

ENTREVISTA

José Roca: *Iniciaste tu práctica artística como escultora: ¿en qué momento haces un cambio hacia el video? ¿sientes que el video y la instalación son un lenguaje más adecuado para el tipo de proyectos que realizas desde hace un tiempo?*

Clemencia Echeverri: Antes de la escultura, la pintura fue el medio natural abordado para reconocer experiencias cotidianas y fijar momentos personales inscritos en mi memoria, pero el lienzo empezó a dejar vacíos en sus márgenes, razón por la cual me dispuse hacia otras indagaciones. Vivía en Medellín cuando la ciudad propuso una renovación urbana acompañada por el arte. Al desarrollar proyectos de escultura urbana, tuve una interesante confrontación entre los parámetros propuestos por la arquitectura, su escala, el material y el peatón. Durante el proceso, y a lo largo de 10 años aproximadamente, esas premisas se mostraron limitantes por su extremada predeterminación en los modos de hacer y percibir. La manera como el presente en su simultaneidad y relaciones empezó a supeditar mi mirada diferenció el modo de trabajar requerido para abordar la escultura. Al reconocer entonces diferencias en la forma de abordar los procesos, me atreví a la ruptura. Estaba dispuesta al cambio y al dar el giro. Sentía que lo daba, pero a partir de las experiencias acumuladas.

A lo largo de la década de los 80, Colombia sufre los momentos más violentos y complejos en el orden social de los últimos 50 años; los medios de comunicación prenden alarmas y su protagonismo actúa de manera excedida en la cotidianidad. Estas circunstancias atrajeron mi atención e interés por estar más cerca de la realidad, por detenerme en la experiencia directa, en lo afectivo, en la acumulación de relaciones imprevistas, en lo que somos –y en el archivo. Encontré en la cámara de video y en los dispositivos sonoros no sólo un acceso a la imagen sino al tiempo real del pensamiento ahí registrado: entre otras cosas, posibilidades no lineales, lo sonoro desatendido, la condición de lo simultáneo. Con la instalación, el video y el sonido, he ido encontrando la forma de proponer estructuras compositivas múltiples y coexistentes, generadas desde el tiempo y el espacio de la experiencia para producir un lugar de confluencia entre el artista y el visitante.

JR: *En varias de tus obras transformas una situación concreta (como el desalojo de los habitantes del sector de "El Cartucho" en Cal y canto, las riñas de gallos en Exhausto*

aún puede pelear, o la cena de fin de año en Apetitos de familia) en una reflexión sobre la estrecha relación entre rituales sociales y violencia que va más allá de la circunstancia específica y se refiere a cuestiones más existenciales del ser humano. ¿Crees que hay una relación particular de nuestra sociedad con los actos violentos, o que se trata de una constante en todas las sociedades, que a través de ritos como el sacrificio o las riñas de animales realizan una performatividad social de su pulsión de muerte?

CE: Sí creo que en nuestra sociedad hay una particular relación con los actos violentos, y lo digo no sólo por la forma en que suceden, se transmiten, se aceptan y se olvidan, sino porque creería que esto es consecuencia de una sociedad escasa en conciencia individual y colectiva frente a los derechos que cada individuo merece en la sociedad. Con esto me refiero a las condiciones de abandono y silencio en que hemos estado sumidos por tantos años: terreno fértil para la acumulación de todo tipo de dificultades, conflictos y des-balance social.

Este estado de vacío mantiene algunos sectores de nuestra sociedad atados a rituales enlazados con sacrificios de entretenimiento y fascinación sangrienta, donde el espectador logra, por ejemplo, satisfacción de vencimiento a la víctima (*pelea de gallos, corrida de toros, pelea de perros*); o en los encuentros sociales intermediados por sacrificios animales donde los afectos y la gastronomía toman papeles protagónicos (*sacrificio del cerdo en la fiesta de fin de año*). Pero hay otros rituales contemporáneos que operan con estrategias de otro orden; me refiero a aquellos que suceden en escenarios menos evidentes, pero igualmente intensos, como son los motivados por los medios de comunicación donde –podríamos decir–, se produce una especie de “circo mediático”. Por ejemplo, la obra *Cal y Canto* no sólo se motivó desde el eco sonoro de las voceadoras por la ciudad buscando *botella y papel*, sino alrededor del protagonismo que los medios de comunicación le daban al barrio *El Cartucho*, por circunstancias de reubicación y traslado. En ese momento este barrio y sus habitantes de la calle ocupaban primer puesto en la “arena” de los acontecimientos en la ciudad de Bogotá, exponiendo al público una población que actuaba unas veces como víctima y otras como victimario en una situación social sin resolver.

Los medios de comunicación saben muy bien que cuando diseñan una plataforma mediática a manera de circo, con elementos de competición y exceso, logran la atención

esperada del público. En ese momento se retorna a la nueva escena ritual de la violencia, ahí sí de cualquier sociedad.¹

JR: *El trabajo más reciente gira en torno a la imagen del río, que en el contexto colombiano no es solamente un medio de subsistencia y una vía de comunicación sino también el sitio en donde son arrojados los cadáveres luego de asesinatos y masacres. El llamado desde las orillas, que parecería un grito de esperanza, poco a poco se revela como un gesto inútil. ¿Es una reflexión sobre la desesperanza?*

CE: Sí, cierto. Algunos ríos en Colombia han sido en su cauce silencioso testigos de una historia que repetimos incansablemente: fluido interminable de lo que se intenta enmendar. En Treno, video instalación desarrollada en las orillas del río Cauca, (inmediaciones de los Departamentos de Caldas y Antioquia), realizo un evento con personas de la zona, donde la imagen en movimiento y el sonido concentran un tiempo que el propio lugar mantiene silenciado.

Por encima de su naturaleza aparente de paisaje, de descanso, de belleza natural, el río lleva voces des-oídas y sin rumbo; yuxtaposición de experiencias de un país que intenta y que propone a cada paso reconstrucción, pero que arrastra un lastre de historia atada al horror. Construyo un diálogo mediante dos proyecciones enfrentadas que resaltan la desavenencia y la desintegración como constantes que dificultan la construcción y más bien señalan vacío. Grito sin respuesta que menciona, por supuesto, la desesperanza.

JR: *En relación con la forma en que los medios de comunicación presentan las noticias, ¿cuál crees que es ese “algo más” que aporta el arte cuando se refiere a situaciones de impacto social? ¿Crees que el arte tiene una responsabilidad social? ¿En dónde radica su potencial comunicativo?*

CE: Trataré de responder a esta pregunta por partes. ... En cuanto al “algo más” que aporta el arte cuando se refiere a situaciones de impacto social, diría:

“No basta con que el fotógrafo simbolice lo horrible para que nosotros lo vivamos”,

¹ Sloterdijk, Peter, *El sol y la muerte*. Editorial Siruela. España. 2004

dice Barthes². Lo único que hace la imagen objetiva en su crudeza e inmediatez mediática es dejar que quien mira el espacio se vea como alguien que se salvó del riesgo. La imagen de los medios tiene una función que opera de manera concreta pero vaciada; refrenda el silencio de quienes han intervenido en las imágenes.

Luego de una avalancha de información gráfica y televisiva de un evento de crueldad humana, el artista en su conmoción percibe una urgencia subjetiva por seguir esa imagen en el halo que deja, por identificar sus ejes constructores, lo que guarda, lo que no alcanza a decir pues algo siempre calla.

Paradójicamente, han sido los medios quienes mantienen en tensión y atención al arte y a los artistas frente al acontecer humano. Hoy más que nunca dependemos de la información que constituye el diario vivir, pero también reclamamos otra exploración para su incesante necesidad de reconstrucción.

Me atrevería a decir que los medios son el vehículo de un gran silencio que el arte tendrá que develar. Ante la información cotidiana, lo normal es que el espectador desvíe la mirada. De esto nos quejamos incesantemente, pero es lo que toda persona hace para no sentirse implicado. El artista tiene recursos de lenguaje para reconstruir nociones fundamentales. Se vale de los elementos temporales, espaciales, formales y técnicos, para profundizar, para recobrar el poder de la imagen mas allá de su propia crisis.

JR: *¿El arte tiene responsabilidad social?*

CE: En los países latinoamericanos tenemos la tendencia a llamar “lo social” a las políticas dirigidas a los sectores de la población de escasas oportunidades. Si la orientación del término es en ese sentido, no creo que podamos decir de manera general que el arte tiene responsabilidad social.

Lo que sí creo es que, más que responsabilidad social, el arte lo que tiene es una responsabilidad política por la resistencia que le es inherente, por la operación de distanciamiento que ejerce en los procesos de representación, y por su planteamiento ético ante la interrogación que implica la justicia. Hay artistas cuya atención está puesta en el des-balance social porque eso los moviliza; esa mirada y esa preocupación son legítimas pero, insisto, la responsabilidad del arte es ante todo política.

² Roland Barthes, “Shock Photos”, en *The Eiffel Tower and Other Mithologies*, traducido por Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1979), pp.71-72

JR: *¿En donde radica el potencial comunicativo del arte?*

CE: El aspecto de lo comunicativo en el arte es muy complejo, dado el proceso que ha enfrentado durante el siglo XX desde la aparición de la fotografía de registro y con el ingreso de los medios masivos de comunicación a la escena cotidiana.

Con los nuevos medios –el Internet en sus múltiples formas de reproducción y transmisión de la obra de arte, el video y la fotografía–, y la inclusión de las nuevas tecnologías, el arte, en su estatus de objeto museográfico y con un espectador localizado por siglos en la contemplación, se ha venido afectando de forma significativa.

Por ejemplo, la crisis que en el momento enfrenta el modelo Bienal, o las ferias de arte y demás eventos de naturaleza masiva, es síntoma de la dificultad para un reacomodo de la “obra” en relación a un espectador perteneciente a la era de la comunicación.

Al aceptar que contemporáneamente el arte ha venido siendo despojado de los atributos que lo distinguían, como el perfeccionismo o su carácter de culto, la pregunta aún se plantea: ¿acaso la presencia de los medios masivos es la dificultad que paradójicamente hoy enfrenta el arte, pero que le resulta necesaria para retomar su lugar, acorde con un tiempo y un espacio modificado y alterado de forma mediática?

JR: *En varios foros de discusión sobre la práctica artística en Colombia se ha hablado de una “estética de la violencia”, y se analiza este fenómeno desde dos posiciones antagónicas: una de ellas considera que el arte que se refiere a la situación sociopolítica actual corresponde a la intención –necesaria– de hacer un comentario crítico; la otra lo considera simplemente una estrategia oportunista de posicionamiento. ¿Qué opinas de estos argumentos?*

CE: Ambas miradas al problema, sea como comentario crítico o como estrategia oportunista de posicionamiento, me parecen escasas. En mi caso, intento que la noción de violencia en la obra se dé en el momento en que se manifiesta, en el momento en que se entra en contacto con ella. Es decir, un contacto del orden de la memoria, no un contacto como comentario informativo. Es un contacto que busca producir silencio, conmoción y respeto. Es un acto íntimo. Allí, en ese cruce, podría decir que tiene sentido hablar de violencia en el arte.

Pongo especial énfasis en los elementos constitutivos de la situación que me moviliza para desplazar sentido. Por ejemplo, el tiempo y espacio de lo sonoro y de la imagen

tienen un particular tratamiento a partir del material original, para resonar lo silenciado y manifestarlo mediante un ejercicio que ubico entre lo afectivo personal y aquello que nos pertenece a todos.

En Colombia nuestros hechos de violencia han sido vertiginosos, agónicos y olvidados. Esta consideración me impulsa a responder de manera experimental pero crítica ante mecanismos –por ejemplo, de dominación o de invisibilidad–, para tratar de entrar con la obra por territorios de lo común.

•

INTERVIEW

Jose Ignacio Roca: You began your practice in the arts as a sculptor. When did you shift your attention toward video? Do you feel that video and installations provide a more adequate language for the type of projects that you have been producing for a while now?

Clemencia Echeverri: Before sculpture, painting was the natural media that I approached in order to recognize everyday experiences and to fix personal moments that had been etched on my memory; but the canvas started to leave behind empty spaces along its margins. That was the reason why I embarked on other inquiries. I was living in Medellín when the city proposed an urban renovation project that included the arts. As I started developing proposals for urban sculptures, I had to deal with an interesting counterposition between the parameters that architecture puts forth – its scale, its materials – and the pedestrians. During the process, and throughout approximately ten years, those premises proved themselves limiting because of their extreme pre-determination of the ways of doing and perceiving. The way in which the present, in its simultaneity and its relations, started to hold down my gaze differentiated the working ways that an approach to sculpture requires. Then, as I recognized variances in the ways of approaching the processes, I ventured into a rupture. I was ready and willing to assume a change and to take a turn. I sensed that I was doing it then, but starting from accumulated experiences.

In the eighties, Colombia suffered the most violent and complex moments in a social order that had prevailed for the previous fifty years. The media set the alarms off, and

its role as a protagonist has had a disproportionate effect upon everyday life since then. These circumstances attracted my attention and increased my interest in getting closer to the real, in contemplating direct experience, the affections, the accumulation of unforeseen relationships, what we are, indeed – and the archives as well. The video camera and sound devices provided for me not just an access to images but also to the real time of thoughts recorded on and by those devices: among others, the non-linear possibilities, the unattended auditory, the conditions of simultaneity. With installations, video and sound, I have progressively found a way to propose multiple combining and coexisting structures, generated from the time and space of an experience, in order to produce a site of confluence for the artist and the visitor.

JR: In several of your pieces, you transform a concrete situation (as the ejection of the El Cartucho neighborhood dwellers, in *Cal y canto*; the cockfights in *Exhausto aún puede pelear*, or the New Year's dinner in *Apetitos de familia*) into a reflection on the close relations between social rituals and violence, which goes beyond specific circumstances and refers to more existential issues affecting human beings. Do you think that our society has a particular relationship with violent acts, or do you see that as a constant feature of all societies, which realize a social performing of their death-drive by means of rites such as those of sacrifice or animal fights?

CE: I do believe that our society has a particular relationship with acts of violence, and I say this not only because of the way in which those happen, are transmitted, accepted and forgotten, but rather because I would think that this relationship arises from a society with scarce individual and collective awareness vis-à-vis the Rights that every individual is entitled to in that society. I am referring here to the conditions of abandonment and silence that have swamped us for so many years: a fertile ground for the accumulation of all types of difficulties, conflicts and social imbalances.

That state of vacuity keeps some sectors of our society tied to rituals that are linked to sacrificial entertainment and sanguinary fascination, where the spectator achieves, for example, the satisfaction of vicariously vanquishing the victim (cockfights, bullfights, dogfights); or to social encounters mediated by animal sacrifices, where the affections and gastronomy play the stellar roles (hog slaughters for the New Year's festivities). There are, however, other contemporary rituals that operate with strategies of a diverse order; I am referring to those that transpire in stages and scenarios that are less evident

but equally intense, such as the ones motivated by the media, where – you might say – a sort of “mediatic circus” is produced. For instance, the piece *Cal y Canto* was motivated not just by the sonorous echoes of female town criers searching for *bottles and paper* through the city streets, but also from the main role that the media gave to the *El Cartucho* neighborhood, because of the circumstances of its dismantling and removal. At the time, that slum and its homeless inhabitants had taken the foremost place in the “arena” of events in the city of Bogotá. This exposed the public to a population that some times acted as victims and others as executioners in an unsolved social situation.

The media are well aware that when they design a mediatic platform in a circus-like fashion, with elements of competition and excess, they get the attention that is expected from the public. At that moment, there is a return to the now novel ritual scene of violence – and now, of course, that is happening in all societies.¹

JR: Your most recent work gravitates around the image of the river, which, in the Colombian context, is not only a means of survival and a communication venue, but also the place to get rid of corpses after murders and massacres. The call from the riverbanks, which ought to appear as a voice of hope, reveals itself little by little as a useless gesture. Is that a reflection on hopelessness?

CE: Yes, certainly. Some rivers in Colombia have been, in their silent course, witnesses to a history that we reiterate tirelessly: an endless flow of all that we attempt to redress or amend. In *Treno*, a video installation developed on the banks of the Cauca River, (in the environs of the Caldas and Antioquia Provinces), with local people, I realized an event where the moving image and the sound bring into focus a time that the place itself keeps silent.

Notwithstanding its apparent nature as a scenic view, a resting place, a natural wonder, the river carries unheard and errant voices; the juxtaposed experiences of a country that proposes and attempts its reconstruction at every step, while it is dragged down by a history that is tied to horror. I raise a dialogue by way of two confronting projections that highlight discord and disintegration as constants that hamper the construction and that point to the void instead: an unanswered clamor that speaks, indeed, of

¹ Sloterdijk, Peter, *El sol y la muerte*. Editorial Siruela. España. 2004

hopelessness.

JR: Regarding the way that the media present the news, ¿what do you think is that “something else” that art contributes when it refers to situations of social impact? Do you believe that art has a social responsibility? What is the source of its communicative potential?

CE: I will try to answer that question in two parts. ... As for the “something else” that art contributes when it refers to situations of social impact, I would start by quoting Barthes: “It is not enough that the photographer symbolizes the horrible for us to experience it.”² The only thing that makes an image objective, in its rawness and mediatic immediacy, is to allow the ones looking at the space to see themselves as people who were saved from the threat. The image of the media has a function that operates in a concrete but drained manner; it countersigns the silence of those who partook of or intervened in the images.

After an avalanche of graphic and televised information around an event of human cruelty, the shaken artist feels a subjective urge to follow that image, in the halo it leaves on its wake; to identify its building axles, what it guards and keeps, what it is not able to say fully because it must keep something unsaid, always.

Paradoxically, it has fallen to the media to keep the arts and artists in tension and at attention in the face of human doings. Today, more than ever, we depend on the information that sets up our daily lives, but we also demand another exploration of and for its incessant need for reconstruction.

I dare say that the media are the vehicle for a great silence, which the arts will have to unveil. The normal thing for spectators faced with everyday information is to avert their gaze. We complain about that endlessly, but it is what every person does, so as not to feel involved or implicated. Artists rely on language resources to reconstruct fundamental notions. They avail themselves of temporal, spatial, formal and technical elements to delve deeply into and retrieve the power of the image beyond its own crisis.

JR: Does art have a social responsibility?

^{2 2} Roland Barthes, “Shock Photos”, en *The Eiffel Tower and Other Mithologies*, traducido por Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1979), pp.71-72

CE: In Latin America, we have a tendency to take the “social” for the policies aimed at sectors of the population that have scarce opportunities at their disposal. If the term is used in that sense, I do not think we can say, in a general manner, that art has a social responsibility.

What I do believe is that, more than a social responsibility, art has a political responsibility, because of the “resistance” that is inherent to it, because of the distancing operation that it exercises upon processes of representation, and because of its ethical proposition vis-à-vis the questioning that justice implies. There are artists whose attention is given to social imbalance because that mobilizes them; that perspective and that concern are legitimate but, I insist, art’s responsibility is first and foremost political.

JR: What is the source of art’s communicative potential?

CE: The matter of the communicative in the arts is quite complex, given the process that art has undergone during the 20th Century, since the appearance of photography as register and with the entrance of mass media into the everyday scene.

With new media, the Internet in its multiple modes of reproduction and transmission for art works, video and photography, and the inclusion of new technologies, art – in its status as “museologic” object and with spectators placed through the centuries in a context of contemplation – has been affected significantly.

For example, the crisis that the Biennial model, or art fairs and other events of a massive nature face nowadays, is symptomatic of the difficulty of rearranging the “work” in relation to spectators living in the era of communications.

Even as we accept that in our age art has been progressively stripped of the attributes that made it distinct, such as perfectionism or its cultured character, the question still stands: Is the presence of mass media perhaps the difficulty that, paradoxically, art confronts today, but which proves necessary in order for it to retake its place, in agreement with a time and space modified and altered by the mediatic form?

JR: Several forms of discussion about artistic practices in Colombia have addressed an “aesthetics of violence,” and this phenomenon is analyzed from two antagonistic positions. One of them proposes that art referring to the current social-political situation corresponds to the – necessary – intent to make a critical commentary; the other one

considers it simply as an opportunistic strategy for “positioning.” What is your opinion regarding those arguments?

CE: Both approaches to the problem – be it as a critical commentary or as an opportunistic strategy for positioning – seem lacking to me. In my own case, I intend for the notion of violence in the work to be given at the moment when it becomes manifest, the moment when one comes in contact with it – that is to say, a contact in the order of memory, not a contact as informative commentary. It is a contact whose aim is to produce silence, commotion and respect. It is an intimate act. I can say that speaking of violence in art makes sense only there, in and from that crossroads.

I give a special emphasis to the constitutive elements of the situation that mobilizes me to displace a sense and a meaning. For instance, the time and space of the auditory and of the image get a particular treatment, starting from the original material, so as to make resonant what has been silenced, and to express it through an exercise that I place between the personal affective and that which belongs to all of us.

In Colombia, our deeds of violence have been vertiginous, agonizing and then forgotten. This consideration drives me to respond in an experimental, though critical manner, when faced with mechanisms – of domination or invisibility, for example – in an attempt to enter with the work into common-ground territories.

[1] Sloterdijk, Peter, *El sol y la muerte*. Editorial Siruela. Spain. 2004