

VI

ENTREVISTA A CLEMENCIA ECHEVERRI

SOL ASTRID GIRALDO (en adelante sag): Empecemos con algo de la prehistoria... Hay un momento de transición en el que te estás desencantando de la escultura pública, pero todavía tienes intereses tridimensionales.

CLEMENCIA ECHEVERRI (en adelante clech): Ese momento fue difícil, viajé a realizar estudios de maestría y me propuse tener una mirada introspectiva en los procesos dejando de lado los parámetros de la escultura urbana. Realmente quería hacer piezas más personales. Entonces participé en una exposición colectiva en un lugar que en ese momento, 1995, se llamaba Espacio Vacío, que manejaba Jaime Iregui. El título de la exposición era la «Mirada expuesta», con los artistas Rolf Abderhalden y Trixi Allina. Esta fue mi primera instalación: hice una proyección de agua contra el muro que subía hasta llenar la pared, dando una sensación de ahogo. Instalé allí unas pequeñas esculturas de rostros con unas partes metálicas en la boca, insistiendo en la no respiración. Esa obra estaba muy influenciada por el proceso que llevé a cabo en Chelsea. La hice inmediatamente antes de *Casa íntima* (1998).

sag: En *Casa íntima* es claro que quieres investigar el video, además que empiezas a explorar el concepto de instalar. El video nunca fue una pantalla para ti.

clech: Exactamente. *Casa íntima* fue un acercamiento casi natural con la cámara de video y fotografía ante un proceso inminente de demolición de una casa en Chapinero, justificada por la ampliación de una vía. Registrar el evento era natural hacerlo mediante un registro temporal.

Esta obra demandó para su exposición en el último Salón Nacional de Artistas, realizado en Corferias, el uso de tecnología que no teníamos a mano pues en esos momentos hablar de video proyectores o de equipos VHS era impensable, pues solo estos equipos pertenecían a las instituciones educativas. Ni siquiera los museos habían empezado a pensar en esta necesidad. Con el apoyo de la Universidad Nacional logré la posibilidad de la exposición. En ese momento las instituciones artísticas solo respondían a propuestas que involucraban paredes para colgar obra o piso para recibir escultura. Recuerdo que solo por los años 2003-2004, por la época en que volví a mostrar *Cal y Canto*, el Ministerio de Cultura ya entró a participar con los equipos técnicos para las exposiciones. Eso fue definitivo para el arte y los artistas.

sag: Tu mirada a los rituales comenzó muy pronto. ¿Cómo te acercaste al tema en *Apetitos de familia*?

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

sag: Pero no hay allí una mirada complaciente ni sentimental a esta fiesta...

clech: En ese momento ya había empezado a mirar ese tipo de eventos que tenían algunos elementos de apariencia violenta. Por ejemplo, cuando

en *Casa íntima* acaban un legado familiar, me llamó la atención la forma como tumban la casa, como golpean las paredes, actos cercanos a golpear un cuerpo. Esta experiencia me da conocimientos y comprensiones. Uno no se va dando mucha cuenta al inicio de estos procesos, pues yo creo que si esto fuera muy claro y racional, posiblemente ni lo habría hecho. Ahí hay un estado inconsciente, de atracción, que se deja suceder, para que algo pase. Entonces, me dedico a *Apetitos de familia* en detalle...

sag: En esta fiesta, ¿te interesa el rito familiar o la violencia de esta práctica? Hay una ambigüedad.

dech: 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.

sag: Esto te lo permitió el distanciamiento del video...

dech: Sí. Pude tener una mirada detenida, muy en primer plano. Pude dejar de verlo tan natural y familiar como era la costumbre desde niña. Entonces me di cuenta de que el video me permitía ver otras cosas: los sentidos se exageran, crecen, la atención por las cosas se vuelve diferente. Eso lo había empezado a ver en *Casa íntima*.

sag: ¿Así empieza tu proceso en el estudio?

dech: Sí, lo primero es producir ejercicios de visualización mediante gráficos, para entender cómo armar el video. En ese entonces estaba más acostumbrada a procesos sobre el papel, lo gráfico, la pintura. Empecé a tratar de entender lo que estaba pasando ahí, a identificar cuáles eran las dominantes, las imágenes más poderosas, más potentes. Ahí por ejemplo tomé la decisión de grabar los latidos de mi corazón. Pero no había un

relato para contar, una historia para narrar, nada escrito previamente...

Nunca he hecho un guión de contenidos a la manera tradicional.

sag: Tus guiones son de imágenes y de sonidos.

clech: Exacto.

sag: Continuando con la ambivalencia, por un lado hay un distancia-miento y una desnaturalización de ese rito. Pero por otro lado muestras un tejido familiar. La mano que aparece es dulce, pero produce sangre. Hay una tensión.

clech: 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 nos muestran ser duros y crueles.

sag: Pero viste también otra cosa.

clech: Después, al mirar el material, entendí que se trataba sobre todo del encuentro y del afecto. Cuando se le saca el corazón y las vísceras al cerdo y luego se comparte, ¿eso qué significa? En ese momento el animal está participando de una comunión, una comunidad, un grupo familiar, una unión. La mano que toca es mi mano. Estas imágenes las hice en el estudio cuando estaba analizando los contenidos. Todo estaba revestido y cargado de la sangre del animal.

sag: Ahí hay un acto de pintar, manual. Te hace falta un gesto plástico.

clech: Exactamente: completar, señalar, cerrar, acabar de decir las cosas que probablemente no están dichas en la imagen. Fue muy intuitiva la acción de la mano. Comprendí que en ese trabajo de taller se producen hallazgos importantes, como el poder ver por ejemplo ese tiempo de la

imagen. En ese momento nace la obra. Fueron encuentros valiosísimos, fue aprender haciendo.

sag: Entre *Casa íntima* y *Apetitos de familia* hubo un paso grande en tu apropiación del lenguaje del video...

dech: Es cierto, hubo más acción: el recorrido de la mano, tomar la decisión de subir la sangre por el muro se constituían en elementos plásticos adicionales. *Casa íntima* fue muy documental en su desarrollo y aproximación pues estaban los relatos de los habitantes muy presentes, a pesar de que formalmente la construcción de los cuatro lados en la sala de exposición ya empezaban a señalar mi interés en la instalación. Hasta ese momento no tenía experiencia con la video-instalación pero fue un aprendizaje de nuevas formas de hacer y de construir el relato.

sag: Ya con este segundo video has tomado conciencia de estar haciendo video-instalación.

dech: 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 (FECHA), 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 hacia un afuera y que cuando el espectador estuviera en un lugar, recibiera el sonido interior y hacia adelante. Fue una forma de empezar a encontrar esos lenguajes que permiten localizar los valores de la imagen sonora y de la imagen del video. Fue paso a paso como lo fui identificando.

sag: ¿Cómo fue tu investigación previa para la obra de *Apetitos de familia*?

dech: Inicié lecturas de mucho tipo pero en particular leí a Rene Girard, textos sobre carnavales, fiestas populares etc., desde la antropología, la sociología. Quería entender y acercarme más a esos mundos. Siempre

busco contextos que me fortalezcan y enriquezcan el problema de ma-nera más amplia.

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

clech: 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 particularmente de los sonidos y de las imágenes. 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?

sag: ¿Era una relación consciente?

clech: En ese momento entré por aquellos eventos de violencia que nos estaban dominando. Acababa de llegar de hacer estudios de maestría en Inglaterra y también acababa de morir Pablo Escobar. Una década antes me había tocado todo el horror en Medellín. Colombia era un solo dolor, una sola bomba. Cuando el cerdo grita fue como el grito de todos. Un grito natural, un grito presente y que estaba en el ambiente.

sag: En los procesos de edición rompes las relaciones entre sonido e imagen.

clech: Busco crear una tensión para hacerlo más potente, una contradicción. Son asuntos del lenguaje que vamos conociendo e instrumentando: el poder de la imagen, el poder del sonido. El sonido se vuelve una imagen también. Hay que decidir entonces en qué momento acercarlo,

en qué momento el sonido estalla un nuevo sentido. Se trata de hacer una reconstrucción de sentido para evitar que el sonido se quede ilustrando la imagen.

sag: El video te da movimiento, te da tiempo, pero también te da sonido, pero esto no es muy claro al principio. ¿Cuándo empiezas a tener esa conciencia de que un sonido se puede volver imagen, desarrollar sentidos?

dech: Es muy interesante ver cómo se iban desarrollando los procesos de trabajo de taller, es el tiempo para indagar sobre eventos muy conocidos, que han sido cotidianos, familiares, pero que a través de mediaciones impulsan nuevos reconocimientos. En ese momento inicié un contacto con el sonido como lenguaje por sí mismo.

sag: Esto solo se da con el tiempo, al principio es muy intuitivo, encuentras el sonido, todavía no lo buscas.

dech: Es cierto, por ejemplo, en el proceso con *De doble filo*, realizado en los meses siguientes de terminar *Apetitos*, el sonido se derivaba de experiencias con la materia. Es decir manejé la pantalla posible de video en el espacio de taller. Con una navaja hice un corte drástico, generando tanto una imagen potente como un sonido que la desbordaba.

sag: ¿Estás pensando en ese momento más en la potencia de la imagen o en la potencia del sonido?

dech: En ese momento estoy buscando más la potencia de la imagen, pero al traer ese sonido tan brutal, lo valoro y también lo acerco. En ese momento percibo el valor potente del sonido que, además, siempre está en silencio entre las cosas. Porque en la tela o el papel puede que no haya nada, pero en el momento de abrir y fisurar su estructura establece su poder y su potencia. Pienso que es en el deseo de abrir esa membrana, de reventarla y pasar al otro lado donde actúa el sonido como complemento

de sentido. En esa primera idea de querer atravesar, romper, pasar de un lado al otro, descifro los primeros valores importantes de lo sonoro.

clech: ¿Qué fue *Quiasma* y cómo te acercó al mundo del conflicto?

clech: *Quiasma* fue un proyecto que se hizo con los artistas Bárbara Santos y Andrés Burbano, y entre los años 2000-2002, me enteré que la Fundación Daniel Langlois de Canadá tenía abiertas convocatorias para apoyar proyectos que manejaran tecnología. Presentamos el proyecto *Quiasma* y recibimos fondos de esta organización para llevarlo a cabo. Yo ya había hecho algunas cosas de video pero no había explorado la interactividad, la web, etc. También trabajamos con Santiago Ortiz, un colombiano que vive en España, y quien realizó la plataforma de navegación de *Quiasma*. El origen de todo era la dificultad en Colombia para movernos al tener las carreteras completamente bloqueadas por el conflicto armado. El origen del proyecto lo centramos en la idea de «no hay viaje, no hay paisaje». Empezamos a diseñar una manera de aproximarnos a los lugares y encontramos la fiesta regional como ancla. Entendíamos que la fiesta calmaba las zonas, los pueblos. Hicimos unos viajes por La Guajira, Caldas, Antioquia, Chocó, Pasto. Estuvimos un año viajando por los distintos lugares.

sag: ¿Qué significa *Quiasma*?

clech: *Quiasma* es el lugar en el cerebro donde se entrecruzan los nervios ópticos que posibilitan la visión. Es un punto de llegada, de cruce. Era una metáfora pensando en un país que era invisible. El subtítulo es: «*Quiasma, experiencia audiovisual para un territorio en tensión*».

sag: ¿De qué manera se relaciona este proyecto con *Exhausto aún puede pelear*?

clech: En *Quiasma* estábamos reflexionando sobre la fiesta y el conflicto en Colombia. Me interesaba acercarme a los modos y las formas de la

celebración, de la fiesta, a la violencia allí inscrita. Veía cómo producimos ese tipo de eventos y fiestas que lentamente construyen un sistema de irrespeto por la víctima. Consideré entonces que allí había gérmenes de nuestra violencia, acciones de vencimiento a la víctima desde el juego de ganar y perder. Pienso que la obra *Apetitos de familia*, como fiesta familiar y como evento cultural que se repetía sobre todo en la sociedad paísa, me dio claves para acercarme a estas preguntas sobre los comportamientos sociales.

sag: Entonces venías de esta investigación y se te impone el espacio semicircular de la Galería Santa Fe. Ves allí una gallera.

clech: Sí, es cierto. Deduje la forma de la gallera desde el espacio mis-mo. Desarrolle una obra de grandes dimensiones, donde el espectador podía acceder. Eran dos ruedos de diez metros de diámetro cada uno. Las grabaciones las hicimos en una gallera en Bogotá y otra en Cartagena. Grabamos peleas directas. Luego me prestaron un gallo de pelea y lo traje al estudio.

sag: Entre los materiales del archivo de esta obra tienes unos dibujos de dos hombres luchando. No los usaste en la instalación, pero hacen parte de la elaboración de este proyecto. Con el gallo oblicuamente te enfrentas a asuntos humanos.

clech: Estaba tratando de medir de qué se trata la lucha, de entenderla en el cuerpo humano. Me interesaba trabajar el conflicto, estaba muy interesada en el problema de la violencia, en principio desde esos comportamientos sociales regionales y urbanos.

sag: ¿Tu formación musical te ha aportado en el manejo y conocimiento del sonido?

clech: Tengo una formación básica: solfeo, ritmos, lectura de música, partitura. Los dibujos de *Nóctulo* son partituras. Responden al sonido

ultrasónico del murciélago. Me pareció muy interesante ese encuentro entre el dibujo y el video. Inicé una investigación sobre el comportamiento de los murciélagos, su forma de vuelo y la ecolocación. Al saber que el sonido, por ser ultrasónico, no lo captamos, buscamos versiones audibles que ya hubieran sido procesadas técnicamente. Hicimos composiciones básicas iniciales y de relaciones para tratar de entender su estructura y establecer relaciones entre el trayecto en eco del sonido del murciélago y las voces de reclamo desde nuestra región. Distribuí esos sonidos en un espacio mediante diseño de dos cuadrafónicos. Quería lograr que el aleteo diera la vuelta por el espacio sintiendo la presencia del animal. Eso nos requirió producir un diseño sonoro espacial muy cuidadoso, con el apoyo de Juan Forero, músico y compositor.

sag: Concibes y tratas al sonido como una materia.

clech: Aquí quería traer al animal a través de su propio sonido, de su invisibilidad e inaudibilidad. Traer esa realidad que está por encima de nosotros, eso que sucede en la naturaleza pero no vemos ni reconocemos. No nos damos cuenta cómo es que los bosques se mantienen, cómo es que la naturaleza se conserva. Estos animales son los que lo logran. Entonces, quería traerlo a la instalación y volverlo materia, oírlo y verlo. Atravesar el lugar de lo físico y de lo real, con un evento casi imposible a través de lo sonoro.

Para mí el sonido no es archivo. No poseo banco de sonidos ni tampoco ha sido mi interés acercar el micrófono para constatar cómo suena el mundo. Somos receptores permanentes de sonidos que conectamos con nuestra experiencia ya sea afectiva, social o política, y con lo que perciben nuestros sentidos. Es ahí donde está la riqueza en cada uno de nosotros, ese sonido oculto lo hago manifiesto al activarlo de manera modulable, reconocible y asociable. Al pertenecer a realidades íntimas, el sonido lo percibo tanto presente como ausente desde un ir y venir por la historia propia de lugar dotado de datos geográficos, afectivos, sociales, políticos.

sag: El sonido se va volviendo complejo, al principio no tenías tanta conciencia de él.

clech: 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 que busca una respuesta, cuando la violencia rural azotaba la calma llevando los desaparecidos por los ríos centrales del país. Las voces que salen de es-te lugar pasan del interior de las riberas estableciendo espacio de orilla a orilla, demarcando y definiéndolo. En paralelo, el sonido propio del caudal en su furia y desespero encausa un dolor y lo arrastra. Las voces claman cuatro veces en la obra, llaman por nombre propio a personas perdidas, desaparecidas.

Pero ya antes, en *Cal y canto*, había hecho una simulación sonora, para hacer circular el sonido de una sala a la otra. Estábamos en el 2000, todavía manejábamos VHS. Era necesario distribuir el sonido para acompañar por la calle a las mujeres que pasaban caminando y gritando, «¡botellaaa, papel!», y que oía desde el apartamento. Me parecía un canto que reve-laba el horror de la ciudad. Esta obra la expuse en dos salas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, haciendo que el sonido pasara de una sala a la otra... Ese fue el momento cuando inicié el manejo del sonido como problema espacial.

sag: Hay en la obra *Exhausto aún puede pelear* una complejidad inédita hasta el momento en el manejo del espacio.

clech: Fue un gran atrevimiento el hacer confluír gestos espaciales de la imagen y la pantalla para que en su circularidad se abriera una lectura más allá de un relato. Esperaba que con la escala y el manejo del atrás de la pantalla, mediante las acciones de ruptura con la espuela y el sonido, se construyera un momento para el duelo, para la pelea. Es interesante para mí ver cómo recientemente, en *Nóctulo*, vuelvo a interferir la pantalla para construir un espacio interior virtual.

sag: Y que también aparece en *De doble filo* con el lápiz que rompe la pantalla.

clech: Sí, realmente empezaba a ser importante la parte sonora que también convertía la pantalla no solo en una superficie de proyección pasiva, sino en un elemento físicamente activo. Y, como lo decía en *Exhausto aún puede pelear*, se creó una situación con esta obra donde parecía que la pelea se daba atrás. Fue ir aprendiendo a manejar las variables del espacio, la imagen, la corporeidad. Todo fue una investigación entre los eventos reales y la transformación y posibilidades desde el taller.

sag: Hubo allí una conquista más del espacio.

clech: Sí, exactamente. El manejo de las pantallas, la disposición espacial, la construcción de las escenas y su escenario producía una lectura que percibí completa.

sag: En tus piezas el cuerpo no aparece pero estás hablando de él todo el tiempo.

clech: Pienso que lo que vemos y lo que sucede proviene del cuerpo y más allá de él también. No somos los únicos que manifestamos o que expresamos, la vida está puesta en un cruce de detalles casi siempre silenciosos e imperceptibles. Ahí hay un problema interesante por trabajar.

sag: Después llegas a una obra como *Treno*, que es puro sonido en el espacio.

clech: El sonido lo hice directamente en el río Cauca, en la zona del departamento de Caldas. Quería llevarme el sonido peligroso y potente del río, con sus momentos de calma y caudal excedido. También quise entrar en ese caudal los gritos de los campesinos que llamaban a su gente que se les había perdido. Es un llamado largo, triste y de desesperanza.

sag: ¿Cómo vas armando la relación sonido-imagen en *Treno*?

dech: Hay unos ritmos sonoros que van de acuerdo con la imagen. La obra nace en el diálogo entre dos orillas enfrentadas, donde una llama y la otra no emite respuesta. Cada orilla ocupa un lado de la proyección de forma enfrentada. Cuando alguien grita «¡Nazareno!», al otro lado baja la imagen, desaparece del espacio. No hay respuesta. No hay nadie que responda al otro lado. En la obra se generan diálogos entre el movimiento y el sonido. Esta situación de desencanto y frustración ante la no respuesta dio el nombre a un libro que produjo María Belén Sáez de Ibarra en la Dirección Cultural de la Universidad Nacional en Bogotá, llamado *Sin respuesta*. Esa situación la vivíamos en ese momento en este país, nada tenía respuesta.

sag: La voz es uno de los asuntos fundamentales en tu obra, ¿desde dónde la asumes? ¿Cómo la trabajas?

dech: Hay dos obras donde la voz es central: *Voz resonancias de la prisión* (2006) y *Versión libre* (2011).

Estas dos obras no parten del micrófono para recibir testimonios y revelar hechos, se trata de realizar una exploración por los sistemas de comunicación desde el lenguaje que conduce, revela y cubre. Son obras que están situadas en espacios que resuenan en cautiverio, voces que surgen desde arquitecturas específicas como la prisión, y las acerco mediante otra arquitectura similar en su uso como es en este caso el Museo Nacional de Colombia, que alguna vez fue prisión. En ambas obras convictos y victimarios tratan de contar, para llegar a demostrar los múltiples cruces que están en juego exponiendo confusión, lugares comunes y frases de lo políticamente correcto al intentar expresar alguna verdad testimonial.

Voz resonancias de la prisión (2006), es una obra que desarrollé a lo largo de un año en cinco cárceles en Inglaterra con prisioneros colombianos allí detenidos y con el apoyo del Arts Council de Londres. En este proyecto

la arquitectura penitenciaria actuó como canal de comunicación desde las voces oídas en cárceles de Inglaterra y que hago llegar a los muros del Museo Nacional. Voces que surgen desde la vida de cada uno de los presos emitidas a través del estímulo a la memoria individual. Esta obra establece un recorrido donde el espectador activa un sensor que a su vez activa un parlante con fragmentos de voz clasificados desde temas de infancia, abandono, familia, política. Solamente cuando hay espectador en la sala hay voz. Solo si alguien quiere escuchar, alguien le habla. Es una obra que trata de traer la disposición de escucha del visitante.

Después de cinco años de haber realizado *Voz resonancias de la prisión* emprendo el encuentro, en el año 2010, con desmovilizados de guerrilla y paramilitarismo de este país y produzco la obra *Versión libre* (2011). El contenido sonoro en esta obra no se comporta como mera narración testimonial; por el contrario, la voz se instala en este centro para desbordarse por toda la sala penetrando el espacio a manera de materia que sostiene los diversos puntos y ejes de la obra. La voz salta, roza, se interrumpe, para recomponerse por momentos y volver a la desarticulación. El espectador queda situado de manera inestable en medio de imprecisiones en el relato y en la imagen, bajo una experiencia que lo interpela y que le impide acercarse al testimonio. La imagen y la voz, al estar entre una circulación oscura y de anónimos, impide ser leída como testimonio co-mún para pasar, más bien, a crear y provocar distanciamiento. Es un ir y venir entre la palabra y la imagen donde el susurro de la voz en vibración se devuelve constantemente para volverse a desplegar.

En *Nóctulo*, el espacio que hay detrás de la proyección llega a reflejar su condición invertida con el exterior: lo que se siente detrás de la pared correspondería a la densidad frágil de un sistema oscuro, de lo perdido y lo 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. El eco como sonido expandido en el espacio se aprecia como una amplificación

sonora múltiple que desorienta el origen, mencionando una distancia atrás 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. Este eco, en *Nóctulo*, descentra la mirada y el lugar, desdobra los orígenes y le exige al espectador resituarse en su recorrido.

sag: Que no es solo lo que dice, sino el tono, los silencios, las repeticiones.

clech: Exacto. Al dejar aparecer algo que yace detrás de la experiencia, ya sea del orden físico, emocional o político, el sonido aparece como pro-tagonista. No se trata de repetir la simplista idea de que el sonido nos rodea y que no podemos cerrar nuestros oídos, más bien es el acento, la forma de situarnos espacialmente desde lo sonoro desarrollando la habilidad para oír y para localizarse.

sag: Cada vez involucras más al espectador...

clech: Sí, por ejemplo, en *Sacrificio* el sonido define la desbandada de reses en cautiverio, reses bajo amenaza permanente en los campos co-lombianos. 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 los relatos y del espectador.

sag: Son muy importantes para ti los procesos de inmersión.

clech: Sí, es cierto. Por ejemplo, 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 lo 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 atrás fragmentada. Esta estructura del eco hace que parcialmente se haga borroso e ininteligible el sonido fuente, produciendo una polifonía espacial y proponiendo lugares abiertos y ejes geográficos amplios. En *Nóctulo*, este eco descentra la mirada y el lugar, desdobra los orígenes y le exige al espectador resituarse en su recorrido. Por la forma como circula el sonido en el espacio, hace que la atención del espectador se movilice. No solamente como sensación, sino también impulsado por el movimiento de la imagen. Hay murmullos, tonalidades, matices en la pieza que no dejan que el espectador se quede quieto en un solo lugar. No hay duda de que la obra la hago para el momento que el espectador le dedica a ella. Es un momento recíproco.

Juegos de herencia, 2009.
Fotografía y placa de acero inoxidable.



