanto a *Versión libre*, las voces, emitidas por cuerpos enmascarados que corresponden a combatientes desmovilizados de diversas facciones de las fuerzas ilegales en Colombia, interpelan al espectador de frente, pero sus historias, confesiones y justificaciones —fragmentadas y superpuestas, como la verdad que pretenden confesar— se confunden hasta convertirse en un relato parcial, desarticulado e ininteligible.

En muchas de las obras de Echeverri hay una presencia palpable de la tragedia, como en *Sacrificio* (2012), en la que un rebaño se mueve nervioso en la oscuridad y el cautiverio, esperando un destino inexorable que nunca se resuelve en la instalación y mantiene al espectador en un estado constante de ansiedad.

# Clemencia Echeverri

Beginning as a painter and a sculptor, Clemencia Echeverri (Salamina, Colombia, 1950) finds an ideal artistic medium in video. Echeverri manipulates sound and creates very precise spaces for her projections to be shown, building picture and sound sculptures by modifying the existing architecture or creating a new structure, one that requires the viewer to move and circle the artworks in order to understand them in their entirety.

Working on long-term projects, Echeverri has established a body of work in which absence, ruin, and ritual are some of the recurring themes, with a subtext of violence, which manifests in various ways in everyday life in Colombia. *Casa íntima (Intimate House)* (1996), *Cal y canto* (2002), *Supervivencias (Survivals)* (2012), and *Nóctulo (Noctule)* (2015) refer to scarcely populated or uninhabited landscapes due to forced displacement, while *Apetitos de familia (Family Appetites)* (1998), *Exhausto aún puede pelear (Exhausted, Can Still Fight)* (2000), and *Juegos de herencia (Heritage Games)* (2009) focus on family customs, popular games such as cockfighting, and initiation rituals in isolated communities in Colombia.

Some of her works are closely linked to the specific place where they are shown, like *Acidia (Anomie)* (2006) which was displayed at the Santa Clara la Real Church in Tunja during the 39th Regional Salon of Artists. In the former cloister cell of Sister Francisca Josefa del Castillo, one of the most important female writers of mystical literature in Latin America, Echeverri transcribed excerpts from the nun's diary as invisible scripts, which are briefly revealed by intermittent flashes of blacklight. *Muta (Pack of Hounds)* (2006), at the Teatro Colón in Bogotá, a sound installation with excerpts from *Hamlet*, reflects on power and privilege from the presidential box of this neoclassical theater. The project entitled *Voz/Resonancias de la prisión (Voice/Resonances from Prison)* (2006) was the result of a long research process in English and Colombian prisons, which included interviews with

inmates and architectural images; it was shown in the vaults of the old Panopticon, which nowadays is the National Museum of Colombia. A version of this work was later exhibited in an empty prison as part of the Liverpool Biennial in 2010.

The phantom of Colombian political violence is the protagonist of two of her most powerful works: *Treno (Threnody)* (2007) and *Versión libre (Loose Interpretation)* (2011). The first one consists of video projections of a mighty river which completely cover two opposing walls. The surround sound helps to create a space of great sensorial power. The viewer, standing in the middle of the two projections, looks alternately from the two banks to an impossible center of the river that flows on opposite sides. A voice calls out as if demanding an answer from the river, but the river remains impassible. *Threnody* is an ancient term for a funeral song sung when there is no body to bury. This beautiful and terrible installation speaks of the Colombian river as a fluid mass grave in which the bodies of our war disappear. In *Versión libre*, the voices emerging from masked faces correspond to demobilized combatants from various factions of the illegal forces in Colombia interpellate the spectator, but their stories, confessions, and justifications—fragmented and overlapping, like the truth they seek to confess—get mixed up until they turn into a partial, disjointed, and unintelligible account.

In many of Echeverri's artworks, there is a palpable presence of tragedy, as in *Sacrificio (Sacrifice)* (2012), where a herd of nervous cattle moves in the darkness and in captivity, waiting for a determined fate that is never resolved in the installation, keeping the viewer in a constant state of anxiety.



## Colección de Arte Contemporáneo

© Seguros Bolívar, 2016

MIGUEL CORTÉS KOTAL  
Presidente Grupo Bolívar

JAVIER SUÁREZ ESPARRAGOZA  
Presidente Seguros Bolívar

SILVIA MARTÍNEZ DE NARVÁEZ  
Coordinación general de la colección

JOSÉ ROCA  
ALEJANDRO MARTÍN  
Dirección editorial

CAROLINA VENEGAS K.  
Coordinación editorial

ERIKA TANACS  
Traducción del inglés

JESSICA LOTT Y ELKIN RIVERA  
Corrección de estilo

TANGRAMA  
Diseño y edición digital de la colección

ARTES GRÁFICAS PALERMO S.L.  
Impresión

Primera edición: noviembre de 2016  
ISBN COLECCIÓN: 978-958-58625-6-2  
ISBN VOLUMEN TREPIDACIONES:  
978-958-58625-7-9

Los juicios y contenidos expresados en los textos de esta publicación son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de Seguros Bolívar ni del Grupo Bolívar.

Roca, José Ignacio, 1962-  
Trepidaciones. Clemencia Echeverri /  
José Ignacio Roca, Alejandro Martín; ilustradora  
Clemencia Echeverri; traductora Erika Tanacs;  
prologuista Stephen Zepke. — Editora Carolina  
Venegas K. — Bogotá : Seguros Bolívar, 2016.

112 páginas : ilustraciones, fotografías ;  
28 cm. — (Colección  
de arte Bolívar)

Incluye índice de contenido

1. Echeverri, Clemencia, 1950 - Trabajos  
artísticos - Exposiciones 2. Arte colombiano -  
Exposiciones - Catálogos 3. Artistas plásticos  
colombianos - Exposiciones - Catálogos I. Martín,  
Alejandro, autor II. Echeverri, Clemencia, 1950-  
ilustradora III. Tanács, Erika, traductora IV. Zepke,  
Stephen, prologuista V. Venegas K., Carolina,  
editora VI. Tit. VII. Serie.  
709.86 cd 21 ed.  
A1541655

CEP-Banco de la República -  
Biblioteca Luis Ángel Arango

Seguros Bolívar agradece al Museo de Arte de la Universidad Nacional y a María Belén Sáez de Ibarra por haber facilitado las imágenes de algunas de las obras y exposiciones.

Agradecemos especialmente a los artistas que participan en esta cuarta entrega de la Colección de Arte Contemporáneo: Clemencia Echeverri, Juan Fernando Herrán y José Alejandro Restrepo.

La artista agradece a los colaboradores y a quienes apoyaron el desarrollo de las obras de este libro:

### PERSONAS E INSTITUCIONES

Isaac Dyner, Alonso Garcés Galería, NC-arte, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo de Arte Moderno de Medellín, Museo Nacional de Colombia, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia y Arts Council de Londres.

### ASISTENCIA

Camilo Echeverri, Andrés Barón, Víctor Garcés, Cacumen Films, Santiago Camacho, Juan Forero, Alejandro Arizmendi, Juanita Carrasco, familia Echeverri, Francesca Bellini, Francisco Medina, Piedad Bonnett y Piedad Montoya.

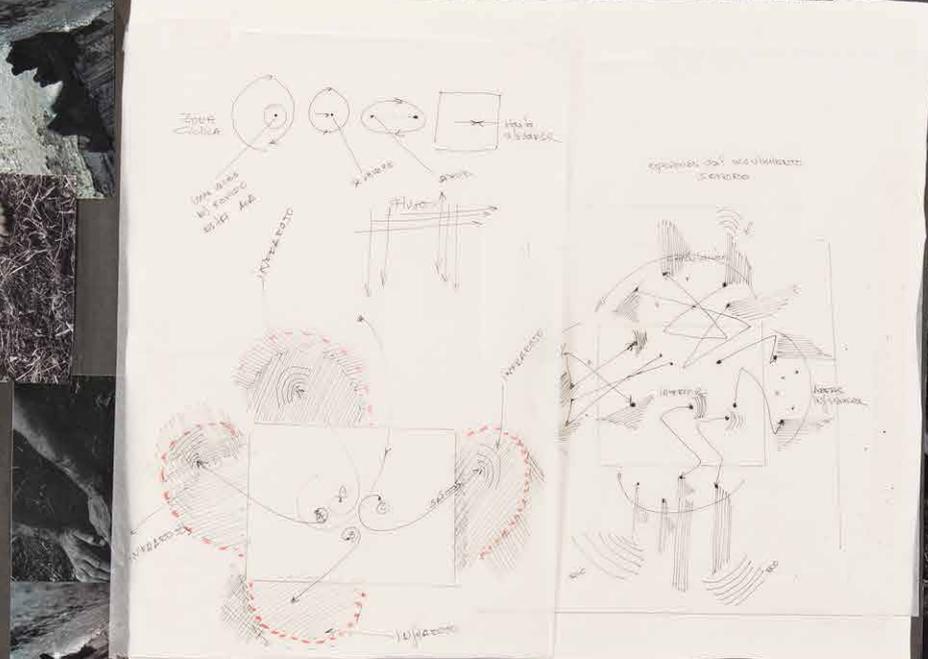
**Nóctulo**, 2015. Collage y dibujo, 150 x 150 cm.  
Guion visual para plano de la instalación,  
NC-arte, Bogotá.

Página 2: **Juegos de herencia**, 2011. Fotograma  
del video.

Página 4: **Cal y canto**, 2002. Videoinstalación  
(4 videos proyectados sobre telas transpa-  
rentes), 16 min 30 s. Vista de la instalación,  
Museo de Arte Moderno, Bogotá.

Página 7: **Voz/Resonancias de la prisión**, 2005.  
Fotogramas del video.





# Presentación

Miguel Cortés Kotal / Presidente Grupo Bolívar

En 2013, Seguros Bolívar decidió darle una nueva dirección al libro de arte que editó durante varias décadas, convirtiéndolo en un referente incuestionable del arte moderno en Colombia. Con un destacado grupo de profesionales trabajando desde distintas disciplinas y bajo la dirección editorial de José Roca y Alejandro Martín, la Colección de Arte Contemporáneo Seguros Bolívar llega a su cuarta entrega. Esta consiste en tres monografías anuales contenidas en una caja, con ensayos de curadores, historiadores y críticos de gran trayectoria, textos cortos que amplían el universo de significación de cada obra y un despliegue visual de altísima calidad.

En los tres años de la colección hemos constituido un selecto grupo que incluye a Doris Salcedo, cuya retrospectiva se realizó recientemente en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, el Museo Guggenheim de Nueva York y el Museo Pérez de Miami; Óscar Muñoz, cuya exposición "Protografías", luego de recorrer toda América Latina, fue presentada en el Jeu de Paume en París; Miguel Ángel Rojas, invitado este año a la Bienal de Sídney; Luis Roldán, quien recientemente tuvo una retrospectiva en el Museo de Arte del Banco de la República, entidad que en 2004 y 2008 había organizado muestras retrospectivas de María Fernanda Cardoso, también incluida en la colección, y del mismo Rojas; Danilo Dueñas, invitado al programa de artistas de la DAAD en Berlín entre 2011 y 2012; Johanna Calle, cuya exposición retrospectiva, también generada por el Banco de la República, se presentó este año en el Museo Amparo de Puebla; Antonio Caro, referente incuestionable del conceptualismo en América Latina, y Delcy Morelos, una de las artistas más sólidas de su generación.

En cuanto a los curadores invitados, la lista es impecable: Julieta González, directora interina y curadora jefe del Museo Jumex en México; Jens Hoffmann, subdirector y curador del Museo Judío de Nueva York; Victoria

Noorthoorn, directora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; Tanya Barson, curadora jefe del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Laurel Reuter, directora del Museo de Arte de Dakota del Norte; Gina McDaniel Tarver, profesora de la Universidad de Texas y una de las más importantes expertas en conceptualismo latinoamericano; Gerardo Mosquera, curador de incontables exposiciones y bienales y una de las voces más respetadas en el ámbito latinoamericano; Moacir dos Anjos, quien fuera curador general de la 29 Bienal de São Paulo en 2010 y curador del pabellón brasileiro en la 54 Bienal de Venecia, en 2011, y Cecilia Fajardo-Hill, cuya exposición "The Political Body: Radical Women in Latin American Art 1960-1985" se exhibirá en el Museo Hammer de Los Ángeles en 2017.

Reafirmando nuestro compromiso con el arte colombiano, para el Grupo Bolívar es muy satisfactorio presentar en esta oportunidad a Clemencia Echeverri, conocida por sus significativas instalaciones de video y sonido; a José Alejandro Restrepo, uno de los pioneros de la videoinstalación en Colombia, y a Juan Fernando Herrán, cuya obra escultórica fue recientemente objeto de una exposición monográfica en el Museo de Arte de la Universidad Nacional. Stephen Zepke, doctor en Filosofía y profesor de la Universidad de Viena, escribe sobre la obra de Clemencia Echeverri; Jorge La Ferla, reconocido curador y profesor argentino, lo hace sobre José Alejandro Restrepo; Nuria Enguita, quien fue curadora en jefe de la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, y Nacho París, artista, teórico y presidente de la Asociación Valenciana de Artistas, escriben sobre Juan Fernando Herrán.

En solo tres años, la Colección de Arte Contemporáneo Seguros Bolívar ha cumplido la meta que nos trazamos de convertirse en un recurso importante para los interesados en el arte contemporáneo colombiano. Los invito a recorrer la cuarta edición.

# Foreword

In 2013, Seguros Bolívar decided to go in a new direction with the art book they had edited for decades, converting it into a conclusive reference for modern art in Colombia. With an outstanding group of professionals from different disciplines working under the editorship of José Roca and Alejandro Martín, the Seguros Bolívar Collection of Contemporary Art is now in its fourth edition. The annual collection consists of three monographs collected in a box, with essays written by highly regarded curators, historians, and art critics; short texts that expand on the significance of each of the works; as well as a visual representation of the highest quality.

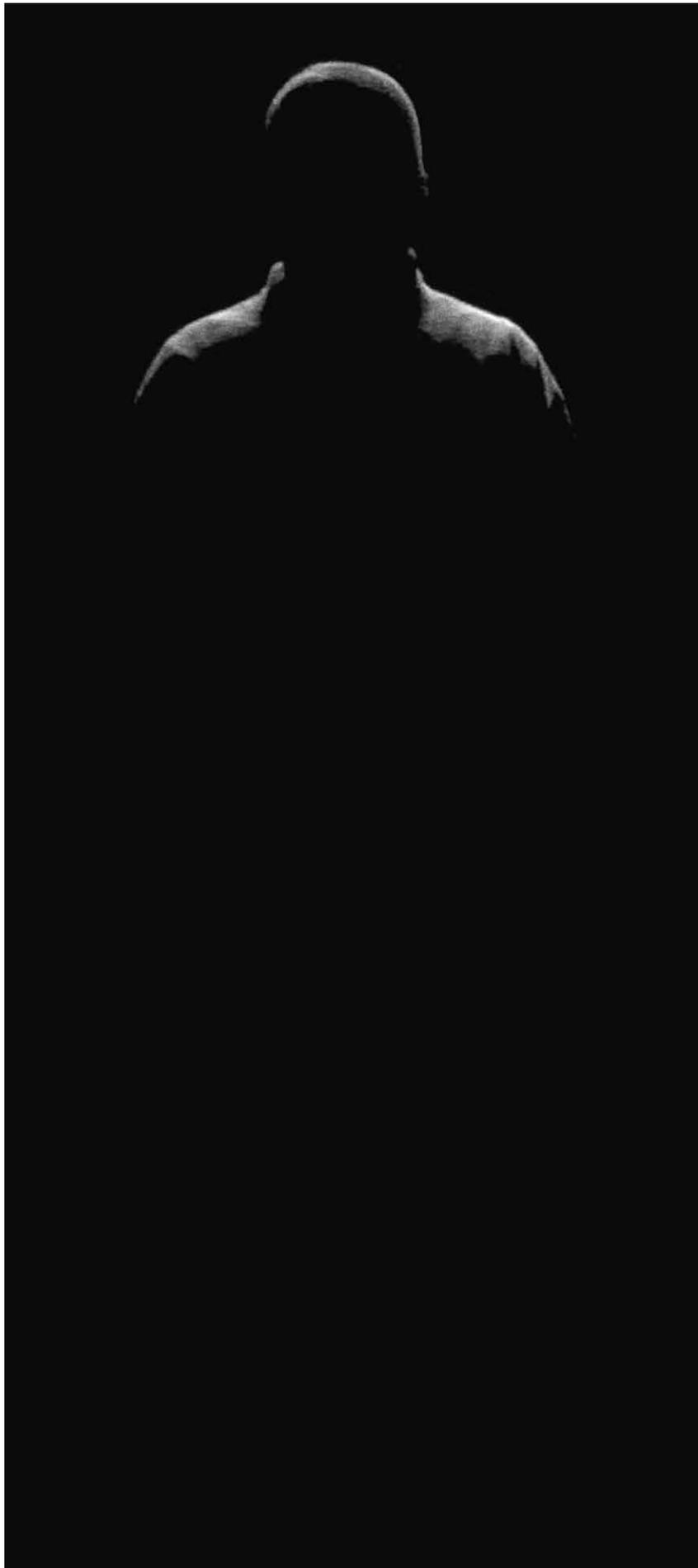
During the collection's three years in print, we have established a select group of artists, including Doris Salcedo, who recently held a retrospective at the Museum of Contemporary Art in Chicago, at the Guggenheim Museum in New York, and at the Pérez Art Museum in Miami; Óscar Muñoz, whose exhibition *Protografías*, was presented at the Jeu de Paume in Paris, after traveling throughout Latin America; Miguel Ángel Rojas, who participated in the 2016 Biennale of Sydney; Luis Roldán, who recently had a retrospective at the Art Museum of the Banco de la República, an institution that had organized retrospectives of María Fernanda Cardoso, also included in the collection, in 2004, and of Rojas in 2008; Danilo Dueñas, an invited artist at the DAAD Artists Program in Berlin between 2011 and 2012; Johanna Calle, whose retrospective exhibition, also organized by the Banco de la República, was presented this year at the Amparo Museum in Puebla; Antonio Caro, an indisputable reference point for conceptualism in Latin America; and Delcy Morelos, one of the strongest artists of her generation.

Regarding the guest curators, the list is impeccable: Julieta González, who is the acting director and chief curator at the Jumex Museum in Mexico; Jens Hoffmann, deputy director and curator at the Jewish Museum of

New York; Victoria Noorthoorn, director of the Museum of Modern Art in Buenos Aires; Tanya Barson, chief curator at the Museum of Contemporary Art in Barcelona; Laurel Reuter, director of the North Dakota Museum of Art; Gina McDaniel Tarver, professor at the University of Texas and one of the most important experts in Latin American conceptualism; Gerardo Mosquera, curator of countless exhibitions and biennials and one of the most respected voices in the Latin American art arena; Moacir dos Anjos, chief curator of the 29th São Paulo Biennial in 2010, and curator of the Brazilian pavilion at the 54th Venice Biennale in 2011; and Cecilia Fajardo-Hill, whose exhibition "The Political Body: Radical Women in Latin American Art 1960–1985" will be presented at the Hammer Museum in Los Angeles in 2017.

Restating our commitment to Colombian art, the Bolívar Group is very satisfied to have the opportunity to present the following artists in this edition: Clemencia Echeverri, known for her significant video and sound installations; José Alejandro Restrepo, one of the pioneers of video installation in Colombia; and Juan Fernando Herrán, whose sculptures were recently the subject of a solo exhibition at the Art Museum of the Universidad Nacional. Stephen Zepke, doctor of Philosophy and professor at the University of Vienna, writes about the work of Clemencia Echeverri. Jorge La Ferla, renowned Argentine curator and professor, presents José Alejandro Restrepo. Nuria Enguita, former chief curator of the Antoni Tàpies Foundation in Barcelona, and Nacho París, artist, theorist, and president of the Visual Artists Association of Valencia, write about Juan Fernando Herrán.

In only three years, the Seguros Bolívar Collection of Contemporary Art has reached the target that we set for ourselves of becoming a significant resource for those interested in Colombian contemporary art. I invite you to explore the fourth edition.



# Un arte de vida y muerte

Stephen Zepke

La oscuridad está llena de sombras ruidosas que pulsan y respiran, aúllan y callan de golpe, claman violencia. Estas imágenes y los sonidos nos desestabilizan —*unheimlich*—. Las instalaciones de Clemencia Echeverri nos acogen en la incertidumbre de su luz oscura, donde nuestra casa no es la nuestra y donde vagamos en la noche. Sus imágenes y el ruido nos hacen tropezar, murmurar, temblar, mientras nos persiguen. Demasiado cercanos, demasiado próximos, estiran los brazos, nos tocan y nos inquietan. Sentimos cómo estas imágenes brutales, bellas, nos invaden el cuerpo, aunque esta acción rechaza la lógica de la narrativa. Ecos, rasguños, sonidos de perforación. Llantos, bramidos, aullidos de la naturaleza. Todo emerge de un inframundo, ajeno a este, pero en cualquier caso parte de él. Un aliento oscuro, caliente y dulce en nuestra mejilla, que no entendemos; un grito de pánico que queda sin respuesta. Este es un arte de vida y muerte, de su banalidad y grandeza, de sus ritmos al pasar a nuestro alrededor y a través de nosotros; a veces sustentador, a veces destructivo. No entendemos la obra de Clemencia Echeverri, la sentimos.

La artista trabaja en medio de una larga guerra que está asolando a Colombia desde hace décadas, una guerra que parece tan omnipenetrante que para muchos colombianos, tal vez sin que se den cuenta, se ha convertido en una condición natural<sup>1</sup>. Esta situación desafía la existencia misma del arte, además de que cuestiona qué puede hacer este cuando la muerte y la violencia se normalizan y cuando los clichés e intereses particulares parecen controlar su representación. Ante este dilema, el arte moderno y contemporáneo generalmente ha intentado comprometerse con la

1 En mi ensayo se refleja el hecho de que soy un hombre blanco europeo que sabe poco acerca de la compleja historia de Colombia. A pesar de que haya visitado el país varias veces, no entiendo muchas cosas en la obra de Clemencia Echeverri. No obstante, espero que esto no signifique que no pueda apreciarlo a mi manera.

# An Art of Life and Death

The darkness is full of noisy shadows; they beat and breath, howl and cut, they cry out violence. These sights and sounds unsettle us—*unheimlich*. Clemencia Echeverri's installations embrace us in the uncertainty of their dark light, where our home is not our own, and we wander in the night. Their images and noise make us stumble, mumble, shiver as they pursue us. Too near, too close, they reach out, touch and disturb us. We feel these brutal, beautiful images invade our bodies, even if this action refuses the logic of narrative. Echoes, scratches, sounds of puncture. Bellows, shouts, howls of nature. Everything emerging from an underworld, foreign to this one but nevertheless part of it. A dark breath, hot and sweet on our cheek, that we do not understand, a panicked cry that goes unanswered. This is an art of life and death, of their banality and grandeur, of their rhythms passing around and through us; sometimes sustaining, sometimes destructive. We do not understand Clemencia Echeverri's work, we feel it.

The artist works in the midst of a long-running war that has wracked Colombia for decades, a war that seems so all-pervading that for many Colombians, perhaps without them noticing, it has become a natural condition.<sup>1</sup> This situation challenges art's very existence, it asks what art can do when death and violence are normalized, and when clichés and vested interests seem to control its representation. Faced with this dilemma, modern and contemporary art has generally tried to engage with politics by negating itself as art, as if denouncing its own aesthetic nature and methods would allow it to engage with "real life." Clemencia Echeverri's work takes a very different path. Although

1 My essay reflects the fact that I am a white European man who knows little about the complex history of Colombia. Although I have visited the country several times, I do not understand many things in Clemencia Echeverri's work. I hope this does not mean however, that I cannot also, in my own way, appreciate it.

política mediante la negación de sí mismo como "arte", como si denunciar su propia naturaleza estética y sus métodos le permitiera comprometerse con la "vida real". El trabajo de Clemencia Echeverri toma un camino muy diferente. Aunque sus instalaciones audiovisuales a menudo parten de hechos reales, o de un proyecto específico de investigación, su objetivo no es ni documental ni discursivo; más bien, ella utiliza técnicas estéticas para explorar las complejidades emocionales e históricas del conflicto en Colombia. Su obra busca afectar emocionalmente a sus espectadores, y en este nivel interviene "políticamente". Su trabajo es, por tanto, político, pero de manera que mantiene su compromiso con el reino estético, exclusivo del arte. Es esta combinación la que hace su obra tan singular y tan poderosa.

El trabajo comienza a partir de hechos, de algo real. *Muta* (2006) parte de una presentación de *Hamlet* vista desde el palco presidencial del Teatro Colón; *Voz/Resonancias de la prisión* (2006), de las visitas de la artista a presos colombianos en Inglaterra y Bogotá; *Treno* (2007), de una llamada angustiada que la artista recibió sobre la desaparición de una persona; *Juegos de herencia* (2008-2009), de un ritual violento realizado en El Valle, un pueblo del Chocó, en la costa del Pacífico de Colombia; *Casa íntima* (1996), de la demolición de la casa de una familia para dar paso a desarrollos inmobiliarios, entre otros. Pero estos "hechos" no se documentan simplemente en las instalaciones de Echeverri; ella no los trata como si fueran empíricos o incontrovertibles. De hecho, su trabajo no ofrece mucha información sobre estos eventos en absoluto ni intenta criticarlos mediante un argumento racional. Más bien, los acontecimientos reales se tratan como material audiovisual sin editar para que la artista los convierta en una obra de arte utilizando fragmentación, concentración, exageración y otras técnicas artísticas. Así, la obra de Echeverri no presenta una información fáctica, sino que crea una experiencia abrumadora. El hecho o la verdad en este trabajo siempre son una sensación profunda que es más ambigua, inquietante y sentida que cualquier opinión política. Este es, precisamente, el poder del arte para Clemencia Echeverri, y la única forma en que puede ser político.

Antes de penetrar en el misterioso corazón de las instalaciones audiovisuales de Clemencia Echeverri, veamos primero algunas de las técnicas artísticas que utiliza para lograrlas. Todas son métodos derivados de la tradición vanguardista de cinematografía y no se





*Casa íntima*, 1998. Fotografía del proceso de la obra.



encuentran en la televisión. Las más importantes son la separación de sonido e imagen, la fragmentación del tiempo lineal y la narrativa mediante la edición y presentación multipantalla, al igual que la inmersión total del espectador dentro de la instalación. El término "audio-visual" es muy apropiado, porque una de las estrategias artísticas más evidentes de Echeverri consiste en separar el sonido y la imagen y rechazar el privilegio normal que se da a la vista. No es la imagen la que soporta la mayor parte de la información, que la banda sonora se limita a apoyar y corroborar, sino más bien es el sonido el que ofrece la "imagen" activa de la obra y al que el elemento visual da soporte. Un ejemplo dramático es la explosión sonora de la garra del gallo de pelea perforando la pantalla en *Exhausto aún puede pelear* (2000). Toda la fuerza se transmite por el sonido

her audio-visual installations often begin from actual events, or from a specific research project, her aim is neither documentary nor discursive; instead she utilizes aesthetic techniques to explore the emotional and historical complexities of the conflict in Colombia. The work seeks to affect its viewers emotionally, and it is on this level that it intervenes "politically." Clemencia Echeverri's work is therefore political, but in a way that remains committed to the aesthetic realm unique to art. It is this combination that makes her work so singular and so powerful.

The work begins from facts, from something actual. *Muta (Pack of Hounds)* (2006) begins from a performance of *Hamlet* seen from the president's box in the Colón Theatre; *Voz/Resonancias de la prisión (Voice/Resonances*



**Juegos de herencia**, 2011. Fotografía digital, 80 x 170 cm.

y la imagen simplemente ilustra cómo se produjo este; una sombra de la violencia del sonido. Mientras que la imagen y el sonido aparecen coordinados aquí, el sonido va más allá de su imagen, inquietando al espectador y siguiendo su recorrido dentro de nosotros. De esta manera, la "imagen sonora" explora todas las resonancias de su violencia más allá de la pantalla que, literalmente, acaba de atravesar. Este es un momento típico en la obra de Clemencia Echeverri, que convierte el "hecho" registrado en un afecto, algo compartido por la obra y el espectador que lo experimenta.

*Juegos de herencia* es otro buen ejemplo. Parte de la documentación de un ritual que tiene lugar en la costa pacífica de colombiana, donde entierran un gallo en la arena hasta el cuello y luego un joven, que tiene los

*from the prison*) (2006) from visits the artist made to Colombian prisoners in England and Bogota; *Treno (Threnody)* (2007) from a distressed phone call the artist received about someone's disappearance; *Juegos de herencia (Heritage Games)* (2008–2009) from a violent ritual performed in El Valle, a town in Chocó, on Colombia's Pacific coast; *Casa íntima (Intimate House)* (1996) from the demolition of a family's house to make way for real estate development, and so on. But these "facts" are not simply documented in Echeverri's installations, and she does not treat them as empirical or incontrovertible. In fact, her work does not give us much information about these events at all, nor does it try to critique them through a rational argument. Instead, actual events are treated as raw audio and visual material for the artist to shape into an artwork using

ojos vendados, lo decapita. Mientras Echeverri tiene un interés antropológico en este ritual que parece haberse originado en España, pero que perdió su significado histórico al viajar a Colombia, el objetivo de la obra no es explorar o explicar este cambio. De hecho, Echeverri emplea deliberadamente una técnica de montaje artístico que fragmenta la acción del ritual, por lo que sus detalles y cronología pierden claridad. Además, la artista se niega a mostrar el golpe final, fatal, de decapitación, y en su lugar solo se oye el sonido hueco del impacto, que nos impresiona con su resonancia. Una vez más, esta resonancia escapa al marco documental de la imagen (ya alterado por la edición) para cruzar la brecha entre el espectador y el objeto. Esta es la brecha que, por lo general, es mantenida por la vista, una distancia que permite que nuestra inteligencia privilegie la información sobre el afecto, el análisis racional sobre nuestros estados más emocionales y el análisis objetivo sobre la intimidad de los sentimientos. En la obra de Clemencia Echeverri, esta brecha desaparece.

¿Cuál es el propósito de esta estrategia artística? En primer lugar, permite que la obra de arte "toque" directamente al espectador, quien se estremece al oír el sonido de la garra perforante en *Exhausto aún puede pelear* o el contacto mortal del machete en *Juegos de herencia*. Experimentamos esta lucha y el final ineludible de la vida con nuestro cuerpo, sentimos su sonido tanto emocionalmente como de forma física antes de entenderlo. En segundo lugar, esta experiencia nos lleva, nos anima y nos obliga a ir más allá de los "hechos" que la produjeron. ¿Qué significa esto? Tomemos el ejemplo de *Voz/Resonancias de la prisión*, que comenzó a partir de unas conversaciones de la artista con presos colombianos en las cárceles colombianas e inglesas y que luego Echeverri utilizó en una instalación en el Museo Nacional de Bogotá, un edificio que originalmente era una prisión. En las paredes del fondo de los largos pasillos de este panóptico, la artista proyectó imágenes de los mismos pasillos, extendiéndolos hasta el infinito. Mientras el espectador caminaba en este espacio inquietante, unos sensores de movimiento activaban las voces de los prisioneros, que evocaban memorias de sus hogares y familias, y expresaban sus sentimientos de frustración y confinamiento. Nosotros, por lo tanto, experimentamos la claustrofobia psíquica y física de estar encerrados dentro de un espacio que había sido una prisión, pero estos sentimientos no son completamente subjetivos (los nuestros) ni del todo objetivos (de ellos), ni totalmente imaginados ni enteramente

fragmentation, concentration, exaggeration, and other artistic techniques. In this way, Echeverri's work does not present a piece of factual information, it creates an overwhelming experience. The fact or truth in this work is always a profound sensation that is more ambiguous, troubling, and heartfelt than any political opinion. For Clemencia Echeverri this is precisely the power of art, and the only way it can be political.

Before diving into the mysterious heart of Echeverri's audiovisual installations, let's first look at some of the artistic techniques she uses. All of these are methods drawn from the avant-garde tradition of filmmaking, and are not found on television. The most important are the separation of sound and image, the fragmentation of linear time and narrative through editing and multiscreen presentation, and the total emersion of the viewer within the installation. The term "audio-visual" is very appropriate, because one of Echeverri's most obvious artistic strategies is to separate sound and image, and to refuse the normal privilege given to sight. Rather than the image carrying most of the information, which the soundtrack merely supports and corroborates, it is often the sound that provides the active "image" of the work, which the visual element supports. A dramatic example is the aural explosion of the fighting cock's claw piercing the screen in *Exhausto aún puede pelear (Exhausted, Can Still Fight)* (2000). All the force is carried by the sound, and the image merely illustrates how it was made, a shadow of the sound's violence. While image and sound appear coordinated here, the sound goes further than its image, shocking the spectator and continuing its journey within us. In this way the "sound-image" explores all the resonances of its violence beyond the screen it has literally just burst through. This is a typical moment in Echeverri's work, it converts the "fact" of what it records into an affect, something shared by the work and the spectator who experiences it.

*Juegos de herencia* is another good example. It begins from the documentation of a ritual held on the Pacific coast of Colombia, where a rooster is buried in the sand up to its neck, and then beheaded by a blindfolded young man. While Echeverri has an anthropological interest in this ritual, which seems to have originated in Spain but lost its historical meaning in travelling to Colombia, the purpose of the work is not to explore or explain this shift. Indeed Echeverri deliberately employs an artistic montage technique that fragments the

documentales, sino parecen flotar en medio, combinando y sintetizando estas dos posiciones. Los sentimientos provocados por esta instalación parten de la distancia entre el visitante del museo y los prisioneros, pero en el proceso de experimentar la obra esta oposición se disuelve, y estamos en medio de algo que no pertenece a nadie y les pertenece a todos al mismo tiempo. Si esta experiencia no es ni subjetiva ni objetiva, entonces ¿qué es? Es algo abstracto, pero muy real y actual, un sentimiento indeterminado que se desliza entre nuestras categorías normales de descripción. Por un lado, en la obra se sintetizan los sentimientos de los prisioneros mediante la fragmentación de sus historias, lo que permite que las fijemos a nuestras memorias personales y estados de ánimo a los que parecen hacer eco. De esta manera, la obra nos enfrenta con el hecho de que todos somos prisioneros, de que todos sufrimos pérdida o confinamiento. Pero, por otro lado, la obra también parece imponer su abstracción sobre nosotros, hasta el punto de que los sentimientos que experimentamos escapan a cualquier especificidad subjetiva. La intensidad de la experiencia de la obra se convierte en algo que abarca todo; la claustrofobia, por ejemplo, se hace tan penetrante que no podemos reflexionar sobre ella, no podemos encontrar un espacio aparte desde dónde entenderla y, así, apropiarnos de ella.

Esta experiencia de estar abrumados se alienta por la puesta en escena de las instalaciones de Echeverri, las que casi siempre implican múltiples pantallas grandes y una banda sonora amplificadas, que ocupan todo el espacio de la exposición. *Treno* es quizás el ejemplo más dramático, donde las proyecciones opuestas de tamaño de una pared parecen ahogar al visitante en las turbulentas aguas del río Cauca, en Caldas, provincia natal de la artista. Aunque el trabajo se inspiró en una llamada telefónica de pánico de una mujer local en busca de su hijo desaparecido, no narra este acontecimiento común de la violencia política ni intenta documentarlo. En vez de esto, *Treno* se centra en el río, en la violencia de sus aguas precipitadas, en el impacto de su sonido, y luego, a partir de este caos, voces comienzan a clamar nombres, gritos que quedaron sin respuesta. Y mientras esas voces resuenan, vemos una mano que sostiene una rama para pescar algunas ropas del río. Podríamos pensar que *Treno* sugiere, de esta manera, una sencilla metáfora: que la violencia del río es como la violencia política de Colombia. Sin embargo, aunque esta interpretación no está mal, todavía se queda en la superficie. *Treno* nos da algo más poderoso que

action of the ritual, making its details and chronology unclear. Furthermore, she refuses to show the final, fatal, decapitating blow, and instead we only hear its hollow percussive sound, which shocks us with its resonance. Once more, this resonance escapes the image's documentary frame (already disrupted by the editing) to cross the gap between the viewer and the object. This is the gap sight usually maintains, a distance that allows our intelligence to privilege information over affect, rational analysis over our more emotional states, and objective analysis over the intimacy of feeling. In Clemencia Echeverri's work this gap disappears.

What is the purpose of this artistic strategy? First, it allows the work of art to directly touch the viewer, who flinches at the sound of the piercing claw in *Exhausto aún puede pelear*, or the machete's killing contact in *Juegos de herencia*. We experience this struggle and the final end of life with our body, we feel its sound both emotionally and physically before we understand it. Second, this experience carries us, encourages us and forces us to go beyond the "facts" that produced it. What does this mean? Let's take the example of *Voz/Resonancias de la prisión*, which began from conversations the artist had with Colombian prisoners in English and Colombian jails, and that she then used in an installation at the National Museum in Bogota, a building that was originally a prison. On the end walls of the long corridors of this panopticon she projected images of the same corridors, extending them into infinity. As the viewer walked in this disquieting space movement sensors activated prisoner's voices recalling memories of their homes and families, and expressing their feelings of frustration and confinement. We thereby experience the psychic and physical claustrophobia of being locked up within a space that was once a prison, but these feelings are neither entirely subjective (ours) nor entirely objective (theirs), neither entirely imagined nor entirely documentary, but seem to float in between, combining and abstracting these two positions. The feelings provoked by this installation begin from the distance between the museum visitor and the prisoners, but in the process of experiencing the work this opposition dissolves, and we are in the midst of something that belongs to none and all, simultaneously. If this experience is neither subjective nor objective, then what is it? It is something abstract but very real and actual, an indeterminate feeling that slips between our normal categories of description. On the one hand, the work abstracts the feelings of the





prisoners by fragmenting their stories, enabling us to attach them to our personal memories and states of mind with which they seem to echo. In this way the work confronts us with how we are all prisoners, how we all suffer loss or confinement. But on the other hand, the work also seems to impose its abstraction upon us, to the point that the feelings we experience escape any subjective specificity. The intensity of the work's experience becomes all encompassing, the claustrophobia, for example, so pervasive that we cannot reflect upon it, we cannot find a space apart from which we might understand it, and, so, own it.

This experience of being overwhelmed is encouraged by the *mise-en-scène* of Echeverri's installations. They almost always involve multiple large screens and an amplified soundtrack, which occupy the entire exhibition space. *Treno* is perhaps the most dramatic example, where opposed wall-sized projections seem to drown the visitor in the rushing waters of the Cauca River, in the artist's home province of Caldas. While the work was inspired by a phone call from a panicked local woman searching for her disappeared son, it does not narrate this common event of political violence, or attempt to document it. *Treno* instead focuses on the river, the violence of its rushing waters, the impact of its sound, and then, from out of this chaos, voices cry out names, cries that remained unanswered. And as these voices ring out we see a hand holding a branch fishing clothes out of the river. We might think that *Treno* is in this way suggesting a simple metaphor—that the violence of the river is like the political violence of Colombia. But while this interpretation is not wrong, it still remains on the surface. *Treno* gives us something more powerful than meaning, it imposes on us the overwhelming force of its feeling.<sup>2</sup> The violence of the river submerges us, carries us away, removes us from the stabilities of life. It confronts us with the sublime sensations of a war that has plagued Colombia for decades, sensations that both belong to the spectator but also sweep them away, overwhelming the "I" in an intensity of feeling that goes beyond any particular subjective perspective.

---

2 Gustavo Chirolla has written a very beautiful essay on *Treno* that I refer the reader to, "The Politics of the Scream in a Threnody," in *Deleuze and Contemporary Art*, edited by S. Zepke and S. O'Sullivan (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010). Chirolla has written many very insightful essays on Clemencia Echeverri's work, and I have been influenced by all of them.

el significado; nos impone la abrumadora fuerza de su sentimiento<sup>2</sup>. La violencia del río nos sumerge, nos arrastra, nos aleja de las estabildades de la vida. Nos confronta con las sensaciones sublimes de una guerra que está asolando a Colombia desde hace décadas; sensaciones que pertenecen al espectador, pero lo borran también, anulando el "yo" en una intensidad de sentimiento que va más allá de cualquier perspectiva subjetiva en particular.

¿Qué significa esto? No hay duda de que la obra de Echeverri tiene una intención política, pero esto no lo convierte en "arte político", como normalmente lo entendemos. El arte político, por lo general, plantea contrainformación sobre las narrativas predominantes que apoyan a intereses particulares, o critica los mecanismos de los medios de comunicación masiva que difunden esta propaganda. El trabajo de Clemencia Echeverri, como dice ella, no trata de proporcionar un "comentario informativo" sobre los acontecimientos; más bien, la artista produce obras de arte "cuyo objetivo es producir silencio, conmoción y respeto"<sup>3</sup>. Con base en las agonías que definen la historia de Colombia, tanto pasadas como recientes, ella proyecta en nosotros sensaciones que reconocemos, pero cuya fuerza empieza a disolver nuestra identidad, nuestra interioridad, mientras emerge un reino abstracto de sensaciones, una especie de interior-afuera dentro de nosotros.

*Versión libre* (2011) da un ejemplo muy claro de esto. Al igual que *Juegos de herencia* y *Casa íntima*, *Versión libre* adopta un formato documental, aunque en este caso hablan unos participantes anónimos cuyas identidades quedan ocultas. No obstante, *Versión libre* de inmediato deconstruye esta forma mediante sus enormes proyecciones, la superposición de imágenes, con cámara lenta e imágenes congeladas, al igual que con una banda sonora distorsionada y fragmentada. La mayoría de las imágenes muestran rostros cubiertos con pasamontañas, algo irónico y confuso, ya que ellos están hablando sobre sus experiencias como guerrilleros o

What does this mean? There is no doubt that Echeverri's work has a political intention, but this does not make it political art as we normally understand it. Political art usually poses counter-information against the prevalent narratives that support vested interests, or critiques the mass-media mechanisms that disseminate this propaganda. Clemencia Echeverri's work does not, as she says, try to provide an "informative commentary" on events; instead she produces artworks "whose aim is to produce silence, commotion, and respect."<sup>3</sup> Drawing on the agonies defining the history of Colombia, both past and recent, she projects sensations into us that we recognize, but whose force also starts to dissolve our identity, our interiority, as an abstract realm of sensation emerges, a kind of interior-outside within us.

*Versión libre (Loose Interpretation)* (2011) gives a very clear example of this. Like *Juegos de herencia* and *Casa íntima*, *Versión libre* adopts a documentary format, although here it is that in which anonymous participants speak with their identity hidden. *Versión libre* immediately deconstructs this form however, through its outsize projections, the superimposition of images, its slow motion and freeze frames, as well as a distorted and fragmented soundtrack. Most of the images show faces covered by a balaclava, something both ironic and confusing, given that they are speaking about their experiences as guerrilla or paramilitary combatants in the Colombian war, combatants who also use this mask in "real life." They speak about their work as soldiers as well as their experiences as individuals—two very different modes of discourse, on one side chillingly detached, and on the other intensely emotional. This ambiguity is emphasized by the speakers raising their balaclavas so that their words might be heard more clearly, a gesture that partially uncovers their faces, suspending it between being depersonalized and identifiable. The images culminate in a combatant's confession that the love of his daughters made him want to stop fighting, during which he begins to cry and the camera zooms in to a close up of his eyes. His eyes demand our sympathy, because they express a "good" and "human" emotion that we can identify with. Two things emerge from this. First, there is confusion, given that we are normally encouraged to consider these people as

2 Gustavo Chirolla ha escrito un hermoso ensayo sobre *Treno* al que remito al lector: "The Politics of the Scream in a Threnody", en *Deleuze and Contemporary Art*, editado por S. Zepke y S. O'Sullivan (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010). Chirolla ha escrito numerosos ensayos, muy perspicaces, sobre el trabajo de Clemencia Echeverri, y he sido influenciado por todos ellos.

3 Entrevista a Clemencia Echeverri en *Sin respuesta/Unanswered*, editado por Bárbara Santos (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009).

3 Interview with Clemencia Echeverri in *Sin respuesta/Unanswered*, edited by Bárbara Santos (Bogotá: National University of Colombia, 2009).





**Supervivencias**, 2011. Fotografía (impresión digital), 59 x 95 cm.

paramilitares combatientes en la guerra colombiana, combatientes que también utilizan esta máscara en la "vida real". Hablan de su trabajo como soldados, así como de sus experiencias como individuos —dos modos muy diferentes de discurso: por un lado, escalofriantemente distante y, por el otro, intensamente emocional. Esta ambigüedad se enfatiza por el hecho de que los hablantes se levantan parcialmente el pasamontañas para que sus palabras se puedan escuchar con mayor claridad, un gesto que revela parte de sus rostros, suspendiéndolos entre ser despersonalizados y ser identificables. Las imágenes culminan en la confesión de un combatiente sobre cómo el amor de sus hijas le dio ganas de dejar de luchar, durante la cual empieza a llorar y la cámara se acerca para mostrar un primer plano de sus ojos. Sus ojos exigen nuestra simpatía, porque expresan una emoción "buena" y "humana" con la que podemos identificarnos. Dos cosas surgen de esto. En primer lugar, hay confusión, dado que normalmente nos impulsan a que consideremos a

"evil" and as "enemies" of civil society. This confusion highlights how the mainstream media construct such clichés in order to manipulate our feelings for political ends. More interesting however, is how this sympathy seems to take on a life of its own, an abstract existence that both connects, but also moves us beyond the individuals who experience it. When the "Other" disappears, then so does the "I" that defines itself in opposition to it. Instead "we" feel a sorrow, a pain, a love, as beings of sensation, real abstractions that seem to exceed any of their personal instants. These feelings pass between individuals, creating a world within, but at the same time outside our "own," a world that no one "owns," and that only exists as a shared entity. In this emotional common everyone shares the mask, because there is no identity when we shed tears, we love, we share *our* fear and pain. These sensations do not belong to an individual, they constitute instead a larger body from the emotional life of the people.



**Supervivencias**, 2011. Fotografía, (impresión digital), 109 x 164 cm.

estas personas como "malas" y como "enemigos" de la sociedad civil. Tal confusión pone de relieve cómo los principales medios de comunicación construyen este tipo de estereotipos con el fin de manipular nuestros sentimientos con fines políticos. Es más interesante, sin embargo, cómo esta simpatía parece tomar vida propia, una existencia abstracta que nos conecta, pero también nos mueve más allá de los individuos que lo experimentan. Cuando el "otro" desaparece, también lo hace el "yo" que se define en oposición a ese. En cambio, "nosotros" sentimos una tristeza, un dolor, amor, como seres de sensación, abstracciones reales que parecen superar cualquiera de los instantes personales. Estos sentimientos pasan entre individuos, creando un mundo dentro y, al mismo tiempo, fuera del "propio", un mundo que nadie "posee" y que solo existe como una entidad compartida. En este común emocional, todos comparten la máscara, porque no hay una identidad cuando *nosotros* derramamos lágrimas, *nosotros* amamos, compartimos *nuestro* miedo y dolor. Estas

This aspect of Echeverri's work is perhaps difficult to see in *Versión libre* because of its explicit references to the war, and the discursive nature of its soundtrack. It emerges more clearly however, in the recent twin works of *Supervivencias (Survivals)* (2013) and *Sacrificio (Sacrifice)* (2013), which were once again filmed in the province of Caldas, and shown simultaneously in Bogotá and Medellín. *Supervivencias* begins by showing us the distances that space out the world, that give each thing a place and time in which to endure, in which to taste existence. We fly over mountain peaks caressed with mist, and then see the flickering city lights that emerge between them—each one a home, a family, a story. From the distance of these aerial shots we are suddenly surrounded by the rain-drenched jungle, see people moving through it, before arriving at a house whose open windows and doors welcome us in the darkness. Soft voices mix with the rain, surrounding and reassuring us before a procession of men starts to climb stairs inside the house, sometimes slow and

sensaciones no le pertenecen a un individuo; constituyen más bien un cuerpo más grande a partir de la vida emocional de las personas.

Este aspecto de la obra de Clemencia Echeverri es quizás difícil de ver en *Versión libre* debido a sus referencias explícitas a la guerra y a la naturaleza discursiva de su banda sonora. *Surge*, no obstante, con mayor claridad en los últimos trabajos gemelos de *Supervivencias* (2013) y *Sacrificio* (2013), filmados, una vez más, en la provincia de Caldas y proyectados simultáneamente en Bogotá y Medellín. *Supervivencias* comienza mostrándonos las distancias que separan el mundo, que le dan a cada cosa un lugar y un tiempo en el que sobrevivir, en el que saborear la existencia. Volamos sobre los picos de las montañas acariciados por la niebla, y luego vemos las parpadeantes luces de la ciudad que surgen entre ellos —cada uno de ellos, un hogar, una familia, una historia—. De la distancia de estas tomas aéreas, de repente nos encontramos rodeados de la selva empapada por la lluvia, vemos a gente que se mueve a través de ella, antes de llegar a una casa cuyas ventanas y puertas abiertas nos dan la bienvenida en la oscuridad. Voces suaves se mezclan con la lluvia, rodeándonos y tranquilizándonos antes de que una procesión de hombres comience a subir las escaleras dentro de la casa, a veces lento y a veces rápido. Sus pies tocan un ritmo que late como el corazón de la casa, un sonido tan fuerte que va más allá de su imagen. ¿Qué es este sonido? Es un ritmo que emerge del caos del mundo, una cohesión de la vida no personal que titila brevemente en la casa antes de volverse al trueno, al humo y al fuego que la rodean. La casa produce y protege este ritmo, y mientras nuestros cuerpos le responden, algo de su vitalidad se transmite, garantizando su supervivencia. El trabajo de Echeverri a menudo retorna a este tema.

En *Doble filo* (1998), una mano dibuja tercamente una casa en el barro, que luego se borra por una ola de agua, antes de ser dibujada de nuevo. En *Casa íntima*, unos promotores inmobiliarios fuerzan a una familia a salir de la casa que habían ocupado durante varias generaciones, pero en las acciones domésticas repetidas de lavado de ropa, o incluso en el trabajo de demolición, emergen unos ritmos que hablan de la supervivencia de la vida. Y en la última obra de Echeverri, *Nóctulo* (2015), cuatro pantallas forman las paredes de una casa dentro de la galería, mostrando, en parte, cómo una finca deshabitada por el traslado forzoso de sus residentes está ahora ocupada por murciélagos, que parecen tanto acosarla como revivirla.

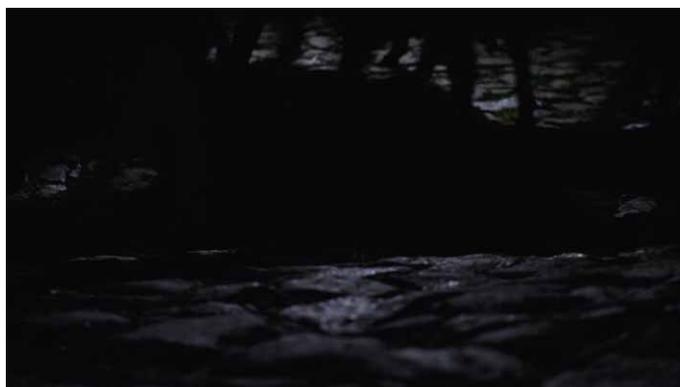
sometimes rapid. Their feet ring out a rhythm that beats like the house's heart, a sound so strong that it goes beyond its image. What is this sound? It is a rhythm emerging from the chaos of the world, a cohesion of non-personal *life* that flickers briefly in the house before returning to the thunder, smoke, and fire that surround it. The house produces and protects this rhythm, and as our bodies respond to it, something of its vitality is passed on, ensuring its survival. Echeverri's work often returns to this theme.

In *Doble filo* (*Double Edged*) (1998) a hand stubbornly draws a house in the mud, which is then erased by a flood of water, before being drawn again. In *Casa íntima* real-estate developers force a family to move out of the house they had occupied for several generations, but in the repeated domestic actions of washing clothes, or even in the labor of demolition, rhythms emerge that speak of life's survival. And in Echeverri's latest work *Nóctulo* (*Noctule*) (2015) four screens form the walls of a house within the gallery, showing, in part, the way a country house emptied by the forced relocation of its residents is now occupied by bats, who seem to both haunt and revive it.

Where *Supervivencias* shows us the survival of this vital rhythm in the house, *Sacrificio* seems to question it. This is why the two works have to be seen as a diptych, a necessary couple. *Sacrificio* shows the heaving meat of cattle as they run back and forth, scared, sweating, and wide-eyed. Here order is imposed by the fence, an exterior restraint that seems to trap the animal in the confines of the herd's perpetual and unpredictable movement. Order and chaos do not form a rhythm here, where one emerges as the necessity of the other, instead the animal life of the cattle seethes within the imposed order of the farm, as if to show the rule of law that contains the intensity of our passions, channeling it, controlling it for those who want to exploit it. Where the rhythms of *Supervivencias* seem to bring its people closer to the animal, and suggest a living community, in *Sacrificio* the animal is controlled so that humans might enjoy a profit. This is similar to the remarkable close-up of the sacrificial rooster in *Juegos de herencia*, which condemns us from the midst of a cruel ritual of which the animal is a necessary but uncomprehending part. Taken together, the twin works seem to suggest that the violence of control is something very different to a natural and living order. The question is, how can we move from one to the other? The difficulty of doing so

*Supervivencias* nos muestra la resistencia de este ritmo vital en la casa, en tanto que *Sacrificio* parece cuestionarla. Esta es la razón por la que las dos obras tienen que verse como un díptico, como una pareja necesaria. *Sacrificio* muestra la carne agitada del ganado, mientras corre hacia atrás y adelante, asustados, sudados y con los ojos abiertos. Aquí, el orden es impuesto por la valla, una limitación exterior que parece atrapar al animal en los confines del movimiento perpetuo e impredecible de la manada. Orden y caos no forman un ritmo aquí, donde uno emerge como la necesidad del otro; en cambio, la vida animal del ganado bulle dentro del orden impuesto de la finca, como si mostrara el Estado de derecho que contiene la intensidad de nuestras pasiones, canalizándola, controlándola para aquellos que quieran explotarla. Mientras que los ritmos de *Supervivencias* parecen acercar a su gente al animal, y sugieren una comunidad viva, en *Sacrificio* el animal es controlado para que los humanos puedan tener una ganancia. Esto es similar al extraordinario primer plano del gallo sacrificial en *Juegos de herencia*, que nos condena desde adentro de un ritual cruel del que el animal forma parte necesaria pero sin comprenderlo. Tomados en conjunto, los trabajos gemelos parecen sugerir que la violencia del control es algo muy diferente de un orden natural y viviente. La pregunta es: ¿cómo podemos pasar de uno a otro? La dificultad de hacerlo se vuelve literal por la distancia entre los espacios de exhibición de las dos obras, pero ¿esta distancia también muestra una conexión más profunda? ¿Sacrificio y supervivencia se crean mutuamente, cada uno inmanente en el otro, como si el ritmo de la casa siempre produjera el deseo de poseer al animal, de controlarlo, explotarlo, tratarlo como otro? El trabajo de Clemencia Echeverri enfrenta este deseo sin rodeos, y reconoce sus manifestaciones políticas en la violencia sin fin de su país. Pero, entre estas ruinas, nos ofrece unos momentos en que el espíritu de la vida puede penetrarnos, puede tocarnos con sus ritmos estéticos y, una vez más, puede mostrarnos cómo convertirse en un animal.

Y para terminar, una nota final tal vez —una pausa, un silencio—: la belleza tranquila de *Quietud*, homenaje a John Cage (2012), en la que personas, personas como nosotros, están sentadas y contemplan la nada. Una nada sencilla, llena de la dignidad del ser más que de rabia o dolor u oscuridad. Estas personas como nosotros disfrutan de un momento de interioridad, pero en la que adentro y afuera parecen perder la distinción antes de la pura presencia del aquí y ahora, la presencia



**Sacrificio**, 2011. Impresión digital a partir de fotogramas de video, 30 x 40 cm c/u.

Vision I

1'22"10

C+

3'11"26



0'58"02

D+

1'22"04



3'11"26

C+

1'44"03



CAJA

IMPRES.

TEMPLOT

11'00"

Fabrica

Cubiertos

Niños  
Slide

1'22"04

Oxigenos

lluvia

Dormido  
CASA

1'44"03

11'00"

SONOS

Vision 2

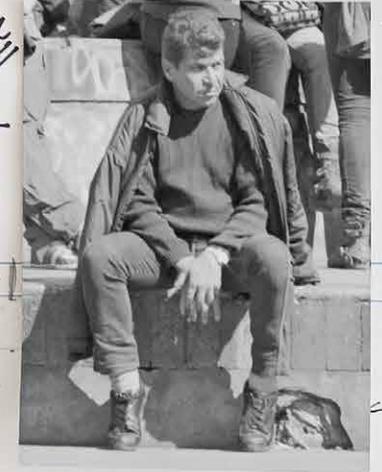
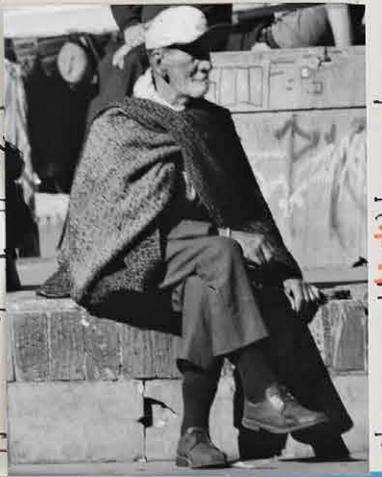
1'29"12

3'00"

2'48"

1'51"12

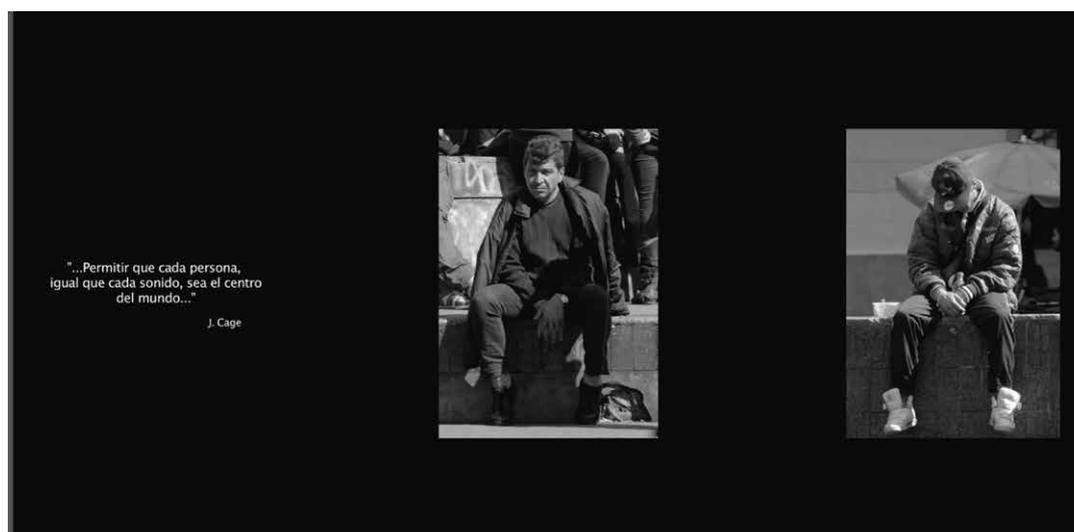
1'48"58



completamente llena y sin sentido de la vida. Vemos una pausa en la que la especificidad se sustituye por la singularidad, y adentro y afuera se vuelven la misma cosa, el ruido infinito de lo cotidiano se convierte en la misma *tranquilidad*. Este homenaje a John Cage evoca la calma del movimiento permanente, que nos pide que escuchemos su caótico *silencio*. Llegamos allá a veces cuando nos sentamos en el sol y nos permitimos disolvernarnos en los interminables detalles de este momento. No se puede ser descrito porque este "ahora" es una experiencia pura que supera todo lenguaje.

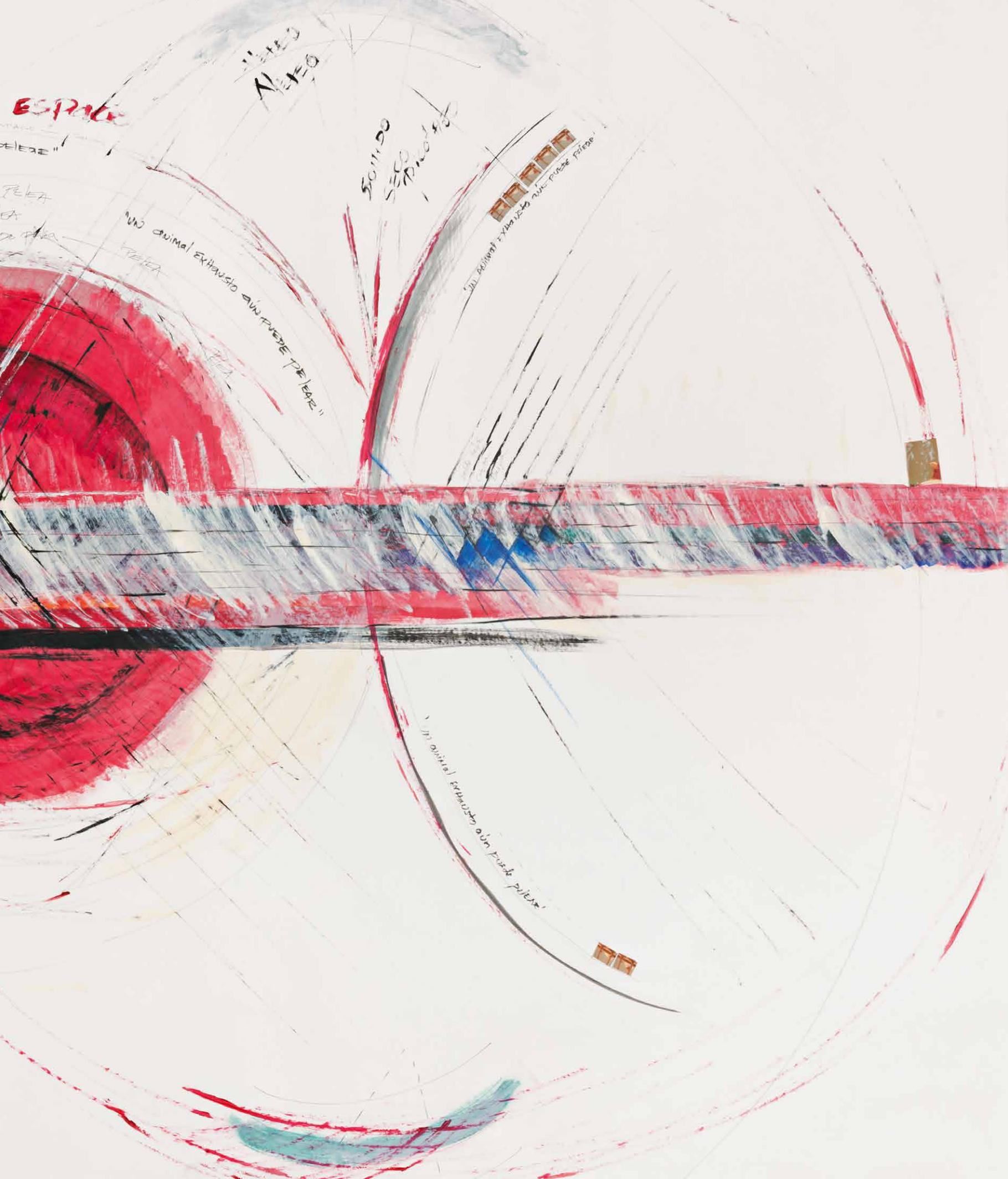
is made literal by the distance between the two works' exhibition spaces, but does this distance also show a deeper connection? Do sacrifice and survival call each other into being, each immanent in the other, as if the rhythm of the house always produces the desire to own the animal, to control it, exploit it, treat it as Other? Clemencia Echeverri's work faces this desire head-on, and acknowledges its political manifestations in the unending violence of her country. But amongst these ruins it offers us a few moments when the spirit of life might enter us, touch us with its aesthetic rhythms and once again show us how to become an animal.

And at the end, an endnote perhaps—a pause, a silence. The calm beauty of *Quietud, homenaje a John Cage (Stillness, a Tribute to John Cage)* (2012) where people, people like us, sit and gaze into nothingness. A simple nothing, filled with the dignity of being rather than with rage or pain or darkness. These people like us enjoy a moment of internality, but one in which inside and outside seem to lose distinction before the pure presence of the here and now, the utterly full and meaningless presence of life. We see a pause in which specificity is replaced by singularity, and inside and outside become the same thing, the infinite noise of the everyday becomes the same *quiet*. This homage to John Cage evokes the calmness of permanent movement, asking us to listen to its chaotic *silence*. We go there sometimes when we sit in the sun and allow ourselves to be dissolved in the endless details of this moment. It cannot be described because this "now" is a pure experience that exceeds all language.



**Quietud, homenaje a John Cage**, 2012. Videoinstalación (3 videos en proyección simultánea), 25 min.





ESPIRA

PELEA  
PELEA

SOLUDO  
SECO  
Puede ser

UN animal exhausto aún puede PELAR

UN animal exhausto aún puede PELAR

UN animal exhausto aún puede PELAR

# Clemencia Echeverri

## Trepidaciones

Ensayo gráfico de José Roca y Alejandro Martín

- 34 Modulaciones
- 52 Fantasmas
- 74 Celebración y muerte
- 94 Oscuridad

# Nota al lector

La intención de la Colección de Arte Contemporáneo es acercar el lector a la obra, y en ese sentido la forma como se accede a estos libros puede ser análoga a como se lee una enciclopedia o un diccionario: a veces en un orden específico —como cuando se busca un concepto o palabra cuyo significado se desconoce— o aleatoriamente, lo que permite que el diálogo entre imagen y texto proponga un recorrido. Hemos usado la metáfora del *zoom* fotográfico para presentar las obras: hay una imagen general de la instalación (una visión de conjunto), varias imágenes de los elementos que la componen y detalles que permiten apreciar su factura, sus materiales o la forma como se interactúa con ellas.

Las obras vienen acompañadas de textos que provienen de entrevistas o de escritos de los artistas mismos en los que explican sus motivaciones, preocupaciones e intenciones en relación con la obra y su proceso de creación. En otros casos, las imágenes dialogan con citas que provienen de fuentes literarias, artísticas o filosóficas, la cuales dan luces sobre un contexto más amplio, en el que las piezas cobran sentido. Lejos de buscar explicar las obras, esta colección parte de la convicción de que una de las potencias del arte es su ambigüedad: las mejores obras siempre guardan un enigma, no pueden reducirse a una sola mirada. Se trata más de crear narraciones que de interpretar; de buscar una manera efectiva de “poner una obra a hablar”, pues el buen arte interroga al lector: hace más preguntas de las que responde.

Luego de trabajar la pintura y la escultura en los inicios de su carrera, Clemencia Echeverri se enfoca, desde la década de los noventa, en crear espacios intervenidos con video y sonido en los que el espectador se encuentra de frente con las voces y las historias de otros, momentos de comunión en los que el sonido invita al silencio y la imagen inunda el espacio. Sus obras parten de inquietudes personales sobre problemas sociales y políticos actuales, y se desarrollan mediante una investigación cuidadosa que incluye la lectura de pensadores contemporáneos. Sin embargo, es en el trabajo de campo donde Echeverri toma las decisiones claves sobre sus obras: largas jornadas de grabación que resultan en infinidad de imágenes y sonidos —voces humanas y de animales, rugidos de ríos inconformes, pasos rítmicos— que evocan la complejidad del horror. Para comprender sus obras es necesario recorrerlas y detenerse en los contrastes de la oscuridad y la luz, las dimensiones del cuerpo y el espacio, el sonido y el silencio. Por tal razón, hemos incluido algunos textos en los que se narran estas experiencias y se describen con detalle las sensaciones que transmiten el sonido y las imágenes, así como transcripciones de las voces que habitan su obra. Incluimos también guiones gráficos que dan cuenta de cómo piensa el espacio de sus videoinstalaciones con la ayuda del gesto pictórico.





## Modulaciones

## Voz/Resonancias de la prisión

En este recorrido, desde una actualidad bloqueada hasta un pasado perdido, los presos convertidos en voces pudieron burlar las murallas físicas de las cárceles y, transformados en inmateriales ondas sonoras, viajaron hasta el Museo Nacional de Colombia, edificio que a su vez también había sido originariamente una estructura carcelaria. Allí, en el primer piso, la artista realizó una videoinstalación 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. (...) 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 percibirlos los seres visibles del aquí y el ahora en una transgresión de las coordenadas espaciotemporales 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 en la que 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 puede volver a solidificarlo. Historia paradójica de fantasmas que se encarnan y desencarnan.

**Sol Astrid Giraldo, *Voz/Resonancias de la prisión* (2016).**







ARTE MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

VIDEO

... EN LA PRISIÓN DE BRIXTON EN EL WING D...

SENSOR

... acá hay más celdas...'

SENSOR

mi padre se fue y nos abandonó

SENSOR

mi infancia fue muy atemorizadora

SENSOR

mi padre lo vivió con nosotros... nos cto...

SENSOR

Un oficial acá me dijo...  
- ¿Usted está por drogas?  
- porque...  
Usted es colombiano...?

SENSOR

... un padre que nos abandonó estando muy jóvenes...

SENSOR

... yo ya sé que es cárcel...

SENSOR

Lo primero que una sociedad empieza a castigar cuando está inmersa en un conflicto es la palabra. La tendencia hacia la defensa de alguna amenaza es cerrar puertas, sufrir de paranoia, desconfiar, perseguir y, sobre todo, callar. (...) A través de la voz proyectamos nuestro intercambio con los demás, contemos una historia sin contar, reservada y privada. Hablar requiere la atención del otro, la voz es el órgano que está entre dos. La voz es un espacio de contacto, de presencia política, de atención. Es difícil expresar y dejar que el cuerpo se manifieste, pues hay un largo recorrido de autocastigo en el silencio. Hablar, expresar, rompe el aislamiento en busca de reintegración, encuentro, valor. Se trata de devolver la dignidad, hacer justicia al otro, generar un eco que resuene y recobre la importancia del reconocimiento. Es poder llegar a ser escuchados. El arte tendrá que acortar distancias entre el lenguaje y la experiencia. La mediación visual y sonora impulsa lo encriptado para darle el lugar merecido.

### Clemencia Echeverri, en entrevista con María Villa (2016).

Yo voy hacia un juicio donde ya tengo el cincuenta por ciento en contra por ser colombiano.

Por posesión de drogas.

Ahora estoy en Brixton Prison, en el Wing D. Prisión de alta seguridad.

Y dijeron: "El acusado es colombiano".

Me han tenido encerrado, encerrado, encerrado, todo el tiempo.

Nosotros no somos mansas palomas ni peras en dulce.

Esta es mi cama y allí hay otro prisionero.

Le dije al oficial: "¿Usted por qué me va a juzgar a mí?". No por mi nacionalidad.

Añoero Colombia. Yo quisiera estar allá.

Yo no creo en Colombia.

Yo he trabajado con gente muy correcta y muy corrupta.

Eso es lo que está pasando en Colombia.

Nosotros los colombianos somos terribles y nos gusta el dinero fácil.

Y pensé: "No tengo nada, entonces yo me voy". Porque si regresamos al país, volvemos al mismo sistema: no hay trabajo, no hay nada.

No quisiera regresar al país.

Yo ya sufrí en la vida.

Ahora sí sé qué es la violencia.

Mi padre nos abandonó cuando todos estábamos niños.

Si hoy comíamos arepa con chocolate, al otro día no había.

Éramos siete hermanos entre hombres y mujeres. Siempre estábamos descalzos. No era fácil.

Ya van ocho años sin ver a mi mamá.

Los militares no son nadie sin el uniforme. Lo mismo sucede con el padre sin la correa, el profesor sin la regla y la tía sin las uñas.

Cuando estaba en cuarto de primaria, solo había dinero para comer, no había para la ropa.

—

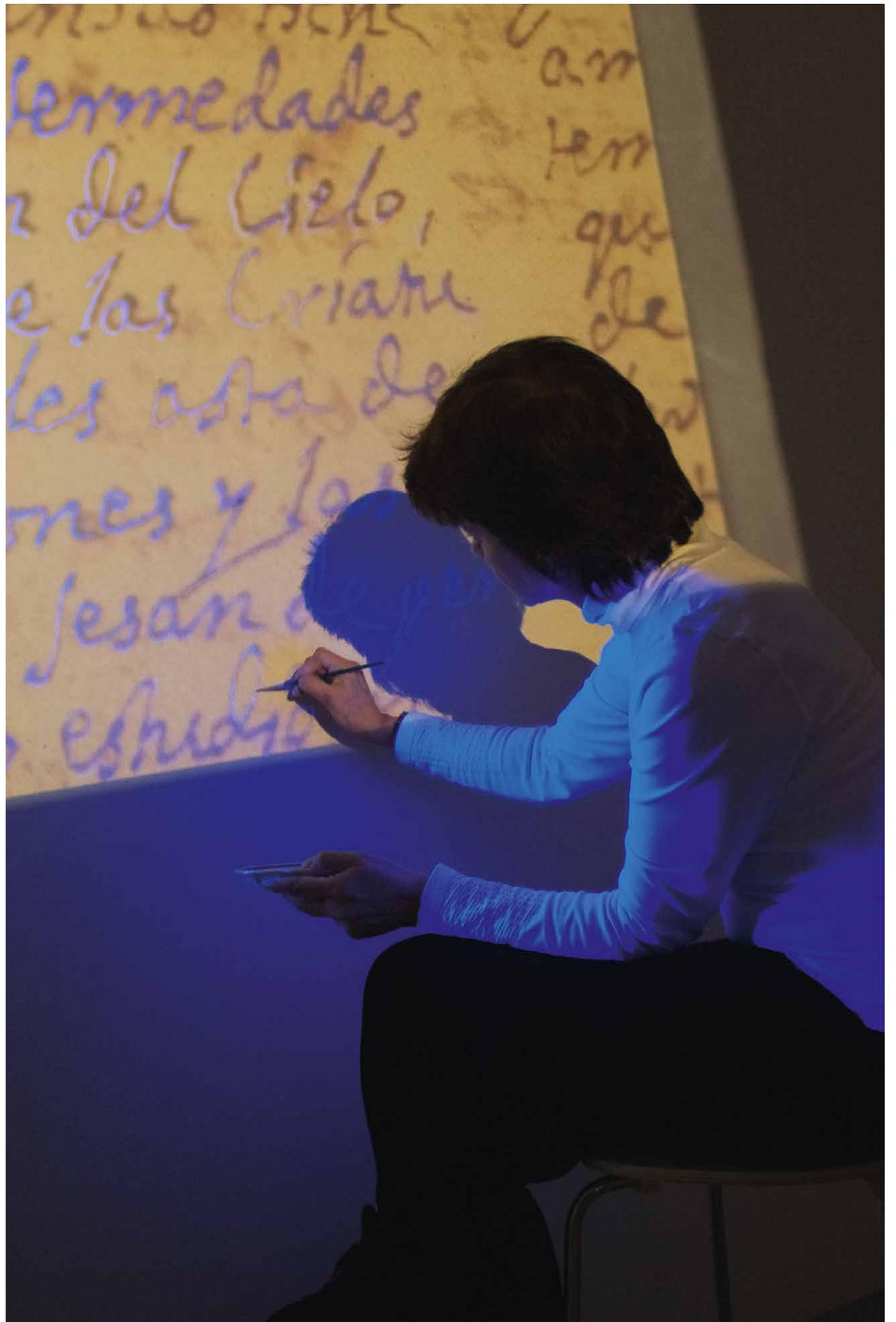
Transcripción de las voces que conforman el audio de la instalación.

## Acidia

El gesto de la mano es el de un don infinito, una espera que se ubica por fuera del tiempo de su cumplimiento: la punta del pincel sigue con cuidado la silueta de un cuerpo caligráfico que se reescribe —o, para ser precisos, se traza una vez más sobre la pared— con una tinta cuyo rastro es invisible. El trazo no podrá verse en la claridad del día: su legibilidad está cifrada en una luz oscura que, en su renuncia a la iluminación y a la promesa de una visión plena, hace visible solo un brillo intermitente, el destello de algo que permanece en secreto, resguardado de toda revelación en su opacidad. El pincel de Echeverri avanza en una suerte de danza ciega que obedece al mandato de unos trazos anteriores por los que su mano se mueve sin reconocer la sombra que sus pasos, los pasos invisibles de su escritura caligráfica, dejan sobre la piedra.

La acción de esta reescritura pictórica no es la de la fijación de un sentido en la huella de lo escrito: aquí la tinta no deja un rastro que pueda leerse posteriormente; aquí el sentido no se encarna ni busca hacerlo en una escritura que aspire a la literalidad, una *que busque ser lo que nombra*. El gesto se ubica, por el contrario, en el umbral de una paradoja: la escritura invisible de la artista invoca —como lo hace toda palabra antes de ser pronunciada— un sentido que solo se presenta en ella a través de su inminente desaparición, de su salida de sí y como la mancha sin rostro (o cuyo rostro es lo sin rostro) de lo escrito. Nuestros ojos, como los de la artista, se sumergen así en un espacio de suspensión, un intervalo de sentido signado por la exigencia de una renuncia a la lectura —con la apertura, diría Giorgio Agamben, de “la escandalosa contemplación de una meta que se muestra en el acto mismo en que resulta vedada”.

**Juan Diego Pérez Moreno, “Éxtasis (o para un vaciado infinito): dos variaciones sobre *Acidia* de Clemencia Echeverri” (2013).**



maior su frio? ¿seguedad mas  
juego, i ata sus

Otra causa de humillacion  
muchas miserias que sercan  
al cuerpo i al alma. ¿tas ignor  
entendim<sup>to</sup>? ¿tas desordenes en  
quantas memorias que aflijen?  
que se yadesen? ¿quantas me  
el Corason? ¿quantos dolores i  
el cuerpo? ¿quantas cosas se pad  
¿tas de la tierra, de los elem<sup>tos</sup>  
ras racionales, de las yrrasion  
las mas viles? ¿quantas tenta  
armar los espiritus malos que  
seguir dia y noche sin tener oñ

le llegué al  
Entendió ser, las  
en este destierro  
ansias en el  
la voluntad?  
quantos olvidos  
lidanzas tiene  
enfermedades  
esen del Cielo,  
de las Criatur  
rales asta de  
siones y lasos  
no sesan de per  
no estudió ni

(... ) otra causa de humillacion entendió ser las muchas miserias que sercan en este destierro al cuerpo i al alma. que las ignorancias en el entendimiento? que los desordenes de la voluntad? quantas memorias que afligen? quantos olvidos que se padesen? quantas mudanzas tiene el corazon? quantos dolores i enfermedades el cuerpo? quantas cosas se padesen del cielo, quantas de la tierra, de los elementos de las criaturas racionales y de las yrracionales asta de los mas viles? quantas tentaciones y lasos arman los espiritus malos que no sesan de perseguir dia y noche...

**Francisca Josefa del Castillo y Guevara,**  
**Mi vida (1671).**

Mañana  
me vestirán con cenizas al alba,  
me llenarán la boca de flores.  
Aprenderé a dormir  
en la memoria de un muro,  
en la respiración de un animal que sueña.

**Alejandra Pizarnik,**  
**Sombras de los días a venir.**

**Acidia,** 2006. Manuscrito de *Mi vida*, de Francisca Josefa del Castillo y Guevara (1671), texto fuente para la obra, Biblioteca Luis Ángel Arango.

## Muta

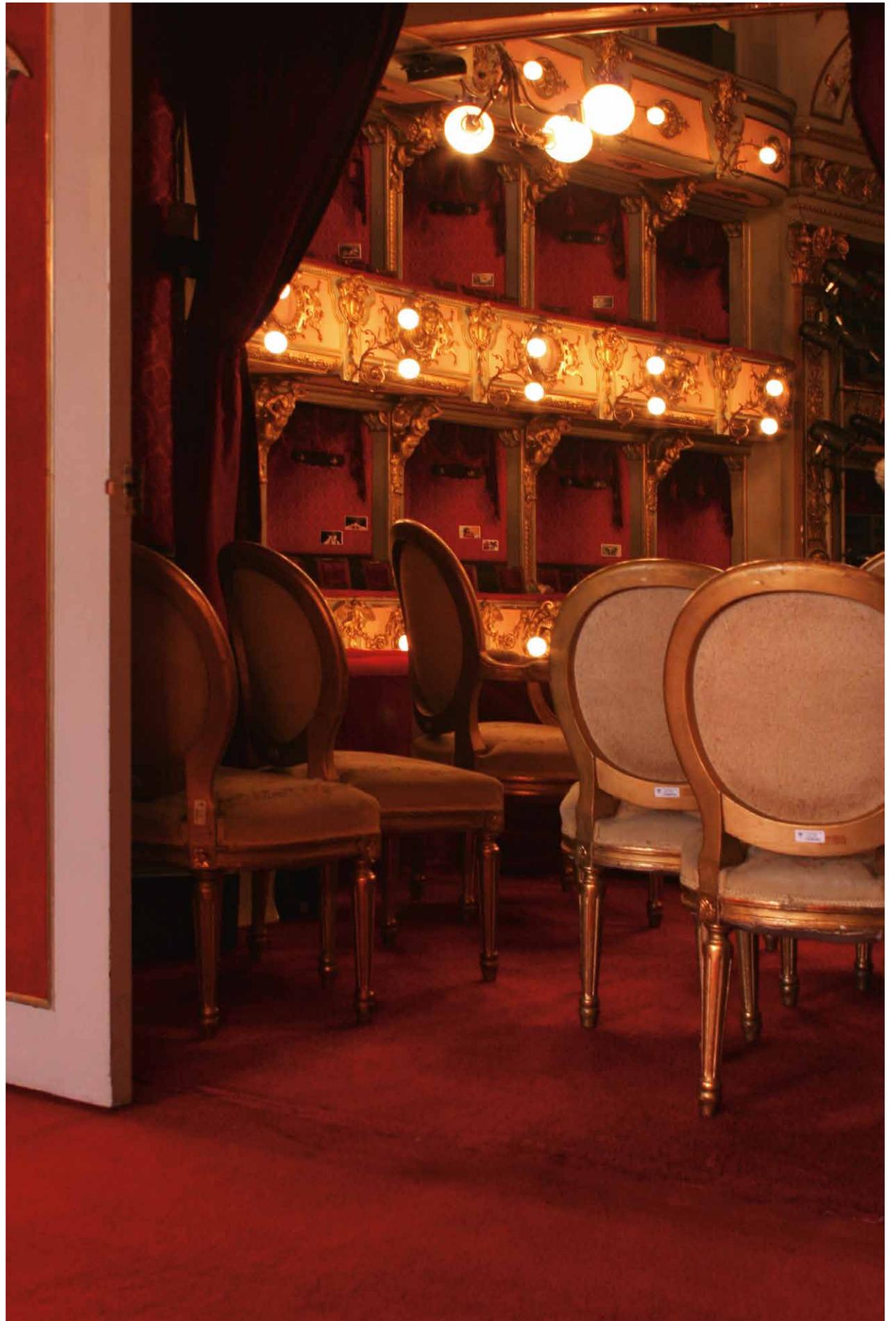
*Muta* se concibió para el Teatro Colón de Bogotá, y específicamente para el palco presidencial. La escogencia del sitio permitió que los espectadores pudieran sentarse en ese lugar privilegiado, siempre vedado al público. La primera experiencia era de carácter visual; consistía en la percepción total de la sala desde el palco, que es en sí misma impactante. El palco, ubicado en el centro del teatro, permite dominar en su totalidad el interior de esta construcción de estilo neoclásico, en la que predominan el rojo y el dorado; esta perspectiva otorgaba al espectador una sensación de poder y dominio. Enseguida se escuchaba la pieza sonora, que en un tono bajo comenzaba a desplegarse desde los palcos laterales, hasta concentrarse en el centro. El sonido se iniciaba con las voces del público, luego venían los aplausos y luego se oía una voz que decía la famosa frase de *Hamlet*: "Ser o no ser". Enseguida, otra voz decía: "*To be or not to be, that is the question*". Nuevamente se pasaba al español: "Dormir, tal vez soñar", y luego se oía un ruido metálico, el golpe del estilete, la respiración entrecortada del actor, la voz de la madre y de nuevo los aplausos.

**Marta Rodríguez, *Sin respuesta* (2009).**

La muta de caza o de acoso se expía como muta de lamentación. Los hombres han vivido como perseguidores, buscan la carne ajena y cortan y se nutren del tormento de las criaturas débiles. En su mirada se refleja la mirada quebrada de las víctimas y el último grito, del que se regocijan, se graba indeleble en su alma. (...) Pero culpa y miedo aumentan en su interior irreprimiblemente, y así añoran sin sospechas la redención venidera. Así pues, se adhieren a uno que muere por ellos, y en el lamento por él ellos mismos se sienten como perseguidos. Cualquier cosa que hayan hecho, cualquier muerte que hayan ocasionado, durante el tiempo de esta mirada se ubican del lado del padecimiento. Es un súbito y trascendente cambio de partido. Él los libera de su acumulada culpa de matar y del miedo de que la muerte los alcance a ellos mismos.

**Elías Canetti, *Masa y poder* (1977).**

**Muta**, 2006. Instalación interactiva de sonido, basada en fragmentos de voz de la obra *Hamlet*, de William Shakespeare. Teatro Colón, Bogotá.



## Treno

*Treno* es una instalación audiovisual donde dos grandes pantallas, una frente a otra, colman todo el espacio. Asistimos a una trenodia: un canto fúnebre por una catástrofe de orden político. Aquí también, como en la obra de Krzysztof Penderecki, *Treno a las víctimas de Hiroshima*, se trata de un lamento por las víctimas. En este caso el lamento es tanto visual como sonoro, el espacio intermedio entre las dos pantallas se va llenando de imagen y sonido, de silencios y sombras. Vemos la imagen de un río cuyo caudal va creciendo y que se repite de una pantalla a la otra a intervalos de tiempo distintos; oímos el sonido del mismo caudal, acompañado de grillos y ranas, que crece y decrece mientras recorre todo el espacio; en un momento determinado se escuchan voces que llaman con nombres propios, gritos que son impulsados por la corriente del río a través de la sala, llamados o voceos de una orilla a otra; en un determinado momento vemos el río mancharse de rojo, y como únicas respuestas que las voces han convocado, vemos extraer del caudal prendas como fantasmas, fantasmas de los sufrimientos de un pueblo. 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 escuchan las voces; el grito alcanza las dimensiones del canto, en la medida en que circula por el espacio. Este procedimiento de vocear un nombre, a la manera del *Sprechgesang*, lo usan los campesinos de la región para comunicarse a través de largas distancias, para establecer un puente sonoro entre una orilla y otra. En la instalación de Clemencia Echeverri, hablar cantado se convierte en un lamento que no encuentra respuesta en la otra orilla, el puente se ha roto y el tumultuoso sonido del río ahoga las voces.

**Gustavo Chirolla, "Política de una trenodia audiovisual" (2010).**





**Treno**, 2007. Videoinstalación (6 proyecciones de video en sincronía y enfrentadas en el espacio, sonido 5.1), 14 min. Vista de la instalación, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

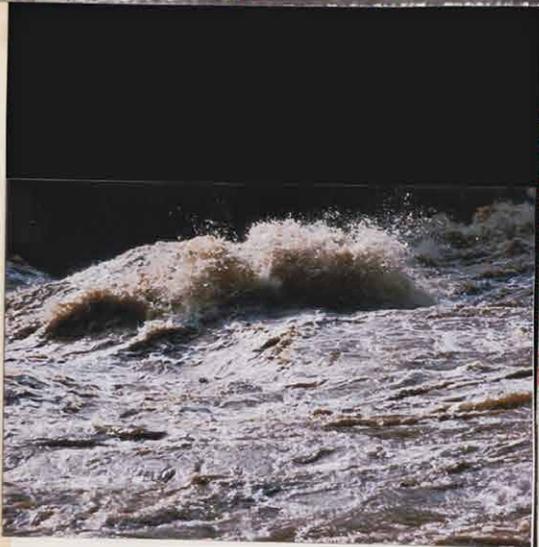
PARTE II



INICIA EN RIO FUENTE  
ANTES DE SUFRAIR  
CAMPESIÑO.  
Sonido su surround de  
A o B



Al Grito de A  
se unen a una B (B)  
Segunde el RIO



→ LUCHA EN REMPLAZ  
SONIDO de paos en la terna



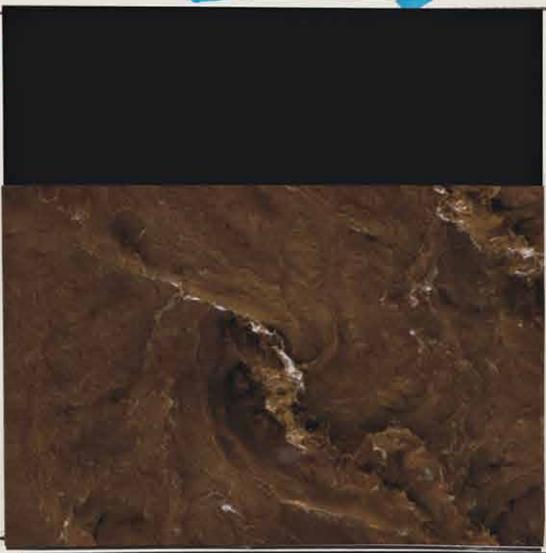
INICIA EL RIO hasta  
SEE muy fuerte.  
Sonido de A → B



DIRECCION RIO



Giro de Espolimo  
EN A Siempre  
Hacia el mismo  
lado.  
**PNASIPG**



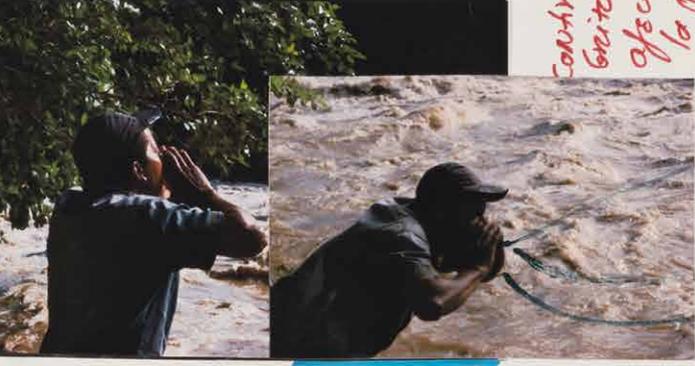
CAMARA DESTE  
PUENTE EN  
PICADA - llevo  
toda la pantalla  
Sonido muy lejano  
Vera contra Roja



AGUAS CALMAS

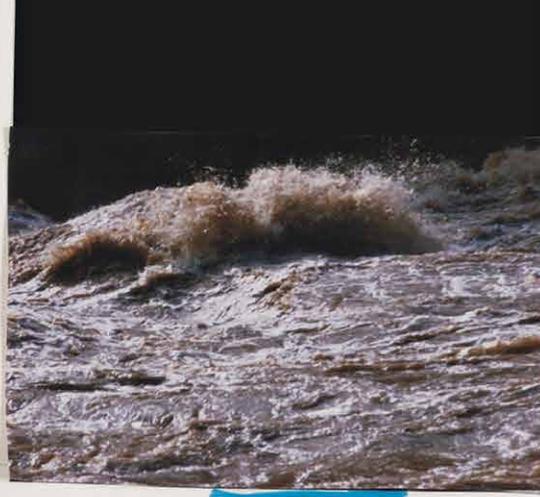


PRIMER GRITO MUJER



continúa el  
grito largo  
afectando  
la puntilla  
su (B)

(B) no responde



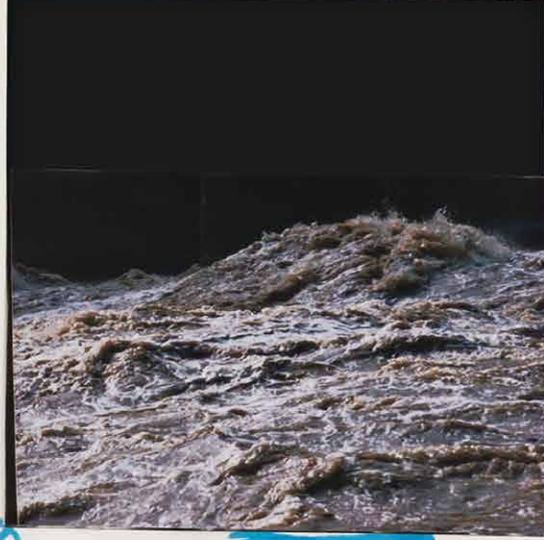
Se afecta E / Bio EN (B)  
Cuando llega el grito.

TERMINA A U E B



Práctico sonoro de  
A a B.  
Al llegar a B se  
oscurece el río y  
Baja el sonido.

DIRECCIÓN RÍO

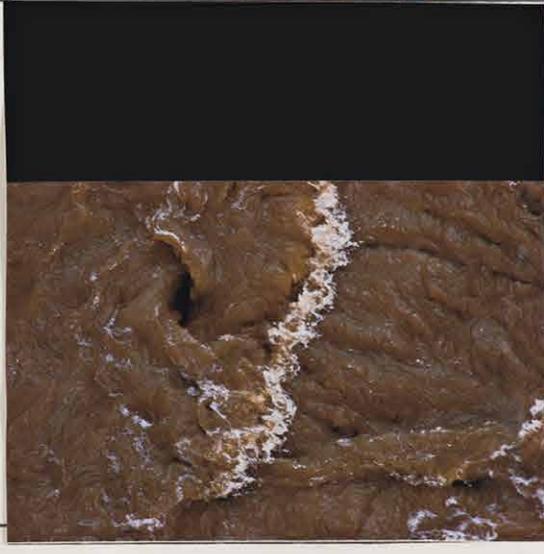


Finalizan las 2  
Puntillas a negro

MA 52 P2



La oscurecimiento  
es lento / fino  
Buscar sonido  
apropiado.



MAS OSCURO  
A NEGRO



Voz EN OFF de  
compesina -  
SALE DE  
ENCUADRE



ES POCO DE RIO  
sobre el que pasa (A) Voz



**Treno**, 2007. Vista de la instalación, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2009.

El sugestivo título de la obra, unido al contexto social al que aluden tanto los gritos de las voces como las palabras de la artista —el “último viaje”, el viaje de la muerte de miles de personas desaparecidas cuyos cuerpos mutilados han sido arrojados durante años al río Cauca por actores armados del conflicto colombiano—, sugiere una intimidad innegable entre *Treno* y la búsqueda siempre frustrada de estos cuerpos sin

sepultura, esto es, entre el gesto estético de Echeverri y la pregunta por la (im)posibilidad del duelo en el caso de la desaparición forzada.

¿Cómo asumir el “deber de memoria”, el deber de recordar a quienes han partido forzosamente, sin caer en la apropiación totalizante del *otro desaparecido*? ¿Cómo responder a la pregunta incontestable que impone su ausencia, una ausencia

que jamás es definitiva, una ausencia que no puede siquiera afirmarse o sellarse con la sepultura del cadáver? ¿En qué consiste el “canto fúnebre” de *Treno*, este lamento por quien muere sin morir nunca?

**Juan Diego Pérez Moreno, “El canto de lira. Dos figuras de duelo a partir de *Treno* (canto fúnebre), de Clemencia Echeverri” (2016).**







**Fantasmas**



**Nóctulo**, 2015. Fotogramas del video.

## Nóctulo

M. B. S. *Nóctulo* es, realmente, una escultura de video. (...) Vemos que en el proceso fue relevante para Clemencia el ejercicio de generar una configuración espacial, de situar conceptualmente el trabajo en un lugar habitable y darle densidad a lo que buscaba desde el punto de vista de la imagen psíquica, que evoca un espacio psíquico que es, a su vez, un espacio físico: la casa.

G. C. En *Nóctulo*, una casa es abandonada por un acto de violencia. Sus habitantes se han ido y solo quedan sus fantasmas. Clemencia

ha usado el término "supervivencias" para una de sus obras; en alemán *Nachleben* —término que Aby Warburg introdujo en el ámbito de la historia del arte y que ha sido retomado por Didi-Huberman—, significa precisamente que el pasado no cesa de volver, que en una misma imagen coexisten múltiples duraciones, perviven distintas capas del pasado, siempre en tensión.

C. E. Quise señalar que en lo que no oímos hay una actividad vital. También están las voces humanas, que han sido inaudibles

políticamente y provienen de la región desatendida. Entre esa condición de la casa en abandono —de todas estas casas perdidas, vencidas, violentadas— y el sistema de vuelo del murciélago —el sonido ultrasónico que emite y el eco que regresa para su orientación—, construí la plataforma para producir y armar la pieza.

G. C. Inicialmente pensé que el cubo tenía algunos ingresos, entonces, empecé a buscar una entrada. (...) Por mucho que accedas al inconsciente no puedes entrar



completamente. Esto sucede aquí, el espacio mismo es impenetrable. Es el inconsciente colectivo al que no podemos llegar, que es impenetrable.

C. E. Esa dimensión a la que tú aludes, aquella que no alcanzamos a percibir, ese otro mundo que sucede y que está cargado de vida, complejizó el trabajo y estableció otras dimensiones y relaciones territoriales entre imagen y sonido.

M. B. S. Es como una posibilidad de libertad o de crecimiento, de poder

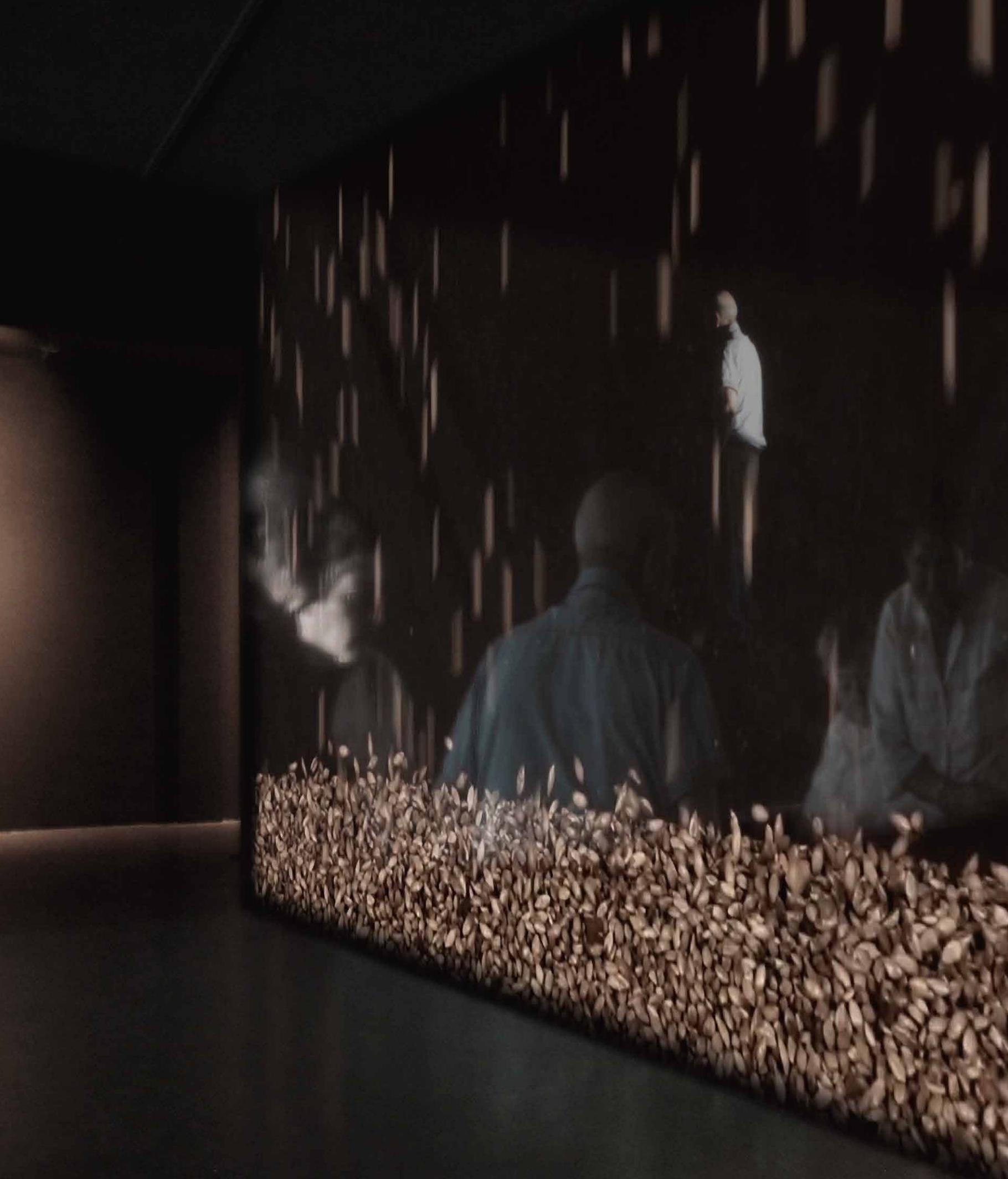
ser lo suficientemente flexible y suelto para estar en condiciones de devenir.

G. C. Devenir no es volverse algo. Para Deleuze y Guattari, devenir es la posibilidad de ser afectado, por algo que se deviene y en ese ser afectado uno ya no es el mismo. Pasando al sonido de la obra, *Nóctulo* no es precisamente una forma; es, más bien, un mapa sonoro, un diagrama de ecos. Cuando uno imita algo, imita una forma. Cuando uno deviene algo, es un contagio, transmisión de afectos, de potencias. (...) Los

fantasmas que más angustian y acechan son los fantasmas de lo peor, los fantasmas de la violencia que no cesan de volver de múltiples maneras.

**Clemencia Echeverri, en conversación con María Belén Sáez de Ibarra y Gustavo Chirolla en NC-arte, Bogotá.**

***Nóctulo***, 2015. Videoinstalación (4 retroproyecciones de video sobre cubo en tela de 7 x 7 x 4,10 m, sistema sonoro en 2 cuadrifónicos). Vista de la instalación, NC-arte, Bogotá.







## Apetitos de familia

Cuando seleccioné las imágenes y limité la mera lectura del evento documental, procedí a evidenciar un encuentro con la violencia y la muerte. Ahora, cuando lo intento verbalizar se me dificulta, pero cuando lo hice, cuando mi mano se deslizaba sobre imágenes quietas, frotándolas como color y como sangre, alcancé a ver que ahí había una imagen poderosa. Intenté en ese momento identificar ansiedades acumuladas, lo latente, oculto, ebullente. De alguna manera son estados pendientes que están ahí, como aristas.

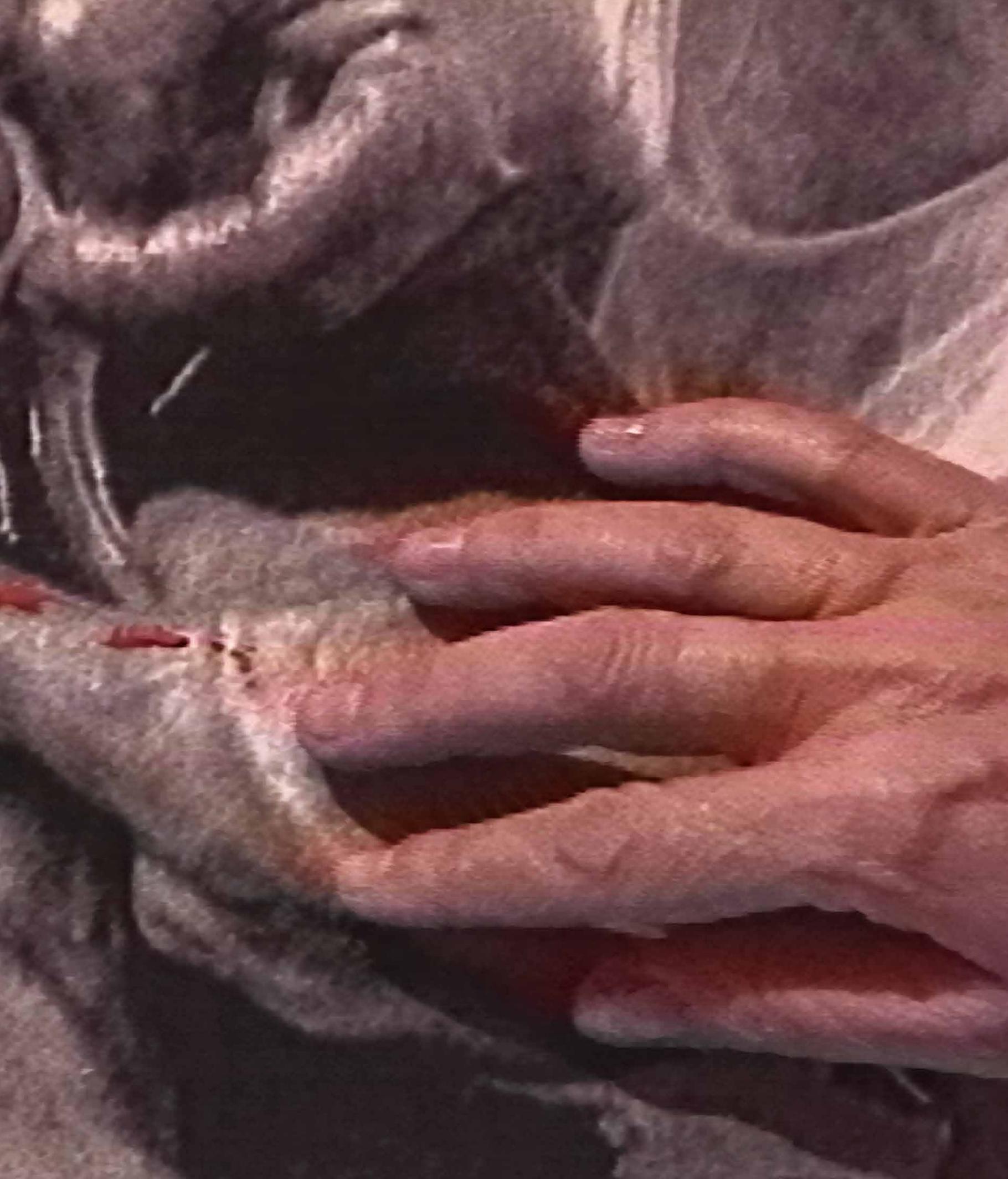
**Clemencia Echeverri, en entrevista con Piedad Bonnett (2003).**

Velázquez pintaba las cosas que hay entre las cosas, y me doy cuenta de que... poco a poco... el cine es lo que está entre las cosas, no las cosas, sino lo que hay entre una persona y otra persona, entre tú y yo, y luego, en la pantalla, está entre las cosas.

**Jean-Luc Godard, *Pensar entre imágenes* (2010).**

**Apetitos de familia**, 1998. Videoinstalación (3 proyecciones de video simultáneas), 8 min. Fotograma del video.







**Apetitos de familia**, 1998. Fotogramas del video.

La sangre permeando la tierra es un hecho alegórico del eterno ciclo de la vida y la muerte, el ciclo del renacimiento perpetuo. La naturaleza de la fertilidad. La sucesión de generación en generación; por tanto, el vínculo en la fertilidad y en la sangre con los antepasados. Este es un símbolo constitutivo, primario de la cultura. Hace parte de las tradiciones rituales de los pueblos desde la antigüedad, así como las matanzas de los animales y el sacrificio, y es el símbolo central de las ceremonias de la cristiandad. La sangre y el sacrificio en la muerte son elementos de una lengua atávica que se refiere a la creencia en un renacimiento —Cristo mismo en la cruz y la

consagración de su sangre. Es un culto a los antepasados que renueva la promesa de una cohesión solidaria para la vida. Este rito es realizado en congregación.

Esta “fiesta” de la matanza del cerdo pervive en las zonas rurales latinoamericanas y europeas en la actualidad. La familia, como emblema de la unión, de la idea de pueblo, de comunidad, se reúne en torno a esta performance que se repite cada año. La sangre, la matanza, el extirpado de las vísceras, la elaboración de los embutidos, las escenas de la congregación familiar y sus expresiones físicas de afecto, que en *Apetitos de familia* se

recrean, hacen parte de la iconografía del bodegón en Occidente. El uso del claroscuro en el tratamiento estético del video vivifica con preciosismo una cercanía emocional con los cuadros de la cotidianidad del hogar, que es en definitiva el lugar del bodegón como representación simbólica. El sonido de los latidos de un corazón que es protagónico en la escena hace un énfasis en la pulsión vital del momento y en la intimidad de la unión —acaso matricial— que a través de este rito se busca renovar.

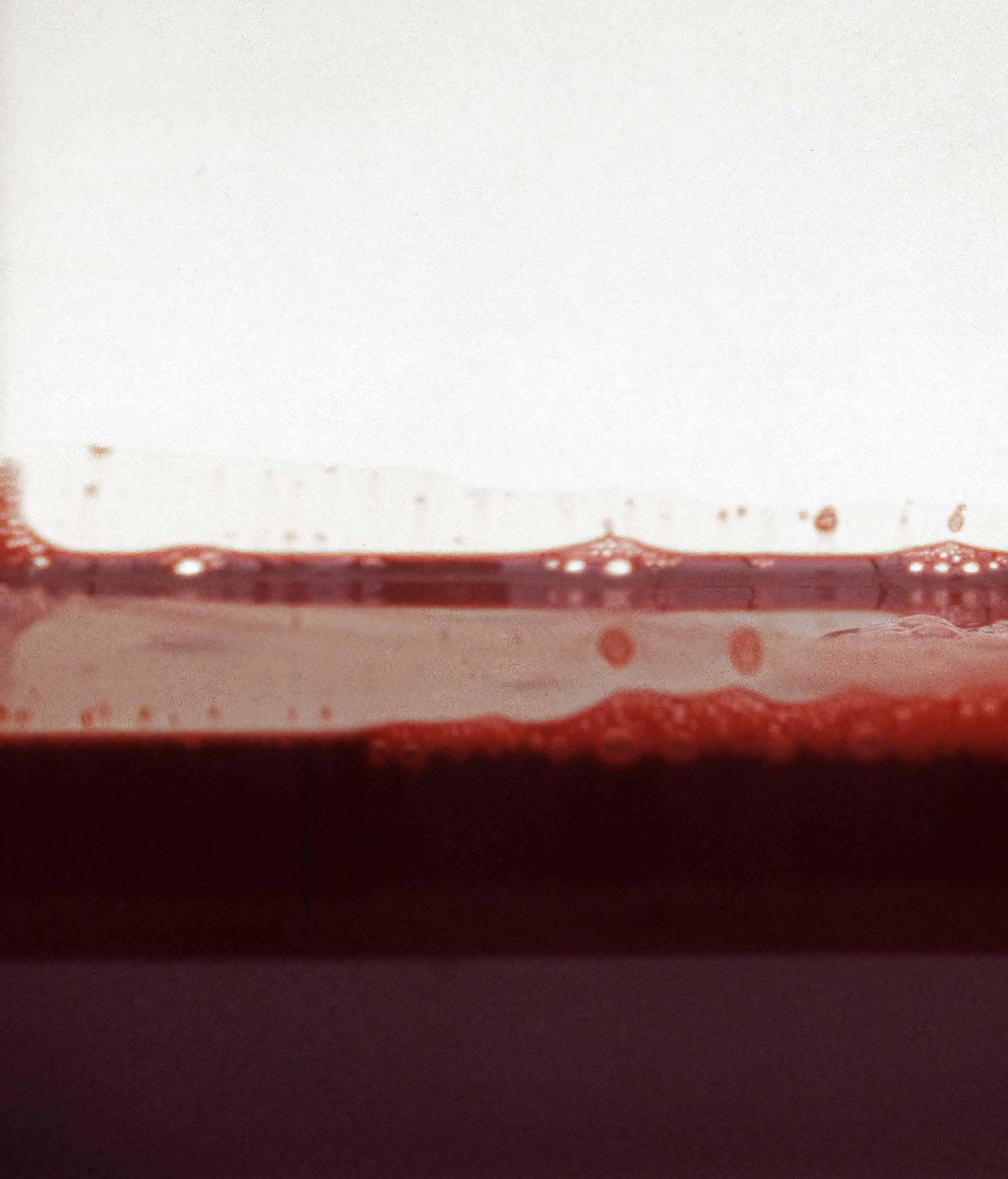
**María Belén Sáez de Ibarra,**  
**“Actos del habla” (2009).**

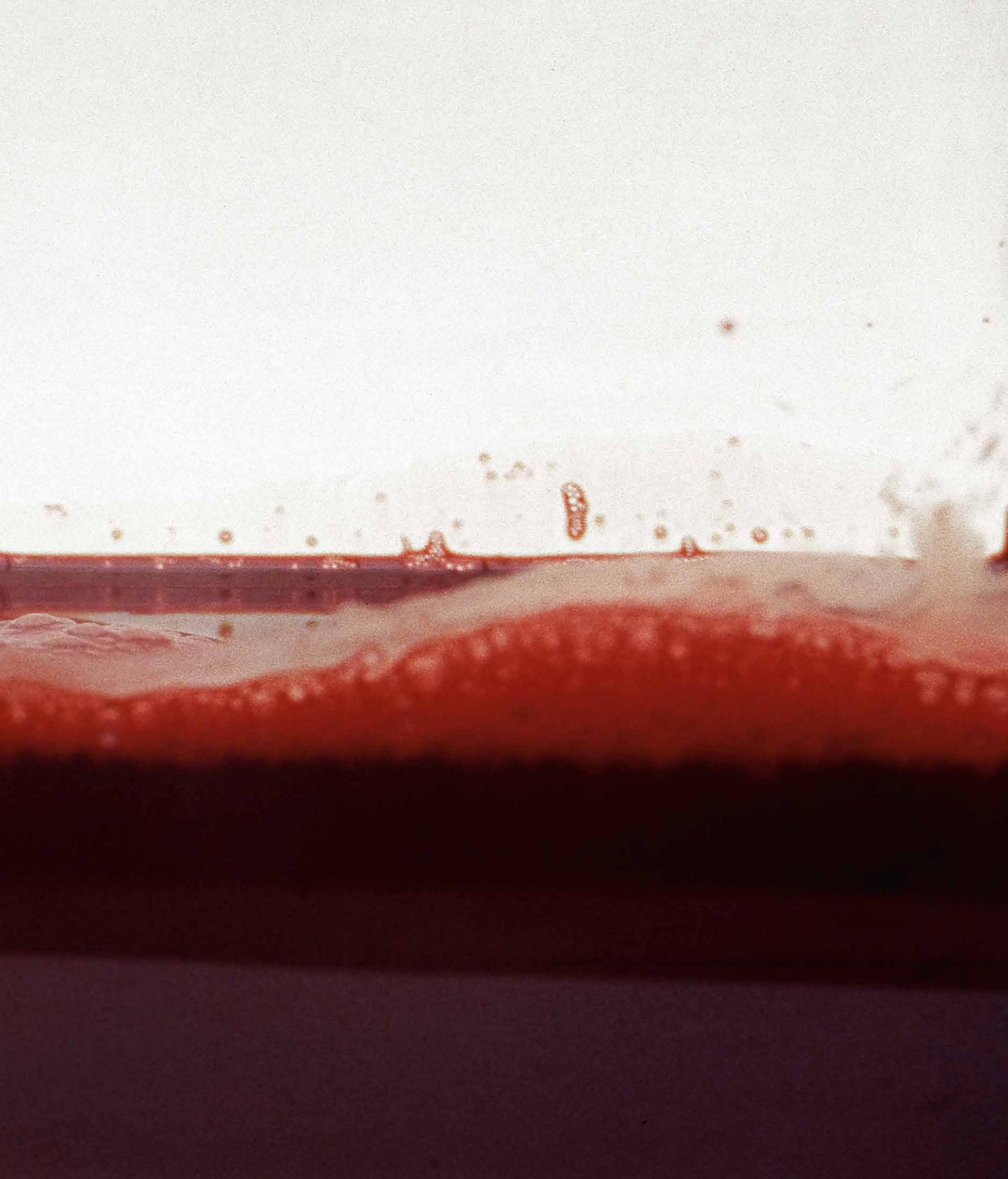


De niña me fue dado mirar por un instante los ojos implacables de la bestia. El resto de la vida se me ha ido tratando inútilmente de olvidarlos.

**Piedad Bonnett, *Revelación*.**

Páginas 84 y 85: ***Apetitos de familia***, 1998.  
Fotograma del video.







**Versión Libre**, 2011. Videoinstalación (5 proyecciones de video, sonido Dolby), 15 min. Vista de la instalación, Galería Santa Fe, Planetario Distrital, para el VI Premio Luis Caballero, Bogotá.



## Versión libre

*Mi nombre es Mauricio, pertenecí a las  
Autodefensas Unidas de Colombia, al Bloque  
Héroes de Granada*

*Al bloque Héroes de Granada  
Autodefensas Unidas de Colombia  
En el Bloque Central Bolívar*

*Mi nombre es Duber, excombatiente del Bloque  
Central Bolívar*

*Durante mi permanencia en este bloque  
En 1991 conocí a alias Karina  
A Elda Neyis Mosquera, alias Karina*

(...)

*Mi nombre es Aris Fernando de la Vega  
Participé en la*

*Zona ocho*

*Donde cayeron muchos guerrilleros, donde  
también cayó mucha gente, cayeron mujeres  
y niños*

*Bolivariana*

*Zona ocho*

*Limpieza social*

(...)

*Me arrepiento de haber estado en la masacre del  
Naya*

*Perdón*

*Donde murieron tantas personas injustamente  
Por una guerra absurda*

*Me arrepiento*

*Le pido perdón a todo aquel que yo*

*Perdón*

*El 95 %*

*Inocentes*

*Perdón por lo que hice*

(...)

*Me arrepiento de no haber estado con mis hijas  
en su infancia*

*Siempre. Mis hijas me dieron el apoyo que yo  
jamás pensé que me iban a dar*

*Llevo tres años... El amor de ellas*

*Y es lo más lindo, lo más bello que me pudo  
pasar*

*He tomado la decisión de desmovilizarme*

*Decirles que las amo*

*A mis hijas, que las amo*

—

Transcripción de las voces que conforman el audio de la instalación.



El interrogante acerca de posibles motivaciones detrás de comportamientos excesivos también está presente en *Versión Libre*, en lo que revelan y ocultan las palabras de quienes intentan compartir sus experiencias como antiguos miembros de grupos armados. La confrontación con estos seres humanos, que en parte usan palabras para transmitir sus sentimientos y vivencias, y en parte son incapaces de comunicarse con sus oyentes, sitúa a los espectadores en un dilema sin resolución entre el juicio frente a sus comportamientos y la identificación con los personajes; entre la perspectiva racional que permite reconocer y analizar los límites que estas personas han traspasado al supuestamente cometer sus crímenes y la perspectiva empática que lleva a admitir que aun estudiando las causas objetivas de tales acciones, estas no solo no son plenamente explicables, sino que no se sabe cuál hubiera sido el comportamiento de cada uno de los espectadores en circunstancias similares a las vividas por los entrevistados.

**María Margarita Malagón-Kurka,**  
***Arte en y más allá de la violencia en Colombia* (2015).**



El sonido, junto a la imagen, el tiempo y el espacio, son los elementos estructurales de una obra que se plantea una pregunta clara sobre la violencia en el contexto colombiano. 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 el espacio —el doméstico, el rural, el urbano— termina tragado por el no espacio, por el no lugar de la violencia.

(...) La hipótesis que aquí se propone es que los emplazamientos que despliega en sus videoinstalaciones más bien se convierten en una reflexión sobre el contraemplazamiento, sobre el desplazamiento en un sentido ampliado. Más que espacios positivos, en sus videoinstalaciones se presentan deslocalizaciones, distopías, no lugares, espacios negativos, marginales. Heterotopías en el sentido que les da Foucault a "esos otros lugares, esas impugnaciones míticas reales del espacio donde vivimos".

**Sol Astrid Giraldo, "La instalación en Antioquia en la década del 2000" (2011).**

El poder y la violencia son opuestos, donde uno domina absolutamente falta el otro. La violencia aparece donde el poder está en peligro, pero confiada en su propio impulso acaba por hacer desaparecer al poder. Esto implica que no es correcto pensar que lo opuesto de la violencia es la no violencia; hablar de un poder no violento constituye en realidad una redundancia.

**Hannah Arendt, *Sobre la violencia* (1970).**



**Sacrificio**, 2011. Fotografía digital.

## Sacrificio

Ruinas refugio cierto por fin hacia el  
cual de tan lejos tras tanta falsedad.  
Lejanos sin fin tierra cielo confundidos  
sin un ruido nada móvil. Rostro gris  
azul claro cuerpo pequeño corazón  
latiendo solo en pie. Apagado abierto  
cuatro lados a contracorriente refugio  
cierto sin salida.

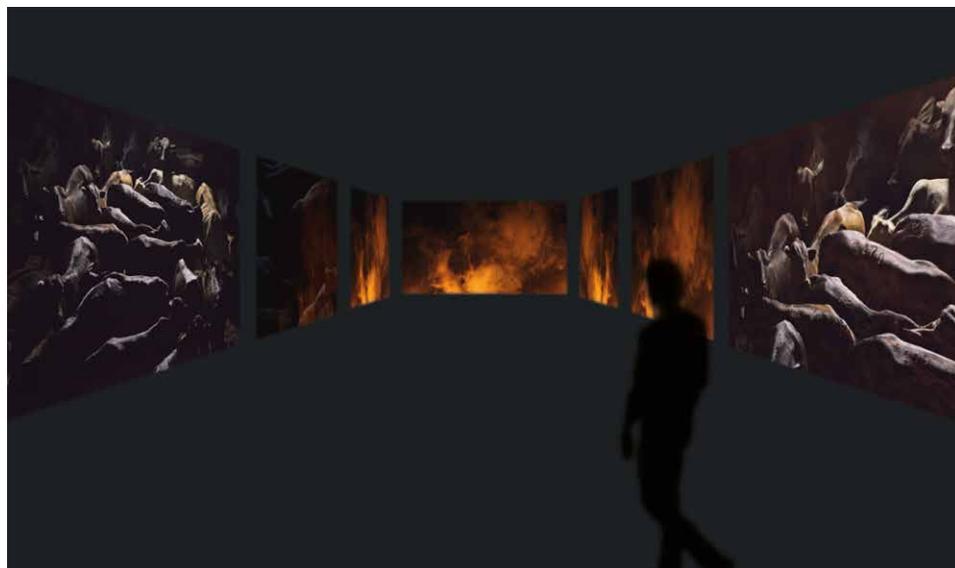
**Samuel Beckett, *Sin* (1969).**

Echaron sal sobre mis ojos.  
Solo lograron  
Que viera más allá de donde suele ver el inocente  
Y el propio corazón acontecido.  
Pisaron mis magnolias, escupieron  
el pan iluminado de mi día,  
y perdoné porque es amplia la luz y en ella cabe  
toda el agua que borra las heridas.  
Como turbios ladrones asaltaron el alba  
el silencio inocente de mis habitaciones  
mancillando de barro las baldosas y despertando  
con su tropel a las recientes aves.  
Miré por la ventana el mundo, ancho y ajeno  
como mi pecho inmenso de palabras.

**Piedad Bonnett, *Asalto*.**



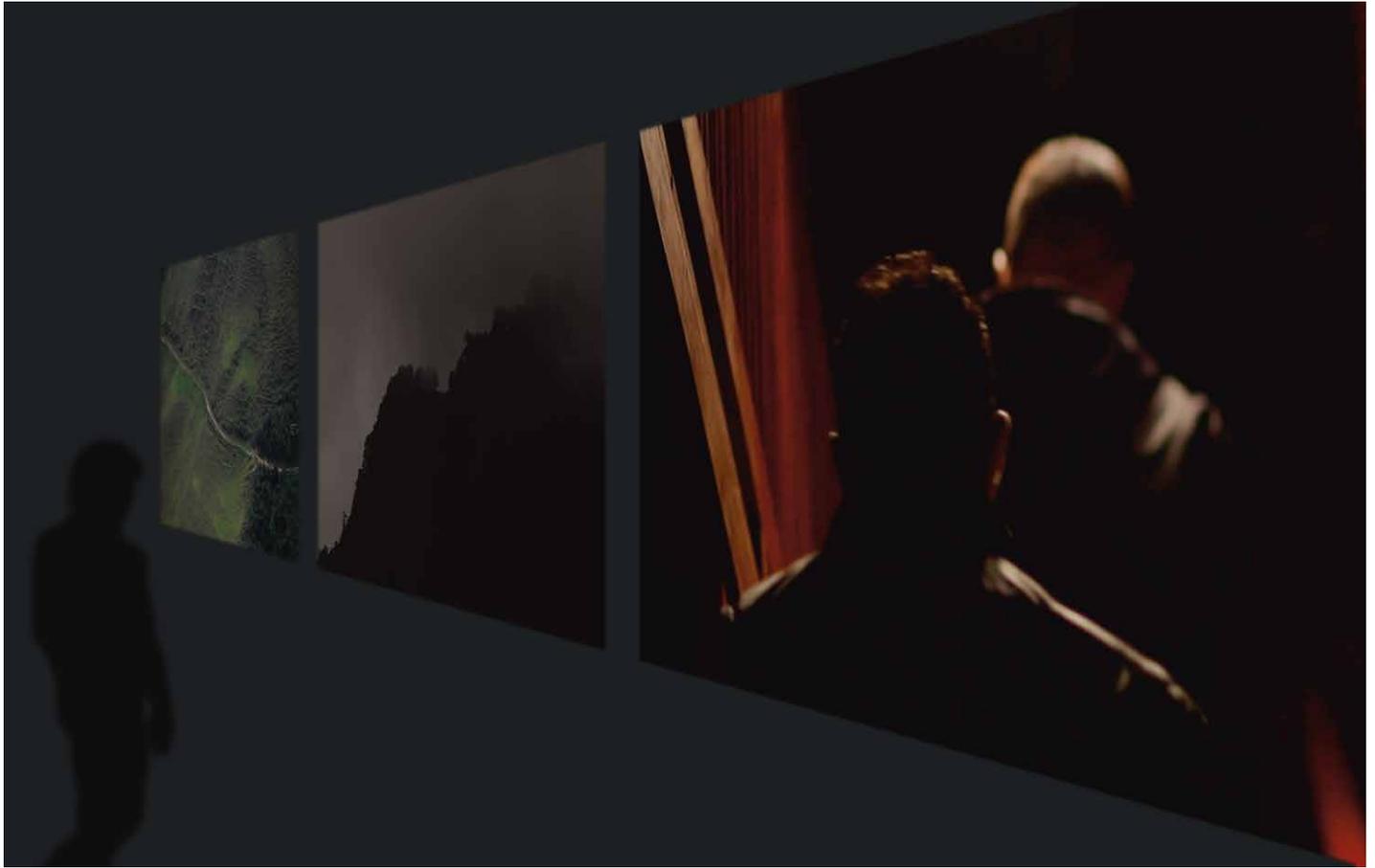
**Sacrificio**, 2011. Videoinstalación (6 proyecciones de video simultáneas, sonido 5.1), 10 min.  
Render de la instalación, I Bienal Internacional de Arte de Cartagena de Indias, Cartagena, 2014.











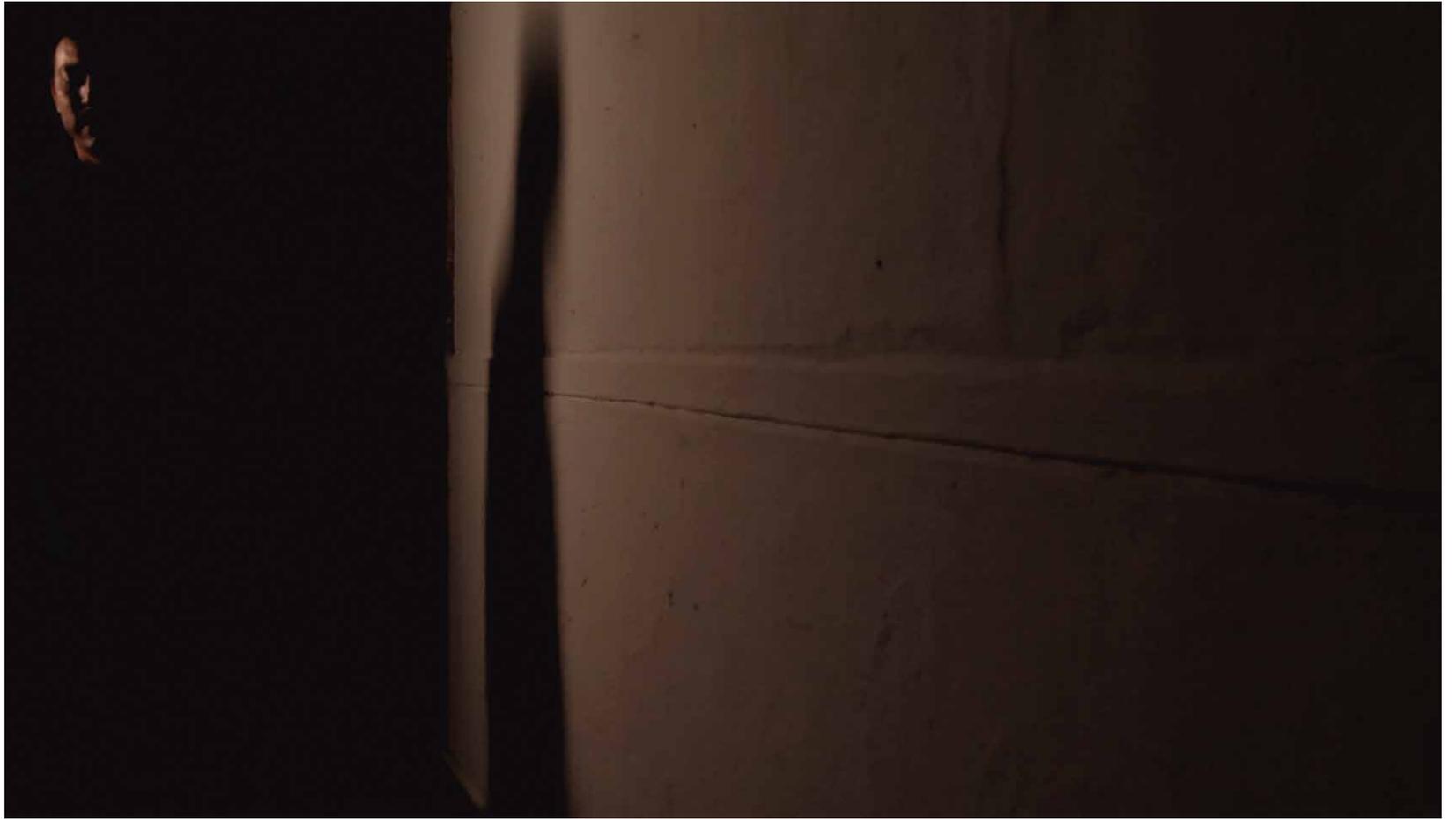
**Supervivencias**, 2011. Videoinstalación (6 proyecciones de video simultáneas, sonido 5.1), 11 min. *Render de la instalación*, Alonso Garcés Galería, Bogotá.

## Supervivencias

Pues el poder que conserva el derecho es el que amenaza. Y su amenaza no tiene el sentido de intimidación, según interpretan teóricos liberales desorientados. La intimidación, en sentido estricto, se caracterizaría por una precisión, una determinación que contradice la esencia de la amenaza, y que ninguna ley puede alcanzar, pues subsiste siempre la esperanza de escapar a su brazo. Resulta tan amenazadora como el destino, del cual en efecto depende si el delincuente incurre en sus rigores.

**Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia* (1967).**





## Sobre el artista y el curador invitado

**Clemencia Echeverri** (Salamina, 1950). Tiene estudios de pregrado en Comunicación y Artes Plásticas y una maestría en Escultura del Chelsea College of Arts and Design de Londres. Ha ejercido como docente en las universidades de Antioquia, de los Andes y Nacional de Colombia. Desde mediados de los años noventa trabaja con videoinstalaciones, obras que ha mostrado en eventos nacionales e internacionales, entre los que se encuentran "Waterweavers", en el Bard Graduate Center (Nueva York, 2014); I Bienal Internacional de Cartagena (2014); Premio Luis Caballero (Bogotá, 2000 y 2011); MDE11 (Medellín, 2011); la Bienal de Liverpool (2010); "Actos del habla", Museo de Arte de la Universidad Nacional (Bogotá, 2009), y la VI Bienal de La Habana (1997). Ha participado también en festivales de artes electrónicas como Isea (Estocolmo), Festival de Artes Electrónicas Banquete (España), Ars Electrónica (Austria), Artrónica (Colombia) y Metal (Inglaterra). Su obra forma parte de las colecciones de Daros-Latinamerica, Museo del Banco de la República (Bogotá), Museo de Arte Latinoamericano de Los Ángeles, Museo MEIAC de España, Colección Arte Latinoamericano de Essex (Inglaterra) y de coleccionistas privados.

**Stephen Zepke** (Auckland, 1967). Investigador independiente con sede en Viena. Autor de *Sublime Art; Towards an Aesthetics of the Future* (2016, Edinburgh University Press) y *Art as Abstract Machine, Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari* (2005, Routledge). Coeditor de los libros *Art History After Deleuze and Guattari* (2016, Leuven, con Sjoerd van Tuinen), *Deleuze and Contemporary Art* (2010, Edinburgh University Press, con Simon O'Sullivan) y *Deleuze, Guattari and the Production of the New* (2008, Continuum, con Simon O'Sullivan).

## Sobre los editores

**José Roca** (Barranquilla, 1962). Actual director artístico de FLORA ars+natura, espacio de creación contemporánea en Bogotá, y curador de la Colección LARA (Latin American Roaming Art). De 2012 a 2015 fue curador adjunto de arte latinoamericano Estrellita B. Brodsky en la Tate Gallery (Londres). Dirigió por una década el programa de artes del Banco de la República en Bogotá. Fue cocurador de la I Trienal Poli/gráfica de San Juan (Puerto Rico, 2004); la 27 Bienal de São Paulo (2006); el Encuentro de Medellín MDE07 (2007) y el proyecto de intervenciones artísticas Cart[ajena] (Cartagena, 2007). Fue jurado de la 52 Bienal de Venecia (2007); director artístico del evento de gráfica contemporánea Philagrafika (Filadelfia, 2010) y curador general de la VIII Bienal de Arte de Mercosur (Porto Alegre, 2011), entre otras exposiciones en Latinoamérica, Estados Unidos, Europa y Asia. Es autor de *Transpolítico: Arte en Colombia, 1992–2012* (con Sylvia Suárez), y de *Waterweavers: A Chronicle of Rivers* (con Alejandro Martín), publicado por el Bard Graduate Center en conjunto con la exposición "Waterweavers: The River in Contemporary Colombian Visual and Material Culture" (Nueva York, 2014).

**Alejandro Martín** (Bogotá, 1975). Curador del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali. Ganador de la Beca Misol para realizar la exposición "El diablo probablemente" (2014). Formó parte del equipo curatorial de "Waterweavers: The River in Contemporary Colombian Visual and Material Culture", en el Bard Graduate Center (Nueva York, 2014); "Viaje al fondo de Cuervo", en la Biblioteca Nacional (Bogotá, 2012), y "Malicia indígena", en el MAMM (Medellín, 2011). Se ha desempeñado como editor y curador en distintos formatos. Con José Roca hizo los catálogos *Waterweavers: A Chronicle of Rivers* (Nueva York, 2014); *Regina Silveira, Linha de Sombra* (Río de Janeiro, 2009), y *Muntadas: Información, espacio, control* (São Paulo, 2011). Fue editor del portal ochoymedio.info (2002–2005), de la revista *Piedepágina* (2004–2007) y de la Biblioteca Virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango (2008–2013).

# Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 1995. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, Hannah. 2005. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arias, Juan Carlos. 2015. "Nóctulo: trazos de lo inaudible", en: *Proyectos 2015*. Bogotá: NC-arte.
- Balázs, Béla. 1970. *Theory of the film: character and growth of a new art*. New York: Dover Publications.
- Beckett, Samuel. 1984. *Sin*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Benjamin, Walter. 1967. *Para la crítica de la violencia*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Bonnett, Piedad. 1996. *Ese animal triste*. Bogotá: Editorial Norma.
- Canetti, Elias. 2005. *Masa y poder*. Barcelona: DeBolsillo.
- Chirolla, Gustavo. 2010. "The Politics of the Scream in a Threnody", en: *Deleuze and Contemporary Art*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Derrida, Jacques. 2013. *Artes de lo visible (1979-2004)*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Didi-Huberman, Georges, Clement Cheroux. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Echeverri, Clemencia. 2009. *Sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores.
- \_\_\_\_\_. 2016. "Clemencia Echeverri", entrevista con María Villa, en: *Revista Errata*. Por publicarse.
- Echeverri, Clemencia, María Belén Sáez de Ibarra y Gustavo Chirolla. 2015. "Conversatorio a propósito de Nóctulo". Bogotá: NC-arte. Disponible en: [www.youtube.com/watch?v=zO81GWRdMJM](http://www.youtube.com/watch?v=zO81GWRdMJM)
- Giraldo, Sol Astrid. 2011. "La instalación en Antioquia en la década del 2000", en: *La instalación en el arte antioqueño*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- \_\_\_\_\_. 2013. "Clemencia Echeverri: el espacio y los fantasmas", en: *Revista Universidad de Antioquia*, no. 113, Medellín.
- Girard, René. 1983. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Godard, Jean-Luc. 2010. *Jean-Luc Godard: pensar entre imágenes: conversaciones y entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- Nancy, Jean-Luc. 2008. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Malagón-Kurka, María Margarita. 2015. "Arte en y más allá de la violencia en Colombia. Cuestiones antropológicas y existenciales en obras de Clemencia Echeverri y Óscar Muñoz", en: *Karpa*, no. 8, verano. Los Ángeles: California State University. Disponible en: <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA8a/Site%20Folder/malagon.html>
- Pérez Moreno, Juan Diego. 2013. "Éxtasis (o para un vaciado infinito): Dos variaciones sobre *Acidia* de Clemencia Echeverri". Bogotá: Premio Nacional de Crítica 2013, Ministerio de Cultura – Universidad de los Andes. Disponible en: <https://premio-nalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/extasis.pdf>
- Pérez Moreno, Juan Diego, María del Rosario Acosta López (autora compiladora), 2016. "El canto de lira. Dos figuras de duelo a partir de *Treno* (canto fúnebre) de Clemencia Echeverri", en: *Resistencias al olvido memoria y arte en Colombia*. Bogotá: Uniandes.
- Pérez Tort, Susana. 2007. *Juegos de herencia*, catálogo de la exposición. Bogotá: Galería Alonso Garcés.
- Pizarnik, Alejandra. 1965. *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sáez de Ibarra, María Belén. 2009. *Actos del habla*, catálogo de la exposición. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Schafer, R. Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny.
- Sebald, W. G. 2004. *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.
- Rulfo, Juan. 1983. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
- Uribe, María Victoria. 2009. "La voz como objeto", en: *Sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores.
- Viola, Bill. 1995. *Reasons for knocking at an empty house: Writings (1973-1994)*. Cambridge: MIT Press.
- Woolf, Virginia. 1994. *Las olas*. Madrid: Cátedra.





Créditos de imágenes en portadillas:

Páginas 34-35: **Voz/Resonancias de La prisión**, 2005. Instalación interactiva de sonido (3 salas, 16 sensores por sala, proyección de video y sonido). Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Páginas 52-53: **Nóctulo**, 2015. Fotogramas del video.

Páginas 74-75: **Juegos de herencia**, 2011. Fotograma del video.

Páginas 94-95: **Versión Libre**, 2011. Videoinstalación (5 proyecciones de video, sonido Dolby), 15 min. Vista de la instalación, Galería Santa Fe, Planetario Distrital, para el VI Premio Luis Caballero, Bogotá.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2016.  
Se utilizó la fuente tipográfica Ovink de Sofie Beier.

Impreso en papel Olin Smooth; libre de ácido y certificado FSC.