

UNIVERSIDAD

CLEMENCIA ECHEVERRI

ANIMAL

CLEMENCIA ECHEVERRI







PRESENTACIÓN

PRESENTATION

ÁNGELA PÉREZ MEJÍA

10

CLEMENCIA ECHEVERRI:

LIMINAL

MARÍA MARGARITA MALAGÓN-KURKA

14

RÍO POR ASALTO: POÉTICA, POLÍTICA, ERÓTICA

RIVER BY ASSAULT: POETRY, POLITICS, EROTICISM

MARÍA MARGARITA MALAGÓN-KURKA

58

MANERAS DE HACER MUNDOS: DISPOSITIVOS NARRATIVOS Y TECNOLÓGICOS

EN LA OBRA DE CLEMENCIA ECHEVERRI. FICCIONES VERDADERAS

WAYS OF MAKING WORLDS: NARRATIVE AND TECHNOLOGICAL DEVICES

IN THE WORK OF CLEMENCIA ECHEVERRI. TRUE FICTIONS

RODRIGO ALONSO

62

OBRAS

WORKS

74

LA GUERRA PUESTA EN ESCENA. SOBRE LA OBRA DE CLEMENCIA ECHEVERRI

THE STAGING OF WAR. REGARDING THE WORK OF CLEMENCIA ECHEVERRI

CARLOS JIMÉNEZ

144

LA OBRA DE CLEMENCIA ECHEVERRI. UN VIAJE A LA SEMILLA DE SUS OBSESIONES

THE WORK OF CLEMENCIA ECHEVERRI. A JOURNEY TO THE CORE OF HER OBSESSIONS

PIEDAD BONNETT

168

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAPHY

180

BIOGRAFÍAS

BIOGRAPHIES

183

LÍNEA DE TIEMPO

TIMELINE

186

La pantalla, en sus múltiples versiones, se apodera de nuestra vida, y en el entretanto, la obra de Clemencia Echeverri retoma ese poder para dilatarlo con sonidos, relaciones espaciales, relatos y repeticiones; de esta manera, convierte la pantalla en piel herida, en paisaje testigo, en una denuncia que involucra.

El Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), del Banco de la República, reúne estos elementos en la exposición “Clemencia Echeverri: liminal”, que muestra la obra de los últimos 20 años de la artista colombiana (1998 y 2018), en la que se incluyen videoinstalaciones, obra gráfica y fotografías. La curaduría de María Margarita Malagón da cuenta de la solidez de un lenguaje artístico y las imágenes envolventes permiten que el universo de la artista se pliegue en una sala oscura. El lenguaje creativo de esta selección va de lo íntimo a lo colectivo, de lo manual a la sofisticación tecnológica, de la revisión de archivo a la reflexión ética, y en su conjunto, refleja el desasosiego de la realidad colombiana.

Vale la pena llamar la atención sobre *Sin cielo* (2015), obra comisionada por el Banco de la República para inaugurar un *videowall* dedicado a la exhibición de arte en formatos digitales en el Centro Cultural de Manizales, que el Banco abrió al público en 2016. El Centro tiene como vocación la reflexión sobre el paisaje cultural e invitó a Clemencia, quien nació en Salamina, a trabajar sobre este tema. El resultado fue *Sin cielo*, un video dispuesto en múltiples pantallas en el que se exploran el paisaje fracturado y devastado de Marmato, la precariedad de la vida de un pueblo minero y el envenenamiento de los ríos, producto de una de las minas de oro más grandes del país.

Esta muestra, que forma parte del programa de exposiciones monográficas de artistas colombianos que han consolidado una carrera y que se han convertido en referentes de creadores

Screens in all shapes and forms have seized control of our lives. In the meantime, Clemencia Echeverri’s work takes that power back, dilating it with sound, spacial relationships, stories, and repetition. In this manner, she turns the screen into wounded skin, a witnessing landscape, a condemnation that involves us.

Banco de la República’s Miguel Urrutia Art Museum (MAMU) brings these elements together in the exhibition *Clemencia Echeverri: Liminal* that exhibits the last twenty years of the Colombian artist’s work (1998 to 2018), including video installations, graphic work, and photography. The curation by María Margarita Malagón gives account of the robustness of Echeverri’s artistic language and her enveloping images that allow the artist’s universe to be folded into a dark room. The creative lexicon of this selection runs from the intimate to the collective, from the handmade to technological sophistication, from archival review to ethical reflection. Taken together, it points to the unease underlying Colombia’s reality.

It is worth calling attention to the work *Sin Cielo* (2015), commissioned by Banco de la República to inaugurate a video wall dedicated to the exhibition of digital art in the Manizales Cultural Center, which the Banco opened to the public in 2016. Built for the purpose of reflecting on its cultural surroundings, the center invited Echeverri, who was born in Salamina, to work around this theme. The result was *Sin cielo*, a video mounted on multiple screens to explore the fractured and devastated landscape of Marmato with its poisoned rivers and precarious lives lived out in a mining town next to one of the nation’s largest gold mines.

This exhibition is one in a program of monographic exhibitions of Colombian artists that have consolidated their careers and become reference points in the production of national art.

fundamentales para el arte nacional, es un merecido reconocimiento a una artista que ha dedicado su vida a la búsqueda y a la enseñanza. Los invito a sumergirse en este laberinto de imágenes, que expande las dimensiones estéticas y éticas de la tecnología en la expresión plástica. Por medio de la presente exposición, el Banco de la República reafirma su compromiso con la difusión del patrimonio cultural y del museo como espacio de reflexión que refleja el acontecer del arte nacional.

El presente catálogo incluye artículos con los que se ha buscado ofrecer perspectivas de análisis e interpretación diversas, aunque complementarias, de la obra de Clemencia Echeverri. María Margarita Malagón expone y desarrolla su planteamiento curatorial en torno al concepto de lo *liminal*, eje central de la exposición. Como complemento, escribe una reseña sobre *Río por asalto*, videoinstalación presentada por la artista en la Bienal de Shanghái 2018-2019. Rodrigo Alonso discute las obras desde un punto de vista técnico en cuanto videoinstalaciones, y las ubica dentro del contexto contemporáneo del videoarte. Carlos Jiménez hace un recorrido histórico del trabajo de Echeverri —incluyendo obras que no están en la exposición pero que son claves dentro del desarrollo de su carrera, como *Exhausto aún puede pelear*—, vinculándolo a condiciones sociopolíticas especialmente influyentes de su contexto colombiano. Desde un ángulo literario y poético, Piedad Bonnett comparte sus percepciones como espectadora íntimamente familiarizada con los procesos creativos. En su texto, compuesto a manera de un tejido donde se entrecruzan temáticas y tratamientos plásticos de diversas obras, analiza cómo Clemencia Echeverri les da una forma artística a las “semillas de sus obsesiones”.

It represents a well-deserved acknowledgement for an artist who has dedicated her life to investigation and teaching. I invite you to submerge yourselves in this labyrinth of images that expands the aesthetic and ethical dimensions of technology and visual expression. Through this exhibition, Banco de la República reaffirms its commitment to cultural heritage and to the museum as a space for reflecting on Colombia's art.

This catalog includes a series of articles which aim to provide diverse though complementary perspectives of analysis and interpretation of Clemencia Echeverri's work. María Margarita Malagón discusses and develops her curatorial statement based on the concept of *liminality*, the exhibition's central axis. In addition, Malagón reviews *Río por asalto*, a video installation exhibited by the artist at the Shanghai Biennial 2018-2019. Rodrigo Alonso analyzes Echeverri's artworks from a technical point of view as video installations, and places them within the context of contemporary video art. Carlos Jiménez provides a historical overview of Echeverri's oeuvre, which includes works such as *Exhausto aún puede pelear* that are not in the exhibition but are key in the development of her career. Moreover, he connects her body of work to sociopolitical conditions that are especially influential within her Colombian context. From a literary and poetic view, Piedad Bonnett shares her perceptions as a viewer intimately familiar with the creative process. Bonnett's text, composed as a fabric where the themes and the plastic treatment involved in various works are interwoven, analyzes how Clemencia Echeverri gives an artistic form to the “seeds of her obsessions.”



Desborde, del proyecto Sin cielo (Skyless), 2017. Fotografía digital, 185 x 100 cm

CLEMENCIA ECHEVERRI: LIMINAL

MARÍA MARGARITA MALAGÓN-KURKA

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

Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto*

The threshold is the transition to the unknown. Beyond the threshold, a completely different optic state begins. This is why death is inscribed on every threshold. In all rites of passage, we die to be reborn beyond the threshold. Death is experienced as a transition. Whoever crosses the threshold undergoes a transformation.

Byung-Chul Han, *The Expulsion of the Other*

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

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

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

Disturbance and confusion are two of the emotions that the viewer experiences when visiting Clemencia Echeverri’s video installations; not only when confronting them for the first time, but on every encounter.

The images and sounds in Echeverri’s art are intense, excessive, and fragmentary. They surround and challenge the spectator in dark spaces, forcing him/her to stand or to wander around the exhibition space, acting, at the same time, as an active meeting point of the stimuli they broadcast. The works are not linear, they have no beginning or end. Even though they appeal insistently to emotions, they are not sensational, nor do they have a single meaning or a definite message.

In seeking to make sense of them, these feelings of distress and bewilderment are joined by others of frustration and, paradoxically, relief. *Frustration* at the lack of resolution or ‘logical’ connections among the audiovisual stimuli. *Relief* because the viewer is not forced to see, feel, or experience the facts that s/he senses, intuits, and anticipates, because the artist never presents them explicitly nor suggests links between the components leading to a single conclusion. In fact, the works remain on the edge, on a limit or border that situates the spectator on a *threshold*, a point of transition (even literally, between light and shadow), by confronting not the resolution but the *possibility*: what could have occurred

no la resolución sino la *posibilidad*: lo que pudo haber sido o puede llegar a ser. Los trabajos de Echeverri no se centran en lo que pasa, sino en la posibilidad misma de que algo haya ocurrido o pueda suceder. Constituyen un punto cambiante, relativo, indeterminado, en parte gracias a las estrategias usadas por la artista y en parte porque cada visitante debe decidir cuál es su nivel de tolerancia, qué está dispuesto a sentir, imaginar, preguntar o pensar como posible resolución; cómo supera la tensión que experimenta, abriéndose a un nuevo tipo de sensibilidad y comprensión, o prefiriendo retroceder, no percibir, ni saber.

Cada obra ofrece, de modos diferentes, las condiciones desde las que se puede optar por traspasar o no ese límite, de experimentar lo *liminal*.

El concepto de lo *liminal*, tal como lo propone la doctora en psicología Brenda Elliot, implica al menos dos vivencias: la de una posible transición, cambio y transformación, y la de una situación intermedia, amorfa, sin definición, que antecede a la primera y produce desorientación, tensión y deseo de resolución.

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

or might occur. Echeverri's works do not focus on what happens, but on the very possibility that something might have happened or could eventually happen. They constitute a changing, relative, indeterminate point, partly due to the strategies used by the artist, and partly because each visitor must define his/her own level of tolerance: how much is s/he willing to feel, imagine, ask, or consider as a possible resolution. How to overcome the tension experienced, opening up to a new kind of sensitivity and understanding, or on the contrary, choosing to retreat, and not perceive or know.

Each work offers, in different ways, conditions designed to allow the viewer to decide whether or not to go beyond that limit, to experience the *liminal*.

The concept of the *liminal*, as proposed by Doctor of Psychology Brenda Elliot, involves at least two experiences: that of a possible transition, change, and transformation, and that of an intermediate, amorphous, and undefined situation that precedes the former and produces disorientation, tension, and a desire for resolution.

The term liminal finds its origin in the Latin limen, referring to a boundary or threshold. It may be likened to the threshold of a doorway, a place of transition from one state to another, a between state that leads to change, something new. Changes may be consciously chosen, or may, involuntarily and sometimes quite frighteningly, be thrust upon individuals, communities, or nations. A new set of circumstances may involve the dissolution of a former identity and the formation of a new identity. Between these two states, the condition of liminality suspends a person or a system in what may appear to be an amorphous and ill-defined state).

El arte es, entre una variedad infinita de otras definiciones, la expresión humana y el registro de la experiencia y el movimiento a través de lo liminal. El arte es un archivo neuronarrativo de experiencia que ofrece un espejo de las características tanto subjetivas como objetivas de la experiencia, permitiéndonos revisitarla, hablar y aprender de ella. *The Arts in Psychotherapy*, 38 [2011], p. 96.

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

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

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

... Cuando estamos frente a un evento concreto se produce un espacio de interlocución, de cuestionamiento y de tensión, especialmente cuando de violencia se trata; se inician respuestas a múltiples estados que no permiten la calma, la desatención y la indiferencia.

Trabajar contextos de violencia para mí ha sido trabajar un tiempo propio, una vida sin

“Arts-based and narrative inquiry in liminal experience reveal platforming as basic social psychological process”, *The Arts in Psychotherapy*, 38 [2011], p. 96.

The feelings of confusion, disturbance, frustration and relief generated by Echeverri's video-installations could, therefore, be related to the presence of the liminal in them. Moreover, such presence could coincide with the experience many artists have during the creative process.

Art is, among an infinite variety of other definitions, the human expression and record of experience and movement through the liminal. Art is a neuronarrative archive of liminal experience, holding up a mirror to both subjective and objective features of the experience, allowing us to revisit it, speak about it, and learn from it (Elliot, 2011, p. 2).

Because the works are an “expression and record of experience and movement through the liminal” we can assume that this liminal state might take place not only while the viewer is interacting with the work, but also and above all, in the artist's perception of her Colombian environment, and her creative process. The two levels of the liminal experienced by the viewer —the state of disorientation and the state of transformation— seem to find an equivalent in the very processes the artist goes through when confronting and responding to the reality around her.

In an interview in 2015, Echeverri corroborates this assumption when answering a question about her process of developing works in relation to the Colombian context:

Where does the investigative and creative work leading to your work with violent contexts begin?

respiro que siempre ha estado atravesada por la frustración, el desencanto, el reclamo y una espera. Estar sensible a los hechos difíciles y violentos posiblemente coincide con sensaciones que resuenan una en otra, que ya habían penetrado un pasado que se hereda; es la imagen que ya había asomado en la infancia, es el sonido familiar que vuelve a repicar [sic].

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

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

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

... When faced with a specific event, a space for dialogue, questioning, and tension opens up, especially when dealing with violence; responses to multiple states are triggered, which don't allow for calm, inattention, or indifference.

Dealing with violent contexts has meant creating my own time, a life without respite that has always been riddled with frustration, disenchantment, claim, and waiting. Being sensitive to difficult and violent events possibly coincides with sensations that resonate in one another, that had already penetrated an inherited past; the image already present in childhood, the return of a familiar sound [sic].

The task requires detonating what has been experienced and crossing boundaries using symbolic resources to make contact with others. That is, to give power to incoherent, invisible states, revelatory acts, and collective gestures, through procedures found in the form, the rhythm of events, in the syntax of the materials that define a state of art (interview *Errata Magazine*, unedited, cited with the artist's permission).

Like the spectators, the artist in her creative process is thus situated at a point where diverse experiences converge: her feelings about what happens, the search for meaning, the confrontation with the visual and auditory material she collects, and a ‘final’ edited proposal, that supposes “transcending boundaries by means of symbolic resources to make contact with others”. This proposal is, on the one hand, the expression and reflection of the way the artist feels and perceives her environment and, on the other, an artistic and ethical construction, given the type of issues and problems it poses.

consecuencia, la relación con el espectador se fue modificando y complejizando.

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

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

LO LIMINAL: ENTRE LAS EMOCIONES VITALES Y LA CONCIENCIA REFLEXIVA

La preeminencia de las dimensiones emocional y afectiva, así como la constante transición entre lo literal y lo metafórico (entre los eventos o situaciones existentes y las posibles asociaciones que evocan) vinculan las obras de Echeverri a un

The exhibition titled “Clemencia Echeverri: Liminal” includes a selection of videos and video installations made between 1998 and 2017: *Apetitos de familia* (*Family Appetites*), *De doble filo* (*Double-edged*), *Treno*, *Versión libre* (*Voluntary Testimony*), *Juegos de herencia* (*Heritage Games*), *Sacrificio* (*Sacrifice*), *Supervivencias* (*Survivals*), *Nóctulo*, *Sin cielo* (*Skyleless*), and *Subterra*. During this period, the visual language and the sound used by the artist changed significantly. As a result, the relationship with the viewer changed, becoming more complex.

Despite the changes over time and the differences between the works, each of them implies an experience of the liminal. Three different but interconnected levels —each essential to Echeverri and her processes of understanding what happens in her social context— make this experience possible: first, the interconnection between affective and intellectual dimensions stimulated by sound and images; second, the spectator's leading role in the construction of meaning, both of the works and what they communicate and propose; and finally, the technical level, associated with the medium —the video installation and the range of experience that it offers through processes of immersion and reflection—, which is handled differently in each work.

Given the spectator's leading and active role in these works, I will assume, as the author of the present analysis, the role of someone who, without pretending to cover all the visitor's possible reactions, acts as a ‘case’ spectator. From a perspective that moves between empathy (in the way our shared environment is felt and perceived) and an analytical attitude, I interact with the artist's proposal suggesting revelatory —I hope— interpretive clues that might provide the basis for a dialogue with other visitors to the exhibition.

proceso de comprensión preverbal, íntimamente ligado para Elliot con lo liminal:

El arte brinda una profundidad de experiencia personal allende la especulación, una experiencia que accede a procesos de desarrollo humano fundacionales que se cree han precedido el lenguaje y la escritura humanos (Zeidel, 2005), e integra aquello que continúa siendo parte de la construcción de sentido a través del símbolo, la metáfora y las imágenes (Elliot, 2011, p. 2).

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

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

Semejante “naturaleza” no existe para el mito; su mundo es dramático, de acciones, de fuerzas, de poderes en pugna. En todo

THE LIMINAL: BETWEEN VITAL EMOTIONS AND THE REFLECTIVE CONSCIENCE

The pre-eminence of emotional and affective dimensions, as well as the constant transition between the literal and the metaphorical (between existing events or situations and the possible associations they evoke) link Echeverri's works to a process of preverbal understanding, which Elliot considers intimately linked to the liminal:

Art provides a depth of personal experience beyond speculation, an experience that accesses foundational human developmental processes that are believed to have preceded human language and writing (Zeidel, 2005), and integrates that which continues to be part of human meaning making through symbol, metaphor, and imagery (Elliot, 2011, p. 2).

The emotional and affective aspects, as well as the role of metaphors and symbols in Echeverri's art, are fundamental to the initial reactions and the process of comprehension inspired by the works. It is enlightening to establish a parallel between the transition from the affective to the intellectual in these works and Ernst Cassirer's ideas regarding the dominant role of the emotional dimension in mythical thought. He situates this dimension in opposition, or as a complement, to the analytical attitude of scientific thought:

The mythical world is found, if you will, in a world much more fluid and fluctuating than our theoretical world of things and properties, substances and accidents. In order to grasp this difference, we could say that what the myth primarily perceives is physiognomic, not objective characters. Nature, in its empirical or scientific sense, can be defined as “the existence of things insofar as it is determined by universal

fenómeno de la naturaleza no ve más que la colisión de estos poderes. La percepción mítica se halla siempre impregnada de estas cualidades emotivas: lo que se ve o se siente se halla rodeado de una atmósfera especial, de alegría o de pena, de angustia, de excitación, de exaltación o postración. Los esfuerzos del pensamiento científico se dirigen a borrar todo vestigio de esa primera visión; a la nueva luz de la ciencia, la percepción mítica debe desaparecer.

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

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

laws” (Kant, *Prolegomena to Any Future Metaphysics*, Sec. 14). Such “nature” does not exist for the myth; its world is dramatic, of actions, forces, and conflicting powers. In every natural phenomenon it sees only the collision of these powers. Mythical perception is always imbued with these emotive qualities: what is seen or felt is surrounded by a special atmosphere, joy or sorrow, anguish, excitement, exaltation or prostration. The efforts of scientific thought are directed at erasing all vestiges of that first vision; in the new light of science, mythical perception must disappear.

It does not mean that the data related to our physiognomic experience are destroyed and annihilated as such; they have lost all objective or cosmological value, but their anthropological value remains... This restriction of their subjective qualities is what marks the general path of science that defines its objectivity, but it cannot completely destroy their reality, since every sign of human experience claim its reality (Cassirer, *Philosophical Anthropology*, pp. 119-120).

Continuing this parallel between the affective dimension of mythical thought and the scientist's intellectual-analytical dimension, Echeverri's works situate the visitor in a point of understanding between the emotional and affective —as “human experience (that) claims its reality”— and the theoretical and intellectual. By becoming immersed in the works' images and sounds, the spectator confronts, in the first instance, his or her own emotions —and also those of the artist—, emotions that, as in the case of mythical thought, provide key elements for the understanding of what is being experienced and confronted. Simultaneously, and given that the transition between immersion and reflection is

refuerza la posibilidad de esa transición al incluir constantemente continuidades (que hacen posible la inmersión) y rupturas (que obligan a tomar distancia) entre las imágenes y también en los efectos sonoros.

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

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

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

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

inherent to the medium of video installation, visitors can take a critical stance with regard to their experience and question it in order to create meaning. Especially, when Echeverri reinforces the possibility of this transition by constantly including *continuities* (which make immersion possible) and *ruptures* between images, and also in the soundtrack (which force viewers to become aware of the technical resources used by the artist).

The constant shift between the affective and the intellectual is intensified by means of a determining component shared by all the works: the veiled presence of the *sinister*, which according to Eugenio Trías, (whose observations are founded in Schelling):

... It is that *heimlich* or *unheimlich*, that which “expected to remain secret, has been revealed”. Something, therefore, that perhaps *was* familiar and has turned strange and inhospitable. Something that, when revealed, shows its sinister face, despite being, or precisely because it is, in reality, deeply, very familiar, the most familiar, intimate, recognizable (Eugenio Trías, *Beauty and the Sinister*, pp. 32-33.)

Echeverri’s works, given their liminal character, inhabit the boundary, the possibility, from where the sinister is perceived, without revealing it. They transition between the familiar and the unfamiliar without finally uncovering what could become intolerable. In turn, this suggestion of something sinister, without really showing it, is a “condition and boundary” of the works’ disturbing character and aesthetic appeal:

The sinister constitutes a condition and boundary of the beautiful. As a condition, aesthetic effect cannot occur without the sinister being, in some way, present in the



De doble filo (Double-Edge), 1999

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

En *De doble filo* (1999), el proceso de esquematización de una casa sobre la arena que se ve constantemente frustrado por la llegada del agua del mar y la lluvia, al igual que el dibujo siempre inacabado sobre una hoja de papel, complementados por sonidos de torrentes, tormentas y cortes, generan emociones que mezclan el deseo y la ilusión con la frustración y la desesperanza. La ausencia de una narrativa explícita conlleva la

artistic work. As a boundary, the revelation of the sinister destroys *ipso facto* the aesthetic effect. Consequently, the sinister is a condition and boundary: it must be present in the form of absence; it must be veiled. It cannot be revealed (Trías, 1984, p. 17).

An analysis of Echeverri’s video installations from the perspective of the process of comprehension and construction of meaning that they stimulate in the spectators, allows us to recognize their liminal character in several instances: in the transition from the affective to the reflexive dimension —parallel to that of Cassirer’s mythical and scientific thought—; the role played in this process by the symbolic and metaphorical aspects; and the veiled presence of the sinister.

In *De doble filo* (1999), the process of sketching a house in the sand —constantly washed

transformación de tales procesos en metáforas de construcciones posibles y soñadas y de motivos diversos —incluidas las condiciones sociopolíticas en un espacio y tiempo determinados—, por los cuales tales construcciones no llegan a realizarse o son destruidas una vez hechas realidad. La ambigüedad que tal situación encierra permite reconocer, además, en los signos de la casa o el hogar que no llega a ser, o que desaparece, amenazas o peligros asociados con lo que la casa puede, en ocasiones, representar. Al igual que en obras como *Passages dangereux* de Louise Burgoise o *La casa viuda* de Doris Salcedo, se entrevé una dimensión siniestra vinculada al hecho de que una realidad que se asocia con protección, cobijo e intimidad como el hogar, puede tornarse en el lugar donde ocurren abusos físicos y verbales de diferente tipo, que la hacen ser percibida como inhabitable e indeseable.

La mezcla de emociones, la dimensión metafórica y simbólica, así como la presencia de lo extraño y amenazante en lo familiar, también se había hecho manifiesta en *Apetitos de familia* (1998). En esta obra, la interacción de las voces de un bebé con los chillidos de un cerdo al que están sacrificando; los latidos de un corazón con las imágenes en sepia de sus entrañas recorridas por las manos de la artista tiñéndolas de rojo, y los abrazos entre quienes participan en el acontecimiento, generan emociones diversas: angustia, satisfacción, rechazo, asco y fascinación.

Tal como la artista misma lo menciona, la fragmentación de las escenas y los sonidos, al no proponer una narrativa lineal, abren de nuevo la posibilidad de la metáfora y la ambigüedad, en este caso del ciclo de la muerte que se ofrece como sacrificio de la vida. También sugieren la conexión con el atractivo atávico de la sangre, y la unión y el fortalecimiento de los lazos tribales o afectivos. Finalmente, generan asociaciones con comportamientos que fuera del contexto

away by seawater or rain— as well as an always unfinished drawing on a sheet of paper complemented by sounds of rushing water, storms, and cuts inspire a mixture of desire, hope, frustration, and despair. The absence of an explicit narrative turns the transformations involved in such processes into metaphors of possible, and hoped for homesteads; also of diverse causes —including the socio-political conditions of a specific space and time—, by which the houses are never built or are destroyed once they exist. The ambiguity contained in this situation allows for the recognition of threats or dangers associated with what a house can, on occasion, represent. As in works like Louise Burgoise's *Passages dangereux* (*Dangerous Passages*) or Doris Salcedo's *La casa viuda* (*The Widowed House*), we glimpse a sinister dimension linked to the fact that a reality associated with protection, shelter, and privacy, like the home, can become a place of different types of physical and verbal abuse, which cause it to be perceived as uninhabitable and undesirable.

The mixture of emotions, the metaphorical and symbolic dimensions, as well as the presence of threat and strangeness within what is familiar, were also made manifest in *Apetitos de familia* (1998). In this work, the interaction of a baby's voice with the squeals of a pig being butchered; the beating of a heart combined with sepia images of the pig's entrails caressed and turned red by the artist's hand, and the embraces of those participating in the event, generate diverse emotions: anxiety, satisfaction, rejection, disgust, and fascination.

As the artist herself mentions, the fragmentation of scenes and sounds by not proposing a linear narrative, again opens the possibility of metaphor and ambiguity, in this case of the cycle of death offered as a sacrifice for life. They also suggest a connection to the atavistic attraction of blood, and the union and strengthening of tribal

Apetitos de familia (Family Appetites), 1998



festivo-ritual se pueden interpretar como violentos. Por otra parte, la dimensión siniestra se insinúa en la medida en que esta, que es una ceremonia familiar realizada en diversas regiones del país, se torna en la obra en algo extraño y problemático al sentirse y mirarse en perspectiva y profundidad a través de un medio audiovisual. Este le permite a la artista reconocer los elementos que componen la fiesta y que, al fragmentarse, pierden el hilo que les da un valor incuestionado y los abren a la posibilidad de un sentido metafórico que los trasciende en su literalidad. La extrañeza y el carácter extraordinario que adquieren los convierte a su vez en enigmáticos, sugerentes y fascinantes.

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

or affective ties. Finally, they generate associations with behaviors that outside the festive-ritual context can be interpreted as violent.

On the other hand, the sinister dimension is insinuated to the extent that this family ceremony celebrated in regions throughout Colombia, becomes in the work strange and problematic when perceived and seen in perspective and depth through an audiovisual medium. The medium allows the artist to define the elements involved in the celebration which, when fragmented, lose the thread that gives them their unquestioned value. Subsequently, it opens them to the possibility of a metaphorical sense that transcends their literalness. The strange, extraordinary character they acquire makes them enigmatic, suggestive, and fascinating.

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

... En ese momento ya había empezado a mirar ese tipo de eventos, que tenían algunos elementos de apariencia violenta... Al principio me atrajo lo violento en los procedimientos y la forma natural de su manejo. Luego empecé a descubrir que ahí lo que había era un asunto de encuentro y fiesta. Cuando quise organizar ese material, lo traje al estudio y me encuentro con las fotos cargadas de sangre. Las pegué en las paredes. Ahí empecé a tener una mirada crítica sobre el evento... Pude dejar de verlo tan natural y familiar como era la costumbre desde niña. Entonces me di cuenta de que el video me permitía ver otras cosas: los sentidos se exacerban, crecen, la atención por las cosas se vuelve diferente...

... Comprendí que esas celebraciones a través del sacrificio de los animales unen las familias y reúnen a las comunidades. Hay una justificación interesante, que no es despreciable. Me interesó esa brutalidad que tiene que ver con los manejos tradicionales en las fincas, que mostraban ser duros y crueles... Después, al mirar el material, entendí que se trataba sobre todo del encuentro y del afecto. Cuando se le sacan el corazón y las vísceras al

In a recent interview, the artist explains much of this process when responding to a question about the way she approached the subject of rituals, specifically the ritual in *Apetitos de familia*:

At the time I was mainly interested in family behaviors. I had just finished *Casa íntima (Intimate House)*, which provided me, in a very natural way, with access to a house—with my camera—to privacy, during one day, certain voices, certain characters. I think that process led me to explore what was mine, my own family. With camera in hand, I recorded the year-end pig celebration. It was a very important celebration in my family. We all handled the different cuts of pork, turning them into wonderful dishes that we enjoyed throughout the day...

... At the time I had already begun to explore those kinds of events that included certain seemingly violent elements... At first I was attracted by the violence in the procedures and the naturalness with which they were handled. I went on to discover that it was actually all about getting together and celebrating. When I went to organize the material in the studio I discovered the photos with all the blood. I hung them up on the walls and began to view the event critically... I managed to stop seeing it as the natural and familiar custom I'd known since childhood. Then I realized that the video made it possible for me to see other things: the senses are exacerbated, they expand, our attention for things becomes different...

... I understood that these celebrations around the sacrifice of animals unite families and bring communities together. There is an interesting justification, which is not negligible. I was interested in the brutality associated with the traditional way things

cerdo, y luego se comparte, ¿eso qué significa? En ese momento, el animal está participando en una comunión, una comunidad, un grupo familiar, una unión... (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 187-189).

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

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

El sonido en *Apetitos de familia* partió del chillido del cerdo. Irrumpió y se volvió una ópera. El animal se convirtió en el cantante central. Como en cualquier proceso, inicialmente no tenía muy claro hacia dónde iba. Empecé a identificar la potencia de los sonidos y de las imágenes, en particular. A probar qué pasaba si ponía el sonido del cerdo cuando la familia se abrazaba. En ese momento todo confluye, se crece el momento del regocijo, y detrás, ese chillido tan fuerte parece invadir todo, hasta las montañas. Se inunda de dolor, es un chillido de muerte.

Quería hacer esa relación entre los encuentros y lo que sucedía en el presente. Me pregunté: ¿cómo hacer ver ese país y el horror que empezaba a suceder en esa década?... En ese momento, entré por aquellos eventos de violencia que nos estaban dominando. Acababa de llegar de hacer estudios de maestría en Inglaterra y también acababa de morir Pablo Escobar. Una década antes me había tocado todo el horror en Medellín. Colombia era un solo

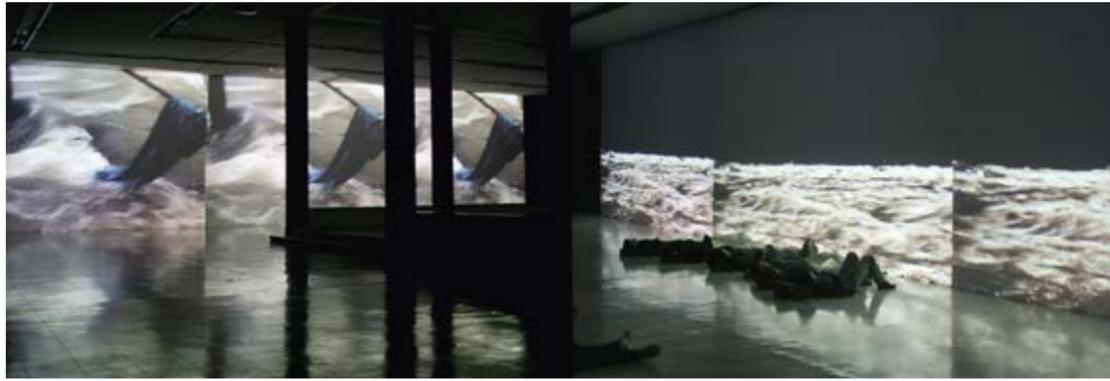
are done in farms, which appears hard and cruel... But as I viewed the material, I understood that it was more about getting together and affection. When the heart and viscera are removed from the pig, and then shared, what does that mean? At that moment, the animal is participating in a communion, a community, a family group, a union... (interview with the artist by Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 187-189).

The closeness to and the distance from the private experience of this celebration made it possible to connect it with a more collective and social experience:

How did the soundtrack develop? Did it come out of the work? Did you know that the sound of the pig would play such an important role?

The soundtrack for *Apetitos de familia* developed from the pig's squeal. It burst out and became an opera. The animal became the lead singer. As in any process, I was not initially very clear about where I was going. I began to identify the power of the sounds, and the images in particular. To see what happened if I placed the pig noise behind the images of the family embracing. That's when everything came together; the celebration escalates and behind it, that loud squeal seems to invade everything, even the mountains. Everything is flooded with pain, a death squeal.

I wanted to make that link between family gatherings and what was going on at the time. I wondered how to make that (part of the) country visible, along with all the horror that began in that decade... At the time, I used the violent events that were controlling us. I had just gotten my master's



Treno, 2009. Museo de Arte Universidad Nacional, Bogotá

dolor, una sola bomba. Cuando el cerdo grita, fue como el grito de todos. Un grito natural, un grito presente y que estaba en el ambiente (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, p. 191).

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

degree in England and Pablo Escobar had just died. A decade earlier I'd experienced all the horror in Medellín. Colombia was one big pain, one big bomb. When the pig squeals, it was like everyone's scream. A natural scream, a present scream, that was in the air (interview with the artist by Sol Astrid Giraldo, 2017, p. 191).

In *Treno* (2009), the sounds of the voices calling to people by their names without receiving an answer, as well as the confrontation with an insurmountable river, also produce anxiety and expectation. Additionally, the images of pieces of clothing rushing down the turbulent river increase the unease and distress. The river, however, not only generates emotions linked to those presences that suggest absences, but in its incessant and violent passage throughout the day and night, accompanied by the sounds of the fauna around it, it generates another range of emotions from terror and fear to fascination, admiration, and tranquility. Thus, the literally powerful and fluid water becomes a metaphor for forces that transcend human beings and are beyond their

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

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

Lo que esta mujer me aporta al contarme esa historia es que me pone en una situación de distancia. Me revela la impotencia en la que estábamos en el país, de poder resolver o ayudarle a alguien con un problema. Ella me pide ayuda, pero yo no tengo cómo. Y al decirlo, hablo desde la condición en la que está el país. ¿Cómo es posible que uno no tiene cómo, que aquí no haya dónde acudir para pedir que alguien resuelva algo? ¿Eso qué quiere decir? Entonces, ahí se me reveló el lugar de las dos orillas. Como "Usted allá y yo aquí". Y ahí se me reveló el río que no estaba al principio. Esa reflexión no tenía que ver con el río para nada. Ya después me voy a grabar al Cauca...

Cuando ya estaba haciendo el trabajo de campo, tomo conciencia de que el río era un lugar de desaparecidos. Acababan de pasar los peores horrores, paramilitares asesinando a las dos de la mañana a cantidades de campesinos que tiraban en los puentes. Entonces toma sentido hacer todo: lo de la ropa, buscarla, recogerla. Y claro, hacer los llamados... (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 78-79, 83).

control. The river, the clothing, and the sounds are simultaneously an attractive and familiar presence that becomes strange and threatening.

As in the previous work, and a constant in her work, during the creative process the artist's intimate feelings and private experiences interact with collective and social events. *Treno* developed not out of the river, but from a feeling of profound helplessness experienced by the artist when she had no way to respond to a call for help from someone whose relative had suddenly and unexpectedly disappeared.

By telling me her story, this woman placed me at a distance. She revealed to me the impotence in which the country found itself, of not being able to solve or help someone with a problem. She asked me for help, but there was nothing I could do. And when I said so, it was as if I were speaking of our condition as a country. How is it possible that we can't help, that there is nowhere to go and no one to ask for help? What does this mean? That's when the idea came to me of a place with two shores. Like "you over there and me over here". And the image of the river came to me, which was not there in the beginning. That reflection had nothing to do with the river at all. Later, when I went to film in Cauca...

While doing the fieldwork, I became aware that the river was a place of the disappeared (people). The most awful horrors had just occurred; paramilitaries murdering peasants at two o'clock in the morning and throwing them off bridges. And so it made sense to do all that: the clothes, go looking for them, fishing them out. And, of course, the calling... (interview with the artist by Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 78-79, 83).

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

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

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

El sonido del machete, central en esta obra, es especialmente evocador para la artista:

El uso del machete, herramienta cultural para el cultivo y para actos de violencia en este país en épocas pasadas y recientes, resonó en mi conciencia, identificando su

For Echeverri, the strength of the river, the space and the size of the video installation, evoke this inability to respond to those who ask for help from “the other shore”:

In *Treno* I develop a sound and video installation from two different shores. It’s a sad calling, a lament. An audio-visual space that dialogues, seeks an echo. A circular narrative fusion. A local, continuous, and recurrent scream that falls into the void. Silences swept away by Colombia’s Cauca River. A familiar scream that goes unanswered. The voice that calls and invokes from one shore, bounces off the other, like a binding sound that circulates through space, touches the walls, tries to arrive. Matter supported by the flowing water and by the riotous cry (Clemencia Echeverri, “An Unanswered Call”, *Sin respuesta*, p. 54).

Within the same Colombian context, relationships can be established between violent attitudes that imply abuse but are seen as ‘normal’, and celebrations like the ‘party of the pig’, on which *Apetitos de familia* is based, and that of the ‘cock’ in *Juegos de herencia* (2011). The set of gestures in *Juegos de herencia*, such as the blindfolding and spinning of the boys until they become dizzy; the indifference of those who attend the celebration; behaviors such as the striking and caressing of the half-buried rooster; and the sounds of the machete, the sea, and the digging of holes in the sand recreated by Echeverri, although alluding to an ancestral tradition, inspire fear, expectation, rejection, and fascination.

The artist finds the sound of the machete, central to this work, especially evocative:

The use of the machete, a cultural tool used in farming and to perpetrate acts of violence in this country in past and recent



Juegos de herencia (Heritage Games), 2011

golpe, su timbre como el eje del proyecto. Sigo esta herramienta para conocer su sonido oculto, su fuerza y su amenaza (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, p. 131).

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

De forma simultánea, el “juego” con la cámara de video permite capturar réplicas de esta situación, que en medio del bullicio y de la complejidad del ritual resultan difícilmente perceptibles, por ejemplo, el momento en el que alguien patea la cabeza del gallo una vez terminado (sic) la

times, resonated in my conscience, pointing to its sound, its timbre, as the axis of the project. I follow this tool to uncover its hidden sound, its power, and the threat it represents (interview with the artist by Sol Astrid Giraldo, 2017, p.131).

Gustavo Gómez highlights the connection between these elements and the atrocities committed in Colombia while stressing the fundamental role played by audiovisual media in raising awareness:

At the same time, the “game” with the video camera makes it possible to capture the aftershocks of this situation, which in the midst of the bustle and the complexity of the ritual are difficult to perceive; for example, the moment when someone kicks the rooster’s head after the ritual has



Sacrificio (Sacrifice), 2013. I Bienal Internacional de Cartagena

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

El gallo como metáfora de seres indefensos en cualquier circunstancia y las preguntas abiertas

ended (sic). This seemingly inconsequential event shows that the ritual is not a simple symbolic construction, a fictitious representation, but that it channels the latent impulses in our manner or way of inhabiting the world that are generally not perceived directly. In other words, it could be said that in this case the video camera captures, beyond the crucial moment of the animal's death, uncommon images related to the meaning of the spectrum of violence. Thus, the video rescued from oblivion an event that, despite having been repeated many times, perhaps had not been captured with the appropriate intensity (Gustavo Gómez, “Juegos de herencia: la lógica de los espectros y la tecnología de la memoria” (“Heritage Games”: The Logic of the Spectra and the Technology of Memory”), *Sin respuesta*, p. 25).

The rooster as a metaphor for helpless beings in any circumstance, and the questions regarding

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

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

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

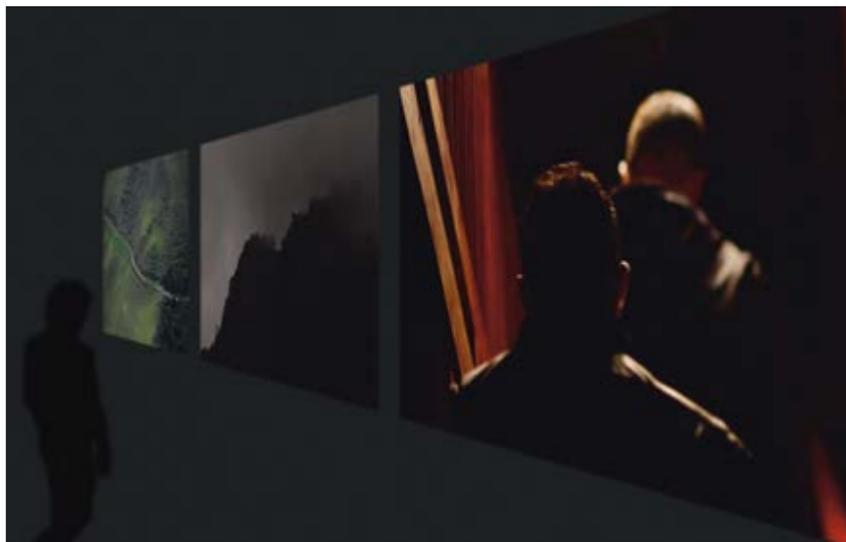
... En *Sacrificio* el sonido define la desbandada de reses en cautiverio, reses bajo amenaza permanente en los campos colombianos. Evento que contiene venganza, juego, extorsión y amenaza. *Sacrificio* es una obra envolvente de seis proyecciones en sincronía, donde el sonido es dominante: la trepidación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

a celebration that evokes a rite of passage suggest other possible interpretations that, as in the case of *Apetitos de familia*, relate to the meaning of sacrificial rituals, the price of the transition to adult life, the mystery of the links that unite a community. The festive and familiar thus turn ominous and strange, but the strangeness also contains elements that reconnect with traditions and customs that are not so foreign and that hold clues to what it means to be human.

The allusion to animals in danger of being exterminated reappears in *Sacrificio* (2013). In this case, they interact with an uncontrollable fire, a force of nature as powerful as the river in *Treno*. The spectator is overwhelmed by fear, anxiety, and fascination as s/he stands before the flames that invade the screens and listens to the sound of the cattle that dominates the space.

As in Echeverri's other works, interpreted literally this may suggest connections with “normalized” events from the armed conflict in Colombia's rural areas, where cattle have been one of the victims in the struggle for territory:

... In *Sacrificio* the sound defines the stomping of cattle in captivity, cattle under permanent threat in rural Colombia. The event contains revenge, play, extortion, and threat. *Sacrificio* surrounds the viewer with six synchronized projections in which sound plays a leading role: the trepidation of the hooves on the patios fleeing towards extermination expresses stampeding evacuation and conflict. The horror and fear are constructed through the soundtrack, which travels through, and overwhelms the space. This soundtrack is on a larger scale and rises above the stories and the spectator (interview with the artist by Sol Astrid Giraldo, 2017, p.200).



Supervivencias (Survivals), 2013. Alonso Garcés Galería, Bogotá



Versión libre (Voluntary Testimony), 2010. Galería Santa Fe. VI Concurso Premio Luis Caballero, Bogotá

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

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

Supervivencias (2013), su obra hermana, concebida originalmente como parte de *Sacrificio*, confronta al espectador con otra dimensión vinculada al sentimiento de lo sublime —semejante al generado por el poder del río en *Treno* o del fuego—, generada en este caso por aspectos de la topografía colombiana: las inmensas distancias y los casi infranqueables obstáculos, representados por las montañas y los inmensos ríos, la

In *Sacrificio* the livestock also takes on a metaphorical connotation by referring to confined, abused, and endangered animals or human beings. Additionally, the fascination with the power of fire and death suggests an alternate perspective related to the horror's appeal and attraction, linked once again, to the sense of sacrifice.

Supervivencias (2013), the piece's sister-work, originally conceived as part of *Sacrificio*, confronts the viewer with another dimension linked to the sense of the sublime —similar to the feeling generated by the power of the river in *Treno* or of the fire—, suggested in this case by aspects of Colombia's topography: the immense distances and the almost insurmountable obstacles represented by the mountains and the immense rivers, the tropical exuberance, the sensation of distance and vulnerability. The latter are enhanced by images of a house in uncertain conditions: we can't tell if it is inhabited or being invaded by a group of

exuberancia tropical, la sensación de lejanía y vulnerabilidad. Sentimientos estos últimos que se potencian con la presencia en las imágenes de una casa cuya condición es incierta, al no ser claro si está habitada y si la está invadiendo un grupo de hombres que suben y bajan escaleras insistente y reiteradamente en su interior. La obra genera, como las demás, múltiples emociones e interpretaciones. Es posible asumir literalmente que se realiza una toma por parte de personas que buscan apoderarse del territorio, o amedrentar y desplazar a sus habitantes, así como también que las escenas sean vistas en un sentido metafórico, relacionándolo con el carácter fascinante y aterrador de la topografía, el aspecto a la vez acogedor y amenazante de la casa, e incluso, al igual que en *De doble filo*, el cuestionamiento de esta como símbolo de protección e intimidad.

La sensación de miedo y vulnerabilidad que se experimenta por momentos en *Supervivencias*

men who, insistently and repeatedly, climb and descend the stairs inside the house. As in others, this work inspires multiple emotions and interpretations. It is possible to assume that the house is literally being captured by people seeking to take over the territory, or intimidate and displace its inhabitants. Also to see the scenes in its various metaphorical connotations: ie, relating them to the fascinating and terrifying nature of the topography; and the at once cozy and threatening aspects of the house, which as in *De doble filo*, question it as a symbol of protection and privacy.

The fear and vulnerability experienced at times in *Supervivencias* is also present in *Versión libre* (2010), in the presence of ghostly male figures projected onto fabrics hung in the middle of the room. These figures can be associated with the implicit and explicit invaders in previous works. They can also be related to the dark forces that inhabit our unconscious, or to powerful people

es también generada en *Versión libre* (2010) por la presencia de figuras masculinas fantasmales proyectadas sobre telas colgantes en medio de la sala. Estas figuras pueden asociarse con los invasores implícitos y explícitos de las obras anteriores, quienes también pueden relacionarse con fuerzas oscuras que habitan el inconsciente de las personas o que representan intereses de poder y son responsables de acontecimientos violentos en la sociedad. Las caras de estos personajes son visibles solo parcialmente en la obra (dada la máscara que les cubre la mayor parte del rostro) durante el proceso en el cual emiten palabras alusivas a sus historias personales y su vinculación anterior a grupos armados. Al igual que sus palabras, los gestos que hacen con las manos para levantar la parte inferior de las máscaras son superpuestos por la artista insistente y reiterativamente. Como consecuencia de esto, la interacción entre los movimientos de los dedos, las voces intercaladas e interrumpidas y las expresiones cambiantes de los ojos de cada personaje generan emociones confusas de rechazo, compasión, desdén y simpatía. Es posible percibir en ellos la normalización de comportamientos violentos y criminales, que coexisten con el arrepentimiento, la dificultad y la extrañeza que los personajes viven frente a su propia historia. Al mismo tiempo, sus intentos de comunicación —exitosos y frustrados a la vez— se convierten en metáforas de reconocimiento de uno mismo y de los otros, de aceptación y de rechazo. La interacción con estos seres nos hace verlos como extraños, al mismo tiempo que admitimos una posible familiaridad con sus procesos, al imaginarnos —si nos lo permitimos— ocupando su lugar. Esto ocurre en parte porque debido a la forma en que los protagonistas nos confrontan, con sus voces y sus caras semivisibles en un primer plano, en una escala superior a la nuestra, nos hace escucharlos, es decir, darles a ellos la oportunidad de comunicarse y darnos a nosotros la posibilidad de reconocerlos y formar comunidad, tal como lo plantea la artista:

who ‘behind the scenes’ are responsible for violent events in society. In the work, the faces of these individuals are only partially visible (masks cover their faces almost entirely) during the process in which they emit words alluding to their personal stories and their previous connections to armed groups. The artist insistently and repeatedly superimposes both their words and their gestures as they lift the lower part of their balaclavas. The interaction between the movements of their fingers, the interspersed and interrupted voices, and the changing expressions of their eyes inspire a confusion of emotions including rejection, compassion, scorn, and sympathy. In them we sense the normalization of violent and criminal behavior, which coexists alongside repentance, and the individuals’ strange and difficult relationships with their personal stories. At the same time, their attempts at communication —successful and frustrated at the same time— become metaphors for recognition of one’s self and of others, of acceptance and rejection. The interaction with these individuals makes us see them as strangers, while also allowing for a possible familiarity with their processes, by putting ourselves —if we allow ourselves— in their place. This occurs partly because of the way in which the protagonists confront us, their voices and semi-visible faces in the foreground on a scale that makes them larger than us, forcing us to listen to them, to give them the opportunity to communicate and give us the chance to recognize them and create community, as the artist stresses:

Based on a piece like *Versión libre*, nominated for the Luis Caballero Prize in 2011, what would you say is your position on the complex gray line between victims and victimizers?

In this work, I journey through voices, ghosts, the unknown, through boundaries and questions. It’s a path through an

Voz, resonancias de la prisión (Voice: Prison Resonances), 2009. Instalación interactiva de sonido (3 salas, 16 sensores por sala, proyección de video y sonido). Museo Nacional de Colombia, Bogotá



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

En esta obra realizo un viaje por la voz, por el fantasma, por lo desconocido, por los límites y la pregunta. Es un trazado por un tiempo transcurrido cargado de historias difíciles de contar, de verdades ocultas, de episodios de nuestra barbarie contenida en capas de víctimas y victimarios. Una suma de implicados que incluye al espectador cuando siente que lo interpela al pararse frente a la obra. Y esta es una interpelación que se ejerce en diversas vías: del victimario

elapsed time laden with difficult stories, hidden truths, chapters in our barbarity contained in layers of victims and victimizers. A huge number of players are involved, including the viewer who, when standing in front of the work, feels as if he’s being questioned. And this interpellation takes place in various directions: from the victimizer to a possible victim, that could be the spectator, or when the victimizer shows his vulnerability through his speech, becoming a victim of the same dominant forces to which he belongs. Guilt and suffering seem to flow through this piece and are reinvented, secrets are discovered, and in the end the spectator finds him/herself



Nóctulo, 2015. Still de video. NC-Arte

a una posible víctima que sería el espectador, o cuando por su mismo discurso el victimario muestra su estado de vulnerabilidad, se convierte en víctima de los mismos grupos dominantes a los que pertenece. En esta obra parecen fluir culpas y sufrimientos que se trasladan y se reinventan, se descubren secretos, y al final se establece para el espectador un lugar complejo de asimilación y comprensión...

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

in a complex place of assimilation and understanding...

... Rather than exploring directly the places of opposition where we think we stand, I created a thickly charged space that remained in the darkness: the former combatants' balaclavas intrigue the viewer and prepare him/her to listen carefully, to wait, to refrain from judgement, and even to forgive the almost unforgivable, as one of the victimizers requests. I think that by establishing borders between victims and perpetrators we create moral and differentiating positions that do nothing to clarify the confusing moment of confrontation and disagreement that occurred throughout the conflict. Knowing allows us to understand, to yield, open up space, and reconstruct rhythms of agreement. The artist in these cases tries to touch deep wounds, to risk and attempt to expose

diferenciadoras que para nada esclarecen el confuso momento de confrontación y desencuentro sucedido a lo largo del conflicto. Conocer nos permite entender, ceder, abrir espacio y reconstruir ritmos para los acuerdos. El artista en estos casos intenta tocar heridas profundas, arriesgar y tratar de dejar ver la condición humana (entrevista en *Revista Errata*, sin editar).

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

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

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

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

the human condition (interview in *Errata Magazine*, unedited).

Byung-Chul Han reinforces this notion of listening set forward by Echeverri and recreated by her in works such as *Voz, resonancias de la prisión* (2009) (*Voice: Prison Resonances*) (2009) and *Nóctulo* (2015):

Listening is not a passive act. It is characterized by a peculiar activity. First I have to welcome the other, that is, I must affirm the other in his otherness. Next, I listen to what he says. Listening is a lending, a giving, a gift. It's the only thing that helps the other to speak. It doesn't passively follow the other's discourse... Listening invites the other to speak, freeing him for his otherness... (*La expulsión de lo distinto / The Expulsion of the Other*, pp. 113-114).

...Listening has a political dimension. It is an action, a participation in the existence of others, and also in their sufferings. It is the only thing that links and intermediates between men so that they can create community (*La expulsión de lo distinto*, p. 120).

In *Nóctulo*, the voices of people forced out of their homes play simultaneously with the ultrasonic emissions of bats —which we presume now inhabit these places— and the sound of seeds as they drop incessantly until filling the screens. The fact that the spectator listens to the voices of these humans and bats fulfills a crucial ethical and social role for the artist:

I'm concerned about what happens at a distance, the unheeded and unattended, the unexpressed. I used the voice in several projects as a link and a contact. One example was in *Voz/resonancias de la prisión* (*Voice: Prison Resonances*), where

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

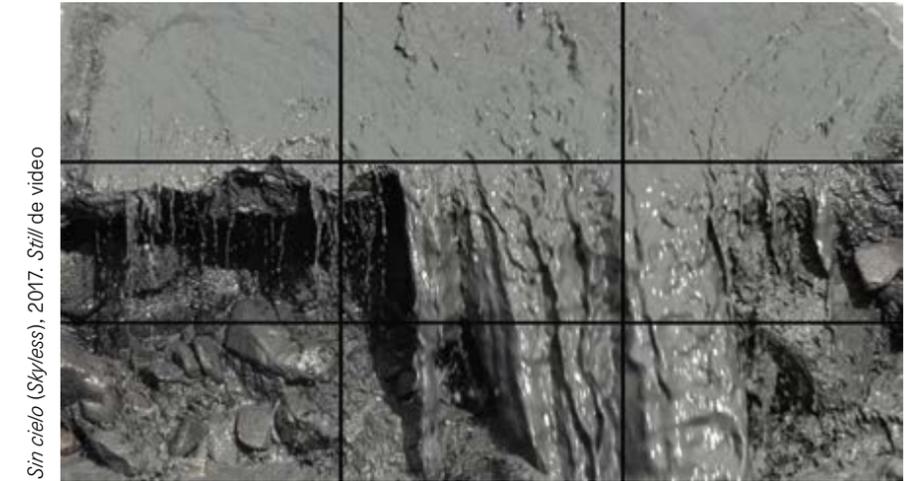
Nóctulo es una obra que está apoyada en la plataforma de sonido ultrasónico, en resonancia con su eco para la localización y guía de vuelo del murciélago. El eco tiene una relación primordial con el espacio, especialmente con el ambiente natural. Escuchar el eco moviliza desde un sonido anterior, pasa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

Hablar requiere la atención del otro, la voz es el órgano que está entre dos. Quien trata de comunicarse encuentra en el otro un silencio. La voz no es un vacío; por el contrario, es un espacio de contacto de presencia política, de atención. Es difícil expresar, dejar que el cuerpo se manifieste,

the National Museum, designed as the first penitentiary in Cundinamarca, operated as a platform to receive the voices of Colombian inmates in English prisons. The voice is also very much a part of works like *Cal y canto* (*Lime and Song*) (2000), *Treno* (2007), *Frontera* (*Border*) (2011), *Versión libre* (*Voluntary Testimony*) (2011), and now in a new project, *Nóctulo* (2015), operating as a presence that articulates the purposes of each work.

Nóctulo is supported by an ultrasonic sound platform, in resonance with its echo that guides the bat's flight and provides its location. Echoes have a primordial relationship with space, especially with the natural environment. Listening to the echo moves one from an earlier sound, passing through the present, then situating it in the 'after'. I apply distance to the sound, producing a wall that is broken, that is penetrated in a timeless way. The echo in *Nóctulo* pierces, brings closer from afar experiences, voices, fears, inaudible moments that ask to be heard. It's a moment of geographical and political distance in which the image shows us a continuous flow, from back to front, and the sound reverberates from outside and from within.

Speaking requires the other's attention; the voice is the organ between two elements. The person trying to communicate finds silence in the other. The voice is not a vacuum; on the contrary, it is a space for contact, of political presence, of attention. It is difficult to express, to let the body become manifest; the path of silent self-punishment has been long. Speaking, calling out, and expressing are actions that break the isolation to produce reintegration, convergence, value. It's about giving the



Sin cielo (Sky/less), 2017. Still de video

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

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

other back his dignity, doing him justice, being able to speak and generating an echo that resonates and values the importance of recognition. It's being able to be heard. Art will have to shorten distances between language and experience. Visual and sound mediation drive the encrypted to give it the place it deserves (interview in *Errata Magazine*, unedited).

Being impelled to listen and make sense of those voices and those sounds generates emotions ranging from sadness to compassion, fear and curiosity. The nostalgia and discomfort inspired by the images —perhaps the former inhabitants of the abandoned house— of unattainable ghostly beings overwhelm us. Metaphors re-emerge in relation to memories, the house, and the life cycle made possible by the plant-pollinating bats. Despite the strangeness produced by their flapping and the sounds they produce, they can still be recognized as sources of life. On the other hand, the familiarity embodied by the

posibilitan los murciélagos en cuanto polinizadores de plantas.

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

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

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

El paisaje en el pueblo caldense de Marmato, Colombia, por acción de la excavación en minería de oro, desaparece como montaña que toca las alturas, para venirse encima como sucesivos vacíos sin control ni límite. Un paisaje convertido en agresivas



Sub_terra, 2017. Still de vídeo

house is lost with the absence (forced or natural) of its inhabitants, the distance in time, and the arrival of the new inhabitants.

Finally, *Sin cielo* and *Subterra* (2017), in contrast with the presence of the sublime in the contemplation of the mountainous landscape in *Supervivencias*, question the ‘normalization’ and unfortunate familiarity acquired by Colombia’s eroded and mistreated mountains.

marcas por las que transita el virus tóxico. Un territorio adolorido y sin descanso. Es un paisaje oscuro y sombrío que sorprende y paraliza, pues está abierto, desnudo, expuesto y despojado de su origen.

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

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

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

The presumably toxic liquid colors and stains — both attractive and disgusting—mixing in with the streams that flow into Colombia’s mighty Cauca River allow one to sense the sinister pollution, even if we never actually see it. Neither is the relationship with the possible causes of this dumping of liquids ever established. The temptation exists to point an accusing finger at those who in several of the images seem to be dumping waste. However, the panoramic views of their physical environment and the ruins of a village on the mountaintop cause us to wonder whether they are the perpetrators or the victims in this scenario.

Sin cielo suggests a relationship with the consequences of unlawful or out-of-control mining, as suggested in the description of the work that appears on the artist’s website:

Because of gold mining, the soaring mountainous landscape in the town of Marmato, Caldas, in Colombia, disappears and topples down like successive voids out of control or boundaries. A landscape transformed into aggressive blotches along which travels the toxic virus. A restless territory in pain. It is a dark and somber landscape that surprises and paralyzes with its open, naked, and exposed condition, stripped of its origins.

Mining activities leave traces of cyanide and mercury, stir up the gray and green water producing devastation and suffocation. This activity leaves the death of the landscape hanging from cables, debris, garbage, and dense waters that carved as environmental pollution in every sense of the word. This “moral ruin” has profound effects on the territory’s important political, social, and ideological dimensions (clemenciaecheverri.com, on March 25, 2018).

EL ESPECTADOR EN EL PUNTO LIMINAL:
CREADOR DE SENTIDO ENTRE LO PREGNANTE
Y LA RESOLUCIÓN IMAGINADA

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

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

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

En *Apetitos de familia*, los sonidos y las imágenes sugieren la comida en familia de un cerdo vivo, pero no vemos ni al cerdo (excepto por sus entrañas) ni la comida durante el sacrificio.

Juegos de herencia compone una serie de gestos, objetos y sonidos que podrían desembocar en el

In *Sin cielo*, as the cited text suggests, the mountain can also be seen as a metaphor for the planet and the human actions executed on it, and the viewer may well wonder about the social and economic interests and lifestyles for which, as humans, we are all, in lesser or greater measure, responsible.

All the works, therefore, offer the possibility of developing an affective and intellectual process of understanding and imagining of what was or is possible. From his/her liminal position the viewer fluctuates between the emotional and the reflective, the literal and the metaphorical, the aesthetic and the sinister. Although the works themselves are the condition of possibility for these processes, it is the spectator who determines their meaning and is the agent of what the received stimuli communicate. Therefore, the second level in which the works' liminal character becomes apparent, corresponds to the spectator's agency in the construction of meaning.

THE VIEWER AT THE LIMINAL POINT: CREATOR OF
MEANING BETWEEN THE PREGNANT AND THE
IMAGINED RESOLUTION

One of the essential components of a video installation, especially those like Echeverri's that exploit the possibilities of space, is the complex interaction required with the work as Meigh-Andrews points out:

Video installations that utilise the exhibition space's possibilities for spreading the work spatially, and on multiple screens, require a viewer who is willing to indulge in a bodily, navigational and simultaneously reflective and synthesizing experiential process... Video installations are thus based on a form of expanded understanding of the work and the image, which takes the

corte de la cabeza de un gallo enterrado, pero no hay imágenes que muestren ni al gallo decapitado, ni la cabeza, ni la acción del degollamiento. Gustavo Gómez caracteriza esta situación desde la "lógica de lo espectral":

Así, retomando los planteamientos de Jacques Derrida (Derrida y Stiegler, 1998), la cuestión de la herencia no es remitida a un pasado que ha sido dejado atrás y que no reincide o se repite en el presente, sino que es vista desde una lógica de lo espectral: en este caso, el espectro del asesinato o de la violencia que retorna al escenario de un ritual donde muere un animal. Estamos ante un espectro porque la violencia o la muerte no se presentan en sí mismas como una totalidad cerrada, sino que se manifiestan en una voz, en un sonido, en una imagen fragmentada y evanescente (Gustavo Gómez, "Juegos de herencia, la lógica de los espectros y la tecnología de la memoria", *Sin respuesta*, p. 22).

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

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

En su videoinstalación sonora, la colombiana sitúa al espectador en medio de dos grandes proyecciones enfrentadas del río

viewer's sensory and cognitive activities into account as a co-creative factor in the work's construction and meaning (Meigh-Andrews, pp. 340-41).

In addition to the aforementioned components, it is the characteristic incompleteness and fragmentary nature of Echeverri's works that demand the spectator's participation. They are incomplete not only because they lack a linear narrative with a final resolution, but above all, because the artist chooses to make visible only certain scenes and avoids developing what is intuited as a 'logical' conclusion of the events.

In *Apetitos de familia*, the sounds and the images suggest a family ingesting a live pig, but we see neither the pig (except for its entrails) nor the food during the sacrifice.

Juegos de herencia is comprised of a series of gestures, objects, and sounds that could very well lead to the decapitation of the buried rooster, but there are no images showing the headless animal, its head, or the slaughter itself. Gustavo Gómez characterizes this situation from the "logic of the spectral":

Thus, returning to Jacques Derrida's ideas (Derrida and Stiegler, 1998), the idea of heritage referred to here is not of a past that has been left behind and that does not recur or repeat itself in the present, but is seen from the logic of the spectral: in this case, the specter of murder or violence that returns to the scene of a ritual in which an animal dies. We are faced with a specter because violence or death appear not as an enclosed whole, but as a voice, a sound, a fragmented and evanescent image (Gustavo Gómez, "Juegos de herencia, la lógica de los espectros y la tecnología de la memoria", *Sin respuesta*, p. 22).

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

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

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

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

En todas estas obras, pues, es finalmente el espectador quien puede definir y decidir, si así lo

The fire and cattle in *Sacrificio* seem destined to coincide in several of the videos, but that never happens; in the same way that it is impossible to say whether or not the house in *Supervivencias* has really been invaded.

In *Treno*, the metonymy of the articles of clothing floating down the river that someone on the shore tries to fish out remains unresolved: they allude to bodies that, dead or alive, are never seen. Nor do we have any idea about the motivation or the result of the calling from across the river. As Gustavo Chirolla points out, in this work what predominates is the *clamor* not the horror:

In her sonorous video installation, the Colombian artist places the spectator in the midst of two large projections of the Cauca River, and without resorting to images of horror or extreme cruelty, as the water rises, the spectator in the middle feels as if he is sinking. Only at the end, by way of an allusion, do we discover certain traces —the *tanatopolitical clothing* swept away by the river. It is not a question of avoiding these representations out of moral modesty, but of achieving something else by avoiding the sensational and the spectacle of death: *Treno* is more the shout, the clamor, than the horror (Gustavo Chirolla, “Política del grito en una trenodia” (“Politics of the Shout in a ‘Trenodia’”, *Unanswered*, p. 46).

Other equally absent beings make their presence felt through the traces of their actions on the mountain, the river and their precarious homes in *Sin cielo*, but as indicated, their role as victimizers or victims of abuse remains undefined.

Similarly, in *Versión libre* we hear fragments of the words and phrases used by half-masked individuals attempting to confess truths, but there is no

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

LO LIMINAL EN LA VIDEOINSTALACIÓN: ENTRE LA INMERSIÓN Y LA INTERACCIÓN. LO VIRTUAL Y LO REAL

La situación liminal vivida por el espectador en cuanto creador de sentido es potenciada por el medio artístico trabajado por Echeverri; las videoinstalaciones, en sí mismas, poseen un carácter liminal. Por una parte, al igual que los *performances* y otras formas efímeras, la vivencia de la obra es temporal; una vez que deja de ser expuesta, quedan solo registros audiovisuales o fotográficos que no pueden reproducir ni la experiencia kinestésica ni la situación generada por las múltiples pantallas y los parlantes. De tal manera que las imágenes y los sonidos que componen las obras están en una situación de existencia que bordea la inexistencia. Aun durante su exposición en una galería o en un museo, estos tienen un carácter dual al transitar entre lo fáctico —los hechos, objetos, personas y situaciones que se han videograbado— y lo ficticio, al ser editados y reproducidos. Las pantallas, los telones, los proyectores y los parlantes trascienden su materialidad para pasar a un nuevo nivel de realidad: virtual y digital. Las salas mismas de proyección implican una transición a través del umbral; con frecuencia, los espectadores dejan la luz de fuera para adentrarse en la oscuridad de las salas y reacomodar sus sentidos ante la nueva experiencia sensorial.

Por otra parte, retomando la cita de Chris Meigh-Andrews, las videoinstalaciones implican que el

elaboration or explanation that makes them coherent; their faces and hands are partially visible, but we do not face the individuals, whose character of perpetrator or victim is also undefined.

In *Nóctulo*, the boundary is created almost imperceptibly through the use of the bats’ ultrasound and the semitransparent fabrics. Furthermore, the suggested space’s past, inhabited by ghostly figures and voices is confused in a simultaneous whole with the present of the exhibition, where they become slightly visible and audible, and the future promised by the seeds and the animals’ flight.

In all these works it is ultimately the viewer who can define and decide, if s/he so wishes and dares on the possible relationships between the elements that compose the works, and the consequences and implications of what they suggest and propose. It is up to the viewer, as well, to make sense of what s/he confronts within the exhibiting and experiential space, and to develop an understanding of the thematics to which the artist alludes in her works.

THE LIMINAL IN VIDEO INSTALLATIONS: BETWEEN IMMERSION AND INTERACTION. THE VIRTUAL AND THE REAL

The liminal situation experienced by the spectator as creator of meaning is enhanced by the artistic medium used by Echeverri; video installations themselves have a liminal character. On the one hand, as with *performance* and other ephemeral art forms, the experience of the work is temporary; after the show closes, only audiovisual or photographic records remain, which cannot reproduce the kinesthetic experience or the situation generated by the multiple screens and speakers. The condition of the images and sounds that make up the works is therefore one of existence



Casa íntima (Intimate House), 1996. Videoinstalación (Cuatro proyecciones de video en espacio cuadrado), 14 min

espectador transite entre estados de inmersión y otros de reflexión crítica, jugando su cuerpo un papel fundamental en el proceso: “Las videoinstalaciones que utilizan las posibilidades del espacio expositivo para desplegar las obras espacialmente y en múltiples pantallas requieren un espectador que esté dispuesto a involucrarse en un proceso experiencial de tipo corporal, deambulador y simultáneamente reflexivo y sintetizador” (*A history of video-art*, p. 340).

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

De doble filo y *Apetitos de familia* son (además de *Casa íntima*) dos de sus obras más tempranas. Ambas son proyecciones monocal, de tal

bordering on non-existence. Even while they are exhibited in a gallery or museum, the works have a dual character, fluctuating between the *factual*—objects, people, and situations that have been videotaped—and the *fictitious* after being edited and reproduced. The screens, the curtains, the projectors, and the speakers transcend their materiality to move to a new level of reality: virtual and digital. The projection rooms imply a transition through the threshold; frequently, viewers leave behind the light from outside to enter the darkness of these rooms and readjust their senses to a new sensorial experience.

On the other hand, returning to Chris Meigh-Andrews’ quote, video installations imply that the viewer transitions between states of immersion and critical reflection; in this process the body plays a fundamental role. “Video-installations

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

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

El espacio empieza a ser un nuevo dato, un problema fundamental para construir pensamiento y fortalecer la idea. Por ejemplo, en *De doble filo*, que exhibí por primera vez en la exposición “Arte y violencia” en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1999, la produje a partir de una tela en la mitad del espacio, dividiéndolo como membrana. Mi interés era que el sonido pasara de un adentro a un afuera y que, cuando el espectador estuviera en un lugar, recibiera el sonido interior y hacia delante. Fue una forma de empezar a encontrar esos lenguajes que permiten localizar los valores de la imagen sonora y de la imagen del

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

The works progressively changed technically and formally depending on the available technology, and so did the character of the liminal experience procured by the video-installations.

De doble filo and *Apetitos de familia* (in addition to *Casa íntima*) are two of her earliest works. Both are single-channel projections: the images appear on a single screen and the sound comes from a single source. The larger-than-life scale of the screens, the location of the speakers (behind the screen in the former and surrounding the viewer in *Apetitos*), and the darkened rooms immerse the viewer in the audiovisual experience, complemented by a juxtaposition of events recorded with the video camera, photographs, and paintings. This experience involves a permanent transition between reality and fiction not only implicit in the relationship between what is filmed and what is edited. It is also highlighted by the artist by simultaneously including different media within a single work, ie, a house drawn on the sand and on a torn fabric; the squeal of the butchered pig, the artist’s hand running across a photograph of the pig’s interior, and images of the family gathered in celebration; an abstract painting on a canvas and the blood that fills the screens in both works.

In *De doble filo*, Echeverri began to take advantage of the possibilities of the exhibition space to make the viewer aware of his or her psychic and corporal involvement with the work:

The space itself becomes a new datum, a fundamental problem that builds thoughts

video (entrevista con la artista en Sol Astrid Giraldo, 2017, p. 190).

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

... El lápiz que dibuja también rasga violentamente hasta abrir el soporte, las casas que se graban con dificultad sobre la tierra inmediatamente son borradas. La espacialidad de la instalación enfatiza esa sensación de exclusión sobre el cuerpo del espectador, quien no puede circular libremente por la sala debido a esa pantalla que interrumpe, esa membrana que expulsa, que le impide apropiarse del lugar. El ruido del lápiz-navaja altera la percepción homogénea y neutra del cubo blanco, el rumor *in crescendo* del río va de un lado al otro de la pantalla, insistiendo en la división del espacio, incomodando a los cuerpos, deslocalizándolos físicamente en una metáfora sensorial del desplazamiento... (Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 60-61).

La activación del espacio se produjo verdaderamente, sin embargo, a partir de *Treno*, obra que en su versión más amplia incluye seis pantallas que ocupan el lugar de exposición del suelo al techo y parlantes que rodean todo el ámbito expositivo. En esta obra, el trabajo de filmación—realizado en una región del río Cauca— incluyó la participación de personas cuya imagen y voz cumplen un papel central, no obstante la corta duración de su presencia. Las dimensiones de la obra, en los niveles audio y visual, supusieron un gran cambio en cuanto al involucramiento del espectador que la artista también aprovecharía en *Juegos de herencia*, *Sacrificio* y *Supervivencias*. En todas estas obras, el tránsito entre la inmersión

and strengthens the idea. *De doble filo*, for example, was exhibited for the first time as part of the Bogotá Museum of Modern Art's "Art and Violence" exhibition in 1999, by extending a piece of fabric across the middle of the room, dividing it with a kind of membrane. I wanted the sound to travel from an inside to an outside and ensure that the viewer, from any given place, would receive the rear sound in front of him/her. It was a way to begin discovering the languages that allow us to locate the values of the sound image and the video image (interview with the artist by Sol Astrid Giraldo, 2017, p.190).

Sol Astrid Giraldo describes the physical and psychological effects created by this “membrane” as well as the images and sounds, drawing attention to the significance of the boundary and the disturbance generated by the video installation.

... The pencil that draws also scratches violently until it tears the support; the houses engraved with difficulty on the ground are immediately erased. The spatiality of the installation emphasizes the feeling of exclusion experienced by the spectator's body, unable to circulate freely in the room because of the screen, the membrane that expels and prevents the viewer from appropriating the place. The sound of the pencil-knife alters the homogeneous and neutral perception of the white cube; the increasing roar of the river moves from one side of the screen to the other, insisting on the division of space, inconveniencing the bodies, physically relocating them in a sensory metaphor of displacement... (Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 60-61).

The activation of the exhibition space occurred more thoroughly, however, in *Treno*, which in its

en la obra, la autoconciencia, el involucramiento corporal y emocional y la distancia crítica se hizo más complejo al tener que cambiar de posición, mirar varias pantallas a la vez, deambular por el espacio y percibir sonidos que, en la mayoría de los casos, no coinciden con las imágenes proyectadas. Todo esto sitúa al espectador en un punto inestable, indeterminado, cambiante y de permanente toma de decisiones, tal como lo describe Chris Meigh-Andrews en relación con las proyecciones multicanal en general:

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

(A multi-channel work challenges a viewer to engage with the work on a spatial level, in that she/he is deliberately left to make decisions about the order of priority of the images, the relative relationship between the multiple screens and the viewing position, and to consider the space between the screens, their relative size and even how they are

most developed version includes six screens that fill the room from floor to ceiling, and speakers that surround the entire exhibition area. Filming for this work, which took place on the banks of the Cauca River, required the participation of people whose images and voices play a central role, despite the limited duration of their presence. The dimensions of the work regarding both the audio and visual levels, represented a huge change in terms of the viewer's involvement. In later work such as *Juegos de herencia*, *Sacrificio*, and *Supervivencias* this transition between immersion, self-consciousness, corporal and emotional involvement, and critical distance became more complex as the viewer was forced to continually change position, watch several screens at the same time, wander through the space, and perceive sounds that, in most cases, did not coincide with the projected images. All of this situated the viewer in an unstable, indeterminate, and changing place of constant decision-making, as Chris Meigh-Andrews points out when referring to multichannel projections in general:

A multi-channel work challenges a viewer to engage with the work on a spatial level, in that she/he is deliberately left to make decisions about the order of priority of the images, the relative relationship between the multiple screens and the viewing position, and to consider the space between the screens, their relative size and even how they are mounted or displayed. A further potential level of signification can be articulated by the artist who has control of the images across the multiple screens as well as within the space of the single screen, and this of course in addition to any manipulations of the soundtrack. This is clearly a complicated art form, requiring the sort of attention from the spectator that traditionally might be expected of music (Meigh-Andrews, pp. 295-296).

mounted or displayed. A further potential level of signification can be articulated by the artist who has control of the images across the multiple screens as well as within the space of the single screen, and this of course in addition to any manipulations of the soundtrack. This is clearly a complicated art form, requiring the sort of attention from the spectator that traditionally might be expected of music (Meigh-Andrews, pp. 295-296).

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

Alejarse de los patrones centrados en la visión ocular de la contemplación a distancia y el desarrollo de una forma de experiencia multisensorial, caracterizada por un incremento en las dinámicas motoras, el involucramiento físico y la autorreflexión fenomenológica (Meigh-Andrews, pp. 323-324).

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

Este mismo fenómeno se produce, aunque en otra forma, en *Versión libre*. En esta videoinstalación multicanal, los espectadores, además de verse interpelados por las imágenes de las caras semicubiertas, los gestos de las manos y las palabras superpuestas de los excombatientes que protagonizan la obra, se ven impelidos

Phenomena that characterize the “physical turn” —of perceptual and phenomenological changes—, implied in the video installations that began to be seen in the seventies. According to Katherine Hyles this “turn” supposed,

A distancing from patterns centered on the ocular vision of distance contemplation and the development of a multi-sensory form of experience, characterized by an increase in motor dynamics, physical involvement, and phenomenological self-reflection (Meigh-Andrews, pp. 323-324).

This awareness of one’s body in the installation space acquires an additional nuance in *Juegos de herencia*, to the extent that the spectators confront the projected image of a rooster virtually “buried” on the floor of the gallery surrounded by a circle of sand. In this case, the boundary between the virtual space and the real one is even less defined.

This same phenomenon occurs, although in another form, in *Versión libre*. In this multi-channel video installation, the spectators, in addition to facing images of half-hidden faces, gesturing hands, and the superimposed speech of the former combatants who appear in the work, are impelled to interact physically and psychologically with fabrics hanging in the middle of the room, onto which the artist projects enlarged images of these individuals’ full bodies, now completely hooded, dressed in black, and very dimly lit. As a result, the limit between the virtual space and the real one is rendered even more complex. According to Kate Mondloch, there are at least three spaces in this type of installation, whose characteristics are similar to those in works by artists Gary Hill and Michael Snow:

Screen-reliant installations such as Snow’s grapple with (at least) three screen spaces

a interactuar física y psicológicamente con telas ubicadas en la mitad de la sala, sobre las que la artista proyecta imágenes ampliadas de cuerpo entero de estos personajes, ahora totalmente encapuchados, iluminados con una luz muy tenue y vestidos de negro. Como consecuencia, se da una complejización del límite mencionado entre el espacio virtual y el real. Según Kate Mondloch, en este tipo de instalaciones, que comparten características similares con las de los artistas Gary Hill y Michael Snow, hay al menos tres espacios:

Las instalaciones que dependen de pantallas, como las de Snow, involucran (al menos) tres espacios simultáneamente: el espacio detrás de la pantalla, el espacio enfrente de la pantalla y, finalmente, la presencia espacial del objeto-pantalla como tal.

(Screen-reliant installations such as Snow’s grapple with (at least) three screen spaces simultaneously: the space behind the screen, the space before the screen, and finally the spatial presence of the screen object itself (Kate Mondloch, “The matter of illusionism: Michel Snow’s screen/space”, en Tamara Trodd, 2016, pp. 68-69).

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

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

simultaneously: the space behind the screen, the space before the screen, and finally the spatial presence of the screen object itself. (Kate Mondloch, “The matter of illusionism: Michel Snow’s screen/space”, en Tamara Trodd, 2016, pp. 68-69).

Echeverri had already explored this kind of complexity in previous works, such as *De doble filo* and *Exhausto aún puede pelear* (the latter not included in this exhibition), and took it to an even higher level in *Nóctulo*. Unlike most of her productions, in the latter the viewer remains outside the scope of projection and must walk around a cube composed of semitransparent fabrics that, like veils allow only a glimpse of the images projected inside.

The fabrics and the ultrasound noises of the bats play literally in this case a liminal role. Apart from this physical-spatial aspect (the impassable but perceptible point between the inside-outside, the audible and the inaudible), the liminal aspect is also temporal. In *Nóctulo* several temporalities coexist placing the spectator in a situation of uncertainty: between a ‘before’ related to the ruin of the house, the ghosts, and the voices; a ‘now’, the presence of the house, the memories and associations it evokes, and the spectator’s self-perception —in this, perhaps more than in other works, the spectator, excluded from the virtual space, experiences a greater awareness of him/herself; and a possible, contingent, potential ‘after’ suggested by the seeds.

The experience of the liminal in *Nóctulo* is also produced through the soundtrack and its trajectory through the space, as described by the artist:

... In *Nóctulo*, the space inside the projection reflects its inverted condition with the outside: what we sense behind the wall is akin to the fragile density of a dark

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

La experiencia de lo liminal en *Nóctulo* se produce además en la experiencia del sonido y su recorrido por el espacio, tal como lo describe la artista:

... En *Nóctulo*, el espacio que hay dentro de la proyección llega a reflejar su condición invertida con el exterior: lo que se siente detrás de la pared correspondería a una densidad frágil de un sistema oscuro, de lo perdido y desaparecido. Explorar la perspectiva acústica de lo que hay atrás establece una relación entre lo que está por fuera y lo que resuena desde adentro. Me interesa que esta situación atraiga al espectador. Por ejemplo, el eco como sonido expandido en el espacio es una amplificación sonora múltiple que desorienta el origen y el lugar, mencionando una distancia antes fragmentada. Esta estructura del eco hace que parcialmente se haga borroso e ininteligible el sonido fuente, produciendo una polifonía espacial y proponiendo lugares abiertos y ejes geográficos amplios. En *Nóctulo*, este eco descentra la mirada y el lugar, desdobra los orígenes y le exige al espectador resituarse en su recorrido. Por la forma como circula el sonido en el espacio, hace que la atención del espectador se

system, of what has been lost and disappeared. Exploring the acoustic perspective of what is behind establishes a relationship between what is outside and what resonates from within. I want this situation to attract the viewer. For example, the echo as sound expanded in space is a multiple sound amplification that disorients the origin and the place, mentioning a previously fragmented distance. The structure of this echo partially blurs and muddies the original sound, producing a spatial polyphony and suggesting open spaces and wide geographical axes. In *Nóctulo*, this echo descenders the gaze and the place, unfolds the origins, and forces the viewer to reposition himself. Based on the way that sound circulates in space the viewer's attention is forced to shift (not only as a sensation, but also driven by the movement of the image). There are murmurs, shades, nuances in the piece that prevent the viewer from standing still in one place. There is no doubt that I created the work for this precise moment that the viewer devotes to it. It's a reciprocal moment (interview with the artist by Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 200-201).

Finally, *Sin cielo*, one of Echeverri's most recent works, commissioned by Colombia's Central Bank (Banco de la República), incorporates a technological innovation, the *video-wall*. Although the spectator is neither inside the screening room, nor outside as in *Nóctulo* but in front of the work, its scale, multiple monitors, and enveloping and disquieting soundtrack push the experience of fragmentation and disintegration to a limit, where the work itself seems to be in danger of coming undone. This process nearly occurs in a sister-work, *Subterra*, as we observe the crumbling reality under the perceptible

movilice; no solamente como sensación, sino también impulsado por el movimiento de la imagen. Hay murmullos, tonalidades, matices en la pieza que no dejan que el espectador se quede quieto en un solo lugar. No hay duda de que la obra la hago para el momento que el espectador le dedica a ella. Es un momento recíproco (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, pp. 200-201).

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

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

Cada uno de los umbrales señalados en los niveles analizados hace que las obras sean ante todo ambiguas, no sean definibles ni se reduzcan a un solo tipo de vivencia o interpretación. Por eso también pueden generar incertidumbre y ambivalencia en el espectador, sentimientos

cracks on the surfaces of the mountain, the protagonist of both works.

In all these video-installations the experience of the liminal is made possible, therefore, by the characteristics inherent to the medium and the artist's complex technical and formal manipulation of digital technology.

Each of the thresholds indicated makes the works, first and foremost, ambiguous, undefinable and irreducible to a single type of experience or interpretation. Consequently, they can also generate uncertainty and ambivalence in the viewer; feelings comparable to those experienced by the artist in relation to her environment. Insofar as the crossing of thresholds is in the hands, body, or imagination of the visitor, he or she can experience the attraction and the fear of becoming an accomplice and accepting the transgression that each work suggests is possible.

It is therefore plausible for the viewer to expose him/herself and open up, or resist the works as audiovisual realities and as opportunities for transgression.

The images, sounds, screens, curtains, projectors, speakers, and wandering in the darkness offer an aesthetic experience that can vary between total immersion and critical interaction; between an emotional and affective experience and an imaginative and intellectual one. A choice too, between a passive, and an active, daring attitude that inquires for possible causes and outcomes, implications and consequences. In short, instead of offering answers, the artist exposes problems in bordering-liminal circumstances that each viewer must face and address.

equiparables a los que experimenta la artista frente a su entorno. En la medida en que está en sus manos, en su cuerpo o en su imaginación la opción de traspasar los umbrales, el visitante puede sentir la atracción y el temor de aceptar, hacerse cómplice, realizar la transgresión que se sugiere como posible en cada caso.

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

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

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

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

Admitting to the experience of the liminal therefore, implies openness to irresolution; the questions raised, rather than shedding light, reveal their own mystery. The desired and expected responses regarding the human and social complexity that could clearly distinguish the white and the black, the true or the false, the guilty and the innocent, the reprehensible and the admissible, in Echeverri's works get dissolved and complicated within gray areas where multiple opposites coexist.

Additionally, the transgression that makes it possible to recognize the veiled presence of the sinister supposes a type of understanding and experience that includes the recognition of the strangeness that resides within the familiar, as well as the familiarity of what appears as strange.

Echeverri's work —produced from her own location in the liminal— invites us to share a testimony lived and perceived from her sensibility. A testimony that she has reconstructed as a plastic reality through critically distancing herself in attempts to find meaning in the events that she (as well as we) finds disturbing and disconcerting. This plastic reality is a fragmented and discontinuous mirror that exposes our need to recompose and problematize the image we have of ourselves and of our reality from empathic, nuanced, contradictory and complex perspectives.

To face the distress and the confusion that the works generate is, therefore, to take a first step towards a possible process of transgression of thresholds. Given their liminal nature, we can conclude that Echeverri's works possess the character of the "rites of passage" mentioned by Byung-Chul Han in the epigraph of the present text: "In all rites of passage, we die to be reborn beyond the threshold. Death is experienced as a transition. Whoever crosses the threshold undergoes a transformation."

El trabajo de Echeverri —producido desde la ubicación de ella misma en lo liminal— invita a compartir un testimonio vivido y percibido desde su sensibilidad; testimonio que ella ha reconstruido como realidad plástica a partir de un distanciamiento crítico en la búsqueda de sentido de eventos perturbadores y desconcertantes para la artista (y para nosotros). Tal realidad plástica es un espejo fragmentado y discontinuo, a partir del cual nos vemos en la necesidad de recomponer y problematizar una imagen de nosotros mismos y de nuestra realidad, desde perspectivas empáticas, matizadas, contradictorias y complejas. Afrontar la perturbación y el desconcierto que las obras generan es, por lo tanto, dar un primer paso hacia un posible proceso de transgresión de los umbrales. Dado su carácter liminal, es posible concluir que las obras de Echeverri poseen el carácter de los "rituales de paso" mencionados por Byung-Chul Han en el epígrafe de este escrito: "En todos los ritos de paso, los *rites de passage*, se muere para renacer más allá del umbral. La muerte se experimenta aquí como transición. Quien traspasa el umbral se somete a una transformación".

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

Unlike, however, those generally collective and obligatory rituals, Echeverri's works confront individuals, who can choose to actively make sense out of their own experience, and the work that generated it. Thus welcoming the possibility of creating a new identity based on an enriched understanding of art, of their surrounding world and themselves.

RÍO POR ASALTO: POÉTICA, POLÍTICA, ERÓTICA RIVER BY ASSAULT: POETRY, POLITICS, EROTICISM

(Obra creada para la Bienal de Shanghai 2018-2019, a la que fue invitada la artista).
(Clemencia Echeverri created this work by invitation to participate in the 2018-2019 Shanghai Biennial).

MARÍA MARGARITA MALAGÓN-KURKA

Su trabajo [el del bailar Israel Galván] consiste en aparecer y evolucionar ante la mirada de todos... trata de construir cada momento del tiempo que baila como un acontecimiento de misterio y jondura. Que aparezca la profundidad... Bailar sólo con pura y simple verdad... El baile es el que produce e inventa, a flor de gestos y de momentos, "profundidad" e "interioridad." La jondura nace del baile jondo y no lo contrario."
Didi Huberman, *El bailar de soledades*

Como el "Bailaor de soledades", caracterizado bellamente por Didi Huberman, el río en esta video-instalación reciente de Clemencia Echeverri encarna, literal y metafóricamente, una fuerza vital. Puesta en evidencia en seis pantallas en sincronía, esta fuerza, en su desmedida turbulencia, va horadando violentamente su cauce, arrastrando sin discriminación alguna todo lo que cae en su torrente. Su voz, audible de forma trepidante a través de siete parlantes, expresa su gran potencia amplificando las imágenes del caudal imparable. Las imágenes y los sonidos en *Río por asalto* se entrelazan rítmicamente para que aparezca el ser del río en su fluir, para hacer posible a los espectadores vivenciar el impacto de los acontecimientos que lo asaltan y compartir su resistencia y rebelión. Las imágenes y los sonidos del río dejan que emerja su "profundidad".

Así como arrastra y horada, el río como un torrente sanguíneo también fecunda, distribuyendo nutrientes al penetrar la tierra que lo circunda; las sombras de la vegetación sobre su cambiante superficie así lo atestiguan.

A medida que avanza, con una sonoridad a veces calmada y en ocasiones rugiente, este poderoso cuerpo de agua integra los sedimentos que llegan desde sus orillas, entre ellos los troncos de árboles caídos y también los de aquellos aniquilados por la maquinaria deforestadora. Los sonidos de estos últimos al retumbar sobre el agua denuncian a los responsables de su desplome.

His work [as a dancer, the Bailaor Israel Galván] consists of emerging and evolving before everybody's gaze... He attempts to build each moment during the time he dances as an event of mystery and 'jondura' (depth). Let depth emerge... To dance only with pure and simple truth... The dance is what produces and invents, as a blossoming of gestures and moments, "depth" and "interiority". 'Jondura' is born in the 'jondo' dance and not the other way around.

Didi Huberman, *The Bailaor of Solitudes*

Like the "Bailaor of solitudes", beautifully portrayed by Didi Huberman, the river in this recent video-installation by Echeverri, literally and metaphorically embodies a vital force. Made evident on six synchronized screens, its wild turbulence violently erodes its own gorge while indiscriminately carrying away everything that falls into its torrent. Its voice, forcefully conveyed through seven speakers, expresses its great power thus magnifying the images of the unstoppable current. In *River by Assault* the images and sounds are rhythmically intertwined in order to make the river's identity become present in its flow; for the viewer to experience the impact of the events assaulting it, and share its resistance and rebellion. The images and sounds allow the river's "depth" to emerge.

Just as it ravages and erodes in its path, it penetrates the surrounding soil. It fertilizes, spreading nutrients, like a blood stream. The shadows of the vegetation on the river's moving surface attest to its life-giving power.

Sometimes calmly sounding, other times roaring such powerful body of water incorporates in its flow all the sediments that come from the shores, i.e., fallen trees, as well as the trunks of those that have been annihilated by deforestation. The falling sound made by the cut trees as they pound the water, denounce those accountable for their fall.

El detritus, al cubrir y hacer vibrar visual y auditivamente la superficie del río — a su vez lienzo sobre el que la artista se expresa—, atrapa y pone en perturbadora evidencia los residuos inorgánicos, producto de un consumo humano descontrolado y desconsiderado. Alcanza tal nivel el abundante desperdicio que parece ahogar al mismo río. La superficie del agua, reflectiva en las zonas mansas, queda opacada. Los espectadores obtienen un reflejo de sí mismos, pero en él no se reconoce ya la fuerza vital en su transparencia y translucidez; por el contrario, se niega la existencia de esta hasta hacerla casi desaparecer.

Pero no ha sido vencida. El torrente persevera en la definición de su trayectoria hasta verse compelido a canalizarse y dividirse al ser forzado a entrar por compuertas y túneles construidos para dominarlo, someterlo y ponerlo al servicio de la generación de energía eléctrica. Las edificaciones de la empresa a cargo contrastan de manera ofensiva, por su carácter masivo, con el flujo orgánico y de apariencia ligera del río. El estacato grave alerta sobre la amenaza que se avecina. Ante la afrenta, el cuerpo de agua se rebela con una potencia renovada, haciendo estallar las estructuras, amenazando incluso vidas humanas. Las imágenes se cargan de violencia al demostrar su capacidad destructiva; violencia que recoge el grito triunfante del poder de la naturaleza ante cualquier intento de detenerla. El río parece ser ahora un río más poderoso ante el asalto.

Aún fluyendo, pero ya en calma en ausencia de declives y obstáculos, el agua en sus meandros empieza un proceso de seducción mutua —de acercamientos y distanciamientos, acogidas y rechazos— con el mar, su última morada. Encuentro que resulta ambivalente, no solo por los forcejeos eróticos entre los dos cuerpos de agua en una atmósfera lumínica y cromática de gran belleza, sino también por la presencia ominosa de cadáveres de manglares. Durante

As the detritus covers and makes the river's surface—which is the artist's canvas as well, visually and aurally shimmer, it traps and makes evident in a disturbing way, all the non-organic debris that has been produced by uncontrolled and inconsiderate human consumption. The amount of trash is so abundant that it nearly chokes the river. Its surface, which otherwise has a reflective quality especially when calm, becomes opaque. As a consequence, spectators see a deadening reflection of themselves. A reflection that does not show the vital force in its transparency and translucence, but rather in the denial and disappearance of its existence — but not its defeat.

The torrent perseveres in defining its trajectory. It is compelled to divide and subject itself to go forcefully through locks and tunnels. These structures have been built to dominate and subjugate its power in order to produce electricity. On the projection screens, the massive buildings of the electric company contrast offensively with the river's light and swift organic flow. The staccato thud alerts us about the impending threat. Addressing such insult with a potency strengthened by every obstacle, the body of water rebels making the structures explode ravaging everything, including human lives. The images are charged with violence as they show the water's destructive power; a violence that summons the triumphant cry of nature when something attempts to restrain it.

The river appears to be mightier after the assault. Still flowing, (but now more calmly on a flatter terrain with less obstacles), the meandering water begins a reciprocal seduction, by approaching and distancing, welcoming and rejection gestures with the sea, its final destination. This encounter is ambivalent; not only due to the erotic conflict of the bodies of water that takes place within a beautiful luminous and chromatic atmosphere, but also because of the lacerating images of dead

las proyecciones finales, estos cobran en las pantallas un protagonismo lacerante similar al de la basura atrapada en los sedimentos del río. Este ha triunfado en su devenir hacia el mar. Los manglares, en cambio, incapaces de rebelarse y escapar como él, han fallecido ante la carencia de su equilibrio vital: aquel generado por la mezcla de agua dulce y salada en la que el río, paradójicamente, se convertirá al disolverse en el océano.

Como ocurre frente a la gran mayoría de las obras de Clemencia Echeverri, este texto nace de una reacción afectiva y reflexiva, posibilitada por las técnicas de inmersión y distanciamiento utilizadas por ella. Sin embargo, la sensibilidad de la artista que deja que el río se exprese en su extrema vitalidad trasciende todo tipo de tecnicismo. Como el “bailaor de soledades”, ella se arriesga a entrar en sintonía y empatía con esa fuerza apasionante y arrasadora, dejando que sea esa misma potencia la que sugiera preguntas esenciales e invite a los espectadores a plantearse cuestiones inevitables: ¿Qué diferencia hay entre las violencias del río y las de los asaltos a los que es sometido? ¿Cómo lograr un equilibrio mutuamente benéfico entre la vida del río, la de la naturaleza del entorno y la vida humana? Si la muerte del río se da en su encuentro final con el mar, ¿cómo interpretar la que es producida por la deforestación, canalización, represamientos y ahogamientos sufridos por todo tipo de seres vivos, como consecuencia de indiferencia y desbalances evitables?

Más allá de respuestas concretas, al hacernos unos con el río para vivir su poética, su política y su erotismo tal y como lo sugiere la obra, nos encontramos también con un saber complejo y profundo —“verdad pura y simple”; fuente de comprensión e intuiciones iluminadoras que nos desafían a descifrar claves ancladas en sus imágenes visuales y sonoras y en su poderosa e inquebrantable vitalidad.

mangroves that in the final projections cover the screens completely and ominously, just as the trash had done previously.

The river has finally and triumphantly arrived at the sea. The mangroves, on the contrary, incapable of rebelling and escaping have died choked by the absence of the needed balance of fresh and salty water. Paradoxically, the mix that the river becomes as it dissolves in the ocean.

Like with many previous video-installations by Clemencia Echeverri, the current text originates from an affective and reflective reaction made possible, in part, by the immersive and distancing techniques used by the artist. However, the artist's sensitivity that lets the river express itself in its utmost vitality transcends any technical virtuosity. Like the “Bailaor of solitudes” she takes the risk of empathizing and in tuned to the river's fascinating and passionate force allows it to suggest essential questions. The spectators too, are invited to address unavoidable issues that arise as they interact with the work, i.e., what is the difference between the violence of the river and that of the assaults it suffers? How could a reciprocally positive balance be achieved between the life of the river, the nature surrounding it, and human needs? If the river's death occurs when it dissolves in the ocean, how should death be interpreted when it is the result of deforestation, diversion channels, dams and choking activities that threaten many living things as a consequence of preventable imbalances and indifference?

Beyond concrete answers, becoming one with the river, its poetry, its politics and its eroticism as the work suggests, the viewers encounter a deeper and more complex awareness, “pure and simple truth”; it provides insightful intuitions and knowledge challenging us to decipher the keys revealed in the river's powerful visual and aural imagery and vitality.

MANERAS DE HACER MUNDOS:
DISPOSITIVOS NARRATIVOS Y TECNOLÓGICOS
EN LA OBRA DE CLEMENCIA ECHEVERRI.
FICCIONES VERDADERAS

WAYS OF MAKING WORLDS:
NARRATIVE AND TECHNOLOGICAL DEVICES
IN THE WORK OF CLEMENCIA ECHEVERRI.
TRUE FICTIONS

RODRIGO ALONSO

En los últimos años, el registro documental ingresó con fuerza en las instituciones artísticas. Su espesor temporal y narrativo, su gramática cargada de testimonios, informaciones y referencias contextuales, vinieron a conmovir ese reino privilegiado de la espacialidad pura y la mirada desinteresada que el teórico irlandés Brian O’Doherty había bautizado con el nombre de cubo blanco¹. Esta irrupción inesperada contaminó un ámbito que se presentaba a sí mismo como aséptico y neutral. La experiencia histórica, política y social impregnada en el relato audiovisual situado estableció una relación diferente con el público del arte, mucho más próxima a su realidad cotidiana y a los lenguajes adquiridos como habitantes de una sociedad configurada por los medios tecnológicos, como el cine, la televisión y las redes informáticas.

Sin embargo, ese registro documental —que se halla en el corazón de numerosas fotografías, instalaciones y videos contemporáneos— aparece distanciado de la práctica tradicional del documental cinematográfico, principalmente en un hecho crucial: en que ya no se propone como la explicación cabal del acontecimiento que representa. En efecto, la voz omnisciente habitual del relato documentalista deja su lugar aquí a la acumulación o yuxtaposición —muchas veces incompleta y fragmentaria— de unas situaciones, personajes y escenarios que son presentados como las piezas de un rompecabezas que el espectador debe conformar.

La obra de Clemencia Echeverri puede enmarcarse en los lineamientos generales de esta tendencia en la medida en que no se descuide la singularidad de su propuesta. Sus videos y videoinstalaciones, embebidos en tradiciones

¹ Brian O’Doherty (2000). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press (versión española: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac, 2011).

In recent years, documentary recording has made powerful inroads in a number of artistic institutions. Its temporal and narrative density, its grammar packed with testimonials, information, and contextual references, managed to impact the privileged realm of pure spatiality and disinterested gaze baptized by Irish theorist Brian O’Doherty as the “White Cube”¹. This unexpected irruption contaminated a field that presented itself as aseptic and neutral. The historical, political, and social experience impregnated in the situated audiovisual narrative established a different relationship with art audiences, much closer to their everyday reality and to the languages acquired as inhabitants of a society configured by technological means, such as cinema, television, and computer networks.

However, this type of documentary recording —at the heart of numerous photographs, installations, and contemporary videos— appears distanced from the traditional practice of cinematographic documentary, mainly in one crucial way: it does not pretend to be a complete explanation of the event it represents. Indeed, the customary omniscient voice of the documentary narrative cedes to the accumulation or juxtaposition —frequently incomplete and fragmentary— of specific situations, characters, and settings presented as pieces of a puzzle which the viewer must put together.

Clemencia Echeverri’s work can be framed within the general guidelines of this trend insofar as the singularity of her proposal is not neglected. Her videos and video installations, imbued with ancestral traditions, social idiosyncrasies, and her country’s recent painful political history, incorporate audiovisual recordings and

¹ Brian O’Doherty (2000). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* Los Angeles: University of California Press (Spanish version: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac, 2011).

ancestrales, idiosincrasias sociales y la dolorosa historia política reciente de su país, recurren a grabaciones audiovisuales y testimonios que los dotan de una sensibilidad enraizada en el mundo. Estos materiales son el punto de partida para una interrogación cultural que requiere ciertos vínculos con la realidad, aunque estos pudieran ser problemáticos. Sabemos que la verdad es esquivada, que la realidad es difícil de aprehender y que toda representación es objetable, pero esto no impide las aproximaciones, las percepciones personales, la confrontación de las verdades, realidades y representaciones sospechosas, la investigación poética.

El trabajo de Echeverri transita estos senderos desde el lugar que le corresponde, que es el artístico. Sus imágenes, dispositivos plásticos, espacialidades y voces nos sumergen en experiencias, situaciones y acontecimientos que nos invitan a repensar el mundo en el cual vivimos desde una perspectiva, al mismo tiempo, crítica y emocional.

Uno de los procedimientos más notables de su poética es la recurrencia de elipsis, fisuras, hiatos. Los sucesos o las informaciones que constituyen el núcleo de sus obras casi siempre eluden o dificultan el acceso a ciertas instancias medulares: observamos la preparación de una ceremonia que involucra a hombres mareados con machetes y gallos, pero no terminamos de apreciar lo que efectivamente ocurre (*Juegos de herencia*, 2008-2009); asistimos al allanamiento de una casa rural, pero desconocemos las intenciones que justifican la acción (*Supervivencias*, 2013); escuchamos las voces de guerrilleros y paramilitares hablando sobre hechos terribles, pero apenas podemos entender lo que dicen y a quién corresponde cada alocución (*Versión libre*, 2011). Este “agujero” narrativo evita el frenesí por las explicaciones, y nos invita a demorarnos en los alrededores, en los detalles que parecían superfluos, en

testimonials that endow them with a sensibility rooted in the real world. These materials are the starting point for a cultural interrogation that requires certain links with reality, however problematic these links may be. We know that the truth is elusive, that reality is difficult to apprehend, and that all representation can be questioned, but this does not stand in the way of approximations, personal perceptions, the confrontation of dubious truths, realities, and representations, or poetic research.

Echeverri's work travels these paths from her own perspective, that of the artist. Her images, plastic devices, spatialities, and voices immerse us in experiences, situations, and events that invite us to rethink the world in which we live from a both a critical and emotional perspective.

One of her most remarkable poetic procedures is the recurrence of ellipses, fissures, hiatuses. The events or information that constitute the nucleus of her works almost always elude or hinder access to certain core instances: we observe the preparations for a ceremony involving roosters and dizzy men waving machetes, but we never fully observe what actually happens (*Juegos de herencia / Heritage Games* - 2008-2009); we witness a raid on a rural home but know nothing about the intentions that justify the action (*Sobrevivencias / Survival* - 2013); we hear the voices of guerrillas and paramilitaries talking about dreadful events but can barely understand what they're saying or identify who is speaking (*Versión libre / Spontaneous Declaration*, 2011). This narrative “void” prevents a frenzy of explanations and invites us to linger in the surroundings, in the details that seemed superfluous, in the rhetoric of the artistic scaffolding itself. As is true of the effects of the Baroque—which Cuban poet Severo Sarduy analyzed so brilliantly—, there is an elision of

la propia retórica del andamiaje artístico. Como sucede con los efectos del barroco —que tan brillantemente analizó el poeta cubano Severo Sarduy²—, hay una elisión de “lo esencial” que incomoda y nos sostiene en una incertidumbre sin un aparente fin.

Esta insistencia en lo ininteligible, en lo elíptico, en lo que no se muestra o se dice, intensifica la pregunta por el sentido y la vuelca sobre el espectador. De hecho, las producciones de Clemencia Echeverri requieren un público dispuesto a poner en práctica su conocimiento significativo: saberes, evocaciones, interpretaciones, recuerdos. La mayoría de sus instalaciones se refieren al contexto colombiano, a circunstancias que han marcado la memoria colectiva, a geografías autóctonas y tradiciones resilientes. No obstante, como sucede en la obra de muchos artistas contemporáneos, estos elementos locales adoptan arreglos poéticos que los proyectan más allá de sus entornos inmediatos y les permiten encontrar eco en un público más amplio.

La estructura abierta y elíptica de las videoinstalaciones de Echeverri podría emparentarse con las producidas por Chantal Akerman, aunque la primera aborda hechos sociales y culturales más concretos. Su investigación sobre temas fuertemente impregnados en el contexto colombiano la ubica, más bien, en la línea de autores como Walid Raad, Kutlug Ataman o Shirin Neshat, que han sabido traducir las particularidades de sus entornos culturales en observaciones sobre la complejidad del mundo. Sin embargo, su trabajo es quizás mucho más afín al de artistas que no necesariamente se desempeñan en formatos electrónicos, como Teresa Margolles o Regina José Galindo. Al igual que estas, Echeverri explora los dolorosos sentimientos que brotan de

“the essential” that troubles and sustains us in an uncertainty with no apparent end.²

This insistence on the unintelligible, on the elliptical, on what is not shown or said, intensifies questions regarding meaning and lays them in the spectator's lap. In fact, Clemencia Echeverri's productions require a public willing to put into practice their significant knowledge: knowledge, evocations, interpretations, memories. The majority of her installations refer to the Colombian context, to circumstances that have marked the collective memory, to native geographies and resilient traditions. However, as in the work of many contemporary artists, these local elements take on poetic dimensions that project them beyond their immediate surroundings and allow them to find an echo in a wider audience.

The open and elliptical structure of Echeverri's video installations could be compared to the work of Chantal Akerman, although the former deals with more specific social and cultural events. Her research on topics firmly rooted in the Colombian context places her more in line with authors such as Walid Raad, Kutlug Ataman, or Shirin Neshat, who have successfully translated the particularities of their cultural environments into observations about the complexity of the world. Echeverri's work is perhaps, therefore, closer to that of artists who do not necessarily use electronic formats, such as Teresa Margolles or Regina José Galindo. Like them, Echeverri explores the painful feelings that spring from a violence that seems to be burned into in the social fabric of her country.

2 Severo Sarduy (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE.

2 Severo Sarduy (1987). *General Essays on the Baroque*. Buenos Aires: FCE.

una violencia que parecería estar sellada a fuego en el entramado social de su país.

NARRATIVAS DESCENTRADAS

La mayoría de los trabajos de Clemencia Echeverri se desarrollan en un formato tecnológico particular: la videoinstalación de múltiples canales. Esta estructura formal, que implica la emisión simultánea de diversos flujos de video en un espacio abierto (que, por lo general, se puede recorrer), posee unas características que no solo la vinculan a nuestro fragmentado entorno visual contemporáneo, sino que estimulan, además, la producción de ambientes heterogéneos y descentrados, en los cuales el público cumple un papel fundamental.

En estos ámbitos, la temporalidad narrativa se desvincula de la linealidad de los relatos clásicos habituales —como los de la literatura, el teatro o el cine—, en la medida en que no hay un comienzo y un final rígidamente establecidos. No solo porque la circularidad —el *loop*— de las proyecciones funde los comienzos y finales de los videos —haciendo imperceptibles sus extremos—, sino también, y quizás principalmente, porque el espectador puede ingresar y salir del espacio en cualquier momento, sin la necesidad de coincidir con las duraciones de los segmentos audiovisuales.

La cadencia cíclica, constante y repetitiva, que burla la secuencialidad cronológica, induce una suerte de pérdida de la *noción* del tiempo. Erige una temporalidad propia, la cual se desliga de aquella que gobierna nuestra vida mundana. La reiteración incesante de los videos inscribe con mayor potencia sus imágenes y sonidos, promoviendo a la vez una intensificación de la experiencia audiovisual. Por otra parte, es el espectador quien decide cuánto tiempo está dispuesto a

OFF-CENTER NARRATIVES

Most of Clemencia Echeverri's works have been developed in a single technological format: the multi-channel video installation. This formal structure, which involves the simultaneous emission of various video streams in an open space (which can usually be traversed), has characteristics that not only link it to our fragmented contemporary visual environment, but also stimulate the production of heterogeneous and off-center environments in which the viewer plays a fundamental role.

In these contexts, narrative temporality is disconnected from the linearity of standard classical narratives such as literature, theater, or cinema; there is no rigidly established beginning and end. Not only because the circularity of the projections (the loop) merges the beginnings and ends of the videos —making their ends imperceptible—, but also, and perhaps mainly, because the viewer can enter and leave the space at any time, with no need to coincide with the duration of the audiovisual segments.

The cyclical cadence, constant and repetitive, that mocks chronological sequentially induces one to lose track of time. It creates a temporality of its own, which is detached from that which governs our everyday lives. The videos' incessant reiteration inscribes their images and sounds with greater power, creating at the same time an intensification of the audiovisual experience. It is the viewer, however, who decides how much time to devote to the experience, making it impossible to determine how "long" the video installation lasts. Because it is impossible to establish when the videos begin or end, and therefore their duration, these pieces invite us to forsake the ways in which we commonly organize our time and enter into its circumstances, in open and uncertain ways.

dedicar a la experiencia; esto hace que sea imposible determinar cuánto *dura* una videoinstalación. Sin poder establecer cuándo comienzan, cuándo terminan y cuánto duran, estas piezas nos invitan a dejar de lado las formas comunes de organizar el tiempo y a vincularnos con sus circunstancias en maneras abiertas e inciertas.

En *Juegos de herencia* (2008-2009) se explota de un modo singular esta cualidad de las videoinstalaciones. Las ocho pantallas que exhiben los momentos claves de una tradición iniciática alternan sin cesar las imágenes de los iniciados, las de la comunidad que los prepara y la de los animales involucrados en la ceremonia. Esa circularidad recurrente refuerza la continuidad del rito consuetudinario e introduce al espectador en la cadencia repetitiva ceremonial. Al ingresar a la sala, este se encuentra, además, en el interior mismo del acontecimiento, como si fuera uno de sus protagonistas; la proyección cenital que reproduce la cabeza de un gallo sobre el piso refuerza esta sensación. Cada pantalla posee, a su vez, un ritmo propio, que capta de un modo diferente la mirada del visitante. Las reiteraciones, las cadencias y los ritmos visuales, sumados al sonido no referencial, lo introducen en un ambiente que funciona con una lógica autónoma, ajena a los mecanismos habituales de la vida social.

Las videoinstalaciones construyen espacios descentrados y plurivocales, habitados por una simultaneidad de fuentes visuales, textuales y sonoras, que la mayoría de las veces no coinciden en la creación de un producto unitario. Como sucede en otros ámbitos de la vida cotidiana —en la internet, las redes sociales, los sistemas televisivos, etc.—, el público se ve enfrentado a una maraña de estímulos que él mismo debe organizar. Para esto, debe involucrarse no solo intelectual sino también físicamente: tiene que recorrer el espacio, buscar los puntos de vista adecuados y establecer

In *Juegos de herencia* / *Heritage Games* (2008-2009) this characteristic is exploited in a unique way. Eight screens alternate key moments from an initiation rite while images of the initiates, the community preparing them for the ritual, and the animals involved in the ceremony continue to play. This recurrent circularity reinforces the continuity of the customary rite and draws the spectator into the repetitive ceremonial cadence. Upon entering the room, the spectator is placed inside the event itself, as if one of its protagonists; the overhead projector that casts the image of the rooster's head on the floor reinforces this sensation. Each screen has, in turn, a rhythm of its own, which captures the visitor's gaze in a different way. The reiterations, the cadences, and the visual rhythms, in addition to the non-referential sound, place the viewer inside an environment with its own autonomous logic, oblivious to the usual mechanisms of social life.

Echeverri's video installations build decentralized and plurivocal spaces inhabited by simultaneous visual, textual, and sound sources, which most of the time do not coincide to create a unified product. As in other areas of daily life —the Internet, social networks, television systems, etc.— the public is faced with a tangle of stimuli that he must sort out for himself. To do so, he must be both intellectually and physically involved: he must travel through the space, seek the proper points of view, and establish connections between different audiovisual sources. His movements take on the characteristics of an exploration: his trajectory within the piece will determine the relationship he establishes with it, as well as the interpretations and the meanings that may emerge.

Unlike cinema, where immobility immerses the viewer in a state of external and passive contemplation, these video installations drag one to the very center of the scene. In *Sacrificio* / *Sacrifice* (2013), for example, the spectator is drawn into

conexiones entre fuentes audiovisuales diversas. Su movimiento adopta las características de una exploración: la trayectoria que realice en el interior de la pieza determinará la relación que establezca con ella, así como también las interpretaciones y los sentidos que puedan aflorar.

A diferencia del cine, donde la inmovilidad sume al espectador en un estado de contemplación externa y pasiva, en las videoinstalaciones este es llevado al centro mismo de la escena. En *Sacrificio* (2013), por ejemplo, se introduce al público en el medio de un conjunto de proyecciones que muestran un rebaño de vacas inquietas, amenazadas por un fuego incierto; mediante esta estrategia, es empujado a formar parte del rebaño y a identificarse con las vacilaciones y la perplejidad de los animales en peligro. En otras ocasiones, el visitante puede elegir su ubicación respecto de las situaciones y los personajes que pueblan una instalación, aunque esto no siempre le asegura la posibilidad de encontrar un lugar adecuado. En *Voz* (2006), los testimonios de personas en cautiverio inundan la estructura del espacio expositivo. El espectador puede desplazarse libremente por el recinto y buscar los sitios de mejor audición, pero la multiplicidad de las voces distribuidas por la sala frustra todo intento de escucha integral. No hay ninguna ubicación desde la cual se puedan oír todas las voces. La experiencia es necesariamente incompleta, como lo es también la posibilidad de acceder a las innumerables y complejas historias de vida de la gente que ha contribuido con su testimonio a construir el sustrato sonoro de la instalación.

UNA OBRA A LA MEDIDA DEL OBSERVADOR

Los desplazamientos del espectador en el interior de una videoinstalación ponen en funcionamiento una actividad que podríamos denominar *montaje*

a group of projections showing a herd of restless cows threatened by an undefined conflagration. The strategy employed forces the spectator to become part of the herd and to identify with the vacillations and perplexity of the endangered animals. At other times, visitors can choose their location with respect to the situations and characters that populate an installation, although this doesn't always guarantee that he or she will find a suitable place. In *Voz / Voice* (2006), the testimonies of incarcerated individuals flood the structure of the exhibition space. The viewer can move freely around the room and search for the best listening sites, but the multiplicity of voices distributed throughout the room frustrates any attempt at comprehensive listening. There is no location from which all voices can be heard. The experience is necessarily incomplete, offering no possibility of accessing the innumerable complex life stories of the people whose testimonies have contributed to the installation's substrate sound.

A PIECE TAILOR-MADE FOR THE OBSERVER

The spectator's movements inside these video installations set off an activity that could be called *performative editing*³. Upon encountering the piece, the viewer decides which videos he will see, selects the order in which he will observe the screens and the amount of time he will dedicate to each one, thus creating his own edit and a unique work. No one else could appreciate it in exactly the same way without making an identical tour of the room, choosing the same sections of video in the same order, and spending the same amount of time with each of them. This is impossible, not only

3 I develop this concept in certain texts in my book: Rodrigo Alonso (2015), *Elogio de la low-tech. Historia y estética del arte tecnológico en América Latina (Praise for the Lo-Tech: History and Aesthetics of Technological Art in Latin America)* Buenos Aires: Luna Editores.

*performativo*³. Esto significa que el visitante, al encontrarse con la pieza y seleccionar el orden en el cual observará las pantallas, los tramos de video que verá y el tiempo que dedicará a cada uno de ellos, construye un montaje audiovisual propio que produce *una obra única para él*. Ninguna otra persona podría apreciarla exactamente de la misma manera, ya que para esto debería realizar el mismo recorrido por la sala, elegir los mismos tramos de video en el mismo orden y otorgar la misma duración a cada uno de ellos. Esto es imposible no solo por la improbabilidad de que dos personas se comporten de la misma forma, sino además porque toda videoinstalación varía de minuto a minuto. Incluso la misma persona presenciara versiones diferentes de una obra de este tipo si ingresara a ella en momentos diferentes.

En *Nóctulo* (2015) nos encontramos con una configuración espacial que exalta esta propiedad, pues no existe ningún punto de vista que permita observar los videos que componen la instalación de manera simultánea. Un gran cubo ubicado en el medio de una sala vacía ofrece cuatro proyecciones autónomas, que solo se interrelacionan a medida que el público establece vínculos entre ellas. Las imágenes se van develando con el recorrido mientras el sonido invade la habitación, erigiendo su propia atmósfera sonora. Los fragmentos audiovisuales son particularmente enigmáticos, como para instar al espectador a construir asociaciones abiertas, poéticas, metafóricas. No hay un punto de inicio —ni espacial ni temporal— evidente, ni indicaciones sobre desplazamientos obligados o sugeridos; las decisiones del público son absolutas. Así, son las elecciones momentáneas de cada visitante las que van dando forma tanto al espectáculo audiovisual

3 Desarrollo este concepto en algunos de los textos de mi libro: Rodrigo Alonso (2015), *Elogio de la low-tech. Historia y estética del arte tecnológico en América Latina*. Buenos Aires: Luna Editores.

because of the improbability of two people behaving in the same way, but also because all video installations vary from minute to minute. Even the same person will witness different versions of a work of this type if he enters it at different times.

The spatial configuration in *Nóctulo* (2015) enhances this property, since the videos in the installation cannot be viewed simultaneously from any point of view. A large cube located in the middle of an empty room offers four autonomous projections, which only interrelate through the links between them established by the viewer. The images are revealed as the viewer walks around the space and sound invades the room, constructing its own sonic atmosphere. The audiovisual fragments are particularly enigmatic, as if to urge the spectator to build open, poetic, metaphorical associations. There is no spatial or temporal starting point, or any instructions regarding obligatory or suggested ways to view the work; the spectator's decisions are law. The momentary choices of each visitor shape the audiovisual event, as well as its sense and narrative. The artist offers stimuli, scenes, climates, signs, possibilities, but it is the viewer, by organizing all these materials according to his will, who constructs the narrative sequentiality that crystallizes into individual meaning.

Video installations are narrative devices, but also tools for agency. Viewers must make their own internal decisions that imply effects and consequences. Each time we choose to look at a particular screen, or make a particular tour of the installation, we abandon other possibilities that would have presented us with other information, meanings, or experiences. These decisions are often unconscious, and sometimes induce reflections on ethical perspective or responsibility.

como a su sentido y narrativa. La artista ofrece estímulos, escenas, climas, signos, posibilidades, pero es aquel quien, organizando todos estos materiales según su arbitrio, construye la secuencia narrativa que cristaliza como sentido personal.

Las videoinstalaciones son dispositivos narrativos, pero también de agenciamiento. En su interior, el público debe tomar decisiones que implican efectos y consecuencias. Cada vez que opta por mirar una pantalla, o realizar un determinado recorrido, está dejando de lado otras posibilidades que podrían haberle ofrecido otras informaciones, significaciones o experiencias. Estas decisiones son muchas veces inconscientes, pero en ocasiones pueden inducir reflexiones sobre perspectiva ética o responsabilidad.

En *Treno* (2007), el espectador ingresa a un recinto que contiene un par de proyecciones enfrentadas⁴. Por la configuración del espacio, no existe la posibilidad de observarlas de manera simultánea; para prestar atención a uno u otro video, debe voltear permanentemente la cabeza o la totalidad del cuerpo. Por momentos, las imágenes de las dos proyecciones son similares: un río turbulento que fluye sin cesar; cambiar el punto de vista no agrega demasiada información. Pero de repente aparecen los vestigios de una persona que recoge ropa transportada por el agua y se escuchan nombres gritados a la corriente: ¿qué actitud tomará el espectador?, ¿irá en busca de este personaje o le dará la espalda? La pieza hace referencia a episodios bien conocidos por el pueblo colombiano, a las desapariciones forzadas y a los cuerpos arrojados al agua. Aunque se trate de una ficción, estar en medio de esta situación, enfrentarla o darle la espalda, provoca unas resonancias emotivas y simbólicas que trascienden el hecho artístico para

In *Treno* (2007), the viewer enters a room containing a pair of projections that face one another⁴. The space is configured so that they cannot be viewed simultaneously; to view one or the other requires a constant turning of the head or the entire body. At times, the images in the two projections are similar—a turbulent, constantly flowing river—and a change in perspective does not provide much additional information. But suddenly we see part of a person scooping out bits of clothing carried along by the current and we hear names being shouted: What attitude will the viewer take? Will he go in search of this character or turn his back? The piece refers to a well-known Colombian phenomenon, to forced disappearances, and to bodies thrown into the river. Although this is fiction, being caught up in this situation, deciding whether to face it or turn our back, provokes emotional and symbolic resonances that transcend the artistic event to impact political consciousness and introspective examination.

It should be noted that not all of Echeverri's video installations operate in the same manner. Often, the screens are set up to allow viewers to observe them simultaneously, from a privileged point of view, with no need to move through the space. The simultaneous screening of different videos can emphasize the multiplying or fragmentary effect of contemporary narratives, or, on the contrary, projections can be combined to visually prolong them, or establish differentiated rhythms between them in order to enhance certain visual effects. In *Supervivencias / Survival* (2013), for example, there is a moment in which three screens are timed to display a single vast and majestic landscape, and other moments—mainly, when individuals invading a house appear—in which six images with varying dynamics and

4 Existen versiones de esta obra con más de dos pantallas, pero el funcionamiento es similar.

4 Other versions of this work use more than two screens, but they operate similarly.

impactar en la conciencia política y el examen introspectivo.

Cabe aclarar que no todas las videoinstalaciones comparten este funcionamiento. En muchas ocasiones, la ubicación de las pantallas admite la posibilidad de que los espectadores puedan observarlas en conjunto desde algún punto de vista privilegiado, sin la necesidad de desplazarse por el espacio. La emisión simultánea de diferentes videos puede enfatizar el efecto de multiplicidad o fragmentación propio de las narrativas contemporáneas, o, por el contrario, puede combinar proyecciones con el fin de prolongarlas visualmente, o establecer ritmos diferenciados entre estas con miras a potenciar ciertos efectos visuales. En *Supervivencias* (2013), por ejemplo, hay un momento en el cual tres pantallas se coordinan para desplegar la extensa majestuosidad de un paisaje, y otros momentos—principalmente, cuando aparecen los sujetos que invaden una casa— en los cuales seis imágenes funcionan con dinámicas y ritmos diferenciados, provocando nerviosismo y desorientación. El punto de vista frontal favorece las lecturas narrativas más estandarizadas—en el sentido aristotélico clásico, que comprende un inicio, un desarrollo y una conclusión—, si bien el hecho de que el visitante decida el comienzo y la terminación de la experiencia continúa relativizando este tipo de enunciación.

Finalmente, la implicancia del espectador a través de su cuerpo merece todavía otra reflexión, porque de alguna manera otorga cierto sustrato físico a un medio que es, en gran medida, inmaterial. Las videoinstalaciones son, por lo general, grandes espacios vacíos, poblados por imágenes espectrales y sonidos de procedencia incierta. La presencia del público da cuerpo, literalmente, a estas producciones, transformándolas en verdaderas experiencias sensoriales o emocionales. El factor corporal es un eje que los artistas tienen en cuenta a la hora de configurar sus

rhythms cause nervousness and disorientation. The frontal point of view favors standardized narrative readings—in the classical Aristotelian sense requiring a beginning, a development, and a conclusion—, although the viewer's choice of where to begin and end the experience tends to relativize this type of enunciation.

Finally, the viewer's implication through the use of his body deserves another reflection, as, in a way, he grants a certain physical substratum to a medium that is, to a large extent, immaterial. The video installations are usually large empty spaces populated by spectral images and sounds of unidentified origin. The viewer's presence gives body, literally, to these productions, transforming them into true sensory or emotional experiences. Artists take into account the corporal factor when configuring their proposals, although often in an indirect or not so evident manner, through the volume of sounds, the lighting used to guide visitors' steps, or, on the contrary, darkness that makes viewers vacillate during their course.

In *Versión libre / Spontaneous Declaration* (2011), the viewer's body is interpellated by a group of individuals that seem to be headed straight at him. We watch as they approach, speak, attempt to reveal themselves, make eye contact. The interrelation is especially intense because of the way the video forces us to stand in front of them, that is, to face them. And to sustain the interpellation of these social subjects is, to an extent, to confront their stories, histories, and circumstances. The dispersion of the screens, which cannot be viewed simultaneously, means that, while we are involved with one of the characters, we feel the presence of all the others, of the density of the group to which they belong. Through this aural and spatial configuration, the work provokes an uncomfortable, stinging empathy that makes it impossible for the spectator to remain indifferent.

propuestas, aunque muchas veces esté contemplado en formas indirectas o no tan evidentes, como a través de los volúmenes sonoros, de la iluminación que guía los recorridos o, por el contrario, de la oscuridad que promueve desplazamientos vacilantes, etc.

En *Versión libre* (2011), el cuerpo del espectador es interpelado por un conjunto de personajes que parece que se dirigieran directamente a él. Los vemos acercarse, hablar, intentar revelarse, captar la mirada. La interrelación es intensa porque el dispositivo audiovisual nos lleva a ubicarnos frente a ellos, es decir, a enfrentarlos. Y sostener la interpelación de estos cuerpos sociales es, en alguna medida, afrontar sus relatos, historias y circunstancias. La dispersión de las pantallas —que no pueden apreciarse en conjunto— hace que, mientras estamos involucrados con alguno de los personajes, sintamos la presencia de todos los demás, del espesor del conjunto al cual pertenecen. Mediante esta configuración aural y espacial, la obra provoca una empatía incómoda, urticante, que difícilmente deja indiferente a algún espectador.

Con todos estos recursos, Clemencia Echeverri ha sabido erigir una obra aguda y contundente, atenta, reflexiva y profundamente enraizada en su contexto social y de época. En este ensayo solo hemos querido ocuparnos de algunas de sus estrategias técnicas y enunciativas, dejando sus connotaciones semánticas y políticas a otros especialistas, e incluso al espectador. Sabemos que es imposible abordar la totalidad de la producción de una artista; no solo imposible, sino también inútil e innecesario, porque Echeverri continúa fortaleciendo su trabajo, explorando recursos, e investigando conceptos, materialidades y formas. Por tal motivo, estas líneas se presentan como una tímida aproximación a lo ya hecho, a los cimientos momentáneos de una obra en construcción.

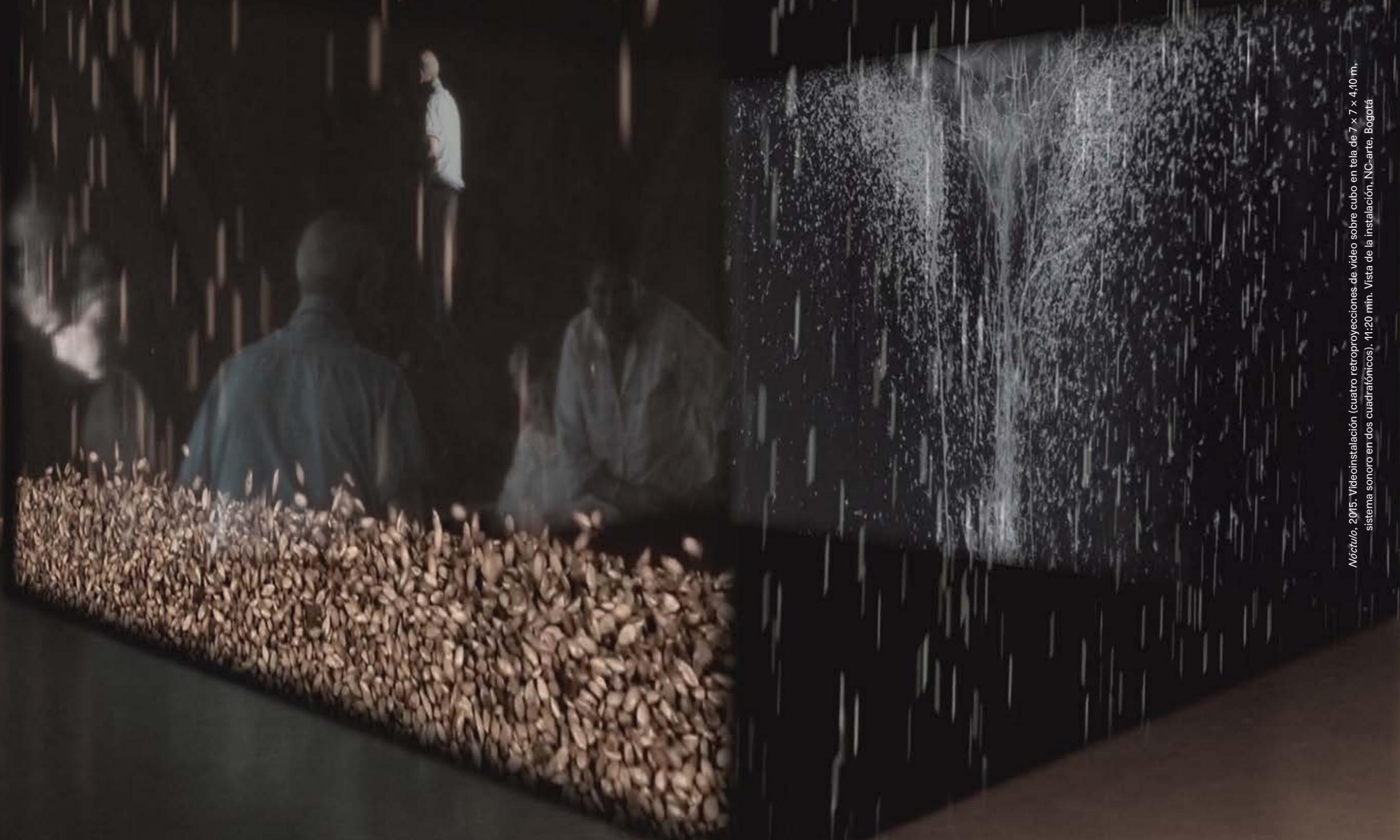
Clemencia Echeverri employs all these resources to construct an incisive, powerful work that is attentive, thoughtful, and deeply rooted in its social and epochal context. This essay has dealt with only a few of the artist's technical and enunciative strategies, leaving its semantic and political connotations to other specialists, or to the spectator. We know that it is impossible to deal with the totality of an artist's production; not only impossible, but also useless and unnecessary, because Echeverri continues to strengthen her work, exploring resources and researching concepts, materialities, and forms. These lines, therefore, are presented as a humble introduction to what already exists, to the momentary foundations of a work under construction.



OBRAS



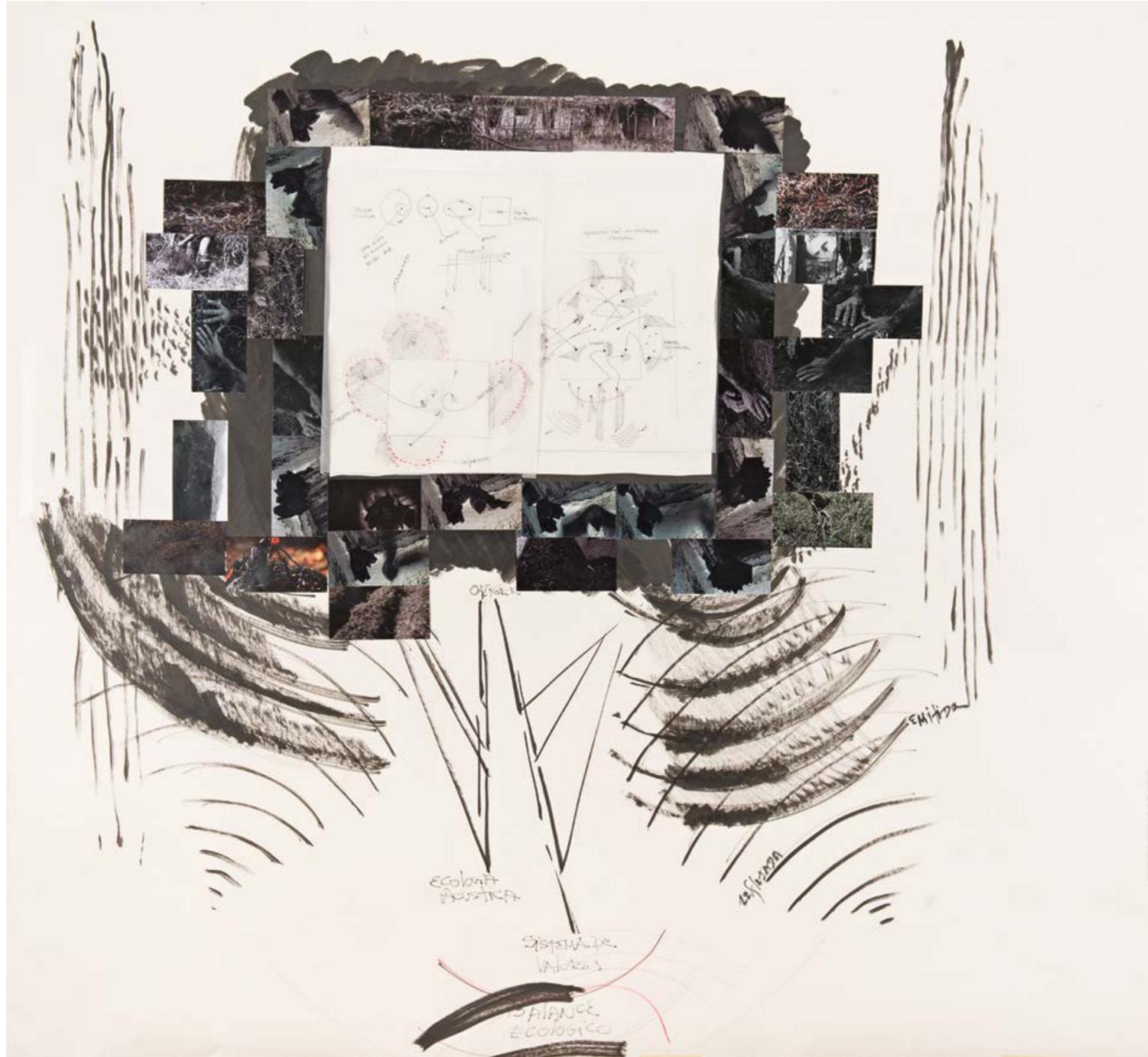
NÓCTULO



Nóctulo, 2015. Videoinstalación (cuatro retroproyecciones de video sobre cubo en tela de 7 x 7 x 4,10 m, sistema sonoro en dos cuadrafónicos). 11:20 min. Vista de la instalación. NC-arte, Bogotá

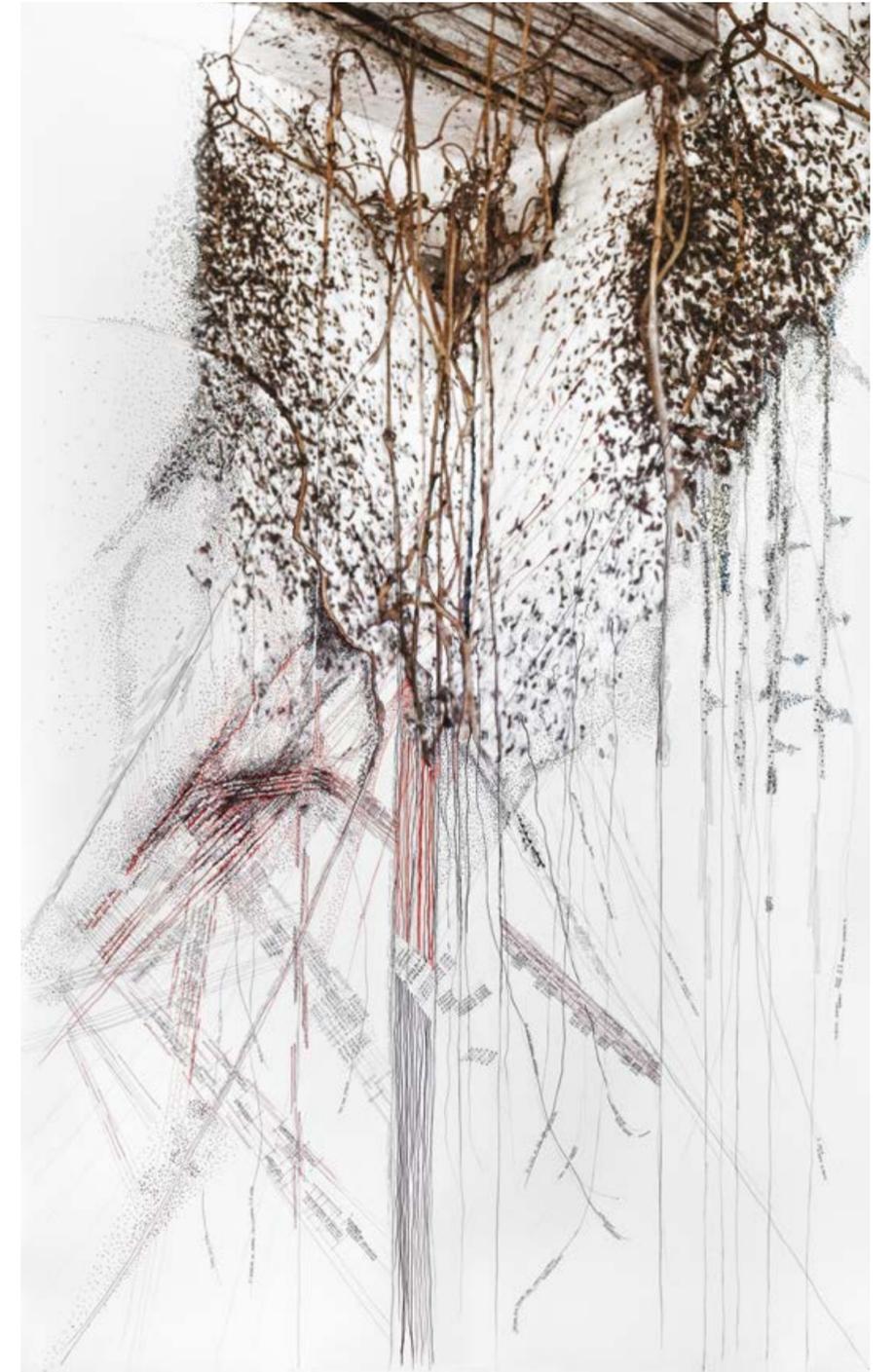


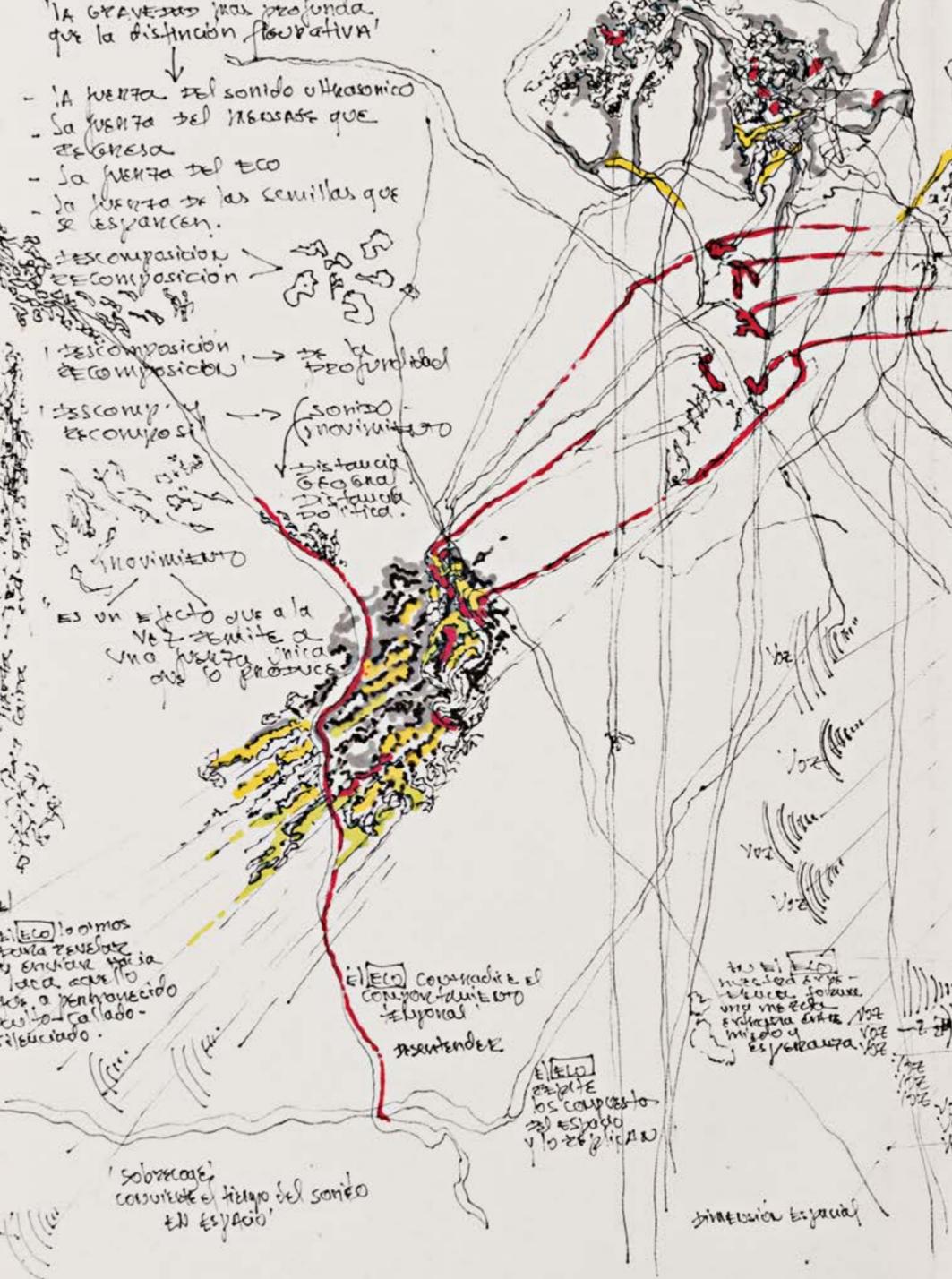
“Hay un universo sobre nosotros que no oímos, no entendemos, no seguimos; además, no lo seguimos porque es inaudible e invisible en la noche. Entre esa condición de la casa en abandono, de todas estas casas perdidas, vencidas, violentadas, y el sistema de vuelo del murciélago, desde el sonido ultrasónico que emite y el eco que regresa para su orientación, construí la plataforma para producir y armar la pieza” (Conversatorio NC-arte).



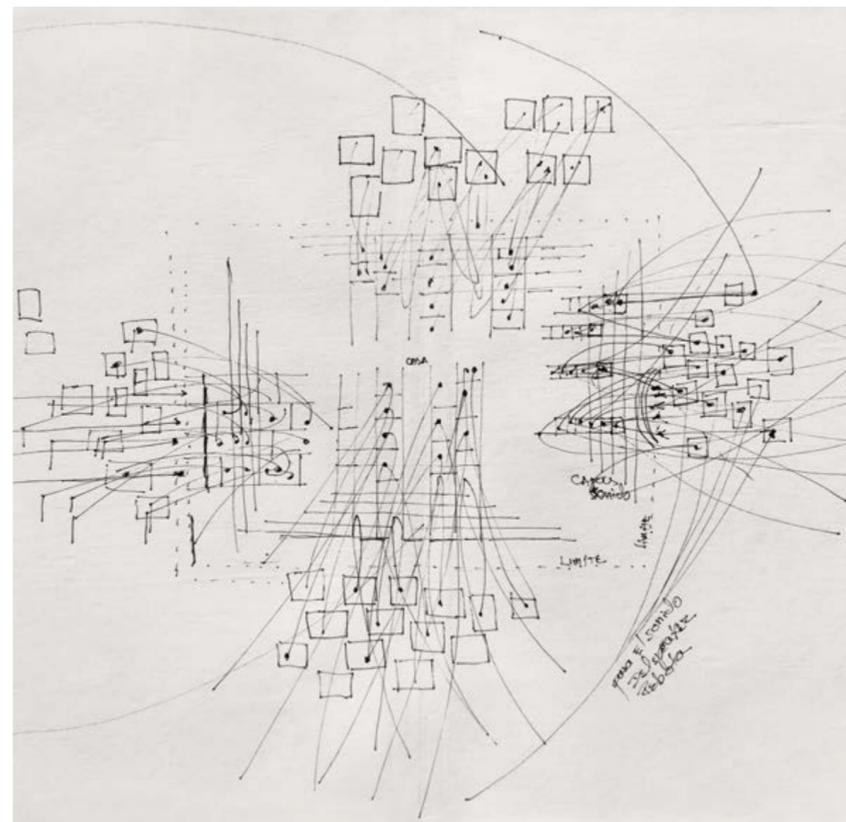
Nóctulo, 2015. *Collage* y dibujo, 150 x 150 cm.
Guion visual para plano de la instalación,
NC-arte, Bogotá

“Casi siempre, cuando entras a estos momentos de instalación, intentas ver. El sonido lo dejas en un segundo plano, luego lo recoges, tal vez lo acercas y al final lo construyes con la obra; es muy lenta la incorporación de la voz en su verdadera conexión, en su verdad, en su capacidad de transmitir su momento potente. Atraviesa las conciencias, pero posiblemente no se trata del contenido de la voz, sino de la forma como la voz se expresa. Y puede ser un mero instante el que reúne lo que nos ha pasado a lo largo de tantos años que no necesitamos volver a decirlo para sentirlo y reconocerlo” (Conversatorio NC-arte).

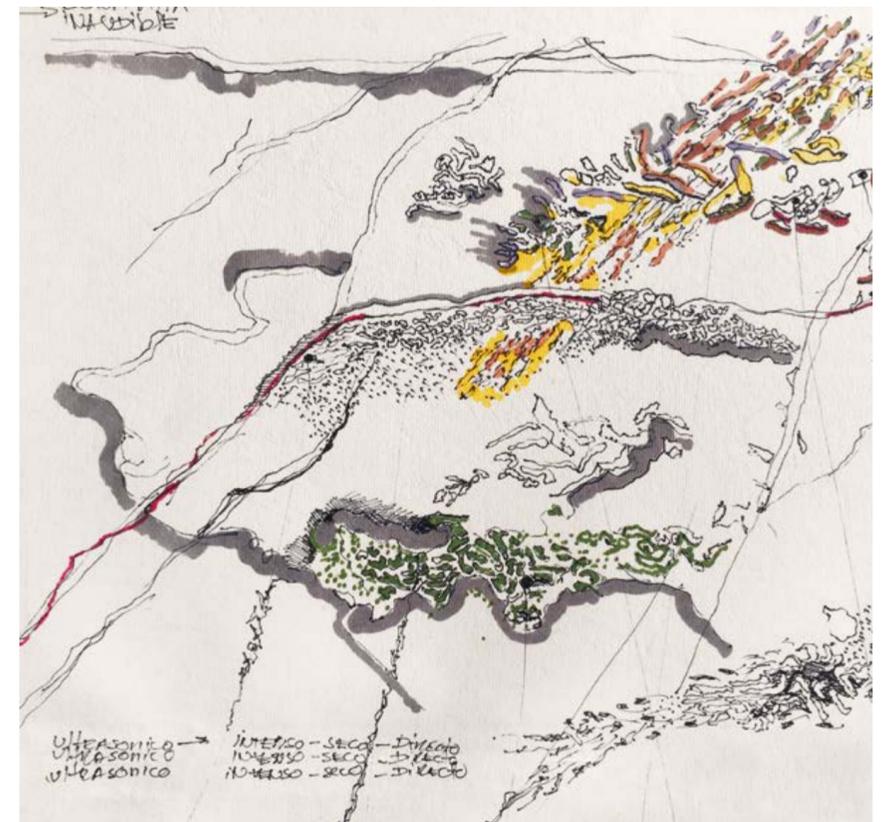
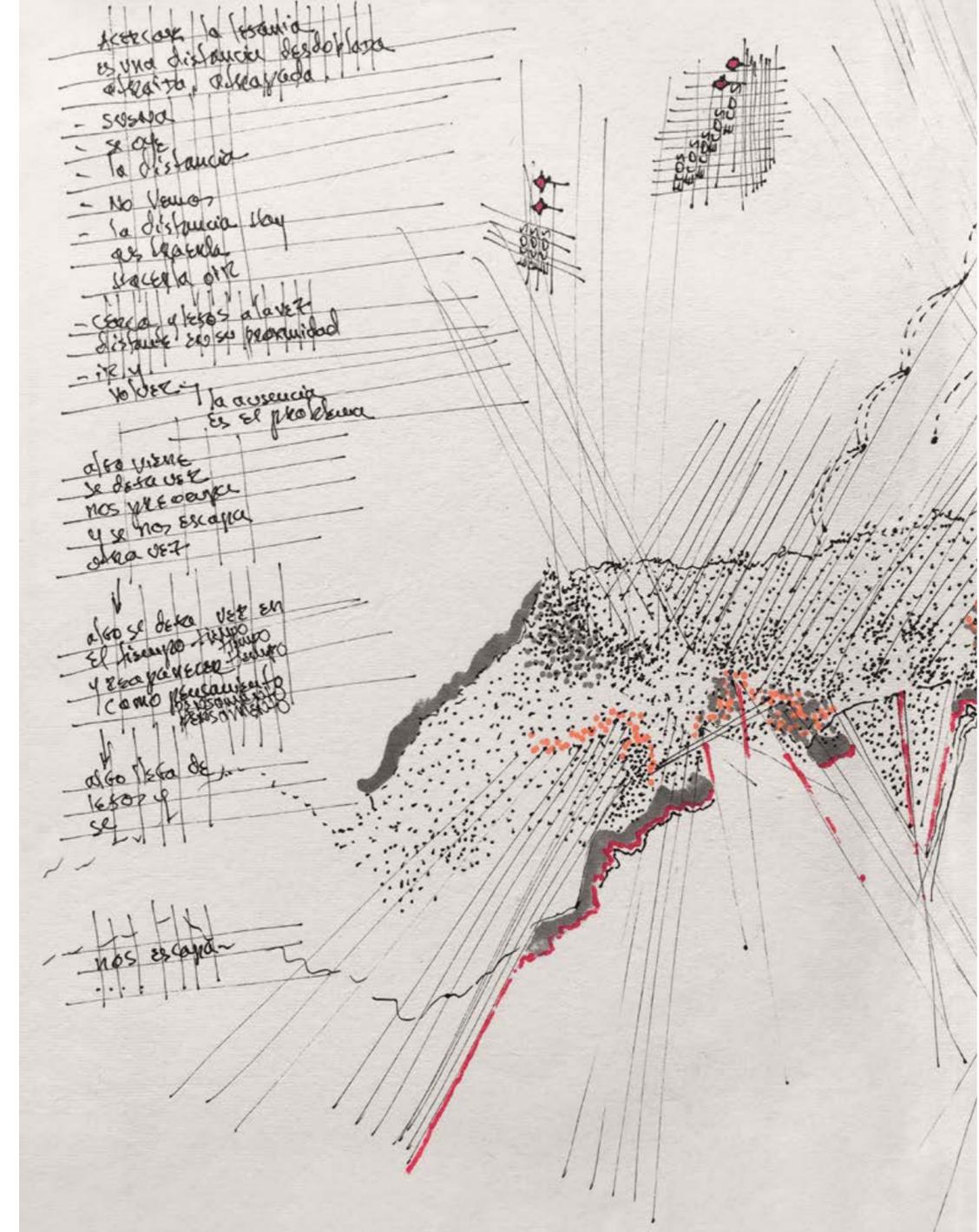




Néctar, 2015. Dibujos del proceso de la obra, 30 x 40 cm c/u

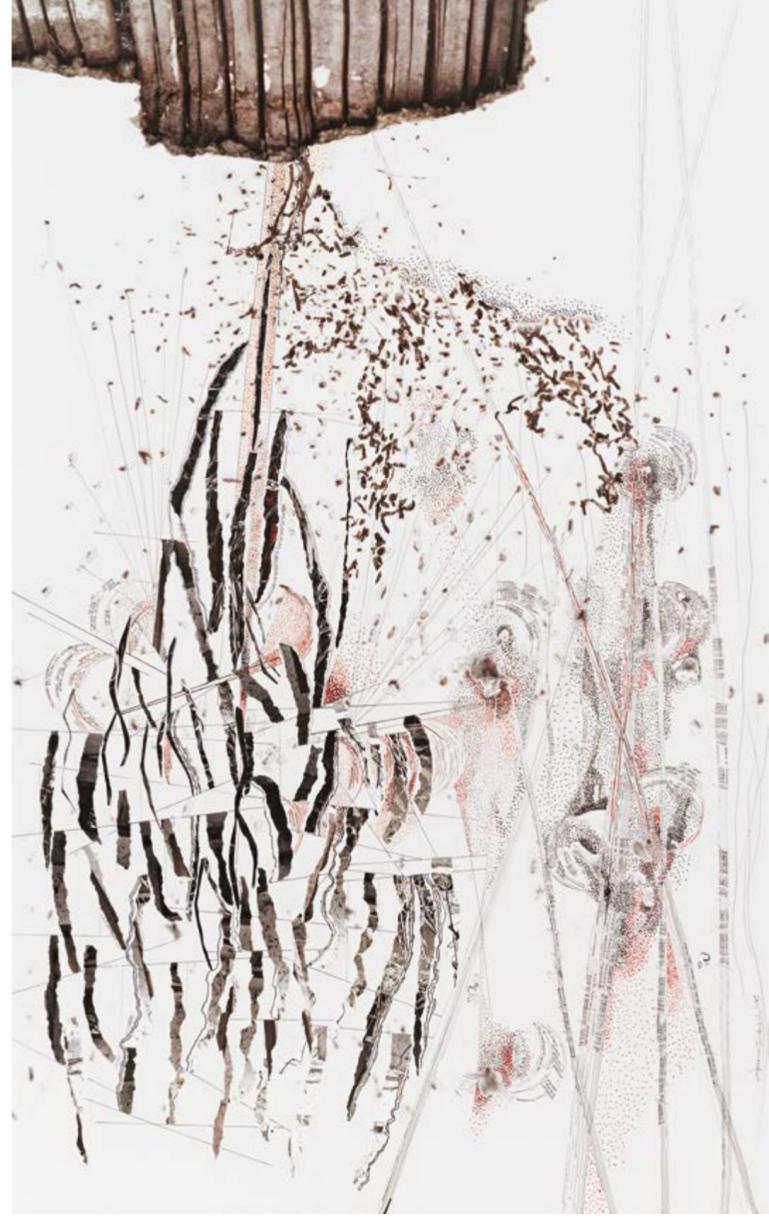


“Esa dimensión a la que tú aludes, aquella que no alcanzamos a percibir, ese otro mundo que sucede y que está cargado de vida, complejizó el trabajo y estableció otras dimensiones y relaciones territoriales entre imagen y sonido. Son dimensiones que se hicieron complejas al haber planteado la estructura de orientación en el vuelo del murciélago, su trabajo en los campos, su invisibilidad e inaudibilidad. Fue posible, entonces, trabajar con diferentes variables y capas, desde lo físico hasta lo sensorial” (Conversatorio NC).



“Creo que me he acercado a la violencia desde el vacío, desde lo que nos afecta, desde lo que nos deja. He estudiado este proceso al preguntarme por el origen que construye el conflicto, lo que origina el desacuerdo. Y cuando hablo de vacío, hablo de carencia, demanda, esperanza y expectativa social. En esta obra acudo a utilizar el eco para dar resonancia a lo que se reclama, lo que se espera y demanda en una sociedad que ha dado tanto la espalda a aquello que está por fuera del centro” (Conversatorio NC-arte).

Nóctulo, 2015. Fotografías (impresión digital)
intervencidas con dibujo. 180 x 700 cm c/u



SUPERVIVENCIAS



Supervivencias (Survivals), 2013. Videoinstalación (seis proyecciones de vídeo simultáneas, sonido 5.1), 10 min





“Como el río de *Treno* [en *Supervivencias*], una multitud humana se riega por los cuartos y la inunda. La casa ya no protege, ni limita, ni resguarda. El territorio se ha deshecho en el no lugar de la guerra, y la casa, que estaba en su centro, también. La privacidad, la intimidad y los arraigos sucumben ante la invasión de las fuerzas violentas. El sinfín de presencias extrañas que se apoderan de la casa provoca un movimiento circular. Nada permanece, todo se mueve, pero tampoco nada avanza. Es un movimiento centrípeto en el que el escenario y sus personajes solo parece que se hundieran. No hay futuro, el tiempo y el espacio colapsan hacia adentro” (Sol Astrid Giraldo, *La imagen ardiente*).

“Es a ella a la que las obras nos invitan a aferrarnos. A la presencia de lo que sobrevive. A la presencia de una vida que, ante la proximidad de la muerte, se hace visible. Una muerte por venir, inminente, pero también una muerte presente, permanente, grabada en los espacios y los cuerpos. Una muerte que se ha hecho cotidiana y que hemos aprendido a ignorar a través del silencio (el negro absoluto) o del perverso mecanismo de la sobreexposición (la absoluta visibilidad).

Las presencias que nos habitan en las obras sobreviven *entre* las imágenes, es en ellas donde se hacen posibles. Al igual que en otras obras de Echeverri, la imagen documenta sin ser registro. Habla de una realidad concreta sin representarla directamente.

Las obras cuestionan nuestras certezas sobre la visibilidad y la memoria, y nos exigen repensar la posibilidad de reconstruir el presente” (Juan Carlos Arias).

DE DOBLE FILO

“En *De doble filo* vemos repetir una y otra vez la escritura, literalmente así, que dibuja una casa en la pantalla; luego, una y otra vez, esa casa es dibujada en el lodo. Esta escritura se presenta como indicio del paso de una inundación, cuyas aguas residuales van borrando las líneas que se habían trazado. Ya vemos el torrente aparecer. Escuchamos la violencia de la naturaleza arrasando. Después, un blanco, y el sonido y la imagen de un corte de un filo punzante. Qué duda cabe de que este sujeto, que dibuja con su cuerpo en el lodo, está enfrentado al paso de la muerte de otros (suyos); es la pérdida absoluta del hábitat. Qué duda cabe de que este sujeto está ante el desamparo desarmado y desgarrado, como en la pantalla el desgarramiento del filo. Qué duda cabe de que este sujeto está en la imposibilidad de acoger aquello que le viene verticalmente de arriba y sin anuncio, que lo deja sin ‘morada’”. (Carmen María Jaramillo, *Otras Miradas*. p. 80-81.).

De doble filo (Doubled-Edged), 1999. Videoinstalación (proyección de video sobre pantalla de doble imagen que divide el espacio, sonido estéreo), 8 min





TRENO

Treno, 2009. Videoinstalación (seis proyecciones de video en sincronía y enfrentadas en el espacio, sonido 5.1), 41:20 min





“Clemencia Echeverri ha procurado mantenerse bajo la égida de Francis Bacon; el pintor irlandés afirmaba: ‘He querido pintar más el grito que el horror’. En su audiovideoinstalación, Echeverri sitúa al espectador en medio de dos grandes proyecciones enfrentadas del río Cauca, y sin necesidad de recurrir a imágenes de horror y de extrema crueldad logra, en la medida en que crece el caudal de las aguas, dar la sensación de hundimiento de quien está en medio de la escena; tan solo al final, y a modo de una alusión, nos encontramos con rastros (ropas) de una tanatopolítica que la corriente del río arrastra. No se trata de evitar tales representaciones solamente por pudor moral, sino de conseguir otra cosa abandonando lo sensacional y el espectáculo de muerte: *Treno* es más el grito, el clamor, que el horror” (Gustavo Chirolla, *Política del grito en una trenodia*).

“Por encima de su naturaleza aparente de paisaje, de descanso, de belleza natural, el río lleva voces desoídas y sin rumbo; es una 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” (entrevista de José Ignacio Roca a Clemencia Echeverri, *Sin respuesta*, p. 81).

“En *Treno* utilicé por primera vez el sistema 5:1, que me permitió poner a circular la fuerza sonora por el espacio. Es una obra con la que se busca una respuesta, en una época en que la violencia rural azotaba la calma al llevar a los desaparecidos por los ríos centrales del país. Las voces que gritan en la obra pasan del interior de las riberas a

establecer espacio de orilla a orilla, demarcándolo y definiéndolo. El sonido propio del caudal, en su furia y desespero, encausa un dolor y lo arrastra. Las voces claman cuatro veces en la obra y llaman por nombre propio a personas perdidas, desaparecidas” (entrevista de Sol Astrid Giraldo, p. 196).



Treno, 2007. Fotoserigrafía en placas de acero inoxidable, 98 x 63 cm
Páginas 106-107: *Treno*, 2007. 157 x 160 cm. Guion gráfico



Inicio del Emolimo
EN A Siempre
hacia el mismo
lado.

AGUAS CALMAS



CAMARA DESDE
PUENTE EN
PICADA - lleno
toda la pantalla
SONIDO INUY SONIDO
VAYA CAUTIVA ROPA



PERDER GUITO MUJER



VA OSCURECIENDO
EL RENO LINO
BUSCAR SONIDO
apropiado.



NOZ EN OFF DE
COMPESITA!
SALE DE
ENCUADRE

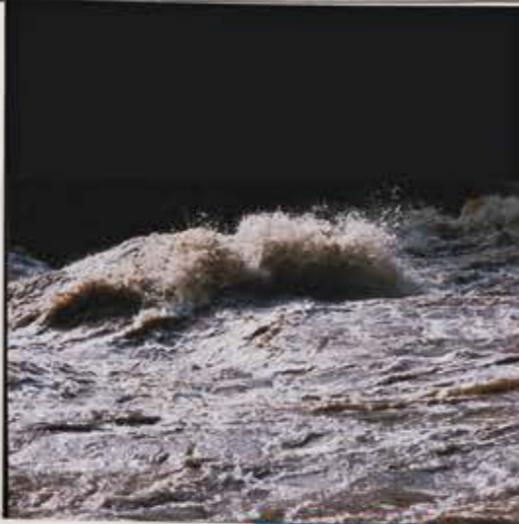


→ LUCHA EN DEBIL
SONIDO SE PASA EN LA TAMA



INICIA EL RIO HASTA
SEE MUY FUERTE.
CAVADO. esto
SONIDO DE A → B

DIRECCION RIO



Diálogo SONIDO DE
A a B.
Al llegar a B se
OSCURECE EL RIO Y
BATA EL SONIDO.

DIRECCION RIO



INICIA EN RIO FUERTE
ANTES DE SUFIRAR
CAMPESIÑO.
SONIDO EN SUBCORONA R
A o B



Al Grito de A
se cam
(B)
SEGUNDE EL RIO



Continúa el
Grito largo
afectando
la pantalla
(B) 13
Bajo Responde



SACRIFICIO



Sacrificio (Sacrifice), 2013. Videoinstalación (seis proyecciones de video simultáneas, sonido 5.1), 10 min



“En *Sacrificio*, el sonido define la desbandada de reses en cautiverio, reses bajo amenaza permanente en los campos colombianos. Evento que contiene venganza, juego, extorsión y amenaza. *Sacrificio* es una obra envolvente de seis proyecciones en sincronía, en la que el sonido es dominante: la trepidación de las patas que huyen sobre los patios para el exterminio expresa deshabitación y conflicto en estampida. El gesto del horror y del miedo lo construye un sonido que recorre el espacio y lo abrumba. Es un sonido que tiene una escala mayor y se pone por encima de los relatos y el espectador” (entrevista de la artista con Sol Astrid Giraldo, 2017, p. 200).

“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 rechace la lógica de la narrativa. Ecos, rasguños, sonidos de perforación. Llantos, bramidos, aullidos de la naturaleza”. (Stephen Zepke, filósofo. *El arte de vida y muerte*. Colección de Arte Contemporáneo, Seguros Bolívar).



VERSIÓN LIBRE



Versión libre (Voluntary Testimony), 2011. Impresión digital a partir de fotogramas de vídeo. 190 x 80 cm

“Podríamos, entonces, preguntarnos: ¿en medio de qué estamos cuando estamos ‘dentro de’ y ante *Versión libre*? Podríamos responder —es una lectura posible— que estamos en una determinada ‘situación de habla o de enunciación’: una serie de discursos, versiones respecto de ciertos hechos, testimonios o confesiones, que nos interpelan; sin embargo, quienes nos dirigen la palabra no son más que espectros, no están allí frente a nosotros del mismo modo en que nosotros lo estamos, no están allí en carne y hueso, están presentes y ausentes, aparecen y reaparecen, nos dirigen la mirada sin que nosotros podamos hacer lo mismo” (interpelaciones en torno a *Versión libre*, Gustavo Chirolla, filósofo).

“Más que tocar de manera directa los lugares opuestos en que creemos estar, con *Versión libre* abrí un espacio espeso y cargado que permanecía en la oscuridad.

El pasamontañas de los desmovilizados, en ese momento ilegales, intriga y dispone al espectador a oír con detenimiento, a esperar, a no juzgar y hasta perdonar lo que puede ser casi imperdonable, como lo pide uno de los victimarios.

Conocer nos permite entender, ceder, abrir espacio y reconstruir ritmos para los acuerdos. El artista en estos casos arriesga y trata de dejar ver la condición humana” (*Revista Errata*, 174).



“Marmato es una de las minas más antiguas en Colombia. Donde la montaña está más penetrada y más atravesada de lo que uno pueda imaginar... Pensamos que el paisaje tiene una línea de horizonte que nos permite abarcar un espacio de un lado al otro. Aquí lo que tenemos es un espacio del no paisaje, es fragmento tras fragmento. Constaté un envenenamiento silencioso y solamente lo pude verificar cuando, al seguir el cauce de una quebrada hasta encontrar la salida, observé una marca de cianuro en el río Cauca.

Dejó de interesarme entrar a la mina. Me interesó más la precariedad, manifiesta en la montaña misma y manifiesta también en el envenenamiento lento que ha sucedido por tantos años allí.

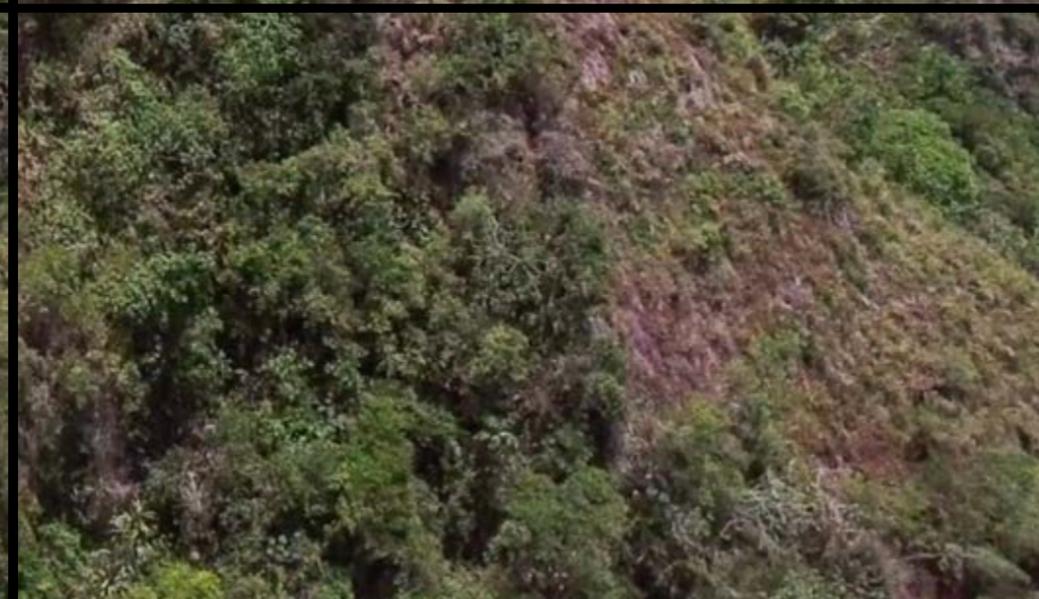
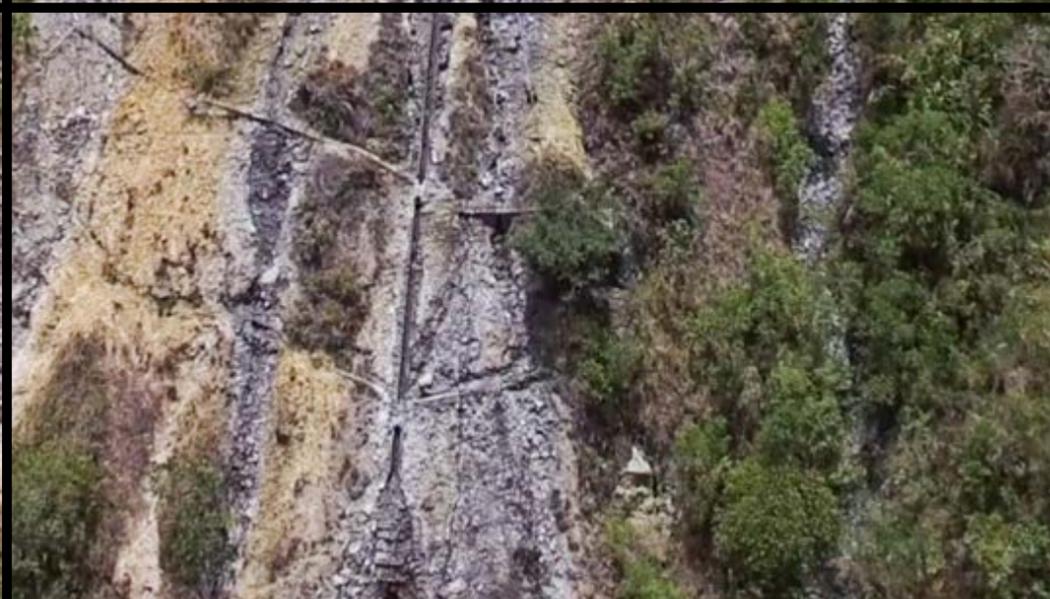
Entre las nueve películas del *videowall* está trabajado el problema... Al estar tan fragmentado el lugar, la gente se agarra a pedazos, los residuos son el enemigo. El reto de los nueve monitores me permitió entrar por el desmembramiento del sitio y por la geografía de la montaña” (entrevista Banco de la República).

Sin cielo (Skyless), 2017. Video (*videowall* nueve monitores, Full HD), 11:20 min



Sin cielo (Skyless), 2017. Fotografías intervenidas con dibujo y collage, 180 x 90 cm







SUB_TERRA

Sub_terra, 2017. Video (una pantalla, Full HD.) 6 min



“*Sub_terra* es una obra que no se deja estabilizar completamente por el pensamiento, que se resiste a la fijación de una ‘geografía’ —literal y simbólica— de sentido, que se traga las ideas al hacerlas explotar desde adentro por los afectos que suscita. Tal vez aquello que late bajo la tierra, bajo la piel de la tierra, en esa región subcutánea y subterránea que emerge en las fracturas que la obra deja ver, es el movimiento, el espasmo o el síntoma, por así decirlo, de un ‘dolor telúrico’, de afectos inscritos en el cuerpo del paisaje que nos hablan de las violencias de las que el paisaje mismo es un testigo mudo en su radical precariedad” (Juan Diego Pérez, filósofo).



RÍO POR ASALTO





Río por asalto (River by Assault), 2018. Videoinstalación multicanal, 6 pantallas. Sonido 7.1. 9:44 min. XII Bienal de Shanghai, China 2018-2019



“Clemencia Echeverri ha compuesto una obra que es la crónica sincopada del río Cauca, de su mansa emergencia de las entrañas de la Tierra, del crecimiento cada vez más impetuoso de su caudal, de su apresamiento, de la furia atormentada con la que rompió la represa, de la muerte y destrucción que causó a su paso, de su final sepultura en el mar. Una crónica que es también un madrigal, un *llad*, un canto, un himno, un réquiem y una elegía, y desde luego, un sobrio lamento por la naturaleza agredida y un grito de protesta en contra de los aprendices de brujo que tan despiadadamente la agreden” (Carlos Jiménez, crítico de arte).

“En *El agua y los sueños*, Gastón Bachelard argumenta que las aguas tienen un cuerpo, un alma y una voz. “Posiblemente más que cualquier otro elemento, el agua es la realidad poética completa” a través de la cual disfrutamos, entre otras cosas, “un gusto íntimo de nuestro destino”.

La artista viajó a través del territorio para ingresar a la vida de los ríos Cauca y Magdalena, que, pese a ser especialmente poderosos, son víctimas de la tala y las inmensas hidroeléctricas, que están causando una gran crisis ambiental. El río se defiende, ataca, se expresa, se esconde, se supera. ¿Podemos matarlo al fin?” (María Belén Sáez de Ibarra, texto curatorial, XII Bienal de Shanghái).





JUEGOS DE HERENCIA

Juegos de herencia (Heritage Games), 2007. Videoinstalación (nueve proyecciones multicanal en sincronía, sonido Dolby 5.1), 24 min







“Es una pieza motivada por la rabia y la impotencia frente a las actividades que se llevan a cabo en la Fiesta del Gallo en El Valle (Chocó), pueblo donde el entierro de un gallo vivo con la cabeza afuera, para que un individuo con los ojos vendados la corte con un machete, constituye un evento para que la comunidad se divierta con algo que se ha creído es un ritual.

Pongo especial énfasis en los elementos constitutivos de la situación que me moviliza para desplazar sentido. Por ejemplo, el tiempo y el 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” (entrevista de José Ignacio Roca a Clemencia Echeverri, *Sin respuesta*, p. 83).

“La artista renuncia a narrar el hecho, a exponer un registro de la fiesta en pos de componer, de montar un documento que dé cuenta de su singularidad. Renuncia a hacer una descripción exhaustiva de la *particularidad* del evento para dirigirse a la posibilidad de extraer su *singularidad*, de hacer visible aquello que, si bien parte de ese acto concreto, no se reduce a él.

Como espectadores, nos movemos entre lo que parece ser un ritual y su permanente dislocación en la imagen. Sentimos el anticipo de la muerte, la violencia del acto por venir y, al mismo tiempo, la resistencia de la vida en el animal enterrado; sin embargo, no se trata solamente de la muerte *del* gallo, la violencia *de* quienes lo sacrifican y la resistencia —fallida tal vez— *del* animal concreto. Muerte, violencia y resistencia ya no le pertenecen a ninguno de aquellos que intervienen en el acto particular. Superamos a la víctima ejecutada y al victimario que ejecuta sin dejar de percibirlos. Nos enfrentamos a la singularidad del acto, más allá de su particularidad” (Juan Carlos Arias, realizador de cine).

Vista de la instalación, Galería Alonso Garcés, Bogotá

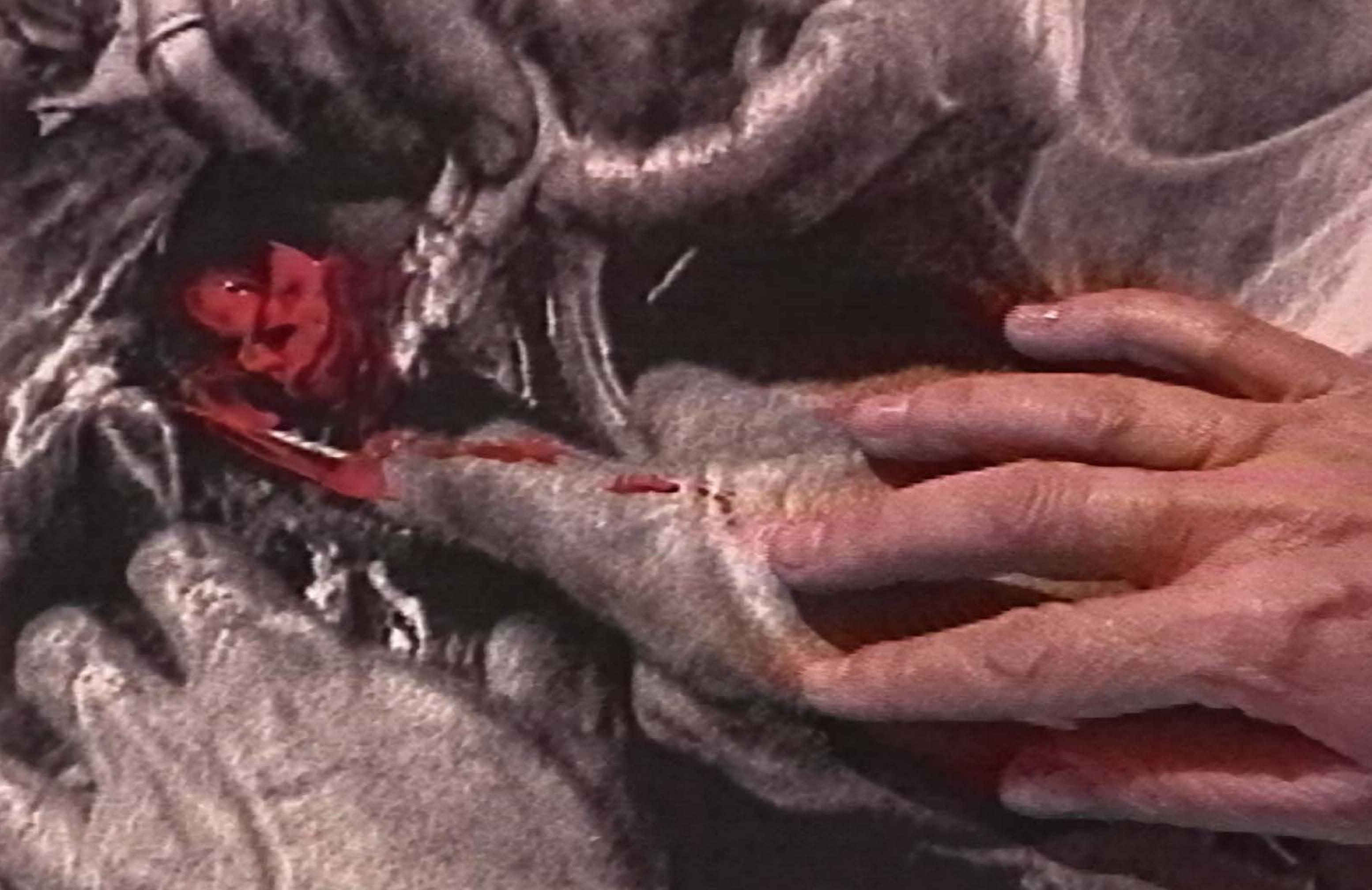


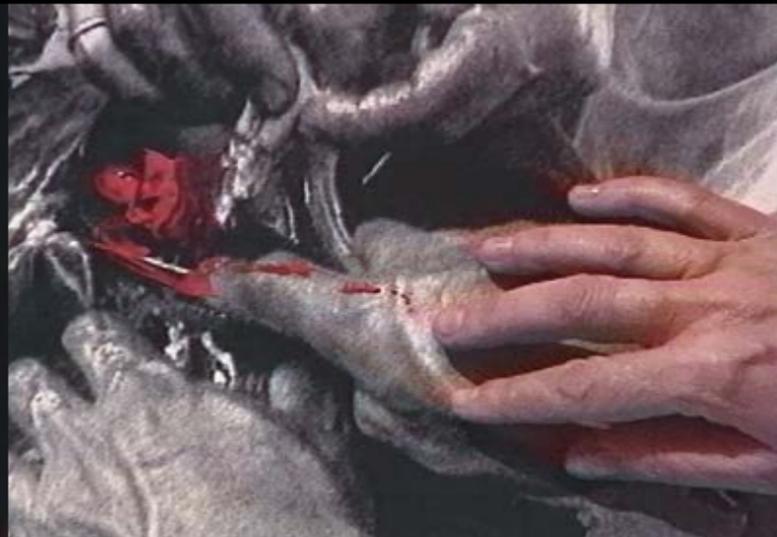


APETITOS DE FAMILIA

Apellidos de familia (Family Appetites), 1998. Videoinstalación (tres proyecciones de video simultáneas). 7 min









BIBLIOGRAFÍA

Textos y entrevistas de Clemencia Echeverri

Bonnett, Piedad. "Piedad Bonnett entrevista a Clemencia Echeverri". *Cal y Canto*. Catálogo de la exposición. Bogotá: 2002.

"Clemencia Echeverri en *Razón Pública*". Entrevista con Alejandro Burgos. Ene 3, 2012 (3 videos).

<http://www.youtube.com/watch?v=XOP-uZepK-o>.

<http://www.youtube.com/watch?v=Hre6e3cWmwI>.

<http://www.youtube.com/watch?v=XjT58RO0nM>.

"Clemencia Echeverri". *Revista Errata 13: Derechos humanos y memoria*, 2015. <http://revistaerrata.gov.co/contenido/clemencia-echeverri>.

"Clemencia Echeverri, Resonancias".

<https://puntodefugabogota.com/2018/06/10/clemencia-echeverri-resonancias-2018/>.

Echeverri, Clemencia. "Voz. Notas durante visitas a prisioneros colombianos en Inglaterra y en El Buen Pastor, en Bogotá". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 104.

_____. "Un llamado sin réplica". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 54.

_____. "Un llamado sin réplica". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 54.

"Entrevista a Clemencia Echeverri - Decir el lugar". Banrepcultural, junio 5, 2017. <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/videos/entrevista-clemencia-echeverri>.

Jaramillo, Carmen María. "Entrevista a Clemencia Echeverri". *Otras miradas*. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2004.

Lozano, Olga Lucía. "'Elegía', una instalación de Clemencia Echeverri sobre el duelo por los desaparecidos". <https://www.revistaarcadia.com/arte/multimedia/elegia-una-instalacion-de-clemencia-echeverri/71748>.

Roca, José. "Entrevista". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 80-83.

_____. *Supervivencias, Clemencia Echeverri*. Bogotá: Alonso Garcés Galería, 2013.

_____. *Supervivencias, Clemencia Echeverri*. Bogotá: Alonso Garcés Galería, 2013.

Artículos y reseñas sobre su obra (además de artículos de prensa)

Acosta, María del Rosario y Grupo Ley y Violencia.

Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia.

Bogotá: Universidad de los Andes, 2016.

Arias, Juan Carlos. "El montaje y el documento: la singularidad (in)visible". *Juegos de herencia*. Catálogo de la exposición. Bogotá: Galería Alonso Garcés, 2011.

_____. "Nóctulo: trazos de lo inaudible". *NC-Arte, proyectos 2015*. Bogotá: NC-Arte, 2015, 29-30.

Chirola, Gustavo. "Interpelaciones en torno a *Versión libre*, de Clemencia Echeverri". *Versión libre*. Catálogo de la exposición. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, Gerencia de Artes Plásticas y Visuales, 2011.

_____. "Política del grito en una trenodia". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 46.

_____. "The Politics of the Scream in a Threnody". *Deleuze and Contemporary Art*. Stephen Zepke and Simon O'Sullivan (eds.). Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.

_____. *Clemencia Echeverri. Trepidaciones*. José Roca y Alejandro Martín (dir. edit.). Colección Arte Contemporáneo. Bogotá: Seguros Bolívar, 2016.

_____. "Clemencia Echeverri, espacios sonoros de la violencia". *Instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*. Alba Cecilia Gutiérrez, Armando Montoya, Luz Análida Aguirre, Sol Astrid Giraldo. Investigación Artes. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2011.

Giraldo, Sol Astrid. "Clemencia Echeverri: el espacio y los fantasmas". *Revista Universidad de Antioquia* (N.º 311, 2013), 98-105.

_____. *La imagen ardiente, Clemencia Echeverri*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2017.

Gómez, Gustavo. "*Juegos de herencia*. La lógica de los espectros y la tecnología de la memoria". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 22-25.

Guzmán, David. "Clemencia Echeverri: video, arte y memoria". *Arteria* 48 (abril-mayo, 2015), 6.

Lleras, Cristina. "El Panóptico y la arquitectura penitenciaria: ¿rehabilitación o castigo?". *Voz/Resonancias de la prisión*. Catálogo de la exposición. Bogotá: Museo Nacional de Colombia/Universidad Nacional de Colombia, 2005.

Malagón, María Margarita. "Clemencia Echeverri en la Galería Garcés". *Art Nexus*, 81 (junio-agosto), 2011.

_____. "Nóctulo": exposición de Clemencia Echeverri". Publicado 23/04/2015. <http://www.revistaarcadia.com/Imprimir/42326>.

_____. *Sobre el umbral o para un vaciado infinito. Tres figuras de duelo del arte contemporáneo colombiano a partir de Jean-Luc Nancy*. Bogotá: Uniandes, 2018. <https://uniandes.ipublishcentral.com/product/sobre-el-umbral-o-para-un-vaciado-infinito>.

Pérez-Tort, Susana. "Clemencia Echeverri y Lin Pey Chwen (*Juegos de herencia* y *Play*). Multimedia Semiotics of Two Digital Works of Art". Taiwán: *International Journal of Digital Media Design*, N.º 1, vol. 2, 2010.



- ____. "Arte y virtualidad como metáfora epistémica de la contemporaneidad". Congreso Nupacc (Nuevos Paradigmas en Arte, Ciencia y Tecnología). Córdoba: Universidad de Córdoba. Escuela de Arte, 2010.
- ____. "Poéticas visuales mediadas por tecnologías". *Cuaderno 43*. Universidad de Palermo (Argentina) y Universidad de Cali (Colombia), 2012.
- Ramírez, Imelda G. "Cal y canto: una videoinstalación de Clemencia Echeverri". Yesca y Pedernal, Universidad Eafit (año 2 N.º 6, diciembre de 2003), 87-95.
- Rodríguez, Marta. "Voz/Resonancias de la prisión". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 110.
- Rodríguez Dalvard, Dominique. "Frontera". *Obra viva (2006-2011)*. Bogotá: Banco de la República, Arte en Comunidad, 2012.
- ____. "Canto fúnebre, *Treno*". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 52.
- Sáez de Ibarra, María Belén. "Actos de habla". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 6-9.
- ____. "Latinoamérica frente al arte mediado por tecnologías".
- V Simposio Internacional de Estética. "Sistemas simbólicos, técnica e ideología en América Latina". Santiago de Chile: Pontificia Universidad de Chile, 2012.

- ____. "La obra de arte en la era de la mediación tecnológica". V Seminario Internacional de Educación Artística y Gestión Cultural. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2013.
- Uribe, María Victoria. "La voz como objeto". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 114.
- ____. "Visualidad sonora, *Treno*". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 56.
- ____. "Mirada al sesgo". *Clemencia Echeverri: sin respuesta*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional de Colombia, 2009, 14.
- ____. "Reflexiones sobre estética y violencia en Colombia". *The Johannesburg Salon*, vol. 5, 2012. http://www.jwvc.org.za/salon_volume_5.htm.
- ____. "Presentación y representación de la violencia en el arte colombiano". *Revista Errata*, N.º 13 (enero-junio de 2015), 120-135.
- Zalamea, Gustavo. *Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales* (catálogo). Bogotá: 2010.
- Zepke, Stephen. "Un arte de vida y muerte". *Trepidaciones*. José Roca y Alejandro Martín (dir. edit.). Colección Arte Contemporáneo. Bogotá: Seguros Bolívar, 2016, 13-29.

BIOGRAFÍAS

PIEDAD BONNETT (Amalfi, Antioquia, 1951). Licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes y profesora de esta universidad desde 1981. Tiene una maestría en Teoría del Arte, la Arquitectura y el Diseño de la Universidad Nacional de Colombia.

Ha publicado ocho libros de poemas y es autora de cuatro novelas. En 1992 se hizo merecedora de la Beca Francisco de Paula Santander para un trabajo de dramaturgia y en 1998 ganó una de las becas de investigación del Ministerio de Cultura con el proyecto "Cinco entrevistas a poetas colombianos", que dio origen a su libro *Imaginación y oficio* (Universidad de Antioquia, 2003).

Cuentos y ensayos suyos han aparecido en varios periódicos y revistas del país y del extranjero. Ha representado a Colombia en numerosos eventos de poesía celebrados en Granada (España), Córdoba (España), Morelia (México), Rosario (Argentina) y Medellín (Colombia), entre otros, y en encuentros literarios como el Festival de Literatura de Berlín y el Hay Festival de Segovia. En 2008 fue la poeta homenajeada por la Consejería para la Equidad de la Mujer de la Presidencia de la República, durante la Feria Internacional del Libro de Bogotá (Filbo).

Varios de sus poemas se han traducido al italiano, al inglés, al francés, al sueco, al griego y al portugués.

BIOGRAPHIES

PIEDAD BONNETT (Amalfi, Antioquia, 1951). Having earned a Degree in Philosophy and Literature from Universidad de los Andes, she has taught at that university since 1981. She has a master's degree in Art, Architecture, and Design Theory from Colombia's National University.

She has published eight books of poems and is the author of four novels. In 1992 she earned the Francisco de Paula Santander Scholarship for a work of theater and in 1998 she won a research grant from the Ministry of Culture with the project "Five interviews with Colombian poets," which gave rise to her book *Imaginación y oficio* (Universidad de Antioquia, 2003).

Her stories and essays have appeared in several newspapers and magazines within Colombia and abroad. She has represented Colombia at poetry events in Granada (Spain), Córdoba (Spain), Morelia (Mexico), Rosario (Argentina), and Medellín (Colombia), among other locations as well as at literary encounters including the Berlin Literature Festival and the Hay Festival Segovia. In 2008 she was the poet honored by the Presidential Advisor for the Equality of Women during the Bogotá International Book Fair (Filbo). Several of her poems have been translated into Italian, English, French, Swedish, Greek, and Portuguese.

CARLOS JIMÉNEZ (Cali, Colombia, 1947).

Escritor, crítico de arte y curador independiente. Es profesor de Estética de la Universidad Europea de Madrid. Estudió Arquitectura en la Universidad del Valle, donde fue profesor titular de la cátedra de Teoría e Historia del Arte. Fue maestro en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Integrante del equipo editorial de la revista *Brumaria*, ha colaborado con los diarios *El País* y *El Mundo*, así como con las revistas especializadas *Lápiz*, *Exit* y *Artecontexto* (todas ellas publicaciones españolas), y con *ArtNexus*, de Miami, y *Third Text* y *Contemporary Art*, de Londres. Es autor de los libros *Extraños en el paraíso: ojeadas al arte de los ochenta*, *Los rostros de Medusa. Estudios sobre la retórica fotográfica*, y *Retratos de memoria*, y el poemario *Travesía del ojo*, entre otros. Reside en Madrid.

RODRIGO ALONSO (Buenos Aires, Argentina, 1965).

Profesor y curador independiente. Licenciado en Artes de la Universidad de Buenos Aires (UBA), especializado en Arte Contemporáneo y Nuevos Medios (*New Media*). Profesor de la Universidad de Buenos Aires (UBA), de la Universidad del Salvador (USal) y del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), de Buenos Aires. Profesor y miembro del Comité Asesor del Máster en Comisariado y Prácticas Culturales en Arte y Nuevos Medios, Media Centre d'Art i Disseny (Mecad), de Barcelona (España). Profesor invitado en importantes universidades, congresos y foros internacionales en América Latina y Europa.

Escritor, crítico y colaborador en libros, revistas de arte y catálogos. Colaborador regular de *Ámbito Financiero* (diario argentino) y de *art.es* (revista de arte internacional con sede en España). Entre los libros se incluyen *Muntadas. Con/Textos* (Buenos Aires, 2002), *Ansia y devoción: imágenes del presente* (Buenos Aires, 2003) y *Jaime Davidovich. Video Works. 1970-2000* (Nueva York, 2004).

Curador de exposiciones de arte contemporáneo en los espacios más importantes de Argentina y América Latina, y en prestigiosas instituciones europeas. Vive y trabaja en Buenos Aires y Barcelona.

MARÍA MARGARITA MALAGÓN (Bogotá, 1962).

Doctora en Historia del Arte de la Universidad de Texas en Austin. Ha sido docente en el Savannah College of Art and Design (E-learning Dept.), la Universidad de los Andes y la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Ha trabajado como curadora invitada de las exposiciones “Deseo y tormento en Luis Caballero” (Banco de la República/Museo de Arte

CARLOS JIMÉNEZ (Cali, Colombia, 1947).

A writer, art critic, and independent curator, he is a professor of aesthetics at the European University of Madrid. He studied architecture at the Universidad del Valle, where he was a tenured professor of art theory and history. He taught art theory and history and architecture at Colombia's National University. A member of the editorial team of *Brumaria* magazine, he has collaborated with the newspapers *El País* and *El Mundo*, as well as with the specialized magazines *Lápiz*, *Exit*, and *Artecontexto* (all of them Spanish publications), as well as with *ArtNexus* in Miami and *Third Text* and *Contemporary Art* in London. He is the author of the books *Extraños en el paraíso: ojeadas al arte de los ochenta*, *Los rostros de Medusa: Estudios sobre la retórica fotográfica*, and *Retratos de memoria*, in addition book of poetry *Travesía del ojo*, among others. He lives in Madrid.

RODRIGO ALONSO (Buenos Aires, Argentina, 1965).

A professor and independent curator, he received his Bachelor of Arts from the University of Buenos Aires (UBA), with a specialization in contemporary art and new media. He has taught at the University of Buenos Aires (UBA), Universidad del Salvador (USal), and the National University Institute of Art (IUNA) in Buenos Aires. He is a professor and member of the Advisory Committee of the master's in Curatorship and Cultural Practices in Art and New Media at the Media Centre d'Art i Disseny (Mecad) in Barcelona, Spain. He is also a visiting lecturer at important universities, congresses, and international forums in Latin America and Europe.

As a writer and critic he has contributed to books, art magazines, and catalogs and is a regular contributor to *Ámbito Financiero* (Argentine newspaper) and *art.es* (international art magazine based in Spain). His books include *Muntadas: Con/Textos* (Buenos Aires, 2002), *Ansia y devoción: imágenes del presente* (Buenos Aires, 2003), *Jaime Davidovich: Video Works 1970-2000* (New York, 2004).

He has curated contemporary art exhibitions at the most important spaces in Argentina and Latin America as well as at prestigious European institutions. He lives and works in Buenos Aires and Barcelona.

MARÍA MARGARITA MALAGÓN (Bogotá, 1962).

With a doctorate in art history from the University of Texas at Austin, she has lectured at the Savannah College of Art and Design (E-learning Department), Universidad de los Andes, and Jorge Tadeo Lozano University. She has worked as guest curator on the exhibitions *Desire and Torment in*

Moderno de Medellín, 2012-2103) y “Roda: su poesía visual” (Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2014). Además de los catálogos de estas exposiciones y diversos artículos sobre artistas colombianos contemporáneos, ha publicado *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa* (Ediciones Uniandes, 2010).

CLEMENCIA ECHEVERRI (Manizales, 1960).

Cursó estudios de pregrado en Colombia y de especialización y maestría en Artes Plásticas en Chelsea College of Arts, de Londres. Ejerció como docente de Artes en pregrado y maestría en las universidades de Antioquia y Nacional de Colombia. Desde mediados de los años noventa desarrolla obras en instalación, video, sonido e interactividad a partir de las condiciones políticas y sociales dominantes.

En los últimos años ha realizado proyectos de videoinstalación con participación en varios eventos nacionales e internacionales, entre los que se destacan la obra *Treno*, en *Waterweavers The River* in Contemporary Colombian Visual and Material Culture. Bard Graduate Center New York; la obra *Sacrificio*, en la I Bienal de Arte de Cartagena y en el Salón Nacional de Artistas celebrado en Medellín, y la obra *Río por asalto*, con la que participó en la XII Bienal de Shanghái (2018). En los últimos quince años ha intervenido en múltiples exposiciones en museos y galerías, como el Museo Nacional de Colombia, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de Arte de la Universidad Nacional. Igualmente, se destacan las publicaciones realizadas de su obra, como *Trepidaciones* (Colección de Arte Contemporáneo Colombiano, Seguros Bolívar, 2016); *La imagen ardiente*, por Sol Astrid Giraldo (Colección de Artistas Colombianos, Ministerio de Cultura, 2017), y *Sin respuesta*, libro sobre la obra de la artista hasta 2009 (Divulgación Cultural de la Universidad de Antioquia).

Luis Caballero (Banco de la República/Medellín Museum of Modern Art, 2012-2103) and *Roda: His Visual Poetry* (Colombia's National Museum, Bogotá, 2014). In addition to these exhibitions' catalogs and various articles on contemporary Colombian artists, she has published *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa* (Ediciones Uniandes, 2010).

CLEMENCIA ECHEVERRI (Manizales, 1960).

She carried out undergraduate studies in Colombia and earned a specialization and master's degree in fine arts at the Chelsea College of Arts in London. She has held positions as an arts professor to undergraduate and master's students at Colombia's Universidad de Antioquia and National University. From the mid-nineties, she began developing installation, video, sound, and interactive works that dealt with the dominant political and social conditions of our time.

In recent years she has produced video installation projects that have participated in national and international events. Among them is *Treno*, shown in *Waterweavers: The River in Contemporary Colombian Visual and Material Culture* by the Bard Graduate Center in New York. The work *Sacrificio* was shown at Cartagena's first Contemporary Art Biennial and at the National Artists Salon held in Medellín. *Río por asalto* participated in the XII Shanghai Biennial in 2018. In the last fifteen years she has been invited to multiple exhibitions in museums and galleries, such as at Colombia's National Museum, the Bogotá Museum of Modern Art (MAMBO), and the National University's Art Museum. Also worth highlighting are certain standout publications of her work, such as *Trepidaciones* (Colombian Contemporary Art Collection, Seguros Bolívar, 2016); *La imagen ardiente* by Sol Astrid Giraldo (Collection of Colombian Artists, Ministry of Culture, 2017), and *Sin respuesta*, a monograph on the artist's work up until the year 2009 (University of Antioquia).

LÍNEA DE TIEMPO

PINTURA

1954

Nace en Salamina, Caldas

1974

Grado en Comunicación Social
Universidad Pontificia Bolivariana

1982-1992

Profesora de la Universidad de Antioquia

ESCALURA PROYECTOS PÚBLICOS

1983

Grado en Bellas Artes, Facultad de Artes
Universidad de Antioquia

1986

Subdirección del MAMM, Medellín

1992-2009

Profesora de la Universidad Nacional de Colombia

1994-1996

Maestría en Escultura
Diploma en Teoría e Historia del Arte Contemporáneo
Chelsea College of Arts and Design
Londres

OBRAS

* Obras incluidas en la exposición



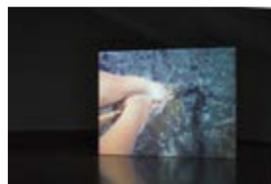
1996 CASA ÍNTIMA

Videoinstalación análoga. Cuatro pantallas. Sonido estéreo
· 38 Salón Nacional de Artistas, 2001
· VII Bienal de La Habana, 2000
· "Voces íntimas". Museo Nacional de Colombia, 2017



1997 APETITOS DE FAMILIA*

Videoinstalación análoga. Tres pantallas. Sonido estéreo
· VI Bienal de Bogotá. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1997



1998 DE DOBLE FILO*

Vídeo análogo en retroproyección estéreo
· "Arte y violencia". Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998
· "Otras miradas: 10 artistas colombianas". Varios países, 2004-2006



2000 EXHAUSTO AÚN PUEDE PELEAR

Videoinstalación análoga. Cuatro proyecciones curvas.
Dos ruedos. Sonido 5:1
· Nominada al II Concurso Nacional Premio Luis Caballero. Bogotá, 2000

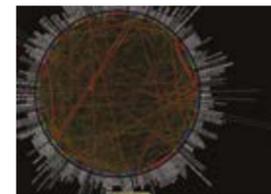


2002 CAL Y CANTO

Videoinstalación análoga. Múltiples proyecciones. Dos salas. Sonido 5:1
· Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2002
· Colección Arte Latinoamericano Essex, Inglaterra, 2004

2001

Diseño de la Maestría en Artes Plásticas y Visuales, Facultad de Artes
Universidad Nacional (con la artista Trixi Allina y otros docentes)



2004 QUIASMA

Plataforma interactiva para un territorio en tensión.
Con los artistas Bárbara Santos y Andrés Burbano
· Beca Daniel Langlois, Canadá, 2000
· ISEA2004, Arts Electronic Festival, Helsinki, Estocolmo, Tallinn
· Colección Museo MEIAC. España, 2006



2006 VOZ | RESONANCIAS DE LA PRISIÓN

Interactividad sonora y video. Museo Nacional de Colombia. Sonido 5:1
· Bienal de Liverpool
· Proyecto: *No Longer Empty*, 2010
· Beca de creación Universidad Nacional de Colombia, 2004-2006



2006 MUTA

Interactividad sonora. Lugar específico: teatro Colón
· 40 Salón Nacional de Artistas. Bogotá, 2006



2007 TRENO*

Videoinstalación. Sonido 5:1
Apertura: Alonso Garcés Galería
· *For You*. Daros-Latinamerica Zurich, 2009
· *Actos del habla*. Museo de Arte Universidad Nacional, 2009
· Art Znaki Czasu in Torun. Polonia, 2009
· *Waterweavers*. Bard Graduate Center. New York, 2014
· *La Vuelta. Les Rencontres de la Photographie*. Arles, 2017
· *Medellín: una historia colombiana*. Museo Les Abattoirs. Toulouse, 2017
· *Here|Now: Current Visions from Colombia*. Amsterdam, 2019
· Colección: Daros Latinoamérica. Suiza, 2007
· Colección Banco de la República



2007 ACIDIA

Acción de escritura. Lugar específico: convento de Santa Clara, Tunja. Luz UV. Tinta invisible. Temporizador
· 40 Salón Nacional de Artistas, 2006
· Galería GAK. Bremen, Alemania, 2012



2008 VOZINET

Interfaz de navegación y sonido
· Beca Arts Council Londres, 2003
· *Actos del habla*, Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, 2009



2009 JUEGOS DE HERENCIA*

Videoinstalación. Nueve proyecciones multicanal. Sonido 5:1
· Apertura Alonso Garcés Galería, 2009
· *Cosmovideografías*. México, D.F., 2011
· Instant Video Festival. Marsella, Francia, 2013
· LIBRO: *Sin respuesta*. Edición y publicación: Divulgación Cultural Universidad Nacional de Colombia, 2009

2009

LIBRO: *Clemencia Echeverri: sin respuesta Obras 1996-2009*

Editado por Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia

2010

LIBRO: *Deleuze and Contemporary Art Deleuze Connections*. Varios
Artículo: "The politics of the scream in a Threnody". Gustavo Chirolla
Edited by Stephen Zepke and Simon O'Sullivan



2011 FRONTERA

Laboratorio/acción. Dos proyecciones enfrentadas. Sonido estéreo
· MDE11 Festival Internacional de las Artes. Medellín, 2011
· Kratkofil Plus Video Festival Bosnia Herzegovina, 2012
· Screen Video Festival. Barcelona. Arts Santa Mónica, 2012

2012

LIBRO: *Transpolítico: arte en Colombia, 1992-2012*. Varios
Obra: *Juegos de herencia*. José Ignacio Roca-Sylvia Suarez



2011 VERSIÓN LIBRE*

Videoinstalación. Cinco proyecciones: dos en pared y tres sobre doble tela negra
Sonido 5:1
· Nominada a la VI edición del Premio Luis Caballero, 2011
· *Francia/Medellín: una historia colombiana*. Museo Les Abattoirs. Toulouse, Francia, 2019
· Colección Museo Les Abattoirs. Toulouse, 2019



2012 QUIETUD

Videoinstalación multicanal. Tres proyecciones. Sonido 5:1
· *Esta sala es un John Cage*. Sala Universidad Nacional. Medellín, 2012



2013 SACRIFICIO*

Videoinstalación multicanal. Seis proyecciones. Sonido 5:1
· 43 Salón Internacional de Artistas. Medellín, 2013
· I Biental Internacional de Arte. Cartagena de Indias, 2014
· Museo Nacional de Colombia. Sala permanente "La Tierra como Recurso", 2017
· Colección Banco de la República



2013 SUPERVIVENCIAS*

Videoinstalación multicanal. Seis proyecciones. Sonido 5:1
· Apertura: Alonso Garcés Galería, 2012
· *Polis. Hacia la recuperación política de la ciudad*. Museo de Antioquia, 2018
· *Les Rencontres Internationales à La Gaîté Lyrique*. París, 2014

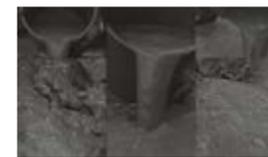


2015 NÓCTULO*

Videoinstalación multicanal. Cuatro retroproyecciones. Sonido cuadrafónico
· NC-Arte Bogotá, 2015
· Premio Homenaje a Artistas, 2015

2015

LIBRO: *Contemporary Art Colombia*. Editor: Hossein Amirsadeghi
Editora ejecutiva: Catherine Petitgas. Obras: *Treno, Juegos de herencia, Voz/resonancias de la prisión, Apetitos de familia*
LIBRO: *Colombia: 100 años, 100 artistas (1914-2014)*



2017 SIN CIELO*

Videowall. Nueve monitores de 55" estéreo
· Obra comisionada Banco de la República *Decir el lugar*. Centro Cultural Banco de la República. Manizales, 2017
· *Energ(ética): arte y energía sostenible*. Los Héroes, Bogotá, 2017
· Sicardi Gallery. Houston, 2017
· *Strata-Rocas-Polvo-Estrellas*. Museo de Arte Contemporáneo Panamá, 2018
· *Pasado tiempo futuro*. Arte en Colombia en el siglo XXI, MAMM, 2019
· Colección: Museo Hirsrom Texas, 2018

2016

LIBRO: *Trepidaciones*. Colección de Arte Contemporáneo. Seguros Bolívar. Volumen IV
Clemencia Echeverri, Juan Fernando Herrán, José Alejandro Restrepo. Dirección editorial: José Ignacio Roca-Alejandro Martín
LIBRO: *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*. Grupo Ley y Violencia
Universidad de los Andes. Sobre *Treno*

**2017 SUB_TERRA***

Video monocal. Monitor

· Premio OMA ARTBO, 2017

· LIBRO *La imagen ardiente*. Colección Artistas Colombianos, N.º 13
Ministerio de Cultura. Autora: Sol Astrid Giraldo, 2017**2017**LIBRO: *La imagen ardiente*. 13.º libro de la Colección Artistas ColombianosMinisterio de Cultura. Investigación monográfica sobre la artista Clemencia Echeverri,
realizada por Sol Astrid Giraldo**2018 ELEGÍA**

Videoproyección monocal al piso. Sonido 10.2

· Obra producida para Sitio ARTBO por Premio OMA, 2017

**2018 RÍO POR ASALTO***

Videoinstalación multicanal. Seis proyecciones. Sonido 7:1

· XII Bienal de Shanghái. China, 2018

· *Conjuro de ríos*. Museo de Arte Universidad Nacional. Bogotá, 2018**2019 DUELOS**

Videoinstalación multicanal. Seis proyecciones a muros y tres cenitales

Sonido en tres niveles 11.3

· Premio Fragmentos. Convocatoria pública, para Fragmentos

Espacio de arte y memoria.

Bogotá, 2019

2019LIBRO: *Duelos. Exposición e investigación***CLEMENCIA ECHEVERRI. LIMINAL**

© Banco de la República

Subgerencia Cultural

Calle 11 # 4-14

Teléfono: 343 1111, ext. 2936

<http://www.banrepcultural.org/bogota/museo-de-arte>

Bogotá, D.C.

Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU)

Pisos 2 y 3

Septiembre-noviembre de 2019

Gerente general**del Banco de la República**

Juan José Echavarría

Gerente ejecutiva**del Banco de la República**

Marcela Ocampo

Subgerente cultural**del Banco de la República**

Ángela María Pérez

Director Unidad de Artes**y Otras Colecciones**

Efraín Riaño Lesmes

Jefe de la Sección Técnica y Curaduría

Laura Zarta

Sección Técnica y Curaduría

Sigrid Castañeda Galeano

Julien Pettit

Luis Fernando Ramírez Celis

Jefe de la Sección de Servicios**al Público y Educativos**

Marielsa Castro

Coordinadoras de la Sección de Servicios al Público y Educativos

Diana Salas Solórzano

Isabel Cristina Cuéllar Amaya

Katherine León Zuluaga

Jefe de la Sección de Conservación**y Registro**

Adriana Páez Cure

Sección de Conservación y Registro

María Paula González Piedrahíta

Adriana Ricaurte Higuera

Jennifer López

Carlos Chang Coley

John Camilo León Guanume

Arturo Muñoz Osorio

Coordinadora del área de Museografía

Camila Salgado Bonnet

Museografía

Marcela Cabrera Rivera

William Sarmiento Herrera

Área Administrativa Unidad de Artes y otras Colecciones

Marta Luz Monroy Pérez

Ricardo Sánchez Barrera

Juan Carlos Díaz Álvarez

Jesús López Marulanda

Curaduría de la exposición

María Margarita Malagón

Coordinación curatorial Banco**de la República**

Sigrid Castañeda

Unidad de Artes y Otras Colecciones

Textos

Rodrigo Alonso

Piedad Bonnett

Carlos Jiménez

María Margarita Malagón

Corrección de estilo

Elkin Rivera

Traducción

Sally Station

Lingua Viva

Diseño gráfico

Tangrama

Impresión

Editorial Legis S. A.

ISBN 978-958-664-401-3

AgradecimientosJuan Carlos Arias, Alejandro Arizmendi,
Diego Bernal, Caracol TV, Luis Javier
Castro, Gustavo Chirolla, Juan Cuadros,
Isaac Dyer, Familia Echeverri, Camilo
Echeverri, Galería Eduardo Fernández,
Juan Forero, Alonso Garcés Galería, Víctor
Garcés, Sol Astrid Giraldo, Donald Kurka,
María Margarita Malagón, Juan Fernando
Mejía, NC-arte, Paralelo 10, Juan Diego
Pérez, Martha Helena Restrepo, José
Ignacio Roca, Ed Rogers, María Belén Sáez
de Ibarra, Bárbara Santos, Sicardi-Ayers-
Basino Gallery, Stephen Zepke**Apoyo técnico a los proyectos****Video**

Camilo Echeverri, cámara

Daniel Díaz Cuervo, asistente

Bárbara Santos, edición

Víctor Garcés, edición

Juan Cuadros, asistente

Cacumen Films, edición

Diego León, cámara y edición

Fotografía

Camilo Echeverri

Sonido

Juan Forero, diseño sonoro

Santiago Camacho, diseño sonoro

Diego Bernal, asistente

Daniel Prieto, diseño sonoro

Asistente de investigación

Susana Montoya

Banco de la República (Bogotá). Subgerencia Cultural.

Liminal. Clemencia Echeverri / Banco de la República, María Margarita Malagón Kurka, Carlos Jiménez, Rodrigo Alonso, Piedad Bonnett, Clemencia Echeverri; fotografía Oscar Monsalve; traducción Sally Station, Lingua Viva. — Bogotá: Banco de la República, 2019.

120 páginas: fotografías; 27 cm. — (Exposición) Catálogo de la exposición Muerte Barroca.

1. Echeverri, Clemencia, 1950- - Trabajos artísticos

2. Artistas colombianos - Exposiciones 3. Videoarte - Exposiciones. I. Malagón-Kurka, María Margarita, autora.

II. Jiménez, Carlos, autor. III. Alonso, Rodrigo, autor. IV. Bonnett, Piedad, 1951- , autora. V. Monsalve, Carlos, fotógrafo.

VI. Station, Sally, traductora. VI. Viva, Lingua, traductor. VII. Tit. VII. Serie.

750.986 cd 22 ed.

A1639991

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango





CLEMENCIA ECHEVERRI LIMINAL

Curaduría: María Margarita Malagón-Kurka
Del 12 de septiembre al 9 de diciembre de 2019
Museo de Arte Miguel Urrutia MAMU
Pisos 2 y 3



mamu
Museo de Arte Miguel Urrutia