

MIRADA AL SESGO

Obra reciente de la artista Clemencia Echeverri

María Victoria Uribe

Instituto Pensar, Universidad Javeriana

En una entrevista que le hicieron hace algunos años, Julia Kristeva se refiere al tema de la representación de la violencia en los siguientes términos: “Los trabajos del intelecto y las artes se encuentran a mitad de camino entre la condición de un robot consumidor y la de los que sufren una **ansiedad patológica**. Esos trabajos son emplazamientos efectivos de la ansiedad y la revuelta. Lograr la representación de tal estado de ansiedad es el objetivo del artista. No se trata de alegar que aquello no existe, o de conformarse con vivir al margen, sino de representar la revuelta para así sobrevivir. Sin embargo, a diferencia de otras, algunas formas de representación contienen referencias más explícitas a la vivencia de la revuelta. Muchos artistas han intentado representar la violencia traduciendo en obras de arte sus experiencias extremas de revuelta, muerte y destrucción. He notado que las representaciones de violencia tienden a usar dos estrategias contrarias: por una parte, una estrategia literal que reproduce la experiencia de la violencia tan fielmente como sea posible; por la otra, una estrategia metafórica que renuncia a la referencia directa, en favor de la sugestión y la evocación. A **las preguntas** ¿cuál de esas dos estrategias para representar la violencia constituiría un acto más acertado de revuelta? y, ¿qué efectos producen estas dos formas de representación en la psiquis del espectador? Kristeva responde: “Los artistas ponen en escena la especie “correcta” de violencia a través de su trabajo. Al apropiarse de lo que se encuentra fuera de sí mismo, el artista llega a alcanzar un equilibrio entre el yo y el mundo. Esta alquimia tan delicada, cuyo valor a menudo menospreciamos, es un acto de creación que se ubica precisamente en el intersticio que separa al individuo del mundo, un espacio privilegiado donde entran en juego la metáfora, la metonimia y otras figuras retóricas. El papel del artista no está en hacer una copia fiel de la realidad; más bien está en darle forma a nuestra actitud frente a la realidad.”¹

¹ Julia Kristeva. *Revolt, she said*. **Semiotext(E)**; Foreign Agents Series; Los Angeles, 2002: 119-123.

La obra reciente de la artista colombiana Clemencia Echeverri se inscribe en el campo de las representaciones de la violencia a la manera de una mirada al sesgo, es decir, como una mirada evocativa que se origina en la exploración de la cotidianidad, de aquello que nos es tan familiar que no lo reconocemos. De la resignificación de la cotidianidad emana la fuerza de su obra. Al respecto dice la artista: “*En principio me interesa detenerme en la imagen cotidiana, que nos pertenece a todos, para **identificar, mediante** procesos de elaboración múltiple, sus conexiones con nuestra memoria y conciencia original*”². Al orden de esa cotidianidad invisible pertenecen algunos de los sujetos de su obra, como las voceadoras que se desplazan por los barrios del norte de Bogotá gritando “botella y **papel**”, y los incontables rostros anónimos de los habitantes del barrio El Cartucho. Una cotidianidad **que, a** fuerza de estar allí, ha dejado de estar.

Se trata de una obra audiovisual y **especialmente auditiva** que se inscribe en la representación de la violencia, del anonimato y la invisibilidad, a partir de la transmutación temporal de la experiencia. Hablando del **tiempo, la** artista nos dice: “*El trabajo de campo es un documento que aporta materia **viva, la** cual debe aislarse bajo otra temporalidad, ubicada por fuera del ritmo demoledor de los medios de comunicación*”. Tenemos aquí un primer deslinde con relación a la presentación literal de la violencia. Continúa la artista: “*Desde el arte, este material-documento es experiencia para ser sometida a la acción del artista. Mediante operaciones propias del arte lo que tendrá que revelar es su verdad ancestral y estructural*”³.

La declaración anterior pone en evidencia una técnica de trabajo que recuerda la del palimpsesto que interpretan los **historiadores: un** objeto que se constituye a partir del trabajo del tiempo y de la superposición de una serie de escrituras y signos. Respecto al tiempo, la artista considera que “*el arte moviliza la temporalidad fija que posee el documento y lo lanza a un estado atemporal, supera la información más elemental y procede a estimular el orden de la interpretación y el sentimiento*”⁴. La materia viva y el documento son esenciales para esta artista preocupada por buscar y encontrar el sustrato invisible de los acontecimientos. En tal sentido, su obra semeja una compleja estratigrafía de sentidos, tal como la que leen los arqueólogos. La mirada del arqueólogo también busca trazas de sentido en los restos que deja la vida cotidiana.

² Tomado de la entrevista que Piedad Bonnett le hiciera a la artista para el catálogo de Cal y Canto; Universidad Nacional y Museo de Arte Moderno; Bogotá, 2002

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, 30.

A SLANTING GAZE
Recent Works of the Artist Clemencia Echeverri

María Victoria Uribe

Instituto Pensar, Universidad Javeriana

As she was being interviewed a few years ago, Julia Kristeva referred to the subject of representing violence in these terms: “Midway between being a robotic consumer or suffering from a pathological state of anxiety lie intellectual works and art. These are the actual sites of anxiety and revolt. The artist’s goal is to find the representation of this state of anxiety. It is not a question of claiming that this does not exist or to accept living in marginality but to represent this revolt in order to survive. Some forms of representation, however, contain more explicit references to experiences of revolt than others. Many artists have attempted to represent violence, to translate their experience of an extreme form of revolt – death and destruction – into a work of art. I have found that representations of violence tend to employ one of two opposing strategies: either a literal strategy that reproduces the experience of violence as faithfully as possible, or a metaphorical strategy that renounces direct reference in favor of suggestion and evocation.”

To the questions, “In your opinion which of these two strategies for representing violence constitutes a more successful act of revolt? What effects do these two forms of representation produce in the viewer's psyche?” Kristeva responds: “In his work the artist performs the "right" kind of violence: by appropriating what lies outside him, he achieves a balance between the self and the world. This very delicate alchemy, whose value we often underestimate, is an act of creation that takes place precisely at this interstice between the individual and the world, a privileged space where metaphor, metonymy and other rhetorical figures come into play. The artist's role is not to make a faithful copy of reality but to shape our attitude towards reality.”¹

The recent work of the Colombian artist Clemencia Echeverri is recorded upon the field of representations of violence, by way of a slanting gaze – an evocative regard whose origins lie in the exploration of the ordinary everyday, of that which we do not recognize just because it is so familiar to us. The strength of her work arises from a re-signification of the everyday. In that regard, the artist says: “To begin with, my aim is to

linger on the everyday image – which belongs to us all – in order to identify, through a process of multiple elaborations, its connections with our original memory and consciousness.”² Some subjects of her work belong to the order of that invisible everyday; among them, the town criers that shift along the city of Bogota’s affluent northern neighborhoods, calling out “give us your bottles, give us your paper,” and the countless anonymous faces of the displaced that live in the ghetto known as *El Cartucho*. It is an everyday that, by dint of being ever-present, no longer seems to be there.

Echeverri’s is an audiovisual and especially auditive work inscribed as a representation of violence, of anonymity and invisibility, and starting from a temporal transmutation of the experience. On the matter of *time*, the artist tells us, “Field work provides a document loaded with live matter, which must be isolated within a different temporality, this one located outside the mass media’s demolishing rhythms.” We are given here a first line of demarcation regarding the literal presentation of violence. The artist goes on: “In the arts, this matter-document becomes an experience to be subjected to the artist’s action. What the artist must reveal, by means of procedures proper to the arts, is his/her ancestral and structural truth.”³

This statement makes evident a working technique, which brings to mind that of the palimpsest, as interpreted by historians: an object whose shape arises from the work of time and the superposition of a series of writings and signs. In further discussing *time*, the artist says that, “Art mobilizes the fixed temporality of the document and launches it into an atemporal state; it exceeds the most elemental information and goes on to stimulate the orders of interpretation and feeling.”⁴ Live matter and document are essential for this artist, concerned with tracking and finding the invisible substratum of events. In that sense, her work resembles a complex stratigraphy of meanings, much like the one read by archeologists. The archeologist’s gaze is also searching for traces of meaning among the leftovers of everyday life.