

Juan Manuel Echavarría

por Ana Tiscornia

El asesinato masivo no es lo nuevo de Auschwitz dice Irme Kertész, "sino la eliminación continua de seres humanos, practicada durante años y décadas de forma metódica, y convertida así en sistema mientras transcurren a su lado la vida normal y cotidiana, la educación de los hijos, los paseos amorosos, la hora con el médico, las ambiciones profesionales y otros deseos, los anhelos civiles, las melancolías crepusculares, el crecimiento, los éxitos o los fracasos, etcétera. Esto, sumado al hecho de habituarse a la situación, de acostumbrarse al miedo, junto con la resignación, la indiferencia y hasta el aburrimiento, es un invento nuevo e incluso muy reciente. Lo nuevo en él, para ser concreto, es lo siguiente: está aceptado."¹

Lo que sorprende a Kertész, desgraciadamente no es patrimonio exclusivo de Auschwitz, sino una realidad global en la cultura contemporánea. Pero reconocer el hecho no garantiza comprenderlo, y comprenderlo, es decir interpretarlo, no es tan fácil. Aunque tal vez sea el imperativo ético más importante que tenemos por delante (ya que desde el entendimiento podríamos dejar de aceptar, y encontrar así mecanismos para desarticular la sistematización del horror), entender, en el presente, es una operación compleja. Implica admitir la incertidumbre, renunciar a teorías de la ilustración como la universalidad de los conceptos de progreso, y consentir a la contradicción.

La teoría del caos y la mecánica del quantum nos enseñaron a medir en términos relativos, y hoy es asunto obligado admitir la duda. De aquí precisamente que se esgrima que los intelectuales se han vuelto reluctantes a la distinción moral entre lo bueno y lo malo, que han declinado su rol legitimador de lo que "debe ser" para asumir el más distanciado de expositor de lo "que aparenta ser".²

Pero la renuncia al lugar de arbitraje que el intelectual cultivó en la modernidad, el reconocimiento de que la percepción está condicionada por múltiples factores incidentales, e inevitable y tramposamente abonada por el propio sistema donde se inscribe, ¿implica fatalmente rescindir cualquier contrato social por parte del intelectual? Aceptar que la realidad es una sumatoria de "juegos de lenguaje"³ imposibles de articular en una explicación totalizadora, ¿obliga necesariamente a renunciar a la búsqueda de un mínimo común denominador ético que sostenga un diálogo en la diferencia?

Un artista sabe actualmente que su construcción será forzosamente inestable. Es decir, inacabada y sometida a los agentes legitimadores del arte que son en sí creadores de sentido, un sentido que con frecuencia distorsiona el contenido de la obra. Pero si la realidad inmediata de un artista es la de un país enquistado en la violencia como Colombia, pareciera que las respuestas a aquellos interrogantes se hacen, si no más claras al menos cada día más urgentes. Porque la pregunta que reclama jerarquía es ¿cuán contingente es el derecho a la vida?

Cuando el artista colombiano Juan Manuel Echavarría decide casi una década atrás, dejar la literatura⁴ y comenzar a tomar fotografías, apenas intuía que estaba empezando a despejar estas preguntas. Él creía que estaba cambiando un lenguaje cuya linealidad narrativa lo empujaba a la ficción por otro que le permitía una relación más directa con la realidad a través de la inmediatez de la imagen. Pero no fue la necesidad de una relación directa con la realidad en términos de imágenes lo que se probó esencial en esta crisis (al fin y al cabo sus fotografías y sus videos son mayormente de situaciones construidas), sino que la imagen en tanto producción simbólica fue revelando otra cuestión: que lo que Echavarría estaba dilucidando, adentro suyo, era el vínculo ético con sus circunstancias. Por eso, hoy cuando mira hacia el comienzo dice: "Mi fotografía me llevó a querer adentrarme mucho más en mi país y a enfrentarme al presente en el que estamos. ... me centró en la problemática social de Colombia y me llevó por un camino mucho más conciente donde ya no hay regreso a un arte en el que prevalece la fantasía o los tiempos míticos"⁵

Al igual que Irme Kertész, Echavarría percibe una dimensión del problema colombiano en la aceptación. "Yo nací en 1947. No hemos tenido un año de paz desde entonces. Ha habido guerra civil continua en Colombia. En 1950 era la lucha política entre conservadores y liberales en la Colombia rural. La iglesia estaba bastante en el conflicto también. La curia estaba en el partido conservador y desde el púlpito decía que los liberales eran hijos del diablo, por lo tanto justificaba las masacres. Muchas de las fuerzas de la guerrilla y de los paramilitares vienen de familias que fueron víctimas de esa violencia. El punto es que este ciclo recurrente, este círculo vicioso de violencia, se ha vuelto normal."⁶

La prensa quizás tenga parte en esa "normalización". Según Echavarría los medios de comunicación en Colombia "han transformado el sensacionalismo en rutina. A través de la fotografía periodística, de las noticias de televisión ... nos hemos vuelto totalmente anestesiados por este sensacionalismo."⁷

Es precisamente el reconocimiento de este factor, del rol de la imagen en la construcción del entorno, el que prueba que la relación directa con la realidad en términos de una construcción visual, es una operación delicada y compleja.

La primera serie de fotografías que hiciera Echavarría en 1996, Retratos, es justamente un encuentro con metáforas visuales a dos puntas, ya que hablan simultáneamente de la violencia y de la "normalización" (que es normal y norma a la vez) en la cotidianeidad colombiana.

Echavarría fotografía una serie de maniqués rotos que encuentra en la vereda a las puertas de almacenes de ropa. Curiosamente los maniqués son usados para exhibir y hacer propaganda de las prendas en venta sin reparar siquiera en su estado. El cuerpo lacerado, roto, maltratado, pasa desapercibido en Colombia. ¿Será, entonces, que la forma de apelar a la mirada detenida, crítica y reflexiva es el esteticismo más absoluto? Este interrogante planteado de manera casi inadvertida en la primera serie de trabajos, se va volviendo argumento a medida que Echavarría avanza en su producción artística.

La "estética de la violencia" por la que opta de manera consciente a partir de su segunda serie Corte de Florero (1997), es una estrategia de seducción, anti-shock, anti-voyerista, que se propone persuadir al espectador a mirar-viendo la realidad y a verse-no viéndola. Aunque no esconde, en su apuesta a la belleza, una cierta esperanza en la capacidad redentora del arte, Echavarría se inscribe en el debate contemporáneo respecto al mérito o demérito del placer estético y sus posibilidades de conciliación con una perspectiva crítica,⁸ aventurándose en el esteticismo por su ambivalencia, por sus posibilidades de esconder el horror en una falsa apariencia.

Así lo denota Corte de Florero, una serie de 36 fotografías minuciosamente trabajadas para aparentar láminas de un cuaderno de expedición botánica. Las mismas, en una observación cuidadosa, se revelan perturbadoras imágenes de huesos humanos reordenados en forma de arreglos florales, donde a la taxonomía que recoge géneros reales de flores colombianas se le han asociado adjetivos inventados por el artista denotando los espantos de las mutilaciones a las que hacen referencia.

Echavarría está explorando las prácticas del periodo de LA VIOLENCIA (1948-1964) y su representación. Las mutilaciones que constituyeron su lenguaje visual,⁹ se conocen como Los Cortes: de Franela, de Corbata, de Mica y de Florero, según la forma en que fuera manipulado el cuerpo y el código de reagrupamiento. En el Corte de Florero, la cabeza es eliminada y el hueco dejado por la misma es usado como boca de un florero en el que se insertan los brazos y las piernas de la víctima a modo de flores.

En el recurso de simular láminas de botánica, Echavarría está conjugando numerosos y diversos factores que confluyen en la historia de Colombia y en la genealogía de su violencia. Por un lado, las flores son una fuente importante de recursos económicos para Colombia que es uno de sus exportadores primordiales. Su representación alude al rol de la economía como marco de la situación socio-cultural en que se inscribe la violencia. Por otro lado, las flores rubrican la entrada de la ilustración al país a través de las expediciones botánicas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, una de las cuales inspiró a Echavarría en este trabajo. Se trata de la Real Expedición Botánica de José Celestino Mutis en el Reino de la nueva Granada. El evento trae consigo los puntos de vista científicos que confrontarían los criterios religiosos predominantes en la colonia, dando lugar en última instancia a los procesos independentistas. Pero también aquí comienza un ciclo de guerras que aún no han terminado.

Como señalara Ana María Reyes, al re-visitar el pasado colonial, esta obra se sitúa en una perspectiva crítica al respecto, sugiriendo que los orígenes de la violencia podrían encontrarse antes de 1948 en prácticas coloniales cuyas historias han sido reprimidas." Estableciendo un diálogo entre el presente y el pasado históricoevoca en el espectador un trauma colectivo que tiene continuidad histórica y se filtra en el presente".¹⁰

Finalmente, las flores en general son símbolo del principio pasivo. "El cáliz de la flor es como la copa, el receptáculo de la actividad celeste, entre cuyos símbolos hay que citar la lluvia y el rocío".¹¹ La tensión entre el principio activo de la violencia y el pasivo de la flor involucra al espectador en su propia pasividad. Esta reflexión aparece también cuando uno analiza el uso decorativo tan frecuente de las láminas botánicas, por no hablar del no menos frecuente del arte.

Cuadernos de Chicocóca (1998), es otro proyecto en el que Echavarría se embarcara a partir de su pasaje por un pequeño caserío de madera y palma desertado por sus habitantes que huyeron despavoridos de las incursiones paramilitares. Entre los escombros de la "Escuela Nueva" (nombre de un proyecto educacional de Colombia que se vuelve paradójico a la luz de las circunstancias), aparecieron estos cuadernos "huellas de los niños invisibles

atrapados en la violencia insaciable del narcotráfico.”¹² Echavarría los rescata y fotografía, descontextualizados, sobre fondos blancos que re-enfocan la mirada en la candidez entretejida con una realidad desesperanzadora. La trasposición de la palabra coco en coca, que es posible ver en una de las páginas fotografiadas, es un indicio revelador de la presencia del narcotráfico en la sociedad colombiana.

Los niños son una suerte de testigos que no se saben tales, es decir, atestiguan en su inocencia desamparada. Igual lo hace *El Testigo* (1998), un caballo blanco, flaco y fantasmagórico, retratado en el centro de un paisaje tan extenso como solitario. Esta fotografía blanco y negro, “es el cuarto caballo del Apocalipsis.”¹³ Este presagio de la muerte, mira fijo a los ojos del espectador, nos interroga sin esperar respuesta. El caballo que obsesionó el imaginario artístico, que fue animal de las tinieblas, y poder clarividente, también ha sido asociado al inconsciente “sólo él puede rebasar impunemente las puertas del misterio inaccesible a la razón.”¹⁴

En la imagen de este caballo, primer presencia viva en las fotografías de Echavarría, pero que a la vez encarna la muerte, de alguna manera aflora el imaginario que influyó su literatura. No es ajeno a esta apreciación la contextualización del animal en un paisaje desolado y casi exento de información, pero no lo es menos el uso del blanco y negro.

En contraste los Cuadernos de Chicócora recurren al color en un intento de acercar una presencia más realista e inmediata. Aunque el uso del color no siempre implica la reducción de mediaciones simbólicas, como lo ejemplifican los videos de Echavarría.

La Bandeja de Bolívar:1999 (1999), su primer producción videográfica,¹⁵ establece un paralelo paradójico entre la creación de Colombia como nación independiente y su destrucción en manos de las redes nacionales e internacionales del narcotráfico. Una bandeja de porcelana con la inscripción “República de Colombia para siempre”, réplica de la que le regalaran a Simón Bolívar en conmemoración de la independencia, es hecha añicos hasta convertirse en una montañita de polvo de inequívoca asociación con la cocaína.

Es interesante notar que mientras el recurso del video pareciera indicar una necesidad de volver al desarrollo narrativo del cual Echavarría quiso deslindarse en sus inicios en la plástica, los tres que lleva producidos hasta el momento, se caracterizan por una enorme economía de recursos. A la síntesis visual de *La Bandeja de Bolívar:1999*, le siguió la de *Guerra y Pa* (2001), otra caricatura de los desencuentros entre política y realidad. Si en el primer caso se trataba del triste derrotero de un proyecto utópico de nación, en el segundo se trata de la retórica de los procesos de paz.

Dos loros fueron entrenados durante ocho meses para protagonizar esta filmación de nueve minutos. Uno de ellos aprendió a repetir la palabra “guerra” y el otro “pa” como muchos pronuncian en el Caribe colombiano la palabra paz. “Afortunadamente la pronunciación de Bonifacio Pacheco (entrenador de los loros) me permitió entender como la paz es y será siempre un concepto incompleto en el ser humano” dice Echavarría.¹⁶

Los loros aparecen en la pantalla en una percha de madera con forma de cruz, gritando “pa” y “guerra”, mientras pelean y cambian posiciones en ese soporte-crucifixión.

“La idea nació directamente de la televisión, de los noticieros donde se escuchaba sin parar a los políticos y a los jefes guerrilleros repetir, como loros, guerra y paz”¹⁷

El video es una parodia de los procesos de negociación de paz, un tema que ha dado lugar a obras en diversos países, entre ellas la famosa performance de Mona Hatoum *The Negotiation Table* de 1983. No obstante el argumento, como bien señalara Hans Herzog, este video “funciona como metáfora de todos los conflictos y las relaciones sociales entre los seres humanos”.¹⁸ Y es precisamente en un tejido más cercano de la experiencia humana donde Echavarría se adentra, tanto en su tercer video *Bocas de Ceniza* (2003-04), como en la serie fotográfica *La María* (2000).

Mientras en este último proyecto recurre a los objetos como forma de retratar la experiencia, en el video será el propio sujeto quien narre a través del canto. *La María*, es un trabajo casi documental que se transforma en metáfora. Refiere a la experiencia de ocho mujeres y tres hombres secuestrados de una iglesia de Cali, en medio de la misa dominical.

Siete de estas mujeres fueron entrevistadas por Echavarría y narraron sus peripecias durante el cautiverio en la selva. Entre las estrategias de supervivencia del grupo estuvo la de juntar, reconocer, admirar y clasificar insectos, y grabar pequeñas piedras. Los insectos guardados en caseteras de

plástico, fueron retratados por Echavarría descontextualizados sobre un fondo blanco, al igual que los Cuadernos de Chicocóra, transformándose así en retratos del encierro y ejercicios de salvación.

"Un miércoles de ceniza, comienzo de la cuaresma, a contracorriente del río Magdalena, entraron los españoles a Colombia. El día pretextó el nombre, Bocas de Ceniza, con que bautizaron su puerta de acceso: la desembocadura del río. Penitencia y resurrección marcaron para siempre a esa geografía. Hoy la corriente del Magdalena arrastra y da salida a los cuerpos de muchos colombianos asesinados en interminables episodios de violencia. Colombianos que mueren y no resucitan".¹⁹ Pero Echavarría eligió este título para un video que enfoca en un primerísimo primer plano las caras de ocho sobrevivientes de las masacres cantando sus historias.

Estos individuos, cuyas fisonomías son espejo de un tránsito por la vida sin duda doloroso, contrariamente a lo esperado cantan sin rencor. Paradójicamente agradecen a Dios algo que fácilmente puede escapar a la comprensión del espectador conciente del drama. Pero el propósito de la cámara que se acerca entrañablemente a estos seres, no parece ser el del entendimiento racional sino el de una aproximación amorosa que recuerda la mirada que demandan muchas fotografías de Dianne Arbus.

La representación de cualquier drama humano corre siempre el riesgo de la trivialización, y Echavarría está alerta al respecto, por eso, aunque mira en detalle, no busca la fidelidad documental de estas caras sino lo irrepresentable detrás de ellas. Esta, su única obra con una presencia humana directa, nos impone una mirada imposible de sostener en la realidad, que desde los cantos, involucra al espectador en una suerte de experiencia de intimidad con estos protagonistas.

A esta obra de alta carga emocional, le sigue una serie fotográfica, NN (2004), donde Echavarría retoma la intermediación del maniquí. Construye metáforas de la desaparición de seres humanos, actuando como un médico forense que se acerca a inspeccionar fragmento a fragmento el yeso masacrado, cortado, la pintura desgastada, rota, borrada. Nuevamente asomarán calidades pictóricas en esta serie de fotografías digitales, pero ahora las reminiscencias son de cuadros de Antonio Tapies. La búsqueda del rastro, de la cicatriz en la materia, lo conducen a lo informe.

La asociación no debiera sorprendernos si pensamos que Tapies produjo mucho de su obra en el contexto del franquismo español. Es que penosamente la historia se repite "mientras transcurren a su lado la vida normal y cotidiana, la educación de los hijos, los paseos amorosos, la hora con el médico, las ambiciones profesionales y otros deseos, los anhelos civiles, las melancolías crepusculares, el crecimiento, los éxitos o los fracasos."

Ana Tiscornia es crítica de arte y artista uruguaya. Vive en Nueva York.

This essay was originally published in the book Juan Manuel Echavarría: Mouth of Ash, Edizioni Charta Milan and North Dakota Museum of Art, 2005.

¹ Imre Kertész. "Un instante de silencio en el paredón. El Holocausto como cultura" (Ensayo de Hamburgo), citado por Carina Blixen en Libro de Imre Kertész. Reflexiones de un sobreviviente, Brecha, Septiembre 5, 2003, Montevideo, Uruguay.

² Glenn Ward comenta el tema en Postmodernism, published by Contemporary Books, McGrawHill Companies, 1997 USA.

³ La expresión fue acuñada por Jean-Francois Lyotard.

⁴ Antes de dedicarse a las artes visuales Echavarría publicó una novela titulada La gran catarata inspirada en la mitología griega y un libro de cuentos cortos, Moros en la costa, influenciado por las historias de indias.

⁵ Correspondencia con la autora. Octubre, 2004.

⁶ Juan Manuel Echavarría en entrevista con Calvin Reid. Bomb, Winter 2000, New York, USA.

⁷ JME entrevista con Calvin Reid.

⁸ Al respecto de este debate ver Art Journal, verano 2004 donde Arthur Danto, Alexander Alberro y Margaret Iversen dedican ensayos al respecto.

⁹ Las mismas aparecen documentadas en el libro Matar, rematar y contramatar de la violontóloga colombiana María Victoria Uribe, publicado por Ed. Centro de investigaciones y educación popular, Colombia, 1990.

¹⁰ Ana María Reyes en el ensayo "Disrupting the Sensationalistic Gaze. Juan Manuel Echavarría's Photographic Reflections on Violence in Colombia", escrito a propósito de la muestra Bocas de Ceniza. Bogotá, 1999.

¹¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, Editorial Herder, Barcelona, España. Quinta Edición 1995.

¹² Correspondencia con la autora.

¹³ JME en entrevista de Calvin Reid.

¹⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, Editorial Herder, Barcelona, España. Quinta Edición 1995.

¹⁵ La obra tiene una primera versión fotográfica, de la cual fue elaborado el video.

¹⁶ Correspondencia con la autora.

¹⁷ Correspondencia con la autora.

¹⁸ Citado por Juan Manuel Echavarría en correspondencia con la autora.

¹⁹ Ana Tiscornia, Bocas de Ceniza, en "Juan Manuel Echavarría", catálogo de la muestra organizada por la Agencia Española de Cooperación Internacional, en la sala de exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura de Montevideo, Uruguay, 2001.