



# DUELOS

Clemencia Echeverri



© Ministerio de Cultura  
© Clemencia Echeverri  
Agosto de 2019

**Premio a la creación 2018 comisionada  
por el espacio Monumento Fragmentos  
Ministerio de Cultura**

**Video instalación *DUELOS*  
de Clemencia Echeverri**

**Edición y diseño:** Bárbara Santos  
**Traductora del español al inglés:** Caroline Amy

**Libro**  
**DUELOS**  
**Clemencia Echeverri**  
ISBN

**Fragmentos**  
**Museo Nacional**  
**Ministerio de Cultura**

Impresión  
Impreso en Colombia  
Ministerio de Cultura  
Dirección  
Bogotá, D.C., Colombia  
[www.mincultura.gov.co](http://www.mincultura.gov.co)

# DUELOS

Clemencia Echeverri



La cultura  
es de todos

Mincultura

## ÍNDICE

### DUELOS

Clemencia Echeverri

### ¿Y CUÁNDO VUELVE EL DESAPARECIDO? CADA VEZ QUE LO TRAE EL PENSAMIENTO

José Ignacio Roca

### EL NIVEL POLÍTICO DEL DUELO: UNA ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA

Laura Flores

### ESCOMBROS SONOROS, AFECTOS DOLIENTES

Juan Diego Pérez Moreno

### UNA IMAGEN RESONANTE

David Medina

## INDEX

### DUELOS (*MOURNING*)

Clemencia Echeverri

### ¿AND WHEN DO THE DISAPPEARED RETURN?

### EACH TIME WE THINK OF THEM

Jose Ignacio Roca

### THE POLITICAL STATUS OF MOURNING: AN ARCHEOLOGY OF ABSENCE

Laura Flores

### SONOROUS RUBBLE, MOURNING AFFECT

Juan Diego Pérez Moreno

### A RESONANT IMAGE

David Medina



Obra/Artwork DUELOS, cuadros/stills (2019)

## DUELOS

Clemencia Echeverri

En un país donde muchos eventos quedan inconclusos, donde el aire se carga de esperanza, frustración y memoria destrozada, presento en este espacio, la obra *Duelos* como momento que atraviesa hechos e historias de tiempos presentes y pasados desde una acción persistente que, ante la desaparición, nos enfrentamos con capas impenetrables, pesadas e inmensas.

Al proponerme generar un momento de duelo público como eje central de la obra, produzco una polifonía de imagen y vibración acústica, entre espacio y tiempo lleno de historias mudas a punto de hablar, de coros ausentes y de huellas en caída de lo individual y colectivo ante excavaciones frustradas en la zona de la Escombrera, Comuna 13, Medellín.

*Duelos* es una obra de video instalación de nueve imágenes en sincronía que, unidas a tres niveles sonoros, abrazan la sala y evocan un duelo sin fin que sigue sucediendo en Colombia por desaparición forzada.

El *Libro de Búsqueda*, se encuentra en la mesa para recibir testimonios de dolientes por desaparición forzada. Invito a su escritura. Es un documento que quedará en los archivos de *Fragmentos*.

### INFORMACIÓN TÉCNICA

Video instalación multicanal  
9 proyecciones. 6 a muros y  
3 cenitales  
Sonido en tres niveles. 12.3  
Duración: 10 minutos  
2019

### EQUIPO

Dirección, Clemencia Echeverri  
Cámara, Camilo Echeverri  
Asistente de cámara, Daniel Díaz  
Edición Video, Bárbara Santos  
Edición y diseño sonoro, Juan Forero

## DUELOS (MOURNING)

Clemencia Echeverri

In a country where many events remain unfinished, where the air is loaded with hope, frustration and shattered memories, I present the work *Duelos* (mourning) in this space as a moment that traverses the facts and stories of the present and the past via a persistent action. Face-to-face with disappearance, we are confronted by impenetrable layers, heavy and immense.

By proposing the creation of a moment of public mourning as the central axis of the work, I produce a polyphony of acoustic images and vibrations, between space and time, full of silent stories on the point of being spoken, of absent choirs and traces of the fall of the individual and the collective before the frustrated excavations of The Escombrera in Comuna 13, Medellín.

*Duelos* is a video installation of nine synced images that, together with three levels of sound, embraces the room and evokes an endless process of mourning that continues to happen in Colombia due to forced disappearance.

El *Libro de Búsqueda* rests on the table, ready to receive the testimonies of the mourners of forced disappearance. I invite you to write in it. This document will remain in the *Fragmentos* archive.

### TECHNICAL INFORMATION

Multichannel video installation.  
9 projections: 6 walls and 3 zeniths  
Sound on three levels. 12.3  
Duration: 10 minutes  
2019

### TEAM

Director, Clemencia Echeverri  
Camera, Camilo Echeverri  
Assistant cameraman, Daniel Díaz  
Video edition, Bárbara Santos  
Edition and sound design, Juan Forero



EN NUESTRA SOCIEDAD HAY UNA PARTICULAR  
RELACIÓN CON LOS ACTOS VIOLENTOS, Y LO DIGO  
POR LA FORMA EN QUE SUCEDEN, SE TRANSMITEN,  
SE ACEPTAN Y SE OLVIDAN.



Obra/Artwork DUELOS (2019)



Obra/Artwork DUELOS, maqueta/model (2019)



## ¿Y CUÁNDO VUELVE EL DESAPARECIDO? CADA VEZ QUE LO TRAE EL PENSAMIENTO

José Ignacio Roca

*Duelos* (2019), la más reciente obra de Clemencia Echeverri, es el resultado de un largo proceso de investigación de campo, desarrollando preocupaciones que han estado presentes en su obra desde hace más de una década. Ya en la videoinstalación *Treno* (2007), Echeverri formulaba la pregunta que se hacen a diario miles de personas en Colombia: ¿a dónde van los desaparecidos? El río, a la vez la fuente de vida de las comunidades, la arteria por la que penetró la empresa colonizadora, y la cloaca de muchos de nuestros pueblos y ciudades, se convirtió – especialmente durante el recrudecimiento de la guerra interna colombiana– también en la gran fosa común<sup>1</sup>. *Treno*, palabra arcaica para designar un canto fúnebre que se entonaba en la ausencia del cuerpo, consiste en dos o más proyecciones en muros opuestos que sitúan al espectador en el medio, mirando alternativamente el transcurrir de un río impetuoso que presumiblemente lleva los muertos del conflicto pero que permanece impassible ante los gritos que reclaman respuesta. En obras posteriores como *Sin cielo* (2017) y *Río por asalto* (2018)<sup>2</sup>, Echeverri amplía su análisis del río como fosa en donde el cadáver desaparece hacia una comprensión del río mismo como cadáver: la minería y la construcción de una hidroeléctrica, respectivamente, plantean la muerte del río por contaminación, sedimentación y ahogo, y con él las comunidades que de él derivan su sustento<sup>3</sup>.

Pero la obra que antecede más directamente a *Duelos* es sin duda *Elegía* (2017), un lentísimo *zoom-in* proyectado en el suelo que muestra una fosa en cuyo fondo la tierra se remueve casi imperceptiblemente. Esta obra se inspira en la tristemente célebre Operación Orión<sup>4</sup>, acción militar en la cual la fuerza pública abatió un número aún indeterminado de jóvenes de barrios populares de Medellín<sup>5</sup>, cuyos cuerpos fueron desaparecidos al ser enterrados bajo toneladas de escombros, como se pudo establecer tiempo después gracias a testimonios de paramilitares desmovilizados<sup>6</sup>. Echeverri plantea las preguntas incómodas pero evita dar respuestas moralistas; sus obras son potentes visual y auditivamente, pero carentes de narrativas didácticas o

<sup>1</sup> Además de arrojar los cuerpos asesinados a los ríos, algunos grupos paramilitares prohibieron a los pobladores sacarlos y enterrarlos para que el espectáculo de los cadáveres insepultos actuara como advertencia pública, estrategia clásica de los regímenes del terror.

<sup>2</sup> Obra presentada en la 12ª Bienal de Shanghái, China, 2019.

## AND WHEN DO THE DISAPPEARED RETURN? EACH TIME WE THINK OF THEM

Jose Ignacio Roca

*Duelos* (2019), the most recent work by Clemencia Echeverri, is the result of a long process of field research through which the artist has developed concerns that have been present in her work for more than a decade. In the earlier video installation *Treno* (2007), Echeverri asked the question that thousands of people in Colombia ask themselves every day: where do the disappeared go? At once a life source for communities, the arteries through which the colonizing enterprise penetrated the country, and the sewers of many of our towns and cities, rivers have also become a huge common grave, especially during the intensification of Colombia's internal conflict.<sup>1</sup> *Treno*, an archaic word for a funeral song that was sung in the absence of the body, consists of two or more projections placed on opposing walls, thus situating the spectator in the middle. The work therefore leaves him to look alternately at the course of an impetuous river that presumably carries the dead of the conflict yet remains impassive before the cries that demand an answer. In later works such as *Sin cielo* (2017) and *Río por asalto* (2018),<sup>2</sup> Echeverri extends her analysis of the river as a pit into which the corpse disappears towards an understanding of the river itself as a corpse. Mining and the construction of a hydroelectric dam have proven to be a death threat to the river due to contamination, sedimentation and drowning, and likewise for the communities that derive their sustenance from it.<sup>3</sup>

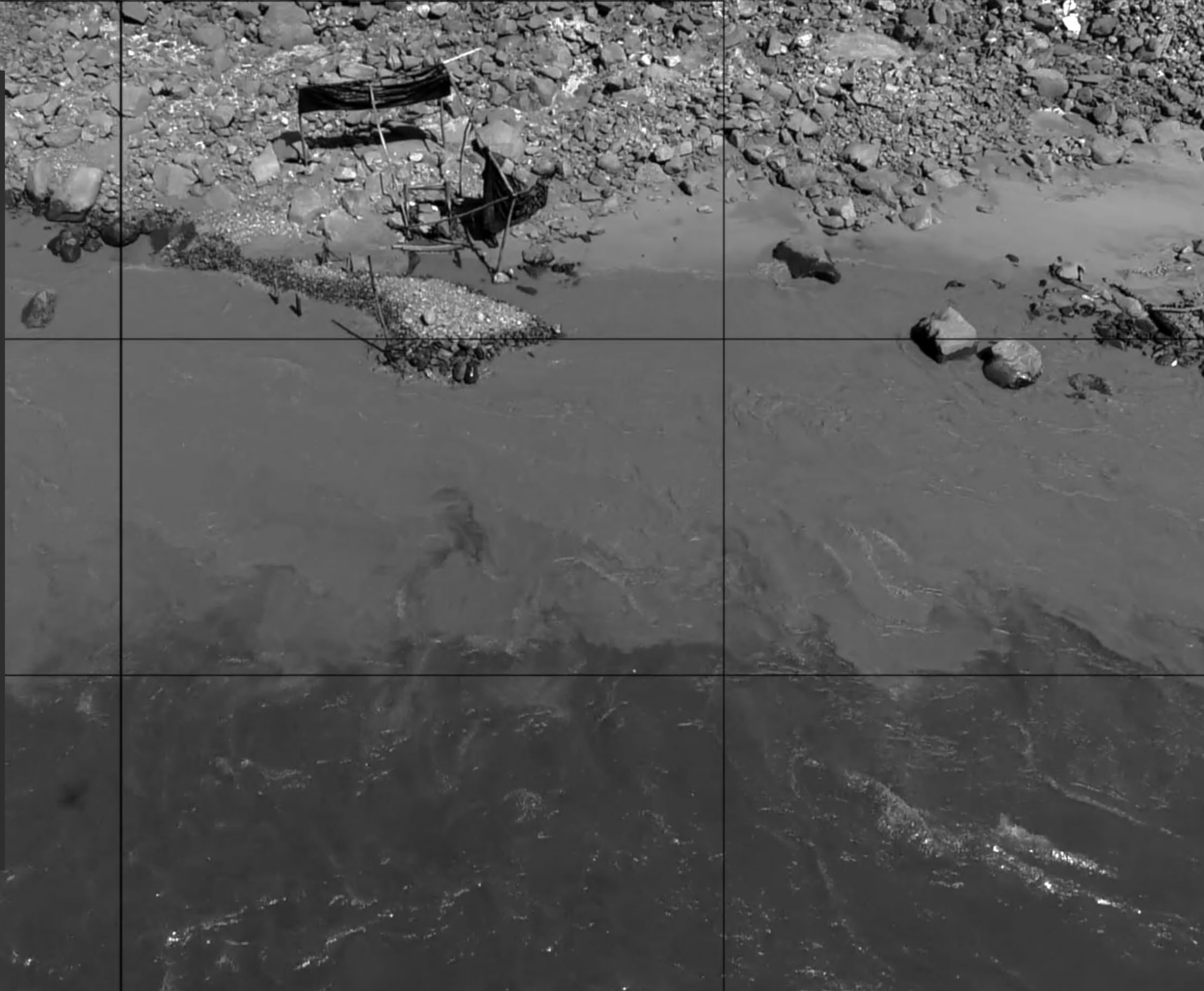
But the work that precedes *Duelos* more directly is undoubtedly *Elegía* (2017). This particular piece comprises a very slow *zoom-in* projected onto the ground and shows a pit at whose bottom the earth is removed almost imperceptibly. The work was inspired by the infamous Operation Orión,<sup>4</sup> a military act in which public forces shot down an undetermined number of young people in Medellín's popular neighborhoods and,<sup>5</sup> as was later established thanks to the testimonies of demobilized paramilitaries,<sup>6</sup> disappeared the bodies by burying them under tons of rubble. Echeverri poses uncomfortable questions but avoids giving moralistic answers; her works are powerful both visually and aurally, but lack didactic narratives or obvious

<sup>1</sup> In addition to throwing the slain bodies into the rivers, some paramilitary groups forbade the soldiers to re-move them and bury them, so that the spectacle of the unburied corpses would act as a public warning, a classic strategy in regimes of terror.

<sup>2</sup> Work presented at the 12th Biennial of Shanghai, China, 2019.

<sup>3</sup> “Algunos ríos en Colombia han sido en su cauce silencioso testigos de una historia que repetimos incansablemente: fluido interminable de lo que se intenta enmendar. Por encima de su naturaleza aparente de paisaje, de descanso, de belleza natural, el río lleva voces desoídas y sin rumbo; yuxtaposición de experiencias de un país que intenta y que propone a cada paso reconstrucción, pero que arrastra un lastre de historia atada al horror”. En *Sin Cielo*, el río es el cuerpo enfermo. Décadas de explotación sistemática e irresponsable lo han convertido en un cuerpo moribundo, envenenado, sedimentado, desviado, taponado, represado. Todos los ríos son un mismo río, pues todos desembocan en otro, así que la ruina de un río señala el destino de muchos otros río abajo. Echeverri ve el desastre ambiental también en términos políticos: “una ‘ruina moral’ que tiene profundos efectos en la dimensión política, social e ideológica del territorio”. José Roca, fragmento del texto para el catálogo de la exposición *Pasado Tiempo Futuro*, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2019.

<sup>3</sup> “Some rivers in Colombia have been, in their silent paths, witnesses to a story that we repeat unceasingly: endless fluids of what we have tried to amend. In addition to its apparent nature of landscape, rest and natural beauty, the river carries unheard and directionless voices; a juxtaposition of experiences in a country that proposes and tries to achieve reconstruction at every step, but which drags with it a ballast of history tied to horror.” In *Sin Cielo*, the river is the sick body. Decades of systematic and irresponsible exploitation have turned it into a moribund, poisoned, sedimented, deviated, blocked and repressed body. All rivers are the same river because they all flow into one another, and so the ruin of one river signals the fate of many others downstream. Echeverri also sees the environmental disaster in political terms: “a ‘moral ruin’ that has profound effects on the political, social and ideological dimension of the territory.” José Roca, fragment of the text for the catalog of the exhibition *Pasado Tiempo Futuro*, Museum of Modern Art Medellin, 2019.



de conclusiones evidentes. Este espacio de indeterminación es llenado por el (la) espectador (a), que aporta su propio bagaje cultural y sus convicciones, estableciendo relaciones de identificación o rechazo, según la propia posición política. Estando en la boca de la fosa nos encontramos ante una puesta en vacío, ante el vértigo de estar ahí –que en un país como Colombia, en donde dirigentes políticos aún afirman que no hubo conflicto armado– no es poco: “nuestro lugar allí, en el borde del hueco, es resistir la atracción y seguir siendo un testigo. Aunque solo sea para decir finalmente que el agujero murmurante, su atracción invisible y su forma oscura y sombría, existen”, como acertadamente lo define el filósofo Stephen Zepke<sup>7</sup>. Una instalación de Echeverri nunca nos deja impasibles: nos pone a prueba, a veces con una sobrecarga sensorial de información visual y auditiva, a veces justamente con lo opuesto: encierro, oscuridad, lentitud, sutileza, ausencia.

*Duelos* es la obra inaugural en el espacio/obra *Fragmentos*, concebido por la artista Doris Salcedo como *contramonumento*, un lugar de duelo colectivo que es también un espacio de exposición<sup>8</sup>. Como es ampliamente conocido, esta obra surge de los acuerdos de paz entre el gobierno Santos y la guerrilla de las FARC, con el mandato específico de utilizar el metal producto de la fundición de las armas para crear una escultura<sup>9</sup>. Salcedo concibe una “arquitectura inversa”<sup>10</sup>–dejando como zonas abiertas los vestigios en ruinas de lo que originalmente era área construida y construyendo sobre lo que originalmente eran los patios de una casa colonial del centro histórico de Bogotá–, cubriendo el piso de todo el conjunto con baldosas metálicas hechas con el metal de las armas. La textura irregular de las baldosas proviene de una acción terapéutica colectiva, una “catarsis escultórica”: mujeres víctimas de violencia sexual por parte de diferentes actores del conflicto martillaron sobre placas de aluminio su rabia y frustración, dándole forma a los moldes de fundición para que cada baldosa fuera única, como lo es la historia de cada mujer participante.

La estrategia de Salcedo para involucrar al espectador consistió en negarse a erigir una pieza escultórica que pudiera percibirse como un objeto, como un afuera. En *Fragmentos* el espectador está *dentro* de la obra; involucrado con toda su corporalidad, no tiene más remedio que caminar sobre la obra y sólo tiene la experiencia si accede a estar inmerso en ella. En una guerra librada por jóvenes pobres en las zonas rurales del país, y experimentada por el resto de nosotros a través de los medios de comunicación desde la comodidad y relativa seguridad

<sup>4</sup> La Operación Orión fue un operativo militar llevado a cabo entre el 16 y el 17 de octubre de 2002 en la San Javier (*Comuna 13*), de Medellín. Fue comandada por miembros de las Fuerzas Militares de Colombia, la Policía Nacional de Colombia, la Fuerza Aérea de Colombia, en connivencia con grupos paramilitares. Tomado de Wikipedia, accedido el 31 de mayo de 2019.

<sup>5</sup> Las cifras oficiales y no oficiales oscilan entre menos de 100 y más de 300 jóvenes desaparecidos. En cualquier caso, tan siquiera una desaparición forzada ya es una tragedia.

<sup>4</sup> Operation Orion was a military operation carried out between October 16 and 17 of 2002 in San Javier (*Comuna 13*), Medellín. It was commanded by members of the Colombian Military Forces, the Colombian National Police and the Colombian Air Force, in connivance with paramilitary groups. Wikipedia, accessed 31 May 2019.

<sup>5</sup> The official and unofficial figures range from less than 100 to more than 300 missing young people. In any case, even one forced disappearance is already a tragedy.

conclusions. This space of indetermination is filled by the spectator, who contributes to the work with his/her own cultural background and convictions, thus establishing relations of identification or rejection according to one’s own political position. Placed in the mouth of the pit we find ourselves faced with a vacuum, faced with the vertigo of being *there*; in a country like Colombia, where political leaders still claim that the armed conflict never happened, this is no small thing. As the philosopher Stephen Zepke aptly states, ‘our place there, at the edge of the hole, is to resist the attraction and to remain a witness. If only to finally say that the murmuring hole, its invisible attraction and its dark and shadowy form, exists.’<sup>7</sup> Echeverri’s installations never leave us unmoved: they put us to the test. Sometimes with a sensorial overload of visual and auditory information and sometimes with just the opposite, namely confinement, darkness, slowness, subtlety and absence.

*Duelos* is the inaugural piece of the space/work *Fragmentos*, a project conceived by the artist Doris Salcedo as a counter-monument and a place of collective mourning, as well as an exhibition space.<sup>8</sup> As is widely known, *Fragmentos* arose from the peace agreement between the Santos government and the FARC guerrillas, and was created under the specific mandate that the metal products of melted weapons be used to create a sculpture.<sup>9</sup> Salcedo presents an ‘inverse architecture’,<sup>10</sup> leaving open the ruins and remains of what was originally a built area to construct upon the original courtyards of a colonial house in the historic center of Bogotá, covering the entire floor with metal tiles made from the metal of the weapons.<sup>11</sup> The irregular texture of the tiles is the result of a collective and therapeutic action, a ‘sculptural catharsis’: female victims of sexual violence perpetrated by different actors of the conflict hammered their anger and frustration into the aluminum plates to give shape to the casting molds. As a result, each tile is unique, just as is the case for the story of each participating woman.

Salcedo’s strategy for involving the viewer comprises a refusal to erect a sculptural piece that might be perceived as an object, as an outside. In *Fragmentos* the viewer exists inside the work. He is involved with all his corporality, he has no choice but to walk upon the work, and he can only live the experience if he agrees to become immersed in it. In a war waged by poor youths in rural areas of the country, and experienced by the rest of us through the media from the comfort and relative safety of our homes, Salcedo’s gesture is truly transgressive. *Fragmentos*

de nuestros hogares, el gesto de Salcedo es realmente transgresor. *Fragmentos* construye un espectador participante que no puede sustraerse a las implicaciones más perturbadoras de la obra.

Como *Fragmentos*, obra que la acoge, *Duelos* plantea también un espacio envolvente que ocupa muros y piso, en el cual el espectador se encuentra inmerso, adentro, involucrado. La ausencia de color le resta anécdota a la imagen, dándole el tono grave y sombrío del testimonio. El sonido acá es protagonista: así como lo indecible siempre se moverá en el espacio indeterminado del rumor y las verdades se desharán en multitud de fragmentos mediados por la conveniencia política, el sonido en *Duelos* no es unívoco ni jerarquizado: asalta al participante desde múltiples puntos de habla. A veces subrepticamente, como el susurro ininteligible de muchas voces tratando de darle sentido a lo que es por definición inexplicable, a veces de manera frontal y contundente como el ruido atronador de la máquina, del escombros cayendo por la ladera de la montaña, de la tierra crujiendo bajo el peso de las capas sucesivas de (historia) material. Resistirse es improbable: uno siempre puede cerrar los ojos para evitar involucrarse con lo innombrable; tapar los oídos es mucho más difícil.

La Escombrera, lugar referenciado en *Elegía*, es también el punto de partida para *Duelos*. Se trata de una enorme montaña construida con los desechos de las construcciones y demoliciones de la ciudad de Medellín, materiales que en sí mismos testimonian la muerte de la arquitectura. Como se dijo anteriormente, fue allí en donde se enterraron los cuerpos de las víctimas de varias operaciones militares y de desapariciones forzadas posteriores. Luego de tres lustros de relleno ininterrumpido, la escombrera es una enorme montaña hecha por acción humana que, con sus proporciones geológicas y acumulación capa tras capa de material cultural, plantea una paradoja: todo el mundo sabe que los cuerpos están allí, escondidos a plena vista, pero también se sabe que será casi imposible exhumarlos. La renuencia tanto de las autoridades como del operador de este inmenso vertedero –privatizado, como sucede en las economías liberalizadas en donde hay una constante pérdida de lo público– impidió la búsqueda y exhumación de cadáveres cuando hubiera sido aún posible; tras años de relleno incesante, es casi imposible técnica y financieramente realizar la búsqueda. Cuando por fin hace curso en 2015 una muy luchada iniciativa de los familiares ante el Estado para que la Fiscalía accediera a remover escombros en busca de los cuerpos ausentes, Echeverri viaja al lugar para ser testigo de este esfuerzo de reclamar

<sup>6</sup> “En estas operaciones [llamadas Mariscal, Potestad, Antorcha y Orión] desaparecieron 138 personas las cuales empezaron a ser buscadas en una tarea superficial y “aparente” por parte de la Fiscalía en el año 2015 en la zona aledaña de la Escombrera luego de ser ubicado el lugar por un paramilitar detenido Alias Mobil. Cuando se llevó a cabo esta búsqueda logré hacer presencia en el lugar de la Escombrera después de difíciles intentos. Se trataba de remover los escombros que por años han depositado volquetas que diariamente suben a descargar el material. La versión local es que en estas volquetas mezclaron los cuerpos mutilados para desaparecerlos definitivamente. Hoy es una montaña de altas proporciones.” Texto enviado por la artista al autor.  
<sup>7</sup> <http://clemenciaecheverri.com/>

<sup>6</sup> “In these operations (called Marshal, Power, Torch and Orion) 138 people disappeared who were then looked for in a superficial act of appearances by the Prosecutor’s Office in 2015 in the vicinity of La Escombrera, after being located at the site by detained paramilitary member alias Mobil 8. When this search was carried out I managed to be present at the site of La Escombrera after various difficulties. The aim was to remove the debris that for years had been deposited by dump trucks that climbed the mountain on a daily basis to unload their materials. The local version is that the mutilated bodies were mixed into these dump trucks in order to make them disappear. Today, the site is a mountain of high proportions.” Text sent to the author by the artist.  
<sup>7</sup> See *Elegía* <http://clemenciaecheverri.com/>

constructs a participant viewer who is unable to escape from the most disturbing implications of the work.

Like *Fragmentos*, the work that receives it, *Duelos* also proposes an enveloping space that occupies the walls and the floor; one in which the viewer can be found immersed, inside and involved. The absence of color removes any anecdote from the image, giving it the grave and somber tone of testimony. Sound is the protagonist here. Just as the unspeakable will always move in the indeterminate space of rumor and truths will unravel in a multitude of fragments mediated by political expediency, the sound in *Duelos* is not univocal or hierarchical but assaults the participant from multiple points of speech. Sometimes surreptitious, like the unintelligible whisper of many voices trying to make sense of what is by definition inexplicable, sometimes frontal and forceful as the thunderous noise of the machine, of the rubble falling down the side of the mountain, and of the earth crunching under the weight of the successive layers of (history) material. Resistance is improbable. We can always close our eyes to avoid involvement with the unnamable, yet covering our ears is much harder.

La Escombrera, a place referred to in *Elegía*, is also the starting point for *Duelos*. It is a huge mountain built with debris from the buildings and demolitions of the city of Medellín, materials that in themselves bear witness to the death of architecture. As mentioned earlier, it was there that the bodies of the victims of several military operations and subsequent forced disappearances were buried.<sup>12</sup> After three lustrums of uninterrupted filling, the dump has become a huge manmade mountain that, with its geological proportions and accumulation, layer upon layer, of cultural material, poses a paradox: everyone knows that the bodies are there, hidden in plain sight, but they also know that it will be almost impossible to exhume them. The reluctance of both the authorities and the operator of this iniquitous dump – a privatized site, as happens in liberalized economies where there is a constant loss of public facilities – prevented the search for and exhumation of the corpses when it was still possible. Today, after years of incessant filling, it is almost technically and financially impossible to carry out the search.<sup>13</sup> When in 2015 a very hard-fought initiative was finally brought before the state by the families, the Prosecutor’s Office agreed to remove debris in order to search for the missing bodies. At the same time, Echeverri traveled to the site to witness this effort to claim truth and justice on the part of civil society. The resulting collective action that took place in the Escombrera was at least a symbolic conquest.



OBRA ELEGÍA (2017)

verdad y justicia por parte de la sociedad civil. Este accionar colectivo en la Escombrera era al menos una conquista simbólica: como señala Echeverri, “cuando se toca la tierra, se marcan áreas físicas que desestabilizan la presencia ante un territorio no solo físico sino también afectivo, que vuelve a producir esperanzas, que trae el tiempo pasado al presente y que remueve las historias familiares”.

*Duelos* no tiene una narrativa argumentativa pero sí una dramaturgia. La pieza inicia con proyecciones en el suelo del recinto (una vez más, cabe recordar que no se trata de un material neutro: *Fragmentos* es lo opuesto al llamado *cubo blanco*). *Duelos* intenta comunicar la sensación de pequeñez e impotencia del espectador ante la enorme escala de esta montaña-cementerio habitando con imágenes visuales y auditivas el espacio expositivo; el sonido y la penumbra establecen un tono de gravedad que, a pesar del tamaño de las proyecciones, logran alejar la obra de cualquier asociación con el espectáculo. El terreno humeante cruje, parece contener algo que se mueve, y ese “dolor telúrico” es acompañado de murmullos, susurros, pedazos de palabras, frases apenas enunciadas. Cascadas de voces como vidrios rotos, trozos de vidas quebradas para siempre. Acto seguido comienza el ascenso de las volquetas llenas de escombros hacia la cumbre de la montaña. La cámara subjetiva persigue al camión desde distintos puntos de vista ligeramente descentrados, produciendo una sensación de zozobra y desorientación. Vemos en contrapicado la ladera de la montaña en donde se evidencia la operación de volcado de los escombros, que ruedan por la pendiente. El alud llega en oleadas sucesivas y de manera incesante. Por momentos un bajo continuo, como un lamento, acompaña la avalancha. Ascensión, caída... ¿es el recuerdo una forma de resurrección? Como lo han entendido quienes insisten en recordar los nombres de las víctimas, reinstaurar el cuerpo en el presente es una forma de resistencia al poder pues, como bien lo sabe el victimario, al desaparecer el cuerpo se imposibilita, o al menos se dificulta, el trabajo de duelo. Los cuerpos, aunque ausentes como imagen, están implícitos en *Duelos* y nosotros, los espectadores de esta obra, podemos intentar participar de este duelo por los otros. Situados simbólicamente en la base de la montaña, viendo los escombros rodar hacia nosotros, podemos preguntarnos: ¿Cómo se le habla al desaparecido? No hay respuesta concluyente, sin embargo podemos aventurar una: con la emoción apretando por dentro.

¿Cómo terminar un texto sobre un trabajo artístico que no plantea juicios concluyentes y que se plantea como obra abierta? Echeverri

As Echeverri points out, ‘when the earth is touched, physical areas are marked that destabilize presence in a territory that is not only physical but also affective, this again produces hopes, bringing the past into the present and stirring family histories.’<sup>14</sup>

*Duelos* doesn’t contain an argumentative narrative but a dramaturgy. The piece begins with projections on the floor of the site (once again, it should be remembered that this is not a neutral material: *Fragmentos* is the opposite of the so-called white cube). *Duelos* tries to communicate the sensation of the smallness and impotence of the spectator before the enormous scale of the mountain-cemetery that inhabits the exhibition space with visual and auditory images. The sound and the penumbra set a tone of gravity that, despite the size of the projections, manages to move the work away from any association with a show. The smoky ground creaks and seems to contain something that moves. This ‘telluric pain’<sup>15</sup> is accompanied by murmurs, whispers, snippets of words and phrases that are barely enunciated. Cascades of voices fall like broken glass, pieces of life that are broken forever. Next, the ascent to the top of the mountain by the dump trucks, full of debris, begins. The subjective camera pursues the truck from different points of view, always slightly off center, thus producing a sense of anxiety and disorientation. We see through a low-angle shot the slope of the mountain where the dumping of the rubble is evident, as it rolls down the slope. The avalanche arrives in successive waves and does so incessantly. At times a continuous bass, akin to a lament, accompanies the avalanche. Ascension, fall...is the memory a form of resurgence? As is understood by those who insist on remembering the names of the victims, reincarnating the body in the present is a form of resistance to power because, as the victimizer knows, when the body disappears, the act of mourning becomes impossible, or at least difficult. The bodies, although absent as an image, are implicit in *Duelos* and we, the spectators of the work, can try to participate in this mourning for the others. Placed symbolically at the base of the mountain, watching the rubble roll towards us, we can ask ourselves: How do we talk about the disappeared person? Any conclusive answer remains elusive, yet we can venture to give one: with our emotions tightening inside.<sup>16</sup>

How to finish a text about an artistic work that doesn’t propose conclusive judgments and which is considered an open work? Echeverri poses more questions: ‘At this point it is important to consider the body in relation to memory and war, in order to clarify how the body is part of spatiality within these contexts. When we

aventura más cuestionamientos: “En este punto es importante considerar el cuerpo en relación con la memoria y con la guerra, a fin de esclarecer cómo en esos contextos el cuerpo forma parte de la espacialidad. Cuando sabemos que la violencia física es ejercida literalmente sobre los cuerpos ¿qué pasa entonces con el cuerpo a la hora del recuerdo? ¿cómo se involucra en la narración de la violencia? Y si también es espacio, ¿cómo involucrarlo en la espacialidad de la violencia? ¿Cómo la guerra hace también del cuerpo una espacialidad y/o un lugar de memoria?

<sup>16</sup>¿Adónde van los desaparecidos?  
Busca en el agua y en los matorrales  
¿Y por qué es que se desaparecen?  
Porque no todos somos iguales  
¿Y cuándo vuelve el desaparecido?  
Cada vez que lo trae el pensamiento  
¿Cómo se le habla al desaparecido?  
Con la emoción apretando por dentro  
Rubén Blades, Desapariciones, 1984

<sup>8</sup>Al respecto ver: <http://especiales.revistaarcadia.com/contramonumento-fragmentos/el-punto-de-vista-conceptual.html>

<sup>9</sup>El acuerdo establece crear tres obras de arte: una en La Habana, Cuba, sede de las conversaciones de paz; una en Nueva York, en la sede de las Naciones Unidas (ganada en un concurso público –del cual fui jurado junto con Clemencia Echeverri y Lisandro Duque– por el artista colombo-chileno Mario Opazo), y *Fragmentos*, encargada directamente a Salcedo para ser realizada en Bogotá.

<sup>10</sup>Para este proyecto, Salcedo trabajó en estrecha colaboración con el arquitecto Carlos Granada.

<sup>11</sup>Lo anterior iba en contravía de la ortodoxia respecto a la recuperación de arquitectura patrimonial, en donde se exige restaurar las áreas construidas y respetar los patios como zonas libres. *Fragmentos* hace exactamente lo opuesto, pero existe justamente porque se concibe como escultura, no como arquitectura. A principios del siglo XX, el arquitecto y polemista austriaco Adolf Loos afirmaba que solamente el monumento funerario y el monumento conmemorativo pertenecen al ámbito del arte. Todo lo demás es construcción. *Fragmentos* es a la vez lugar de conmemoración y tumba colectiva en donde reposa, imbuido en lo que queda de las armas de los victimarios, el dolor de las víctimas.

<sup>12</sup>De acuerdo con varias fuentes consultadas, podría tratarse de la fosa común más grande de América Latina.

<sup>13</sup>Algunos estudios han estimado que se necesitarían más de cuatro millones de dólares para hacer una búsqueda adecuada.

<sup>14</sup>Echeverri, en texto enviado al autor, 2019.

<sup>15</sup>(...) “el movimiento, el espasmo o el síntoma de un ‘dolor telúrico’ sufrido por el cuerpo del paisaje que nos habla de las violencias de las que es un testigo mudo en su radical precariedad”, escribe Echeverri para referirse a una obra anterior, *Sub-Terra* (2017). Ver obra en <http://www.clemenciaecheverri.com>

<sup>17</sup>Echeverri, en texto enviado al autor. *Memorias de Violencia, Espacio, Tiempo y Narración*. Elsa Blair Trujillo

know that physical violence is literally exerted on bodies, what then happens to the body at the time of remembrance? How do you get involved in the narration of violence? And if it is also space, how can we involve it in the spatiality of violence? How does war also make the body a spatiality and/or a place of memory?<sup>17</sup>

<sup>16</sup>¿Adónde van los desaparecidos?  
Busca en el agua y en los matorrales  
¿Y por qué es que se desaparecen?  
Porque no todos somos iguales  
¿Y cuándo vuelve el desaparecido?  
Cada vez que lo trae el pensamiento  
¿Cómo se le habla al desaparecido?  
Con la emoción apretando por dentro  
Rubén Blades, Desapariciones, 1984

<sup>8</sup>For further information, see: <http://especiales.revistaarcadia.com/contramonumento-fragmentos/el-punto-de-vista-conceptual.html>

<sup>9</sup>The agreement established the creation of three works of art: one in Havana, Cuba, the seat of the peace talks; one in New York, at the headquarters of the United Nations (won in a public contest, for which I was a judge together with Clemencia Echeverri and Lisandro Duque, by the Colombian-Chilean artist Mario Opazo); and *Fragmentos*, directly entrusted to Salcedo to be made in Bogotá.

<sup>10</sup>For this project, Salcedo worked in close collaboration with architect Carlos Granada.

<sup>11</sup>The above went against the orthodoxy with respect to the recovery of patrimonial architecture, where it is required that the built areas be restored and the patios respected as free zones. *Fragmentos* does exactly the opposite, but it exists precisely because it is conceived as a sculpture, not as an architecture. At the beginning of the twentieth century, the Austrian architect and polemicist Adolf Loos said that only the funerary monument and the memorial belong to the field of art. Everything else is construction. *Fragmentos* is at the same time a place of commemoration and a collective grave where the pain of the victims rests, imbued in what remains of the weapons of the perpetrators.

<sup>12</sup>According to several consulted sources, it may be the largest mass grave in Latin America.

<sup>13</sup>Some studies estimate that it would take more than four million US dollars to undertake an adequate search.

<sup>14</sup>Echeverri, text sent to the author, 2019.

<sup>15</sup>(...) “[T]he movement, the spasm or the symptom of a ‘telluric pain’ suffered by the body of the landscape speaks to us of the violence of which it is a silent witness in its radical precariousness,” Echeverri writes in reference to a previous work, *Sub-Terra* (2017).

<sup>17</sup>Echeverri, text sent to the author. *Memorias de Violencia, Espacio, Tiempo y Narración*. Elsa Blair Trujillo









## EL NIVEL POLÍTICO DEL DUELO: UNA ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA

Laura Flores

### “Duelos”: an archeology of absence

Hay una mancha muy cerca de la cima de una de las montañas que enmarcan la Comuna 13 en Medellín. Una mancha que interrumpe el verde oscuro de la montaña e introduce un ocre de diferentes tonos que aparece de lejos como alargada, con escalas, como una presencia silenciosa que desde lo más alto de la montaña se le impone al vasto territorio de esta esquina de la ciudad. Esta mancha misteriosa ha sido harada por años de verter en este punto los escombros de las construcciones de la ciudad. Volquetas que vacean los restos de edificios han coloreado este punto de tierra, de piedras, de ruinas. Esta mancha se alza en la montaña como huella de algo que no sabemos que sea. Pero esta huella la reconocen los habitantes de la comuna 13 en Medellín. Ese pedazo terroso evoca un episodio de violencia del que los habitantes de esta esquina de Medellín no pueden separarse. Las desapariciones posteriores a la operación Orión del 2002 son el telón de fondo de esta cicatriz que desde lo más alto de la montaña acompaña la vida cotidiana de la Comuna 13 en Medellín.

*Duelos* evoca esta mancha y su carácter oculto de tumba, de un campo santo que todos sabemos que existe, pero que solo es una montaña de escombros en una esquina anónima de la ciudad. En la obra se trata de un entierro. Piedras, tierra, restos, escombros componen el movimiento que construye una montaña que nunca se ve. Que evoca la sensación de la tierra que cayó, que cae, que oculta, que entierra algo que no sabemos que es. Que finalmente en el efecto de la obra parece enterrarnos en el espacio que ella instala. Lo que el espectador no espera es que esta referencia se encuentre dirigida a un entierro inacabado, a un duelo represado en la ausencia de un ser querido que nunca volvió.

La obra de Echeverri logra plantear una “arqueología de la ausencia” en relación a este episodio. Esta expresión no es inédita de este texto, ella recoge dos sentidos fundamentales

## THE POLITICAL STATUS OF MOURNING: AN ARCHEOLOGY OF ABSENCE

Laura Flores

### “Duelos”: an archeology of absence

There is a stain close to the top of one of the mountains that frames the Comuna 13 in Medellín. The stain interrupts the dark green of the mountain, introducing an ocher of varying shades and appearing elongated from afar, scaly; a silent presence, from the top of the mountain it imposes itself on the vast territory of this corner of the city. This mysterious stain has been ploughed for years and the rubble of the city's constructions poured into the site. The dump trucks that empty the remains of buildings here have colored this location with earth, with stones and with ruins. The stain seeps into the mountain like a trace of something unknown; yet it is recognized by the inhabitants of the Comuna 13 in Medellín. This earthy site evokes an episode of violence from which the residents of this part of Medellín cannot free themselves. The disappearances that occurred after Operation Orión in 2002 provide the backdrop to this scar that, from the top of the mountain, accompanies the daily life of the Comuna 13 in Medellín.

*Duelos* evokes this stain and its hidden character of a tomb, of a holy field that we all know exists but which only endures as a mountain of rubble in an anonymous corner of the city. The work deals with a burial. Stones, soil, remains and debris make up the movement that constructs a mountain that is never seen. It evokes the sensation of the earth that fell, that falls, that hides, that buries something, but we do not know what. Until finally, through the effect of the work, we seem to have been buried in the space created by the piece. What the spectator does not expect is for this reference to be directed at an unfinished funeral, at a mourning repressed in the absence of a loved one who never returned.

Echeverri's work manages to propose an “archeology of absence” in relation to this episode. This expression is not unique to this text, it incorporates two fundamental meanings needed to develop the idea of the political status of mourning.

para desarrollar la idea del nivel político del duelo: por una parte la concepción metodológica del análisis histórico como arqueología del saber de Foucault, y por otra la expresión de la obra de Lucila Quieto, artista argentina que configuró esta idea con miras a la narración de las desapariciones forzadas en contextos de dictadura. El hilo rojo de esta idea se encuentra configurado en la interpretación de la historia como narración. Esto es, la historia como un cúmulo de discontinuidades y de rupturas, y la praxis artística como configuración de una búsqueda de estas grietas, de estas discontinuidades para narrarlas.

Las posibilidades de mostrar la historia en sus grietas, de elaborar estas rupturas a través del lenguaje del arte es lo que permite construir una arqueología de la ausencia. En el caso de *Duelos*, la obra plantea una arqueología (una búsqueda de los estratos no explícitos del caso de la Escombrera de la Comuna 13 en Medellín) desde una perspectiva imprescindible: desde la reflexión sobre el duelo inacabado y las consecuencias sociales de éste. La misma configuración de la obra parece plantear la figura de una arqueología: la instalación plantea tres capas o niveles de sonido, asimismo la sucesión de imágenes y de fragmentos evocan las múltiples capas de tierra que deben levantarse para observar las grietas y las rupturas de la historia. Es en este sentido en el que despliega la reflexión sobre el carácter político de esta obra que apela a la consciencia de la dimensión política del duelo no realizado.

### El nivel político del duelo

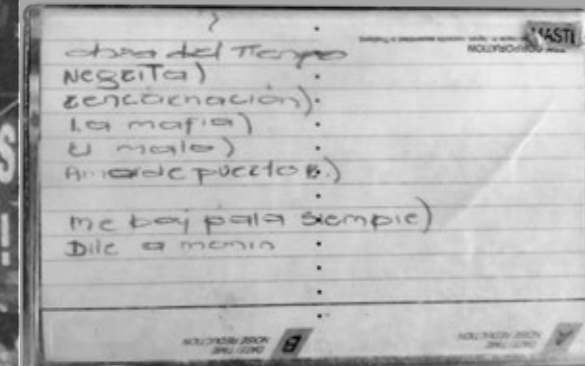
¿Cuál es la dimensión política del duelo? ¿Puede el arte expresar esta dimensión política? El desarrollo del duelo como acontecimiento político, esto es, elevar su significado al nivel de la esfera pública es una de las claves para responder la pregunta sobre cómo construir un lenguaje capaz de expresar el dolor de los demás. La forma en que el arte responde esta pregunta es el foco de interés de la siguiente reflexión, y de modo específico, la manera que plantea la obra *Duelos* de Clemencia Echeverri. Puesto que, claramente, la problematización del nivel político del duelo se da en contextos de desapariciones forzadas en conflictos sociopolíticos, en los que la incertidumbre sobre el paradero del cuerpo del desaparecido impide la realización del duelo y perpetúa la tragedia personal. Este estado de incertidumbre arroja las vidas de los deudos de este duelo no realizado a un estado de permanente sozobra: son vidas que quedan malogradas, que no pueden desarrollar su proyecto vital, que pierden las posibilidades

First, the methodological conception of historical analysis as found in Foucault's archeology of knowledge. Second, the expressions used in Lucila Quieto's work, the Argentine artist who relates this idea to the narration of forced disappearances within the context of dictatorship. The red thread of this idea is constituted in the interpretation of history as narration. That is, history as an accumulation of discontinuities and ruptures, and artistic praxis as a configuration of the search for these cracks and discontinuities in order to narrate them.

The possibilities of showing history via its cracks, of elaborating these ruptures through the language of art, is what allows us to build an archeology of absence. In the case of *Duelos*, the work presents an archeology (a search of the non-explicit strata in the case of the Escombrera of the Comuna 13 in Medellín) from an essential perspective: via a reflection on unfinished mourning and its social consequences. The very same configuration of the work seems to pose as a representation of archeology: the installation constructs three layers, or levels, of sound, while the succession of images and fragments evokes the multiple layers of soil that must be excavated to observe the cracks and ruptures within history. It is in this sense that I reflect on the political nature of this work which appeals to the awareness of the political dimension of unfulfilled grief.

### The political status of mourning

What is the political dimension of grief? Can art express this political dimension? The development of mourning as a political event, that is, the rise of its significance to the level of the public sphere, provides one of the keys to answering the question of how to construct a language capable of expressing the pain of others. The way in which art answers this question forms the focus of interest in the following reflection and, in a specific manner, the way in which the work *Duelos* by Clemencia Echeverri approaches the problem. Clearly, the problematization of the political status of mourning occurs within the context of enforced disappearances in socio-political conflicts, in which uncertainty about the whereabouts of the body of the disappeared person prevents the act of mourning and perpetuates the personal tragedy. This state of uncertainty throws the lives of the mourners of this unfulfilled grief into a state of permanent anxiety: there is failure in their lives, they cannot develop their life project, they lose possibilities of participation and empowerment in the public sphere as their time becomes frozen in their waiting for a response that doesn't arrive.



Además, dice, no es cierto que los smovilizados del Bloque Cacique Nutibara, cluido don Berna, hayan contribuido a la verdad. segura que existen muchos aspectos que deben r tenidos en cuenta, como la sistematicidad de los os, el hecho de que todas esas desapariciones y olaciones a los derechos humanos se dieran en marco de la implementación de la política de guridad democrática y hay responsabilidades e autoridades civiles y militares que deben ser elarecidas y sancionadas.

Alejandra recuerda que durante años han recogido versiones de habitantes cercanos al sector, que mencionan carros en la noche descargando cadáveres, movimientos extraños y personas cavando su propia fosa antes de ser asesinadas. Sin embargo, según explica Adriana Arboleda de la Corporación Jurídica Libertad, representante de las víctimas, existen dos versiones en las que se basan las autoridades para iniciar el proceso de búsqueda: la versión de un exintegrante del bloque Cacique Nutibara (alias "Móvil 8"), quien señaló tres puntos de la escombrera en los que habrían enterrado cadáveres, y una versión de Diego

Después de Orión llegó la desaparición y E des hab de pro mu la par de La l a C ase y de de gue

La Operación Orión se dio entre el 16 y el 20 de octubre de 2002. El 16, desde las primeras horas de la madrugada, la tierra retumbó, pues un asalto militar de sorpresa se tomó los barrios altos de la comuna con el objetivo de sacar a los grupos armados de izquierda y que luchaban a sangre y fuego con los grupos de autodefensas, por un territorio que a través de la historia había sido sometido por los grupos guerrilleros. Muchos de los guerrilleros que hicieron presencia en la comuna fueron dados de baja, otros detenidos y muchos de los que no sufrieron esta suerte, en pocos meses



Una escombrera es un sitio en donde se votan los escombros y en muchos de ellos se saca material para construir ladrillos. 'La Escombrera' de la comuna 13 tiene de particular que fue utilizada por grupos armados ilegales que operaban en el sector para asesinar gente y dejarlos ahí o en otros casos subir los cuerpos y tapanlos clandestinamente con los escombros, aprovechando la condición de botadero para ocultar el delito. Desde principios de los años 90 hasta el inicio del año 2000, fue la época dura del conflicto armado en Medellín, y es donde se cree

AVISO.- Rad. 20050971. Juzgado 6o. de Familia de Medellín, INFORMA: Que dentro del proceso de muerte presunta por desapariciamiento de Carlos Mario Pérez, solicitada por su compañera Luz Ángela de Jesús Velásquez, profirió Sentencia 1a. Instancia en mayo 27/08, en la cual se declaró la muerte presunta de Carlos Mario Pérez, identificado con c.c. 71.621.057, se fijó como día presuntivo de su muerte noviembre 28/04. Esta sentencia fue confirmada en 2a. Instancia por el T. S. Superior de Medellín. En providencia de septiembre 25/08. Medellín, noviembre 6/08. Ángela Patricia Socá, carostaria



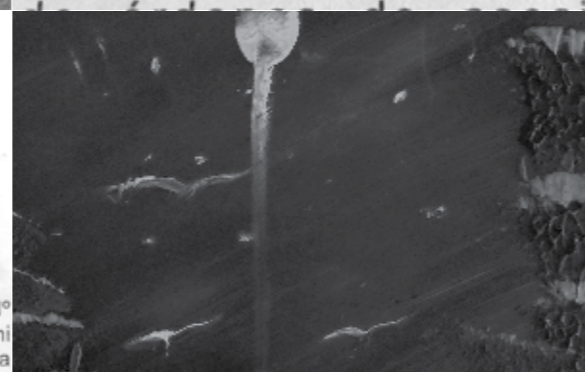
La Loma, donde operaba un cu ilegal comandado por 'Alfredo Bellavista, en la finca Buena óbal, donde tenía su cel s alias 'King Kong', hay otr dos enterrados en fosas como lugares se cree que salían e



horas días los días meses y meses años. y en el transcurso todo este tiempo han pasado muchas cosas quisos no alcanzaba a contarle todo. lo primero que tiene un to muy hermoso inteligente ya ne 3 años esta en la guarder la alegría nuestra. pero nos ha ta alguien eres tu. Mi hija so eito en ingles por lo tanto se b

CIÓN Y REPARACIÓN INTEGRAL A LAS VÍCTIMAS LA PROSPERIDAD SOCIAL (ioquia) DE PETICIÓN S VELÁSQUEZ, identificada con cedula de ciudadanía N° en el municipio de Medellín-Antioquia, en ejercicio de mpetición consagrado en el Artículo 23 de la Constitución Política 755 de 2015.

09 SEP 2016



Las autoridades pueror corroborar, en efecto, que uno de los 13 cadáveres hallados hasta ahora en una de las fosas exhumadas en la finca Buena vista, en la vereda Bellavista en los límites entre San Cristóbal y la comuna 13, correspondía a Juan Fernando

Carlos Fidel Villamul, director nacional de Justicia Transicional (antes, Justicia y Paz), declaró que durante los últimos siete años se han descubierto 4.649 fosas comunes en el país, de las cuales 803 están en Antioquia, y que de 1.023 cuerpos encontrados en Antioquia, solo 547 han podido ser identificados y entregados a sus familiares. Ante este relato, Margarita cuenta que otra de las exigencias de las víctimas es que una vez se hagan exhumaciones, se proceda con la mayor celeridad a la identificación y entrega de los restos a sus seres queridos para evitar así profundizar el daño sufrido.

FISCALIA GENERAL DE LA NACION

PROCESO PENAL Procedimiento Ley 975 de 2005

CONSTANCIA

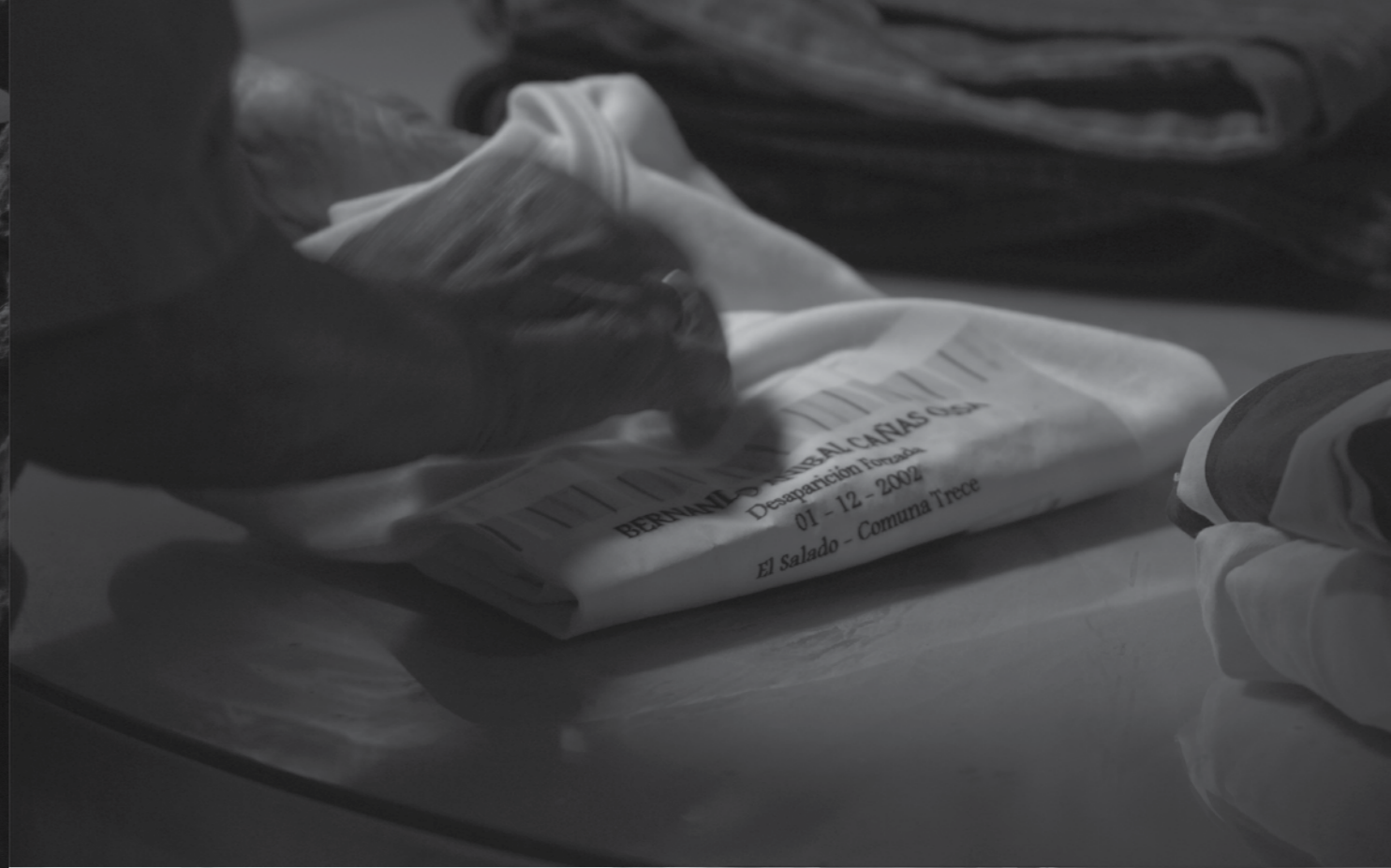
Departamento ANTIOQUIA Municipio MEDELLIN Fecha 01/11/2017

1. Código único de la investigación:

1	1	0	0	1	6	0	0	0	2	5	3	2	0	0	6	8	0
Dpto	Municipio	Entidad	Unidad Receptora	Año	Cc												

2. Descripción del asunto (indique brevemente los motivos de la ORD)

EN LA TIERRA ESTAMOS Y TODA ES SAGRADA, PERO SI SE DECLARA CAMPOSANTO SE ENTERRARÁ LA VERDAD.



de participación y empoderamiento en la esfera pública al quedar su tiempo congelado en la espera de una respuesta que no llega.

Este tópico, sin embargo, no es un motivo nuevo: en la historia del pensamiento occidental esta pérdida ha sido encarnada en la figura de Antígona. Con la tragedia de Sófocles, se muestra el trágico destino de Antígona como el conflicto entre la norma social y el actuar privado: Antígona encarna la contradicción que quiero plantear en el caso del duelo inacabado cuando hace caso omiso a la orden del rey Creonte de Tebas de negar el entierro de su hermano Polinices, y en su lugar arrojarlo a las afueras de la ciudad, donde su cuerpo sería devorado por los carroñeros y los perros. Al ignorar esta orden, Antígona encarna el poder de la moral privada, es decir, la ley de la naturaleza, el misterio de la tierra, entendida como el patetismo conocido, la ley que dicta la necesidad, el actuar moral privado. Ello se encuentra radicalmente reprimido por la soberanía de la ley social encarnada en la figura del rey Creonte, una contradicción que arroja la vida de los sujetos a una especie de vida liminal, de abyección social. Estas vidas desplazadas del lugar normativo de la sociedad son parte de lo que la obra de Echeverri emplaza y a partir de allí es que se abre la dimensión política del duelo a través de la obra.

La negación del funeral dictada por el rey sirve de modelo para entender la complejidad de la supresión política del duelo de los cuerpos de los desaparecidos. Dar una mirada al motivo de Antígona nos permite contornear el modelo social del duelo que se encuentra presente en *Duelos*. La condena de Antígona a ser enterrada viva por su determinación de contradecir la norma social y entregarle a su hermano las honras fúnebres, y su decisión de suicidio para evitar el sufrimiento, enmarca la contradicción entre el individuo y la sociedad que ya determina la existencia de los familiares de estas personas que nunca más vuelven a casa. Esta contradicción está latente en el duelo inacabado de los familiares de los desaparecidos, puesto que la incertidumbre de la tragedia personal se encuentra mediada por la complejidad de un contexto social. Sus vidas quedan entonces relegadas a una liminalidad, quedan excluidas de las dinámicas sociales, y sus roles se analogan a las dos opciones que encarna Antígona: la muerte en vida (como la condena a ser enterrada viva), o la invisibilización social (su suicidio) de estas tragedias. De aquí la necesidad de reconocer el carácter político del duelo: la pregunta por el dolor ajeno y por la forma de narrarlo para que este trascienda la esfera de lo privado es la pregunta que engrana la praxis artística con

This topic, however, is not new: in the history of Western thought such loss is embodied in the figure of Antigone. In Sophocles's tragedy, the tragic destiny of Antigone is shown as a conflict between social norms and the private act: Antigone embodies the contradiction that I wish to raise in the case of unfinished mourning when she rebuffs King Creon of Thebes's order to deny her brother Polyneices a burial and instead throws him out of the city, where his body would be devoured by scavengers and dogs. By ignoring this order, Antigone embodies the power of private morality, that is, the law of nature, the mystery of the earth, understood as pathos, the law that dictates necessity, the private moral act. This is radically repressed by the sovereignty of the social law embodied by the figure of King Creon, thus presenting a contradiction that throws the lives of the subjects into a kind of liminal life of social abjection. Displaced from the normative place of society, these lives constitute part of what Echeverri's work locates and it is from here that the political dimension of mourning opens up through the piece.

The denial of the funeral as dictated by the King serves as a model for understanding the complexity surrounding the political suppression of mourning for the bodies of the disappeared. Taking a look at Antigone's motif allows us to outline the social model of mourning present in *Duelos*. Antigone's punishment of being buried alive for her determination to contradict the social norm and give her brother funeral honors, as well as her decision to commit suicide to avoid suffering, frames the contradiction between the individual and society that determines the existence of the relatives of those who never returned home. This contradiction is latent in the unfinished mourning of the relatives of the disappeared, since the uncertainty of personal tragedy is mediated by the complexity of the social context. Their lives are then relegated to liminality as they are excluded from social dynamics, and their roles become analogous to the two options embodied by Antigone: death in life (the punishment of being buried alive) or the social invisibility (suicide) of these tragedies. Hence the need to recognize the political character of mourning: the question of the pain of others and the way of narrating it so that it transcends the sphere of the private is the question that engages artistic praxis in relation to this social phenomenon. It is within this framework that the work of Clemencia Echeverri reaches one of its multiple meanings.

Butler develops the argument that the most humane way to become human is perhaps to recognize the vulnerability of one's own body.

este fenómeno social. Y es en este marco donde la obra de Clemencia Echeverri alcanza uno de sus múltiples sentidos.

Butler desarrolla el argumento de que la forma más humana de hacerse humano es quizás reconocer la vulnerabilidad del propio cuerpo. Butler desarrolla esta intuición a partir de la estructura del dolor o de la pérdida, no en forma de tragedia individual, sino en su dimensión política. En este sentido, surge uno de los elementos centrales que persigue la obra de Echeverri, a saber, la construcción de un lenguaje que permita expresar las experiencias de pérdida. Lo importante de este punto es que el lenguaje que expresa tal pérdida alcanza una forma objetiva que permite que la cuestión del duelo alcance un nivel político, es decir, que no se restrinja a la mera queja, o la exhibición subjetiva del dolor de la pérdida.

Según Butler, el duelo permite elaborar “de manera compleja el sentido de la comunidad política”, mientras que es el estado de pérdida el que permite al sujeto tomar conciencia de su propia vulnerabilidad. Esta conciencia de la propia vulnerabilidad permite elaborar el lenguaje en el que se expresa la tragedia de una forma no meramente lógica, sino también atravesada por la emoción, por la capacidad estética de los individuos. En este contexto, dice Butler en el libro *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*: “La pena nos enseña la sumisión, que somete nuestra relación con los demás de una manera que no siempre podemos contar o explicar” (pág. 40). Esta incertidumbre de la expresión no es captada por el lenguaje jurídico o el lenguaje socialmente normado. Los sujetos pueden reconocerse a través del lenguaje jurídico e incluso deben hacer valer sus derechos frente a las instituciones, pero este lenguaje no agota su identidad, ni su dolor.

El significado de esta distinción entre los modos de lenguaje entraña el elemento que el arte desarrolla frente a la expresión del dolor de los demás. El arte crea un lenguaje emocional pero a la vez objetivo que reconstruye la narración de la tragedia personal de las víctimas de la violencia en diferentes contextos, solo así esta experiencia alcanza un nivel político. Es, por tanto, una forma de construir un lenguaje expresivo (no una lógica científica) capaz de expresar el nivel somático o mimético (no racional) del trauma a través del arte. Y este es el punto que da el sentido a la idea de una arqueología de la ausencia: el arte horada las capas de un fenómeno social tan complejo y doloroso como la desaparición forzada por medio de la construcción de un lenguaje estético.

Butler develops this intuition from the structure of pain or loss, not in the form of individual tragedy, but in its political dimension. In this sense, one of the central elements pursued by Echeverri's work arises in the construction of a language that allows for the expression of the experiences of loss. What is important about this is that the language that expresses such loss reaches an objective form that enables the issue of mourning to reach a political level; in other words, it is not restricted to mere complaint or the subjective display of the pain of loss.

According to Butler, mourning allows us to elaborate “in a complex way the sense of the political community”, while it is the state of loss that allows the subject to become aware of their own vulnerability. This awareness of one's own vulnerability allows us to elaborate the language with which tragedy is expressed not merely in a logical way, but also as traversed by emotion and by the aesthetic capacity of individuals. It is within this context that Butler states in the book *Precarious Life. The power of mourning and violence* (2004) that “Grief teaches us submission, which dominates our relationship with others in a way that we can't always recount or explain” (p. 40). This uncertainty of expression is not captured by legal language or socially regulated language. Subjects can be recognized through legal language and they must even assert their rights in front of such institutions, but this language does not exhaust their identity, nor their pain.

The meaning of this distinction in modes of language brings into play the element that art develops when faced with the expression of the pain of others. Art creates an emotional but at the same time objective language that reconstructs the narration of the personal tragedy of the victims of violence in different contexts, and only is it in this way that the experience reaches a political level. This provides, therefore, a way of constructing an expressive language (and not one of scientific logic) capable of expressing the somatic or mimetic (non-rational) level of trauma through art. And this is the aspect that gives meaning to the idea of an archeology of absence: art pierces the layers of a social phenomenon so complex and painful as that of forced disappearance by means of the construction of an aesthetic language.

This form of expression does not work through the definition or definitive exposure of the social motive, but enhances the multiple cracks found in the memory that reconstructs this particular past. More specifically, the work *Duelos* locates the particular memories of



ANTE LA AVALANCHA DE INFORMACIÓN DE UN  
EVENTO DE CRUELDAD HUMANA, PERCIBO UNA  
URGENCIA SUBJETIVA POR SEGUIR ESA IMAGEN  
EN EL HALO QUE DEJA, LO QUE GUARDA,  
LO QUE NO ALCANZA A DECIR.





Esta forma de expresión no funciona mediante una definición o exposición definitiva del motivo social, sino que potencia las múltiples grietas de la memoria que reconstruye este pasado. De manera exacta, la obra *Duelos* emplaza las memorias particulares de las desapariciones de la Escombrera de la Comuna 13 en Medellín. Lo hace evocando imágenes imposibles, dinamizando a través de la imagen y el sonido el recuerdo que se escabulle en el tiempo congelado de los sobrevivientes a la tragedia. Trae un tiempo que ha quedado discontinuo desde el momento de la desaparición. Un tiempo suspendido en la imposibilidad de cerrar el ciclo de la muerte. Un tiempo que no puede narrarse de manera progresiva, sino que requiere de un ejercicio arqueológico: una revisión por capas, un intento de adentrarse en los niveles acumulados de tierra y escombros que han enterrado durante años las posibilidades de elaborar el duelo de los cuerpos que quizá yacen allí.

#### **La expresión disonante: un lenguaje para el dolor ajeno**

El duelo es, en los casos de desaparición forzada, una imagen imposible. Es un trabajo que solo puede realizarse desde la ficción. El lenguaje de *Duelos* es un lenguaje evocativo, en el que la claridad no se expresa a través de conceptos y argumentos lógicos. Es aquí donde el carácter fugaz y fragmentario de las imágenes de la obra y la disonancia que introduce el sonido de la tierra que cae, que entierra; de las voces que desaparecen en la abstracción de su mismo tono; en el canto fúnebre que desde el tono más bajo de la composición se asoma entre capa y capa de sonido forman una constelación en la que aparece, como ficción, una o varias verdades.

No sólo las imágenes que componen la video-instalación, sino el juego de sonidos que se reparte en el espacio, divididos en tres niveles, invadiendo el ritmo de las imágenes e introduciendo de manera disonante voces distorsionadas de testimonios. La disonancia que se introduce en la obra enfatiza el quiebre de la armonía de una narración cualquiera (o del orden lógico con el que se narra la historia), nos ubica en un nivel inédito para la cotidianidad de la experiencia humana: la comprensión de la historia desde una perspectiva fragmentaria y constelativa. La importancia del sonido como contrapunto de la imagen está en la construcción de un “pensamiento disonante”, esto es, de una forma de asumir y narrar los hechos de la historia por fuera de la mera narración lógica que busca siempre

the disappearances of the Escombrera of the Comuna 13 in Medellín. It does so by evoking impossible images and dynamizing through image and sound the memory that slips away as time stands still in the frozen lives of the survivors of the tragedy. It brings about a time that has been discontinuous since the moment of the disappearance. A time suspended in the impossibility of closing the cycle of death. A time that cannot be narrated progressively, but which requires archaeological excavation: a revision in layers, an attempt to delve into the accumulated strata of soil and debris that have for years buried the possibility of elaborating the mourning of bodies that perhaps rest therein.

#### **Dissonant expression: a language for the pain of others**

Mourning is, in cases of forced disappearance, an impossible image. It represents a labor that can only be assumed through fiction. The language of *Duelos* is an evocative language in which clarity rejects expression through logical concepts and arguments. It is here that we find the fleeting and fragmentary character of the images of the piece and the dissonance introduced by the sound of the soil falling, burying; of the voices that disappear in the abstraction of their tones; in the funeral song that from the lowest tones of the composition peeks between layer and layer of sound to form a constellation in which one or several truths appear as fiction.

The same can be said not only of the images that make up the video installation, but also the play on sound as it is distributed throughout the space. Divided into three levels, it invades the rhythm of the images and dissonantly introduces testimonies articulated via distorted voices. The dissonance that is presented in the work emphasizes a break in any potentially harmonious narration (or logical order with which the story might be narrated), thus locating us on a previously unexperienced level in the day-to-day of human experience: it presents an understanding of history from a fragmentary and disparate perspective. The importance of sound as a counterpoint to the image lies in the construction of “dissonant thought”, that is, as a way of assuming and narrating the facts of history outside of mere logical narration that always seeks order and identity. The motifs of Echeverri’s work install and configure just such a status in which the facts of history appear fictional, that is to say, as continuously variable narrations. In this way, such versions negate any logical reconciliation of the tragedy, instead exhibiting it with all its radical contradictions. Like the motif of Antigone.

el orden y la identidad. El motivo de la obra de Echeverri instala y configura este nivel, en el cual los hechos de la historia aparecen como ficción, esto es, como narraciones siempre variables. Y de esta manera como versiones que no permiten una reconciliación lógica de la tragedia, sino que exhiben esta en su radical contradicción. Como el motivo de Antígona.

Es en lo disonante de las obras donde aparece la verdad, como lo afirmó ya Theodor Adorno. En el quiebre de la armonía que la pieza introduce se abre la grieta histórica que le sirve como motivo. Y es este quiebre de la armonía a través de la disonancia de imagen y sonido (tan características de la obra de Echeverri) en el que el motivo emerge y logra conectar a través de la experiencia estética al espectador con el nivel más complejo del episodio histórico. Pero no hay comunicación con el espectador aquí. Sólo la comunión a través del nivel más básico de la experiencia humana: el nivel estético. Esto es, el nivel mimético del cuerpo con el palpito, la vibración de la imagen de la tierra, del movimiento de la avalancha, de las piedras que ruedan en medio de la sala oscura, evocadas por medio del sonido y las imágenes en un ritmo fragmentario. La expresión aquí encarna la disonancia, el elemento que hace posible un lenguaje que es *memento* del motivo de la obra. De esta manera, no es el contenido en sí mismo el que se crea (que en este caso estaría asociado a la Escombrera de la Comuna 13 en Medellín), sino que el lenguaje de la obra sitúa al espectador en un espacio ficticio en el que, a través de la simulación, encarna la situación que la obra evoca.

Quizá la potencia crítica del arte político, como la obra de Echeverri, es que lo menos importante es la puntualidad de su motivo histórico. Esto en el sentido en que el lenguaje que se levanta a través de la obra penetra de tal forma en el espectador, que éste atraviesa una especie de duelo o de “entierro”, sin darse cuenta, en medio de la instalación. De manera análoga a la experiencia de los familiares de los desaparecidos de la Escombrera de la Comuna 13 en Medellín. Personas que viven un duelo suspendido en el despliegue de su cotidianidad, algunas incluso, sin saberlo. Solo así el dato o motivo histórico del que parte *Duelos* es narrado de forma tal que permite que las múltiples capas que componen esta tragedia social no se reifique a través del lenguaje que lo nombra. La obra, por el contrario, nombra lo que no tiene nombre. Se mueve en esta contradicción: el motivo histórico solo logra asomar de manera fugaz a través de las capas que la obra teje entre sonido e imagen. En otras palabras, el espectador no recibe un hilo narrativo sobre un evento en particular, sino que la obra hace aparecer

It is in the dissonance of the works where the truth appears, as Theodor Adorno indeed affirms. In the breaking of the harmony that the piece introduces, the historical crack that serves as its motif opens up. And it is this very breaking of harmony through the dissonance of image and sound (so characteristic of Echeverri's work) in which the motif emerges and manages to connect the viewer with the most complex level of the historical episode through aesthetic experience. Yet communication with the viewer remains wanting. Instead we experience a communion through the most basic level of human experience, namely on an aesthetic level. The mimetic status of the body with its feelings, the vibration of the image of the soil, the movement of the avalanche and the stones that roll through the middle of the dark room, evoked by way of sound and images presented in a fragmentary rhythm. The expression here embodies dissonance, the element that makes possible a language that is a memento of the motif of the work. In this way, it is not with the Escombrera of the Comuna 13 in Medellín), but the language of the work that places the viewer in a fictitious space in which, through simulation, embodies the situation that the work evokes.

Perhaps the critical power of political art, like the work of Echeverri, is that the least important element is the punctuality of its historical motive. Language rises through the work to penetrate the viewer in such a way that, in the middle of the installation, the latter goes through a kind of mourning or “burial” without realizing it. This is done in a manner analogous to the experience of the relatives of those who disappeared in the Escombrera of the Comuna 13 in Medellín. These people live an experience of mourning that is suspended in the deployment of their daily lives, some without even knowing it. It is only here then that the fact or historical reason from which *Duelos* departs is narrated in such a way that it allows for the multiple layers that make up this social tragedy not to be reified through the language that names it. On the contrary, the work names that which has no name. It moves within this contradiction: the historical motive only manages to appear in a fleeting manner through the layers that the work weaves between sound and image. In other words, the viewer isn't the recipient of a narrative thread about a particular event. Instead the work constructs a language in which the viewer becomes aesthetically immersed in an experience of uncertainty and emptiness, of waiting for something to happen that never does happen.

This is the moment that allows us to see the effect of the aesthetic

un lenguaje en el que el espectador se ve inmerso estéticamente en la experiencia de la incertidumbre, del vacío, de la espera a que algo suceda, y que no sucede.

Este es el momento que nos permite ver el efecto de la experiencia estética: la obra abre la posibilidad de un lenguaje no lógico-discursivo a través del cual el espectador explora un nivel *mimético* de la experiencia. El arte construye y muestra este nivel gestual o pre-lingüístico del lenguaje. El nivel gestual del lenguaje, dice Kristeva, tiene una función no sólo expresiva o comunicativa, sino también productiva. Y en esta capacidad productiva es donde se encuentra la potencia de la obra. El elemento antropológico de la estructura del lenguaje expresa una forma de subjetividad que no está separada de su “interdependencia” con la naturaleza, esto es, de su relación constitutiva con el cuerpo. Y esto se refiere a esto “otro” de la razón a través de un lenguaje que no se basa en el principio de la identidad de la razón lógico-científica. Como lo mencioné arriba, es este el elemento que permite que el hombre se haga consciente de su propia vulnerabilidad. De la fragilidad de su propia existencia. La expresión de este momento es el que encarna la plasticidad del lenguaje artístico.

El lenguaje del arte no es un lenguaje comunicativo, sino un lenguaje *evocativo*. La contradicción que la obra abre en su momento “comunicativo” como un momento sin habla, o un momento de silencio mimetiza el motivo histórico del que parte la obra. No es una transcripción de los hechos. Es su *huella* emplazada en el espacio que instala la obra. Se trata de la potencia de la base antropológica del lenguaje elaborado por la práctica artística para evocar o mimetizar un motivo histórico. Esta mimesis no comunica un mensaje a través del material, sino que evoca una memoria, permitiendo al espectador conectar su propia experiencia con la experiencia ajena. No hay redención, hay *comunión*. A través de la forma la obra abre un espacio en el que el momento mimético hace aparecer el nivel gestual o pre-discursivo del lenguaje, en el caso de *Duelos* permitiendo que la disonancia que establece la imagen y el sonido teja la red a través de la cual se evoca no solo el motivo histórico que cita la obra, sino incluso que ata la experiencia del espectador a este motivo.

Este es el efecto que potencia el contenido político de la obra, y que permite que la reflexión sobre el carácter social del duelo cobre todo su sentido. Pues es el reconocimiento en el marco de la esfera pública del dolor del otro el paso determinante para la construcción

experience: the work opens the possibility of a non-logical-discursive language through which the viewer explores experience on a mimetic level. Art constructs and displays this gestural or pre-linguistic level of language. The gestural level of language, says Kristeva, has a function that is not only expressive or communicative, but also productive. And it is in this productive capacity where the power of the work is located. The anthropological element of the structure of language expresses a form of subjectivity that is not separated from its “interdependence” with nature, that is, its constitutive relationship with the body. This refers to the “other” of reason through a language that is not based on the principle of the identity of logical-scientific reason. As mentioned above, this is the element that allows man to become aware of his own vulnerability and of the fragility of his own existence. The expression of this moment is that which embodies the plasticity of artistic language.

The language of art is not communicative but evocative. The contradiction that the work opens up in its “communicative” moment is a moment without speech, or a moment of silence, that mimics the historical motif from which the work departs. It is not a transcript of the facts. It is its trace located in the space that the work installs. It is about the power of the anthropological foundation of language elaborated by artistic practice to evoke or mimic a historical motif. This mimesis does not communicate a message through the material, but rather evokes a memory, allowing the spectator to connect his own experience with the experience of others. Redemption remains absent; communion is present. By means of its form the work opens up a space in which the mimetic moment reveals the gestural or pre-discursive level of language, allowing, in the case of *Duelos*, for a dissonance established by image and sound to weave a network through which the viewer’s experience is tied to this motif, instead of historical reason being the only element cited by the work.

This is the effect that enhances the political content of the work and which facilitates a reflection on the social character of grief and thus allows it to take on its full meaning. Indeed it is the recognition within the public sphere of the pain of the other that provides the decisive step for the social construction of dialogue. This is an acknowledgment that does not nullify the cracks nor the particularities of the tragic experience, but that is capable of recognizing that the liminality of these subjects (as I have indicated with Butler’s concept) is the face that challenges, and that via this gaze it is possible to recognize one’s own vulnerability. Only then is the tragic experience of the other not alien.

social del diálogo. Pero un reconocimiento que no anule las grietas, las particularidades de la experiencia trágica, sino que sea capaz de reconocer que la liminalidad de estos sujetos (como lo he señalado con el concepto de Butler) es el rostro que interpela, y que mediante esta mirada es posible reconocer la propia vulnerabilidad. Solo así la experiencia trágica del otro no es ajena. En este punto, el nivel estético converge en los niveles ético y político de la existencia en sociedad de los sujetos. Así la tensión que la experiencia estética de la obra introduce a través del lenguaje que elabora el dolor del otro permite crear una especie de puente para comprender el duelo inacabado no como una tragedia particular, sino como un asunto social. La ausencia que marca la existencia liminal de las víctimas de un episodio como la Escombrera de la Comuna 13 de Medellín (y de muchos otros) reclama no solo una mirada, sino múltiples formas de levantar la imagen imposible de este episodio, de escribir las historias que la mancha en lo más alto de esta montaña representa. Solo en la constante reelaboración de esta realidad está la posibilidad de abrir paso a la elaboración del trauma de quienes protagonizan estos episodios en su radical particularidad. *Duelos* encarna esta tarea.

At this point, the aesthetic converges with the ethical and political elements of the existence of the subjects in society. Therefore the tension that the aesthetic experience of the work introduces through a language that elaborates the pain of the other allows us to create a kind of bridge to understanding unfinished grief not as a particular tragedy, but as a social issue. The absence that marks the liminal existence of the victims of an episode like that of the Escombrera of the Comuna 13 in Medellín (and many others) demands not only our attention but also multiple approaches, in order to erect the impossible image of this episode and write the stories that the stain on the top of the mountain represents. Only is it with the constant re-elaboration of this reality that the possibility of opening the way to an elaboration of the trauma of those who feature in these episodes in their radical particularity becomes tangible. *Duelos* embodies this task.

#### Literatura

Quilez Esteve, Laia, "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional", en: *Historiografías*, 8 (Julio-Diciembre, 2014): pp. 57-75.

Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2011.

Adorno, Theodor, *Ästhetik 1958/59*, Frankfurt, Suhrkamp, 2009.

Kleesattel Ines, *Politische Kunstskritik. Zwischen Ranciere und Adorno*, Berlin, Turia-Kant, 2016.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 2018.

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2018.

#### Literature

Quilez Esteve, Laia, "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional", en: *Historiografías*, 8 (Julio-Diciembre, 2014): pp. 57-75.

Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2011.

Adorno, Theodor, *Ästhetik 1958/59*, Frankfurt, Suhrkamp, 2009.

Kleesattel Ines, *Politische Kunstskritik. Zwischen Ranciere und Adorno*, Berlin, Turia-Kant, 2016.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Mexico, Siglo XXI, 2018.

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Mexico, Siglo XXI, 2018.









## ESCOMBROS SONOROS, AFECTOS DOLIENTES

Juan Diego Pérez Moreno

La palabra *escombro* encierra el nudo paradójico entre un deseo y una certeza: el deseo de cierta expulsión o purga, la violenta fantasía de sacar algo de vista, de hacerlo desaparecer, y la certeza inevitable de la materia que lo resiste, que aparece y sigue apareciendo con el peso irreducible de su gravedad, con la tenacidad de su inercia. Derivado del prefijo latino *ex* (poner fuera) y el vocablo celta *comboros* (amontonamiento, obstáculo)<sup>1</sup>, el escombro es la aparición material de la violencia infringida sobre la materia que quiere ponerse fuera del reino de lo que aparece o, mejor, de lo que puede aparecer. No en vano los escombros de las construcciones se amontonan lejos de los ojos de sus habitantes, fuera de las ciudades y sus luces vigilantes, allí donde se reúnen los cuerpos animados e inanimados que su brillo condena al ostracismo, a la soledad y al olvido de lo que no quiere verse. En su cualidad de resto abandonado, amontonado y expuesto a la degradación de sus gramos como puñados de polvo en el aire, todo escombro es, sin embargo, un obstáculo precario, obstinado en su precariedad, para la consumación de la violencia de la desaparición; un obstáculo, entonces, que recuerda una borradura imposible. Como las brasas que arden con el aliento del fuego que las consume, la presencia de los escombros recuerda que no hay cuerpo, por más vulnerable que sea su aparecer en este mundo, cuya materia pueda desaparecer(se) sin más, sin resto. El viento está siempre cargado de cenizas.

Desde mediados de octubre de 2002, el viento que sopla en la loma de la Comuna 13 de Medellín cubre cada día y cada noche un terreno cercado y baldío reservado para *sacar de vista* los escombros que allí se apilan sin cesar: los escombros humanos de las víctimas sin sepultura de Orión, la operación ‘antiterrorista’ urbana –militar y paramilitar– más intensa de la historia del conflicto armado colombiano,<sup>2</sup> y los escombros de construcciones privadas que se han apilado sobre ellos por casi dos décadas. En la más reciente videoinstalación de Clemencia Echeverri, esa misma tierra, la tierra de La Escombrera, se mueve y remueve ante nuestros ojos y bajo nuestros pies con el impacto de la descarga de escombros que una volqueta arroja,

<sup>1</sup>“Escombro” en Joan Coromiras, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1987), 245.

<sup>2</sup> Como apunta el Grupo de Memoria Histórica, “El 16 de octubre de 2002 se inició la Operación Orión, la acción armada de mayor envergadura que ha tenido lugar en un territorio urbano y en el marco del conflicto armado en el país. Dicha operación se extendió a lo largo del mes de noviembre y principios de diciembre, fue llevada a cabo por fuerzas conjuntas del Ejército, el DAS, Policía, CTI, Fiscalía y Fuerzas Especiales Antiterroristas, con tanquetas de la Policía y apoyo de helicópteros artillados [...] En esta operación hubo participación de paramilitares que habían realizado un trabajo previo de inteligencia y acompañaban a las autoridades en sus labores de allanamiento y captura de supuestos colaboradores de la guerrilla” (80).

## SONOROUS RUBBLE, MOURNING AFFECT

Juan Diego Pérez Moreno

The word *escombro* (rubble) encompasses the paradoxical crux between a desire and a certainty. On one hand, the desire for a certain expulsion or purge, the violent fantasy of removing something from sight, of making it disappear. On the other, the inevitable certainty of the matter that resists it, that which appears and stubbornly reappears with the irreducible weight of its gravity and the tenacity of its inertia. Derived from the Latin prefix *ex* (to place outside) and the Celtic word *comboros* (pile, obstacle),<sup>1</sup> *escombro* describes the material presentation of violence inflicted on matter; a matter that wants to be placed out of the realm of the visible or, better still, of that which may become visible. It’s no coincidence that the rubble of buildings is piled up far away from the eyes of its inhabitants, outside of cities and their vigilant lights, where urban brightness condemns animate and inanimate bodies to ostracism, loneliness and the oblivion of all that we do not wish to see. An abandoned remnant piled up and exposed to the degradation of its weight like handfuls of dust in the air, rubble is nevertheless a precarious obstacle for the consummation of the violence of disappearance. Obstinate in its precariousness, it is an obstacle that recalls impossible erasure. Like the embers that burn with the breath of the fire that consumes them, the presence of this rubble reminds us that there is no body in this world, no matter how vulnerable its appearance might be, whose materiality can disappear without leaving remains behind. The wind is always loaded with ashes.

Since mid–October 2002, every day and every night the wind that blows across the mountainside of the Comuna 13 in Medellín has covered a fenced and unoccupied terrain reserved to *remove from sight* the debris that is incessantly piled up therein. Human debris lies beneath the rubble of private constructions that has been hoarded there during almost two decades. Human *escombros*: the bodies of the unburied victims of Operation Orión, the most intense urban – both military and paramilitary – ‘anti–terrorist’ operation in the history of the Colombian armed conflict.<sup>2</sup> In the most recent video installation by Clemencia Echeverri, that very same land, the land of La Escombrera (The Dump), moves

<sup>1</sup>“Escombro” in Joan Coromiras, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1987), 245.

<sup>2</sup> As the Grupo de Memoria Histórica states, “On October 16, 2002, Operation Orión began, the largest armed action that has taken place in an urban territory in the context of the country’s armed conflict. This operation was extended throughout the month of November and early December, and was carried out by the joint forces of the Army, the DAS, the Police, CTI, the Prosecutor’s Office and Special Anti-Terrorist Forces, with police tanks and support helicopter gunships [...]. The operation saw the participation of paramilitaries who had carried out previous intelligence work and accompanied the authorities in their search and seizure work of supposed guerrilla collaborators” (80). See the report *Desplazamiento*

como muchas otras lo han hecho en los últimos años, sobre las capas de desechos sedimentados que encubren la fosa común urbana más grande de América Latina. La acción de escombrar se repite con un halo de ominosa cotidianidad en las seis proyecciones simultáneas. En cada una, cada vez, el deseo violento de la borradura se pone en escena: cada volquetazo es un intento de consumir la desaparición de los cuerpos insepultos por medio de su sepultamiento ignominioso, macabro, despojándolos no sólo de la vida, sino de todo rastro que pueda restituirles su dignidad al permitir su aparición en una tumba que los llore. Y en cada proyección, cada vez, ese mismo deseo se descubre en su impotencia –de ahí la necesidad obsesiva de repetir su impulso, de seguir escombrando– frente a la frágil materialidad del resto que todavía y siempre *está allí*: más allá de lo que el ojo puede tocar, en la profundidad de la tierra que tiembla, vibra, brama con el golpe de los pedazos.

El agudo oído de Echeverri intuye que esta intimidad perversa entre el silencio de ‘La Escombrera’ y los cadáveres que su tierra abriga y oculta no se ahoga, no se puede ahogar, en el mutismo al que el escombros parece estar destinado en su expulsión del palacio de la Historia. Como anuncian los versos del poeta chileno Raúl Zurita, versos que escuchan el coro de los detenidos desaparecidos que se agita en la arena y la sal del inmenso desierto de Atacama, “todas las piedras gritan. Gritan, el desierto de Chile grita. Nadie diría que esto puede ser, pero gritan.”<sup>3</sup> Nadie diría que esto puede ser, pero en la escombrera sonora de *Duelos*, en el estruendo de su avalancha ensordecedora, hay montones de huesos que vibran desde un abismo invisible, huesos que gritan en una lengua hecha escombros de rabia y de dolor: una lengua que acusa la violencia que la quiebra, que la expulsa de lo decible, haciendo resonar los despojos de su cuerpo telúrico y resquebrajado. Abrir un canal para su escucha en la vibración sonora que compartimos con los cuerpos desaparecidos, aquélla que nos invade al agitar la médula de nuestros huesos, es la difícil tarea que la obra nos impone. Abrir el cuerpo: exponerlo sin reserva al grito terco que habita en cada escombros, escuchar el coro de vidas escombradas que allí resuena, recuerda y reclama su presencia *en este mundo*, aquí y ahora, con el bramido vertiginoso de su amontonamiento.

¿Cómo escuchar el sentido de este bramido, este estruendo que despedaza, desarticula, *hace escombros* la estabilidad consoladora de cualquier sentido inteligible? La reverberación de la escombrera

Véase el informe *Desplazamiento forzado en la comuna 13: la huella invisible de la guerra* (Bogotá: Taurus, 2011).

<sup>3</sup> Raúl Zurita, *Inri* (Madrid: Visor, 2005), 65.

*forzado en la comuna 13: la huella invisible de la guerra* (Bogotá: Taurus, 2011).

<sup>3</sup> Raúl Zurita, *Inri* (Madrid: Visor, 2005), 65.

and stirs before our eyes and beneath our feet under the impact of the debris a dump truck discharges, as many others have done before, onto the layers of sediment that conceal the largest urban mass grave in Latin America. This action, the action of *escombrar*, is repeated with a halo of ominous quotidianity across six simultaneous projections. The violent desire of erasure is staged each and every time: each dumping comprises a paradoxical attempt to consummate the disappearance of unburied bodies by means of an ignominious and macabre burial. As such, these bodies are deprived not only of life, but also of every vestige that might restore their dignity by claiming their presence in a grave that can grieve for their absence. And across each projection, in every instant, the very impotence of this violent desire becomes evident when faced with the fragile materiality of the remains. Human debris are still *there*, always *there*, beyond what the eye can perceive, in the depths of an earth that trembles, vibrates, and bellows with the blow of the pieces. Hence the obsessive need to repeat the impulse, to continue to *escombrar*.

Echeverri’s sharp ear senses the perverse intimacy that lies between the silence of La Escombrera and the corpses that the earth both shelters and hides. Her work listens to this loud silence; she knows it has not been drowned out (indeed, that it cannot be) by the muteness to which the rubble seems destined for once it is excluded from the palace of History. As the verses of Chilean poet Raúl Zurita proclaim –verses that listen to the choir of the *detenidos desaparecidos*, a choir restlessly fluttering in the sand and salt of the immense Atacama desert– “all of the stones scream.”<sup>3</sup> They scream, the Chilean desert screams. Nobody would say this is possible, but they scream.” No one would say this is possible, but in the sonorous rubble of *Duelos*, in the roar of its deafening avalanche, countless bones vibrate from within an invisible abyss. Bones scream in a tongue rendered rubble of anger and pain: a tongue that accuses the violence breaking it, expelling it from all that might be said; a tongue that thus makes resonate the ruins of its telluric and cracked body. *Duelos* works to open up a channel through which we might listen to the aural vibration we share with the disappeared bodies, one that invades us by shaking the very marrow of our bones. Listening to their voiceless voice: this the difficult task that the work confers upon us. To open the body and to expose it, without reservation, to the stubborn cry that inhabits each piece of debris. To listen to the chorus of slain lives that resonate therein. To remember and reclaim their presence *in this world*, here and now, with the dizzying bellow of their ruins.

sonora que se extiende en el espacio aural de la videoinstalación exige una escucha anclada en el cuerpo, en su cualidad material y vibrátil. El cuerpo insepulto, invisible e intocable que no aparece en las imágenes, aquél que yace bajo la tierra sacudida por el desplome, es un cuerpo que *aparece desaparecido* en la propagación de la onda que produce el golpe seco de los escombros. La atención de Echeverri a las texturas inagotables del sonido, a los relieves de sus paisajes audibles y a las latencias de las frecuencias inaudibles, es la clave de esta (des)aparición sonora. En la textura del coro de escombros, en la trama de su apabullante y estremecedora convulsión en diez canales, los huesos de La Escombrera también vibran. Toda onda sonora lleva impresa en su cuerpo virtual las marcas de los cuerpos materiales en los que ella resuena, cuerpos cuya impronta sobrevive en el timbre de su materialidad invisible. Así pues, el cuerpo desaparecido retumba –y aquí no hay metáfora: ese es el punto– en la superficie y la profundidad de lo que el oído alcanza a oír en la caja de resonancia de *Duelos*. Su grito no dice nada; vibra antes y después de todo lo decible. Su sentido es su *ser sentido*: la intensa sensación de su eco, su hacerse carne y hueso bajo nuestra piel *que escucha* –piel afectada, piel habitada, piel compartida.

El cuerpo escucha adentro, más adentro de toda interioridad localizable, la agitación de una presencia incómoda y conmovedora que lo habita con su tacto. El cuerpo siente, *se siente* en la intimidad de esta extrañeza: ni sentimiento ni sensación solamente, su sentido vibra más acá y más allá de lo que la lengua puede decir, de lo que puede nombrarse propiamente, esto es, como algo propio. Habitado por la presencia íntima y ajena del sonido, por su carga inaudita de huesos resonantes, el cuerpo escucha la fuerza de un sentido que resquebraja la soberanía del lenguaje y del sujeto: un sentido desaparecido que, sin embargo, aparece literalmente a flor de piel. Según Sergio Villalobos-Ruminott, “la época de la desaparición está marcada por la desaparición del cadáver como último signo de una lengua que ya no promete un acceso al sentido”:<sup>4</sup> una lengua, pues, que ya no significa ni puede significar. La energía vibratoria de *Duelos hace sensible* esta desaparición del cadáver ya no bajo la lógica del signo, sino bajo la de la intensidad encarnada del afecto. Justo por ser afectiva, esta encarnación interrumpe la sustitución del cuerpo desaparecido por un signo que conceda un significado consolador a su ausencia al abreviar, y así redimir, la distancia y la violencia de la pérdida. El afecto emerge del intervalo insaturable, siempre impropio, entre la forma y el contenido, entre la causa y el efecto, entre el significante y

<sup>4</sup>Sergio Villalobos-Ruminott, *Heterografías de la violencia: historia, nihilismo, destrucción* (Santiago de Chile: La Cebra, 2016), 260.

How might we come to hear the meaning of this bellow, this rumble that tears, dismantles, and *makes ruins* (*hace escombros*) of the consoling stability of any intelligible meaning? The reverberation of the sonorous *escombrera* extends into the aural space of the video installation, which thus demands an approach to listening that must be anchored in the body, in its material and vibrational quality. The unburied, invisible and untouchable body that does not appear in the images, the one that lays beneath the earth, shaken by its collapse, is a body that *appears disappeared* in the propagation of the wave produced by the sharp blow of the rubble. Echeverri’s attention to the inexhaustible textures of sound, to the relieves of audible landscapes and to the latencies of inaudible frequencies, is the key to this sonorous (dis)appearance. In the texture of the chorus of debris, in the warp of its overwhelming and shocking convulsion that spans across ten channels, the bones of La Escombrera also vibrate. Imprinted on its virtual body, every soundwave bears the marks of the material bodies within which it resonates, bodies whose imprint survives in the timbre of its invisible materiality. Just like that, the disappeared body reverberates –and this is not a metaphor: that is the point– on the surface and in the depths of what the ear is able to hear in *Duelos* as a resonance box. The body cries, and its cry does not say anything. It vibrates before and after everything that can be said. Its meaning lies in its *being sensed*, in the intense sensation of its echo, and its becoming flesh and bone under a skin *that listens*: our affected, inhabited, and shared skin.

The body listens from the inside, deep inside, beyond all traceable interiority, an uncomfortable and moving presence that agitates and inhabits its cavities with its touch. The body feels, and it does so in the intimacy of this strangeness. Yet neither feeling nor sensation are the only elements at play. The sense of meaning (*sentido*) vibrates in the body with greater intensity, moving beyond what language might say and beyond what might properly be named, this is to say, what might be uttered with a *proper* name. Inhabited by the intimate and alien presence of sound, by its unprecedented and unheard load of resonant bones, the body hears a meaning that penetrates it with a force that breaks the sovereignty of language and the subject. The body hears a disappeared meaning, a vanishing sense, that nevertheless appears, in literal terms, on the surface of the skin. According to Sergio Villalobos-Ruminott, “the era of disappearance is marked by the disappearance of the corpse as the last sign of a language that no longer promises access to sense”:<sup>4</sup> a senseless language, a language without meaning and without the potential to provide it. The vibratory energy of *Duelos*

<sup>4</sup>Sergio Villalobos-Ruminott, *Heterografías de la violencia: historia, nihilismo, destrucción* (Santiago de Chile: La Cebra, 2016), 260.

el significado;<sup>5</sup> su intensidad resiste la continuidad consoladora entre uno y otro que la lengua nombra en su conjuro de sentidos propios, decibles, accesibles. El sentido del afecto, su *ser sentido* en su escisión de la lógica de significación, es una puerta de acceso a la imposibilidad del acceso. Su lengua tartamuda y afligida –lengua que invade, expropia, ahueca el sentido de estas palabras– no abrevia la distancia, no redime la pérdida. Antes bien, la reclama pues sólo así la recuerda: trae el eco de la ausencia *como ausencia* al corazón.<sup>6</sup>

Como sugiere el plural de su título, el cuerpo resonante de *Duelos* pone en marcha (pone en resonancia, para ser precisos) una acción de duelo colectiva en la materialidad de los cuerpos que participan de su onda vibratoria: cuerpos cuyos afectos encarnados recuerdan la ausencia del cadáver en la intimidad de la distancia que la vibración misma instala en su despliegue. El cuerpo llorado y el cuerpo que llora se tocan sin tocarse, se sienten en el cuerpo de la onda que va del grito mudo del primero al corazón estremecido del segundo. El cuerpo vivo tiembla, escucha: su cavidad acoge la resonancia de los cuerpos desaparecidos que la habitan, que sobreviven en su morada interior justo porque resuenan *en ella sin ser ella*, desde la cesura que el eco abre en su propio proceder. Esta supervivencia sonora, sin retorno y sin resurrección, hace del cuerpo doliente –de cada uno, pero también de su ensamble vibratorio– una habitación para el grito del hueso inhumado: uno habita al otro en la estela infinita del eco que a la vez los une y los separa.

No en vano en esta videoinstalación la vibración inaudita de los huesos en los escombros habita literalmente aquélla de las voces dolientes. Echeverri entrelaza el grito de la escombrera sonora con el coro de palabras replegadas y entrecortadas de *mujeres que caminan por la verdad*:<sup>7</sup> la verdad de esta resonancia mutua en la que la historia de cada cuerpo desaparecido se siente, se reclama y se acusa, en su ahuecamiento de todo discurso propio, instituido e institucional. La voz es el cuerpo del discurso que el discurso mismo no puede decir, no puede articular como significante.<sup>8</sup> La voz afectiva y afectada de la doliente, de cada madre doliente, es el cuerpo en el que el cuerpo desaparecido reverbera como una presencia amada que vibra en el silencio de cada palabra, en la intensidad de su núcleo indecible. Este cuerpo doble nos habita en la experiencia inmersiva de *Duelos*. Si algo se escucha, si algo se recuerda, si algo retorna al corazón en el camino de su sentido inconsolable, es sólo la certeza y el reclamo de la distancia afectiva –el eco, la resonancia– en la que el cadáver puede

<sup>5</sup> Brian Massumi, “The Autonomy of Affect” (*Cultural Critique*, vol. 31, 1995), 85.

<sup>6</sup> El verbo *recordar* proviene la voz latina *recordari*, derivada a su vez del prefijo *re-* (repetición) y la base *cor* (corazón).

<sup>7</sup> *Mujeres caminando por la verdad* es el nombre del grupo más antiguo de madres, esposas, hijas y hermanas de personas desaparecidas en la Comuna 13 en el marco de los operativos militares asociados a la Operación Orión. Sus trabajo colectivo y comunitario por el reconocimiento de las víctimas de la desaparición forzada, y por el derecho de sus familiares a la verdad, la justicia y la reparación, mereció en 2015 el Premio Nacional a la Defensa de los Derechos Humanos en Colombia. Sus acciones conmemorativas e incidencia política han sido determinantes en el arduo proceso de excavación de los restos humanos inhumados en La Arenera, uno de los sectores de La Escombrera.

<sup>8</sup> Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More* (Cambridge: MIT Press, 2006), 15.

<sup>5</sup> Brian Massumi, “The Autonomy of Affect” (*Cultural Critique*, vol. 31, 1995), 85.

<sup>6</sup> The verb *recordar* (remember) comes from the Latin voice *recordari*, itself derived from the prefix *re-* (repetition) and the root *cor* (heart).

<sup>7</sup> *Mujeres caminando por la verdad* is the name of the oldest group of mothers, wives, daughters and sisters of the *desaparecidos* of the Comuna 13 associated with Operation Orion. Their collective and community work for the recognition of the victims of forced disappearance, and for the families’ right to truth, justice and reparation, won them the National Prize for the Defense of Human Rights in Colombia in 2015. The group’s commemorative actions and political influence have been decisive in the arduous process of excavating the human remains buried in La Arenera, one of the sectors of La Escombrera.

makes this senseless disappearance of the corpse perceptible to the body that senses it. The sense of disappearance does not fall under the logic of the sign; it shakes and thus fractures it with the embodied intensity of affection. Precisely because it is affective, this incarnation interrupts the replacement of the disappeared body with a sign that can provide a consoling meaning to its absence by abbreviating, and thus redeeming, the distance and violence of loss. Affection emerges from an interval that cannot be filled: the improper gap between form and content, between cause and effect, between signifier and signified.<sup>5</sup> Its intensity resists the consoling continuity that runs between one and the other, that which language tries to articulate by summoning a proper, accessible, and meaningful sense to be uttered. The sense of affection, its being *sensed* as that which severs the logic of signification, provides a gateway to the impossibility of this access to meaning. Its stuttered and afflicted language –a language that invades, expropriates, hollows out the meaning of my own words– does not shorten the distance, nor does it redeem the loss. On the contrary, this language underscores disappearance because it can only remember the disappeared body by doing so: it brings the echo of its absence *as absence* close to the heart.<sup>6</sup>

As the plural of its title suggests, the resonant body of *Duelos* sets in motion) a collective action of mourning in the materiality of the bodies that participate in its vibratory wave. Our bodies’ incarnate affects sense the absence of the corpse in the intimacy of the distance that the vibration itself installs as it unfolds in space. The mourned body and the mourning body touch without touching: they sense each other in the body of the wave that goes from the mute cry of the former to the shaken heart of the latter. The living body trembles, listens: its cavity receives the resonance of the disappeared bodies that inhabit it, that survive in its interior dwelling precisely because they resonate *within it without being it*, in the caesura that the echo opens along its way. This aural survival, a survival without return and without resurrection, renders the mourning body –each body, but also their vibratory assemblage– a chamber for the cry of the inhumed bone. One inhabits the other in the infinite wake of the echo that simultaneously unites and separates them.

It is no coincidence that in this video installation the unheard vibration of the bones in the rubble literally inhabits the vibration of mourning voices. Echeverri intertwines the scream of the sonorous *escombrera* with a chorus of crumpled and faltered words spoken by *Mujeres caminando por la verdad* (*Women who walk for the truth*)<sup>7</sup> This truth is the truth lying in the sense of their mutual resonance, one in which the story of

tocarnos intacto, puede aparecer perdido, en y como el abismo que la fuerza de la violencia quisiera escombrar, borrar, desaparecer bajo los escombros de la historia –de *su* historia. ¿Cómo responder al temblor de este recuerdo íntimo y sin nombre, a su doble grito soterrado, a su precario reclamo de presencia, en un presente en el que tanto la presencia como la ausencia –la existencia, sin más– de estas vidas escombradas se pone en duda?

La imagen y el sonido de la escombrera audiovisual de *Duelos* obedecen a una misma ley: la ley de la gravedad. La ola intempestiva de escombros que invade el campo visual se prolonga en el ritmo de la onda sonora que se extiende con sus vertiginosos afectos en los cuerpos que habitan y se habitan en la sala: los cuerpos inauditos de los desaparecidos, los cuerpos vocales de las madres y los cuerpos vibrantes de los visitantes. Una y otra –que son la misma: la ola y la onda– se vuelcan hacia la gravedad del fondo sin fondo que las sostiene; una y otra *caen* hacia la hondura inescrutable y abismal de un suelo que tiembla con ellas desde sus cimientos. El coro de escombros y voces flota en el cauce de una voz grave cuyo canto gutural es vibración pura: el sedimento material de todo lo decible en cuya frecuencia grave se apila el sentido fragmentario, escombrado y subterráneo, de lo que el edificio del lenguaje quisiera expulsar de la presunta estabilidad de su estructura. En palabras de Echeverri, “el sonido en el coro tiene una nota de voz baja que esta debajo de todo, que indica el suelo, que indica el submundo: aquella realidad inmensamente tapada y sobretapada por los años”.<sup>9</sup> Este suelo enmudecido y ensordecedor, aquél al que caen cuerpos sepultados sin sepultura, es literalmente el suelo en el que la gravedad tapa y sobretapa los escombros que caen en las proyecciones: el suelo invisible, el espacio implícito fuera del encuadre, que la inercia del desplome extiende virtualmente a la superficie rígida y sutil, maciza y martillada, del embaldosado metálico de *Fragmentos* –el otro suelo que pisamos en *Duelos*.

El significante y operador material de la violencia armada, de su instrumentalización de los cuerpos que amontonan como escombros en las cifras incorpóreas del archivo, se transforma en *Fragmentos* en un espacio común, un suelo común: una piel metálica moldeada por los golpes y las huellas del dolor de quien sobrevive. El suelo, escribe Carolina Sanín a propósito de las losas de armas fundidas de Doris Salcedo, “es el significante más nítido de la ley, [...] la de la mortalidad

<sup>9</sup> Comunicación personal con la artista.

<sup>8</sup>Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More* (Cambridge: MIT Press, 2006), 15.

<sup>9</sup> Personal communication with the artist.

each disappeared body is sensed, claimed and accused, in its hollowing out of all instituted and institutional forms of discourse.. In effect, the voice is “the material element recalcitrant to meaning; if we speak in order to say something, then the voice is precisely that which cannot be said”.<sup>8</sup> the body of language that language itself cannot speak nor articulate as a signifier. The affective and affected voice of the mourner, of each suffering mother, is thus the body in which the disappeared body reverberates as a beloved presence vibrating in the silence of each word, in the intensity of its unspeakable core. This double body inhabits us in the immersive experience of *Duelos*. If something is heard here, if something is remembered here, if something returns to the heart along the path opened by its inconsolable sense, it is only the certainty and the claim of the affective distance –the echo, the resonance– in which the corpse can touch us, intact. It is only there, amid its moving hollowness, that the absent body may appear lost both within and like the abyss that the force of violence wishes to erase, to disappear, to reduce to rubble under the debris of history –of *its own history*. How are we to respond to the tremor of this intimate and nameless memory, to its buried double cry, to its precarious claim of presence in a present in which the existence of these rubble lives is placed in doubt?

The images and sounds of the audiovisual *escombrera* found in *Duelos* follow the same law: the law of gravity. The untimely wave of debris that invades the visual field is prolonged in the rhythm of the soundwave that is amplified, with its vertiginous affections, in the bodies that inhabit are themselves inhabited by other bodies in the room: the unheard bodies of the disappeared, the vocal bodies of the mothers, and the resonant bodies of the visitors. One and the other–namely the wave and the wavelength, which are the same– turn towards the gravity of the bottomless depth sustaining them. One and the other fall into the inscrutable and abysmal profundities of a ground that trembles with them from its very foundations. The chorus of debris and voices flows along the path of a deep voice whose guttural chant is nothing but pure vibration: the material sediment and scaffold of everything that can be spoken. In its grave frequency, the fragmentary, rubble and subterranean sense of all that the building of language would like to expel from its presumably stable structure is piled up. In Echeverri’s words, “the sound of the choir comprises a low voice that runs underneath everything, indicating the ground and thus the underworld: that reality that has been vastly covered and overlaid by the years.”<sup>9</sup> This muted and deafening ground, this mass grave to which bodies were

y la de la gravedad. Todo suelo que pisamos está hecho de muertos y está hecho del pasado. Todo lo que ha sido ha caído y es hoy suelo”.<sup>10</sup> Sometido a la fuerza ineluctable de esta ley doble, el significante de la violencia y su racionalidad instrumental se vuelve el significante de la exposición de todos los cuerpos, de *cada* cuerpo vivo y muerto, presente y perdido, a la gravedad de la muerte y del tiempo. El significante, pues, de lo que *no significa*, de la inercia que burla y señala la violencia de la significación: el significante de su hondura sensible. Inscrita como un palimpsesto audiovisual sobre la superficie adolorida y doliente de *Fragmentos*, en su espacio de memoria, *Duelos* nos recuerda que esta tierra aún vibra y *debe* seguir vibrando con el coro del submundo escombrado que sobrevive en la delicada dureza de su piel. Con su terca insistencia en la intensidad de sus cuerpos resonantes, nos recuerda que este suelo nuestro es y sólo puede ser común si aprendemos a escuchar el tono grave y abismal, tan firme como desfondado, de los afectos dolientes que lo sacuden y que nos sacuden hoy y siempre, sin tregua y sin sosiego.

Como el suelo de *Fragmentos*, el suelo común de la memoria, su soporte compartido y fragmentario a la vez, se sostiene y nos sostiene sólo si en él se abre el espacio en el que el vértigo de la pérdida violenta, de la dolorosa e infinita gravedad de su distancia, puede ser una experiencia de extraña intimidad, e íntima extrañeza, entre los cuerpos que se habitan en el tiempo de su mutua resonancia. Una experiencia de la pasibilidad de la carne y del hueso que, como los efectos somáticos de *Duelos*, nos reúne en nuestra exposición también compartida y fragmentaria, siempre conjunta y siempre incompleta, al coro de las vidas desaparecidas que vibran en el tejido de nuestros cuerpos aquí y ahora: el grito que retumba en los sentidos afectivos, escombrados e imborrables del presente. Esta exposición común es el suelo en el que se asienta el presente del posacuerdo en su frágil tenacidad: un presente que se erige sobre la memoria grave –profunda, sedimentada, abismal– de la tierra de muertos y de pasado que lo aflige, lo anima y lo alimenta. Si “toda sensación es una pregunta, aun cuando sólo el silencio responda”,<sup>11</sup> *Duelos* nos expone a la sensación del suelo del presente –el suelo de la memoria– como la sensación de una pregunta obstinada, inconsolable, en la que resuenan los escombros invisibles, inauditos e inarchivables de la historia –de *nuestra* historia, de sus latencias y silencios, de su resistencia a la violencia del número y al olvido de la letra. En su brutal sintonía con el clamor y el reclamo de esta pregunta, una que perturba la ley de todo discurso y todo consenso sin resto, *Duelos* hace resonar el mutismo del submundo en este mundo: escucha la gravedad de su lengua, canta con ella.

<sup>10</sup> Carolina Sanín, “Los Fragmentos de Doris Salcedo: una obra verdadera y un discurso falaz” (*VICE*, 17 de diciembre de 2018, [https://www.vice.com/es\\_latam/article/d3bexy/los-fragmentos-de-doris-salcedo-una-obra-verdadera-y-un-discurso-falaz](https://www.vice.com/es_latam/article/d3bexy/los-fragmentos-de-doris-salcedo-una-obra-verdadera-y-un-discurso-falaz)), párr. 9.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qué es la filosofía* (Barcelona: Anagrama, 1993, trad. Thomas Kauf), 198.

thrown to be buried unburied, is literally the ground that gravity covers and overlaps with the rubble falling on the projections: it is the invisible floor we step on, the implicit space out of the frame. The inertia of the collapse virtually extends to the rigid yet subtle, solid yet hammered surface of the metallic tiling of *Fragmentos*, the other floor that we step on in *Duelos*.

The signifier and material operator of armed violence, of its instrumentalization of the bodies mounded as rubble in the incorporeal data of the archive, is transformed in *Fragmentos* into a common space, a common ground: a metallic skin molded by the blows and traces of the pain of those who survived. As Carolina Sanín writes regarding Doris Salcedo’s slabs of molten weapons, the ground “is the clearest signifier of the law, [...] that of mortality and that of gravity. Every ground we tread is made of the dead and is made of the past. Everything that has been has fallen and today is part of the ground.”<sup>10</sup> Subjected to the ineluctable force of this double law, the signifier of violence and its instrumental rationality becomes the signifier of the exposure of all bodies, of every living and dead body, present and lost, to the gravity of death and time. It becomes the signifier, then, of that which *does not signify*, of the inertia that mocks and points out the violence of signification: the signifier of its sensible and sensitive depth. Inscribed as an audiovisual palimpsest on the pained and bereaved surface of *Fragmentos*, in its space of memory, *Duelos* reminds us that the earth still vibrates and must continue to vibrate with the choir of the underworld of rubble that survives in the delicate hardness of its skin. With its stubborn insistence on the intensity of their resonant bodies, it reminds us that this soil of ours is and can only be common if we learn to listen to the grave and abysmal tone, as firm as it is disarranged, of the mourning affect that shakes it and shakes us today and always, without truce and without rest.

Like the floor that comprises *Fragmentos*, the common ground of memory, with both its shared and fragmentary support, holds itself and holds us together only if the space in which the vertigo of violent loss, the painful and infinite gravity of its distance, becomes the space of a common experience: the experience of strange intimacy, and intimate strangeness, between the bodies that inhabit each other in the time of their mutual resonance. Experiences anchored in the passibility of flesh and bone, such as the ones produced by the somatic effects of *Duelos*, bring us together in our similarly shared and fragmentary exposure, always relational and always incomplete, to the chorus of disappeared lives that vibrate in the fabric of our bodies *here and now*.



Our common exposure, then, to the scream that resounds in the affective, rubbled and indelible senses of the present. This common exposure is the only ground upon which the present of the post-agreement era can be based in its fragile tenacity: a present built upon the grave memory –deep, sedimented, abysmal– of the land of the dead and of the past that afflicts it, encourages it and nurtures it. If “every sensation is a question, even when only silence responds,”<sup>11</sup> then *Duelos* exposes us to the sensation of the ground of the present –the ground of memory– as the sensation of an inconsolable question. In its affective interpellation the invisible, unheard and unarchivable rubble of history resounds: the rubble of *our* history, of its latencies and its silences, of its stubborn resistance to the violence of the number and the oblivion of the letter. In brutal harmony with the clamor and the claims of this question –a question that incessantly disturbs the laws of every discourse and every consensus– *Duelos* echoes the silence of the underworld within this world. It listens to the gravity of its language. It sings with it.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Qué es la filosofía* (Barcelona: Anagrama, 1993, trad. Thomas Kauf), 198.





## UNA IMAGEN RESONANTE

David Medina

La Escombrera es un lugar que concentra de forma masiva la lógica perversa de la violencia en Colombia y es ahora, sobre todas las cosas, un lugar de lamentación que ha sido silenciado. En *Duelos*, la obra de Clemencia Echeverri, se despliega frente a nosotros un espacio de vistas múltiples, un lugar de contemplación y de escucha que intenta acercarse a este acontecimiento oscuro y doloroso —tan doloroso que sólo puede ser rodeado y observado desde la distancia y su superficie.

Frente a este hecho Echeverri construye una obra que podría interpretarse como una reliquia intangible y una exhumación simbólica: la construcción de un memorial que sólo puede mostrar los elementos diversos de ese otro edificio funerario construido a partir de escombros y fragmentos, un edificio inédito hecho de edificios que se derrumban y que encierra a su vez el terror de la muerte sistemática e impune. Imágenes del lugar y de su textura derruida se muestran junto a los sonidos (fragmentados también, en una especie de simetría en reinos materiales distintos) de las voces de las madres que buscan a sus hijos, los vivos que buscan a los muertos en la montaña de materiales quebrados, a través del sonido de una cascada incesante de escombros.

La palabra imagen tiene un origen etimológico funerario: *imago* era una especie de máscara mortuoria que las familias nobles romanas hacían de sus muertos, generalmente con cera de abejas, y que luego eran usadas por actores silentes en la procesión funeraria.<sup>1</sup> En la fosa común donde no se encuentran los muertos se interrumpe el proceso de identificación y el rostro de las víctimas se hace invisible. Es a través del duelo donde un eco de la identidad del que desaparece se hace presente. La obra de arte, desde la misma concepción de la imagen (visual y sonora), tiene siempre esta dimensión funeraria, la de una realidad que desaparece detrás del símbolo, un rastro espectral que informa nuestra tradición oral y escrita y en donde cada palabra es epitafio.

<sup>1</sup> Favro, D., & Johanson, C. (2010). Death in Motion: Funeral Processions in the Roman Forum. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 69(1), 12-37.

## A RESONANT IMAGE

David Medina

The Escombrera is a place that concentrates the perverse logic of violence in Colombia and does so on a massive scale. It exists today, above all else, as a site of silenced lamentation. In Clemencia Echeverri's work *Duelos* a space populated by multiple views unfolds before us, creating a place of contemplation and listening that attempts to confront this dark and painful event, an event so painful that it can only be approached from a distance and observed on the surface.

Faced with this fact, Echeverri constructs a work that might be interpreted as an intangible relic and a symbolic exhumation. She presents us with the construction of a memorial that can only show the diverse elements of that other funerary building constructed from rubble and fragments; an unprecedented building made of collapsed buildings, and one that in turn encloses the terror of systematic and unpunished deaths. Images of the site and its crumbling texture are shown together with the sound – also fragmented, in a kind of symmetry between the different material realms – of the voices of mothers looking for their children, the living who look for the dead in the mountain of broken materials, through the sound of an incessant cascade of debris.

The etymology of the word *image* is funerary in its origin: an *imago* was a kind of mortuary mask that noble Roman families made of their dead, typically using beeswax. These would then be worn by silent actors in the funeral procession.<sup>1</sup> In the mass grave where the dead cannot be found, the process of identification is interrupted and the victims' faces become invisible. It is thus through the act of mourning that an echo of the identity of the person who has disappeared is made present. The work of art, from the very conception of the image (visual and audio), is consistent with this funerary dimension since it shows us a reality that disappears behind the symbolic, offering a spectral trace that informs our oral and written traditions in which each word is epitaph.

<sup>1</sup> Favro, D., & Johanson, C. (2010). Death in Motion: Funeral Processions in the Roman Forum. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 69(1), 12-37.

El lamento es un acto fundamentalmente sonoro (compuesto del llanto, gemidos, gritos y otros gestos de la aflicción profunda) que en la tradición histórica literaria se ha puesto generalmente en boca de mujeres. Mujeres a las que también se les ha confiado el trabajo de lamentar, en los ritos funerarios de muchas culturas, como *plañideras*.<sup>2</sup> Un lamento y un llanto que en el s. XVI es silenciado por las constituciones sinodales de la iglesia española (sustituyéndolo por clérigos seculares y religiosos silentes) y que posteriormente sobrevive en formas musicales que subliman el llanto y la *endecha* medieval.<sup>3-4</sup> En *Duelos*, Echeverri construye un espacio sonoro a partir de las voces entrecortadas de las madres de un modo en el que se cancela el reconocimiento o interpretación de sus palabras. Al reducir el discurso a sus elementos fonéticos esenciales y a través de su repetición y acumulación, la voz del testimonio se convierte en un espacio coral al que se le agrega la presencia de una voz baja masculina y que conforman, juntos, una especie de *basso continuo* abstracto, de contrapunto de intensidades diversas.<sup>5</sup> El ensamble es ahora un conjunto de polaridades (palabra/melodía, mujer/hombre, partícula/onda) y se convierte en una especie de antifona funeraria que acompaña el despliegue de este mausoleo de fragmentos y continuidades.

El *pneuma* es un concepto que en la antigüedad griega reunía al sonido, el aire y el alma en un principio vital complejo y ambiguo: el aliento y el sonido como sustancia impalpable que no es aún una onda transportada por el aire sino desplazamiento integrado a una sustancia que conecta a las personas y las cosas. En Platón el sonido es todavía neumático, moviéndose dentro de su propio elemento.<sup>6</sup> En la actualidad, y aún en su concepción acústica, el sonido sigue teniendo una cualidad física concreta: es a través del sonido donde se realiza un enlace vibratorio con la obra. En la obra audiovisual es el sonido el único elemento que toca y atraviesa nuestros cuerpos.<sup>7</sup>

En *Duelos* la dimensión arquitectónica de este mausoleo de pedazos se presenta en un espacio que se desplaza en todas las direcciones. Las paredes y el piso, ahora como soportes de proyecciones cambiantes, muestran una imagen múltiple y simultánea del espacio de La Escombrera. La tecnología contemporánea (cámaras de alta definición, micrófonos ultrasensibles y drones) se articulan para construir una experiencia de encuentro con la oscuridad y el silencio mortuorios a través, paradójicamente, de la luz (reducida en su espectro al blanco y el negro) y el sonido (en su presencia polifónica y vibrante). En

<sup>2</sup> Plañidera egipcia, probabl. Isis llorando a Osiris. Dinastía XVIII, 1550-1295 a.C. Museo del Louvre.

<sup>3</sup> Pilar Gonzáles, *Endechas Sefardíes*.

<sup>4</sup> Clara Bejarano Pellicer. (2012). El paisaje sonoro fúnebre en España en la edad moderna: El caso de Sevilla. *Obradoiro de Historia Moderna*, N.º 22, 2013, (249-282). USC.

<sup>5</sup> Marie-Bernadette Dufourcet. (2007). El bajo continuo en la música teatral francesa y española del siglo XVII: estudio comparativo.

<sup>6</sup> Francois Bonnet. (2016). *The Order of Sounds - A Sonorous Archipelago*. Urbanomic.

<sup>7</sup> Lucrecia Martel. (2009). Entrevista por Haden Guest. *Bomb Magazine*.

The lament is a fundamental audial act that comprises crying, moans, screams and other gestures of deep affliction that within the literary historical tradition has generally been placed on the lips of women; women who have also been entrusted with the work of lamenting, in the funeral rites of many cultures, as professional mourners.<sup>2</sup> The lament and cry that in the sixteenth century was silenced by the synodal constitutions of the Spanish church, and replaced with secular clergy and silent religions, went on to survive in musical forms that sublimate the medieval llanto and lament.<sup>3,4</sup> In *Duelos*, Echeverri constructs a soundscape from the broken voices of the mothers such that any recognition or interpretation of their words is canceled out. By reducing the discourse to its essential phonetic elements and presenting it by way of repetition and accumulation, the voice of testimony becomes a choral space. The presence of a low masculine voice is then added and together they form a kind of continuous basso abstract, a counterpoint of diverse intensities.<sup>5</sup> The ensemble now comprises a set of polarities (word / melody, woman / man, particle / wave) and becomes a sort of funerary antiphon that accompanies the unfolding of this mausoleum of fragments and continuities.

The *pneuma* is a concept that in Ancient Greece reunited sound, air and the soul in a vital principle characterized by complexity and ambiguity. Here breath and sound are impalpable substances that cannot yet be understood as a wave transported by the air, but as a form of displacement that is integrated with a substance that connects people and things. In Plato the sound is still pneumatic, and thus it moves within its own element.<sup>6</sup> At present, and even as an acoustic concept, sound retains a concrete physical quality: it is through sound that a vibratory link is made with the work. In the audiovisual work, sound is the only element that touches and crosses our bodies.<sup>7</sup>

In *Duelos* the architectural dimension of this mausoleum of pieces is presented within a space that expands in all directions. The walls and the floor, which function here as supports for changing projections, show multiple and simultaneous images of the La Escombrera site. Contemporary technologies, including high-definition cameras, ultrasensitive microphones and drones, are used to construct an encounter with mortuary darkness and silence; paradoxically, this is achieved through the use of light and sound, the former having been reduced to black and white and the latter to its polyphonic and vibrating presence. In this sense, via the deployment of speeds, frames and distances the artist builds a space that seeks the plastic modulation

<sup>2</sup> Plañidera egipcia, probabl. Isis llorando a Osiris. Dinastía XVIII, 1550-1295 a.C. Museo del Louvre.

<sup>3</sup> Pilar Gonzáles, *Endechas Sefardíes*.

<sup>4</sup> Clara Bejarano Pellicer. (2012). El paisaje sonoro fúnebre en España en la edad moderna: El caso de Sevilla. *Obradoiro de Historia Moderna*, N.º 22, 2013, (249-282). USC.

<sup>5</sup> Marie-Bernadette Dufourcet. (2007). El bajo continuo en la música teatral francesa y española del siglo XVII: estudio comparativo.

<sup>6</sup> Francois Bonnet. (2016). *The Order of Sounds - A Sonorous Archipelago*. Urbanomic.

<sup>7</sup> Lucrecia Martel. (2009). Entrevista por Haden Guest. *Bomb Magazine*.

este sentido la artista construye desde este despliegue de velocidades, encuadres y distancias un espacio que busca la modulación plástica del tiempo. Un tiempo transformado por estrategias de aglomeración, bucle y estratificación que tienen dentro de sí los principios constructivos de este lugar cimentado a partir de escombros y retazos. Un tiempo que, también a través del sonido, se fragmenta y se reconstituye en un espacio nuevo y en un espejo roto.

En *Un ruido secreto*, Duchamp construye un objeto que tiene a su vez un objeto sin identificar en su interior y que hace un sonido al agitarlo. No sabemos qué objeto es y en este caso se convierte en una máquina productora de su propio enigma.<sup>8</sup> En *Duelos*, la artista crea una máquina que reconstruye un espacio lleno de secretos. Secretos que están emparentados con el silencio esencial de la sepultura y el silencio oficial que impide su *develación* —en el sentido de retirar el velo que esconde la verdad— y su posterior *velación* —en el sentido de cubrir con un velo a los cuerpos en la ceremonia funeraria que completa la necesaria despedida.

En *Duelos*, como a lo largo de toda su obra, Clemencia Echeverri nos lleva a la contemplación de un fenómeno y a una confluencia de energías siempre diversas y fundamentales en estado puro, portadoras de un sentido primigenio que se despliega en el observador-escucha. Un sentido que en este caso intenta la construcción de una máscara, de una imagen resonante, que es a la vez la nuestra y la de nuestros muertos.

of time. A time transformed by strategies of agglomeration, looping, and stratification that hold within themselves the constructive principles of a site cemented from debris and fragments. A time that is fragmented and reconstituted, via sound as well, within a new space and in a broken mirror.

In *A Hidden Noise*, Duchamp constructs an object that, in its turn, contains an unidentified object in its interior and which makes a sound when shaken. We don't know what the object is and in this case it becomes a machine that produces its own enigma.<sup>8</sup> In *Duelos*, Echeverri creates a machine that reconstructs a space filled with secrets. Secrets that are related to the essential silence of the grave and the official silence that prevents its unveiling (that is, removing the veil that hides the truth), as well as its subsequent veiling (that is, covering with a veil the bodies in the funeral ceremony that completes the necessary farewell).

In the work *Duelos*, just as in the rest of her work, Clemencia Echeverri invites us to contemplate the phenomenon and confluence of persistently diverse and fundamental energies in their most pure of states, as carriers of primal meanings that unfold within the observer-listener. Meanings that in this case try to form a mask, a resonant image, which is both ours and that of our dead.

<sup>8</sup> José Luis Brea. (1996). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Ed. Anagrama.

<sup>8</sup> José Luis Brea. (1996). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Ed. Anagrama.



