

Espacio rehabilitado y geografía mutante en Ríos y silêncios

Natalia Aguilar Vásquez

Resumen:

En 2017, el artista Juan Manuel Echavarría presentó *Ríos y silencios*, una exposición que reunía su trabajo de las últimas dos décadas. Entre las obras, hay una serie de fotografías en las que Echavarría captura la pared principal, o lo que quede, de escuelas rurales destruidas en los Montes de María, Chocó y Caquetá. Estas zonas han sido vulneradas por la violencia de las guerrillas, los paramilitares y la negligencia del gobierno colombiano. Según el Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO, donde fue presentada la exposición, las fotografías retratan la educación como víctima y son una crítica estética a las representaciones de violencia en Colombia. Más allá de dicha lectura, este ensayo problematiza la fotografía como medio para “reencuadrar” percepciones coloniales del paisaje y entender la naturaleza retratada como actante que resignifica las ruinas de las escuelas. También se argumenta la importancia del silencio para entender cómo la ausencia de estudiantes y maestros convive con la presente vitalidad de la naturaleza retratada en las fotos. Esta convivencia desestabiliza el estatus de la ruina y muestra el potencial de cambio y regeneración de sujetos no-humanos. De la mano de Jean-Luc Nancy, Gilles De-leuze, W.J.T. Mitchell, Jane Bennett y Ana María Ochoa, este análisis cuestiona ideas antropocéntricas del paisaje y se concentra en la importancia de dos aspectos que tradicionalmente se consideran como ajenos al estudio de la fotografía: el movimiento de la imagen (que anuncia la presencia del río) y su dimensión aural (que el silencio enuncia).

Palabras-clave: Colombia; posconflicto; paisaje; fotografía; auralidad.

Abstract:

In 2017, artist Juan Manuel Echavarría presented *Ríos y silencios*, an exhibition that featured some of his work from the last two decades. Among the pieces there is a series of photographs in which Echavarría captures the main walls, or at least what remains of them, of destroyed

schools in the Montes de María, Chocó and Caquetá. These rural areas have suffered the violence of guerrillas and paramilitary groups, as well as from a lack of government support. According to the Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO, that hosted the exhibition, the photographs portrait the education as a victim and they are an aesthetic critique to the representations of violence in Colombia. Beyond such interpretation, this paper problematizes photography as a medium to “reframing” colonial perceptions of landscape and understands the nature depicted in the photos as an actant that re-signifies the ruins of the schools. Furthermore, this paper argues that silence is important to understand how the absence of students and teachers cohabits with the vital presence of nature in the photos. This cohabitation destabilizes the status of the ruins—thereby showing—the potential of change and regeneration of non-human subjects. In dialogue with Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, W.J.T Mitchell, Jane Bennett, and Ana María Ochoa, this paper questions anthropocentric ideas of landscape and focuses on two aspects traditionally seen as distant to the study of photography: the movement of the image (that the river announces), and its aural dimension (that the silence enunciates).

Keywords: Colombia; post-conflict; landscape; photography; aurality.

Resumo:

Em 2017, o artista Juan Manuel Echavarría apresentou *Ríos y silencios*, uma exposição que reunia o seu trabalho das últimas duas décadas. Entre as peças, existe uma série de fotografias nas quais Echavarría captura a parede principal, ou o que dela permanece, das escolas rurais destruídas nos Montes de María, Chocó e Caquetá. Estas zonas foram vulneráveis à violência das guerrilhas, aos paramilitares, e à negligência do governo colombiano. O Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), onde decorreu a exposição, entendeu a obra como um retrato da vitimização da educação e como uma crítica estética às representações da violência na Colômbia. Para além desta interpretação, este ensaio problematiza a fotografia como meio para “reenquadrar” percepções coloniais da paisagem e vê a natureza retratada como um elemento atuante que atribui um novo significado às ruínas das escolas. Este ensaio argumenta que o silêncio é importante para entender como a ausência dos estudantes e professores coabita com a vitalidade da natureza presente nas fotografias, convivência que desestabiliza a condição de ruína e que mostra o potencial de mudança e regeneração de sujeitos não-humanos. Em diálogo com Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, W.J.T Mitchell, Jane Bennett, e Ana María Ochoa, esta análise questiona as ideias antropocêntricas da paisagem e concentra-se em dois aspetos que tradicionalmente não são considerados no estudo da fotografia: o movimento da imagem (que anuncia a presença do rio) e a sua dimensão sonora (que o silêncio enuncia).

Palavras-chave: Colômbia; pós-conflito; paisagem; fotografia; sonoridade.



Así de pronto lo más firme se quiebra,
se tornan movedizos concreto y hierro,
el asfalto se rasga, se desploman
la vida y la ciudad. Triunfa el planeta
contra el diseño de sus invasores.

(...)

Cosmos es caos pero no lo sabíamos
o no alcanzamos a entenderlo.

¿El planeta al girar descende
en abismos de fuego helado?

¿Gira la tierra o cae?

¿Es la caída infinita el destino de la materia?

(Pacheco, 2013)

Introducción

Un marco dentro de otro marco, un cuadro que encuadra a otro, el primer plano de un plano “en ruinas”, un espacio en principio cerrado por el hombre y la geometría de la arquitectura se abre, colapsan sus muros: lo penetró la violencia y la “violencia” propia de los ciclos transformadores de la naturaleza. La vulnerabilidad del trabajo del hombre, de sus edificaciones y de sus instituciones políticas aparece registrada en un archivo de fotografías que capturan, siempre en primer plano horizontal, los muros agrietados de una escuela en ruinas. El artista colombiano Juan Manuel Echavarría (1947, Medellín, Colombia) presentó entre los años 2017 y 2018 la exposición titulada *Ríos y silencios* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO. La exposición recopiló gran parte de su trabajo artístico de las últimas décadas y se estructuró siguiendo cuatro líneas temáticas: la desaparición forzada, las masacres en pueblos, la escuela como blanco de ataques violentos y la última, sobre los vestigios de la guerra (MAMBO, 2018). Este ensayo propone un análisis del tercer tema (la escuela y el sistema de educación como blanco de ataques violentos) a través de una lectura de la serie de fotografías a escuelas damnificadas por el conflicto en zonas rurales de Colombia que el museo incluyó como parte de esta exhibición antológica.

Las fotografías fueron tomadas en el transcurso de 20 años de viajes a poblaciones remotas y, por lo mismo, constantemente afectadas por las olas de violencia, las guerrillas, los paramilitares y el abandono del gobierno colombiano. La curaduría del MAMBO lee las fotografías como testimonio del impacto de la guerra en la educación y las ruinas fotografiadas como parte de la lógica de la conmemoración y el reconocimiento de las víctimas civiles del conflicto. Dicha lectura es insuficiente, elude

la vitalidad de la naturaleza retratada, sus cambios físicos y su potencial mutante tan punzante en las fotos. Aunque esta lectura no descarta el rol de la obra como prueba física de los vestigios de la violencia, pretende volver a un análisis de la composición de las imágenes reconociendo que los espacios fotografiados, y su naturaleza, no son sólo “víctimas”, sino sujetos llenos de agencia transformadora. Reconozco en las fotos y en lo que queda fuera de ellas la capacidad de la naturaleza de rehabilitarse a pesar de los intentos de destrucción y dominación del hombre, tangibles no sólo en la infraestructura dañada, sino también en las representaciones tradicionales y estáticas del paisaje con las que considero dialoga la obra. La pizarra agrietada, convertida en soporte para el crecimiento vertical de la maleza y en consonancia con las plantas, propone formas alternas de pensar la relación cultura/naturaleza y permite ver la capacidad de rehabilitación de los ecosistemas como agencia en contrapunto al decaimiento asociado a la ruina. En lugar de percibir la violencia únicamente como huella o marca que estigmatiza los cuerpos y las edificaciones, las fotos presentan una armonía entre arquitectura y entorno natural que abre paso a la pregunta sobre la conciliación del trauma pos violencia ¿cómo recuerda la naturaleza? ¿cómo pensar la estética e incluso, “lo bello”, en lo violentamente destruido?

Para contestar dichas preguntas esta lectura se propone iniciar una conversación sobre el movimiento y el aspecto aural de la obra que se enuncian en el título “Ríos y silencios”, pero que poco han sido discutidos. Argumento que estas fotografías tienen una dimensión acústica y que es a través de ella que se reelabora un proceso de rehabilitación posconflicto. El rastro “silencioso” de la ausencia de estudiantes y maestros en estas escuelas hace posible que el espectador se relacione de nuevo con los espacios retratados y reconozca la presencia viva y ruidosa de sujetos no-humanos que reclaman el espacio físico, pero también el espacio de representación de la foto. A través de esta lectura, los animales y la naturaleza dejan de ser el fondo inerte que encuadra la presencia o la ausencia de humanos propia del género paisajístico y se reconfiguran como sujetos creadores de espacios de cohabitación.

Repensar el paisaje y la mirada del explorador

La obra de Juan Manuel Echavarría ha sido leída, por obvias y explícitas motivaciones que el artista mismo ha manifestado sobre su quehacer¹, como reflexión estética sobre

¹ En una entrevista que hace Matthieu de Nanteuil en el año 2010 a Juan Manuel Echavarría, el artista resume su exploración artística de la siguiente manera: “lo que me interesa hoy día en mi fotografía es salir de esta burbuja de *cuatro paredes* que es mi estudio en Bogotá, es ir al campo colombiano, tan azotado durante tanto tiempo por una violencia inimaginable. Una de las mejores formas para conocer nuestra realidad -a la cual aquí decidimos darle la espalda- es *escuchar* las historias de los campesinos y aprender



la violencia en los últimos veinte años en Colombia. Obras como *Corte de florero* (1997), *Guerra y pa'* (2001) o *Novenarios en espera* (2012)² son vistas por los críticos del arte como un *corpus* artístico que reta las meras representaciones de la historia violenta de Colombia para proponer relaciones entre el arte, la historia y la memoria. El arte de Echavarría no entra a redimir o a denunciar el crimen, sino que “disloca todo intento de reducir la experiencia histórica a una experiencia identitaria. El arte se convierte (...) en testigo de lo irreparable (...) de aquello que subyace irresoluble en la representación testimonial” (Uribe Alarcón, 2016: 3). Sin embargo, hay un elemento que se repite en gran parte de la obra de Echavarría y que no ha sido considerado en detalle por los críticos que lo incluyen dentro del canon de los artistas plásticos colombianos que abordan los lenguajes de la memoria y del “hacer memoria” en tiempos de guerra. Echavarría incluye la flora y la fauna como protagonistas y agentes *con voz* dentro de los procesos de construcción (o destrucción) de memoria en Colombia. Su obra se vale de los géneros y la iconografía tradicionalmente usados en la historia del arte para representar “lo natural” y “el paisaje” mientras que problematiza las herramientas discursivas y representacionales de dichos lenguajes.

En su obra se redimensiona la importancia de los ecosistemas y los animales en la discusión sobre violencia y la demarcación de espacios “ruina” o para la conmemoración más allá del museo o del monumento. En *Ríos y silencios*, aparece el aspecto espacial-natural del conflicto en Colombia. Apartándome de los discursos que describen la geografía recorrida y retratada por Echavarría como “agreste, mágica, estigmatizada y

de ellos (...) Al ver esa primera serie, que llamo “Retratos”, pensé que mi fotografía debía explorar la violencia en el país (...) quería filmar la indiferencia de los transeúntes que invisibilizaban esos rostros, que invisibilizaban la violencia misma.” [mi énfasis] (Echavarría, 2010: 4-5)

² Sobre el proceso artístico que llevó a la creación de *Corte de florero*, Echavarría agrega: “eran apenas los inicios de mi proceso con la fotografía. Entendí que mi fortaleza estaba en la imagen, y que además con ella podía crear símbolos y metáforas (...)” (2010: 6). De Nanteuil comenta además la influencia que los recursos literarios y las herramientas poéticas han tenido en las formas de la representación visual en la obra fotográfica del artista. Antes de dedicarse al arte Echavarría fue escritor y poeta por esta razón, es lógico que de Nanteuil haga notar que en Echavarría la “representación” integra una visión multisensorial de la “imagen” y muy acertadamente le dice al artista: “tu trabajo artístico tiene que ver con el tema de la ‘toma de conciencia’. Eso remueve en profundidad las acostumbradas representaciones que cada cual tiene de la sociedad colombiana. Contiene además mucho más que meras imágenes: allí se encuentran tanto la *oralidad, como experiencias auditivas, pero también historias* (...) no sólo abres la puerta de un mundo de imágenes oscuras y fantasiosas, abres también una ventana sobre lo real, una ventana sobre un real que *ya no logramos ver o mirar de frente*” [mi énfasis] (Echavarría, 2010: 8). Los límites visuales de la representación, que paradójicamente comienzan desde la exploración fotográfica, así como el aspecto aural de la imagen y su presencia espectral en aquello que no se logra ver o “mirar de frente” es el tema que interesa explorar en la última parte de este ensayo.

damnificada por la guerra (...)” (MAMBO, s.f.), intento devolverle a la dimensión espacial-natural, la agencia que reclama en las fotos, al enfocarme en el movimiento y la dimensión aural como claves interpretativas de la obra. Entendidas bajo esta mirada poshumanista, que sobrepasa las limitaciones del primer plano y el mapa trazado por la mano del hombre, cada una de las fotos de *Ríos y silencios* presenta un encuadre esperanzador del posconflicto³, donde “la ruina” y la corrosión de los muros despojan al olvido y al gesto de olvidar de ser entendidos únicamente en su dimensión negativa (como decaída o destrucción).

En el breve texto curatorial que presenta la exposición *Ríos y silencios* publicado en la página web y en el catálogo del Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO, se resalta el trabajo de campo que durante 20 años el artista y su equipo realizaron para lograr tomar las fotos que hacen parte de la exhibición. El artista es visto como un explorador que se ha adentrado en tierras y caminos desconocidos, pero marcados por la violencia. Dice el texto que dichos viajes eran “expediciones” (MAMBO, s.f.) que le permitieron a Echavarría lograr “(...) acercamientos, aperturas, diálogos y lazos que no se desvanecen con el paso de los años y que desdibujan los límites entre víctimas y victimarios” (MAMBO, s.f.). Además de atribuirle al artista el rol de mediador y facilitador en el reconocimiento y la visualización pública de las víctimas del conflicto (vale resaltar que ninguna de las víctimas humanas aparece físicamente en las fotografías), el equipo curatorial lo considera el descubridor de una geografía hasta ese momento inhóspita que se hace material gracias a sus recorridos (MAMBO, s.f.).

Esta declaración es problemática y repite en sí misma estructuras de poder e imaginarios naturalistas que exotizan mientras subyugan la agencia del medio ambiente y su potencial de rehabilitación después de la catástrofe. No es mi intención demeritar

³ Los diálogos de paz entre el gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) iniciaron a mediados del año 2012 y llevaron a la firma del acuerdo para la terminación definitiva del conflicto el 24 de noviembre del año 2016. Tras la firma del acuerdo se ha acuñado el término “posconflicto” para denominar no sólo el fin de décadas de guerra interna entre el gobierno y la guerrilla FARC sino también el periodo transicional en el que los acuerdos para la justicia especial y otros puntos del acuerdo se llevaran a cabo. Sin embargo, mucho antes de las negociaciones un gran y diverso grupo de artistas colombianos decidió recuperar el tema de la violencia desde su práctica estética abordando temas como la preservación de la memoria de las víctimas del conflicto y la reconciliación. Por esta preocupación de los artistas es que se han escrito extensas publicaciones sobre la dimensión estética y las posibilidades que el lenguaje artístico pueden brindar para la comprensión y elaboración de duelo “posconflicto” en Colombia, (Uribe-Alarcón, 2016). Además, es importante reconocer que, aunque se hable de “posconflicto”, la violencia persiste en Colombia. Sólo entre el 1 de enero y mayo de 2019 hubo 88 asesinatos a líderes sociales y ambientales (Redacción Judicial, 2019, mayo 23), aun se reportan falsos positivos y frentes no desmovilizados de la guerrilla continúan activos.



el trabajo de campo y el esfuerzo de Echavarría y su equipo por documentar y dar visibilidad a la crisis humanitaria del país. Sin embargo, atribuirle al artista el estatus de explorador y pionero en el “descubrimiento” de una geografía agreste y mágica es desacertado y contradice las motivaciones detrás del proyecto, apuntando a una lectura colonial de la obra. Su trabajo y la experimentación con el medio en sus obras reta modelos de representación de la naturaleza y del lenguaje del arte que subyugaron durante siglos las formas de lo natural. De hecho, Echavarría se posiciona dentro de la obra en su condición de artista para precisamente deconstruir la labor y la visión de aquellos sujetos y tradiciones epistemológicas que se dieron a la tarea de documentar los paisajes, las especies y los hechos de la historia colonial.

No es fortuito que en su *corpus* artístico Echavarría haya incorporado en obras previas como *Corte de florero* (1997)⁴ las formas de representación botánicas desarrolladas durante el siglo XVIII en el Nuevo Reino de Granada. Si durante la empresa colonial el paisaje se construía como fabricación imaginaria donde la flora y la fauna eran el fondo en los retratos de santos o eran retratadas como un híbrido entre la vegetación local y los paisajes flamencos del siglo XVI y XVII, no fue sino hasta la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada⁵ que la ilustración botánica reconfiguró la tradición paisajística (Fajardo, 2000: 98-99). El trabajo del médico-botánico José Celestino Mutis y los viajes que hizo en 1801 Alexander von Humboldt sentaron precedente para una nueva estética de la representación natural donde la especie a

⁴ *Corte de florero* (1997) es una colección de 32 fotografías que capturan arreglos florales diseñados a partir de huesos humanos. Las fotos se revelan en blanco y negro y su composición imita el formato y la estética de los dibujos botánicos hechos durante el siglo XVIII. Cada uno de los arreglos florales va acompañado de su nombre científico en latín. Cada nombre, como sucede también con el título de la obra, hace referencia a eufemismos que designaban toda clase de prácticas violentas y de tortura durante las luchas políticas entre liberales y conservadores en la Colombia de los años 50 (Alcántara-Plá, 2007). Por ejemplo, en el “corte de florero” se decapitaba a la víctima y se le cortaban las extremidades para meterlas dentro de la cavidad del cuello.

⁵ La Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada tuvo lugar entre 1783 y 1816, una iniciativa ejecutada por José Celestino Mutis (Cádiz, 1732 - Santafé de Bogotá, 1808) quien llegó por primera vez al Nuevo Reino “en calidad de Médico del Virrey y por espacio de varios años se había dedicado a la docencia y al ejercicio de la medicina (...). La ambición de Mutis era la de llevar a cabo una completa clasificación de la flora de Bogotá, siguiendo el sistema ideado por Carlos Linneo (1707-1778). Los trabajos se iniciaron en La Mesa, Cundinamarca, en 1783, y pocos meses después la Expedición se trasladó a la cercana villa de Mariquita, una pequeña población situada en el Valle del Magdalena, relativamente próxima a la ciudad de Honda, puerto fluvial adonde llegaban los viajeros procedentes de Europa, antes de iniciar el penoso ascenso de la Cordillera Oriental en donde tenían su asiento la capital del Virreinato. El trabajo se centró en las selvas de la vertiente occidental de la Cordillera Oriental (...)” (Fajardo, 1995: 109-110).

documentar y clasificar era presentada aislada y en primer plano sobre un fondo blanco⁶. En *Ríos y silencios*, se deconstruyen elementos de ambos periodos de la representación del paisaje pues las fotos documentan y traen a la naturaleza como sujeto en primer plano y las devuelven a su entorno sin aislarla. Esta desconstrucción es evidente en el encuadre de la foto y en la serialidad de la obra. El hecho de que las fotos activamente capturen solo un segmento de la estructura de las escuelas destruidas y la naturaleza que las envuelve reconoce las limitaciones del medio fotográfico. Aunque la foto siempre deja algo por fuera y la fotografía, en tanto medio artístico captura un espacio tiempo-específico, el gesto de crear una serie de fotografías enfatiza la inmensidad de los espacios retratados y la imposibilidad de cercarlos o de dar cuenta de su totalidad en una sola foto. De esta forma, la serialidad de la obra propone incluir la noción de proceso como lógica que revela la condición mutante de las locaciones fotografiadas.

Las fotografías se presentan como una serie repetida, la composición y los espacios parecen ser siempre los mismos, pero no lo son: cada foto tiene su variable, un detalle que la hace única y al mismo tiempo parte de la serie, del conjunto. Se captura la pared principal o lo que quede de una edificación sencilla de cuatro muros que funcionó como el colegio rural de algún pueblo o pequeña comunidad en su mayoría de Caquetá, Chocó, los Montes de María o aledañas a las múltiples corrientes fluviales del país (MAMBO, s.f.). El fotógrafo se ubica justo en frente de esa pared desprotegida donde siempre aparece la característica pizarra verde, epicentro de la enseñanza y la doctrina, y toma desde ahí la foto (ver *figura 1*). Aunque la locación de las fotos siempre es distinta, todas ellas capturan una realidad sociopolítica y ecológica semejante y se articulan como serie a partir de una lógica de repetición. Los espacios retratados han “perdido” su valor de uso original, ya no son escuelas, son edificaciones reapropiadas por las necesidades de una sociedad precaria y por la materialidad de la naturaleza que los integra a sus propios procesos de transformación orgánica. Cada foto es el registro del potencial de cambio de un espacio.

⁶ En 1801 von Humboldt viajó a Santafé con el propósito de conocer a Mutis y sus colecciones botánicas. “Humboldt dibujó y luego hizo llevar al grabado y a la pintura, paisajes seleccionados por él que incluían fenómenos naturales como los volcancitos de aire de Turbaco, el Salto de Tequendama en el que encontró según sus propias palabras *todo lo que puede darse en un paisaje (...)*. Si bien la obra gráfica que resultó de sus viajes fue conocida más tarde, gracias en parte a los viajeros-pintores que recurrieron el país a lo largo del siglo XIX, algunos de los relatos del ilustre viajero también se difundieron en el transcurso del mismo siglo mediante publicaciones periódicas hechas en la Nueva Granada” (Fajardo, 2000: 99-100).



Figura 1. *Silencio con mapas políticos*, Chengue, Sucre, Colombia. 18 de 37 por Juan Manuel Echavarría, 2014, impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas. Fuente: página oficial do artista Juan Manuel Echavarría

La lógica de la repetición en la serie opera en distintos niveles: de forma temática (escuelas destruidas), en términos formales (acumulación de fotografías con la misma composición) y en sentido histórico (las imágenes parecen dialogar con el género paisajístico). A primera vista, se identifica una contradicción en este argumento: ¿cómo es posible que las fotografías capturen el potencial de cambio de un espacio cuando parecen citar el estatismo propio de la ilustración botánica del siglo XVII? Precisamente porque se presenta una serie de fotografías dispuestas una al lado de la otra en el museo es que el espectador puede notar las variaciones en espacios que eran originalmente el mismo (una escuela) y que ahora aparecen como distintos. Para entender las implicaciones de este doble gesto de citar y retar las herramientas estéticas de la representación de flora y fauna en el siglo XVII, me remito al análisis etimológico de la palabra “paisaje” que propone Jean-Luc Nancy (2005).

Explica Nancy que a partir de la raíz lingüística de “paisaje” se explica la tradicional equivalencia entre locación geográfica “país”, representación “paisaje” y ocupación del espacio “paisano” (Nancy, 2005: 51). El “paisaje” de forma lingüística y en tanto género artístico absorbe toda presencia humana en sí mismo: “en el paisaje, el paisano puede aparecer, pero solo como elemento del paisaje: él está totalmente perdido en el paisaje y esta es la razón por la que puede ser reemplazado por un viajero o un caminante (...)” (Nancy, 2005: 58)⁷. El “paisaje” cristaliza la imagen de un espacio que lo absorbe todo

⁷ Esta cita, así como todas aquellas que no están en español, han sido traducidas en el cuerpo del texto por la autora de este ensayo. El texto de Nancy (2005) tomado de la traducción al inglés dice: “in the landscape, the landsman can appear, but as an element of the landscape: he is entirely lost in it, and that is also why he can be replaced by a traveler or a walker (...)” (58).

para su propia definición y existencia, un espacio suspendido en el tiempo y donde los sujetos retratados carecen de individualidad. Se explica en esta definición que todo lo que aparece en la representación se entienda como totalidad incuestionable. Si se traslada esta definición totalizadora del paisaje a la obra de Echavarría el resultado es una interpretación que ve en las fotos solamente la destrucción de la infraestructura y la ausencia de estudiantes y maestros (los sujetos que “deberían” estar ocupando la escuela). Al interpretar las fotografías como meras representaciones de un estado en particular de decaída, ruina o degradación del paisaje de las escuelas rurales, se asume que la locación geográfica es estática y distancia al espectador que se detiene frente a la foto ajeno a lo que en realidad sucede en ella. Decir que las fotos solo representan a la educación y a la escuela como objetivo de los ataques violentos es reproducir una lógica que entiende la captura visual de un espacio como paisaje estático. Esta lectura obvia que hay otros sujetos “vitales”, en el sentido que Jane Bennet (2010) le da al término, interactuando activamente con el espacio: los animales que ahora habitan una escuela o el moho que florece en la pared húmeda⁸.

En *Silencio con mapas políticos* (ver figura 1), la escuela ha sido tomada: al lado izquierdo de la pizarra hay un mapa de Suramérica, al lado derecho uno de Colombia. Los mapas están unidos por una cuerda donde se secan las ropas de alguien, una hamaca cuelga de las paredes laterales, dos pares de zapatos en el suelo, un ventilador y productos de limpieza sobre la repisa de la tiza. Dichos objetos, que reconfiguran el propósito del edificio, indican la presencia de un alguien que no aparece en la foto pero que sabemos vive allí, la escuela es ahora su casa. El paisaje y la visualización del país se complejiza en esta imagen más que en ninguna otra. Si bien aparecen los mapas como croquis de una geografía oficial y estable, a fin de cuentas, no es claro cuál es el “mapa político” del título: el que está en la pared o más bien la imagen en su totalidad marcada por la coexistencia de exterioridad e interioridad. El exterior, como presencia de otros humanos distintos a aquellos que formalmente invita la escuela, se hace interior desequilibrando la frontera entre lo privado, lo contenido, la cultura y los movimientos informales de transformación orgánica y de desplazamiento de cuerpos a partir de cambios sociopolíticos.

⁸ En el prólogo a su libro, Bennett (2010) dice que su objetivo principal es lograr ciertas tareas 1. Delinear una ontología positiva de la materia vibrante, que reciba conceptos de agencia, acción y libertad incluso hasta su punto de quiebre, 2. Disipar los binarios ontológicos y epistemológicos de vida-materia, humano-animal, determinación-predeterminación y orgánico-inorgánico usando argumentos y otras herramientas retóricas para inducir en los cuerpos humanos una apertura estético-afectiva a la materia vibrante y 3. Esbozar un tipo de análisis político que pueda dar cuenta de las contribuciones de los actantes no-humanos (x).



En otras fotos, es la naturaleza como exterioridad la que reincorpora la escuela a su ecosistema. En la foto *Silencio Bella Vista* (ver *figura 2*), aparece la escuela destechada, la maleza y el pasto crecen, trepan por las paredes que aún quedan de pie y las copas de los árboles se asoman por encima de los muros. La persistencia de la exterioridad es aún más contundente en la foto *Silencio con grieta* (ver *figura 3*) donde las condiciones climáticas agrietaron la pared principal: un rayo de luz atraviesa la pizarra y la divide en dos.



Figura 2. *Silencio Bella Vista*, Bella Vista, Caquetá, Colombia. 11 de 37 por Juan Manuel Echavarría, 2015, impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas. Fuente: página oficial do artista Juan Manuel Echavarría



Figura 3. *Silencio con grieta*, Las Palmas, Bolívar, Colombia. 10 de 37 por Juan Manuel Echavarría, 2011, impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas. Fuente: página oficial do artista Juan Manuel Echavarría



Figura 4. *Testigo la esperanza*, La Esperanza, Bolívar, Colombia. 9 de 37 por Juan Manuel Echavarría, 2013, impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas. Fuente: página oficial do artista Juan Manuel Echavarría



Figura 5. *Silencio rojo*, por Juan Manuel Echavarría, 2012, impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas. (Rubiano, 2017)

En esta foto, como en otras donde la naturaleza revela su potencial de autotransformación e injerencia sobre la materia y otros agentes humanos y no-humanos, la pared agrietada problematiza percepciones pasivas y estáticas del paisaje proponiendo una revaloración de “la ruina” y de la relación naturaleza/memoria. La “desocupación” y “reocupación” de estos paisajes hace evidente que después de la violencia hay que repensar el espacio y la relación sujeto-espacio. La grieta de *Silencio con grieta*, el cerdo dándole el lomo a la pizarra y mirando directo hacia la cámara en *Testigo la esperanza* (ver figura 4), o la hierba roja que mancha la pizarra, las paredes laterales y el suelo en *Silencio rojo* (ver figura 5), son los signos que cristalizan la potencia de esa escuela transformada pasando de ser escenario del terror a un espacio que no se aferra a un pasado originario sino que se permite olvidar. La posibilidad de olvido y la valorización de “la ruina” como lugar de creación pueden entenderse a partir



del concepto de *enchantment* que propone Bennett (2001). El *enchantment* es el efecto de la experiencia estética que se configura en ciertos lugares dentro del paisaje cultural contemporáneo “capaces de inspirar asombro e incluso un enérgico amor al mundo” (2001: 10)⁹. El término acuñado por Bennett, al igual que el análisis que he propuesto hasta ahora, no desecha las experiencias de violencia, pobreza e inequidad del mundo contemporáneo, sino que reconoce la capacidad de asombro que irrumpe en la percepción de la cotidianidad. Entiendo la nueva luz que entra por la grieta como ejemplo de *enchantment*, es decir, de rehabilitación.

Lo que “calla” la foto: movimiento y auralidad

En obras anteriores a *Ríos y silencios* como en *Corte de florero* (1997) y *Guerra y pa'* (2001)¹⁰ se exploran las posibilidades estéticas para referirse a la violencia política sin dejar de lado una tarea igual de importante: cuestionar modelos y lenguajes de la representación en el arte violentos en sí mismos. En estas obras las estrategias usadas para la representación de la violencia son similares y parecen ser en gran medida obviadas por la crítica. Es importante resaltar que en ninguna de las obras mencionadas aparecen las víctimas de manera directa, sino que se lee su presencia y el trauma de la experiencia vivida a través de otros cuerpos-actantes que han sido, en gran medida, dejados de lado al hablar de las víctimas del conflicto, estos son: la tierra, los ecosistemas y los animales. Me interesa pensar *Ríos y silencios* a la luz de *Corte de florero* y *Guerra pa'* porque en todas ellas son aquellos sujetos silenciados y conquistados, aquellos que han sufrido una violencia mucho anterior a la de las guerrillas y otros grupos beligerantes, aquellos vistos solo como fondo, escenario, “lugar de los hechos” de la historia, los que tienen voz y los que comunican las consecuencias sociopolíticas de la violencia en el *corpus* estético de Echavarría.

⁹ En el original “I identify sites on the contemporary cultural landscape that are capable of inspiring wonder, even an energetic love of the world. I call the effect of visits to these sites enchantment and draw connections between the experience of enchantment and cultivation of an ethic generosity toward others” (Bennett, 2001: 10).

¹⁰ *Guerra y pa'* son los nombres con los que Echavarría bautiza a dos loros a los que Bonifacio Pacheco, amigo del artista, entrena para que repitan sus nombres: uno dice “guerra” y el otro “pa”. El resultado final es una video instalación de 9 minutos donde los dos loros, además de repetir sus nombres, pelean por defender su territorio. Los dos se posan sobre un palo de madera en forma de cruz (Zuluaga, 2014). La obra hace referencia a las primeras negociaciones de paz entre el gobierno de Andrés Pastrana y la guerrilla de las FARC. Dichas negociaciones fueron el gran fracaso de su administración y nuevos intentos por negociar la paz solo se llevarían a cabo 15 años después durante el gobierno de Juan Manuel Santos.

En ambas obras se impone a las plantas y a los animales un lenguaje humano. En la primera, los arreglos florales hechos con huesos intencionalmente arreglados y dispuestos bajo los órdenes de la taxonomía y, en la segunda, los animales amaestrados por el hombre para remedar palabras. Vistos así, simplemente como medio de la obra de arte, sugieren una doble violencia en la propuesta de Echavarría, violencia que comienza en el reconocimiento de cierto contexto político que inspira la obra y que la obra repite en sí misma, al subyugar a los animales y las plantas a ser signos que sustituyen la presencia ausente de una víctima. El usar “flores” y animales como medio le permite al artista establecer un contacto emotivo con el espectador, quien se confronta a la tiranía de modelos antropocéntricos y percepciones del sujeto no-humano internalizados. Dice Echavarría a propósito de *Corte de florero*,

mi objetivo era crear algo tan bello que la gente se sintiera atraída. El espectador debería acercarse, observarlo y, cuando se dé cuenta de que no es una flor como parece, sino una flor hecha de huesos humanos, algo debe hacer click en su cabeza, o en su corazón, o eso espero. (Echavarría en Alcántara-Plá, 2007)

Algo similar leo en el gesto de Echavarría de elegir a dos loros como mensajeros de su obra *Guerra y pa'*. Los loros y su capacidad de habla facilitan el primer contacto y el entendimiento entre obra y espectador. La “oralidad” del loro, la vitalidad de su plumaje y su carácter amistoso lo han hecho un ave exótica domesticable y explotada como espectáculo. Su condición de animal circense tiene como propósito crear de nuevo esa atracción por lo bello que inspiran las “flores” para después revelar que la obra (y la naturaleza) no es tan plana como parece: la naturaleza es violenta y es violentada. Las obras facilitan contactos emotivos para revelar que los espectadores como parte del tejido social han obviado y normalizado las prácticas violentas, viendo sólo aquello que quieren ver sin profundizar en las formas del signo y el horror que encierra¹¹. Al usar la “forma” natural de las flores y los animales, la obra muestra cómo la naturaleza tiene sus propias “disputas” de poder y sobrevivencia no enteramente ajenas a las de los humanos. La cuestión no es que el animal o la flor “representen” algo, sino que el comportamiento y las dinámicas de las plantas y los animales “hablan” o mejor, comunican procesos de remembranza, creación y destrucción, así como lenguajes de la renovación que superan la lingüística humana.

¹¹ Echavarría (2010) sobre la indiferencia propia y social ante la violencia y el papel de dicha negligencia como motor de su obra “(...) vi a las personas pasar, mirar la ropa, tocar la tela, pero nunca detenerse a observar los rostros mutilados. Entonces me reconocí como uno de ellos y dije: ‘Ese también soy yo; no he visto la violencia que vivimos en Colombia, no la he querido reconocer’ [énfasis en el original] (5)



Este largo comentario sobre la trayectoria artística de Echavarría me permite hablar del nombrar, del lenguaje de la foto y de “las voces” que callan y se callan en *Ríos y silencios*. ¿Cuál y dónde está el río en las fotos? La presencia del río es ambivalente. Al integrarlo como ausencia y presencia, las fotos retan las representaciones tradicionales del paisaje al que W.J.T. Mitchell (2002: 5) denomina como “paisaje imperial”¹². El paisaje imperial es aquel que es visto en la cultura occidental europea como puro y en la historia del arte como género pictórico; alejado de la idea de verosimilitud, ese paisaje es considerado como copia “real” del lugar que retrata (Mitchell, 2002: 10)¹³. El ejercicio crítico de Mitchell es reconocer que el “paisaje” es, en sí mismo, un medio físico y multisensorial que integra agentes distintos; la tierra, la vegetación, la luz y la oscuridad, más aún, el sonido y el silencio. El “paisaje” es además una escena mediada por la cultura y, por lo tanto, es signo y tiene una estructura semiótica compleja donde simultáneamente es representación y espacio presentado (significante y significado), marco y lo que contiene el marco, un lugar geográfico y su simulacro (Mitchell, 2002: 14).

Al traer a colación en el título al río y al silencio, la exposición expande el paisaje representado, incluyendo aquello que no aparece en el marco o enclaustrado dentro de las limitaciones de la foto. Otra de las características de las fotos es que se captura la escuela de tal forma que se aprecia como ninguna de las estructuras tiene techo; el cielo dibuja el límite y se admite la presencia de la naturaleza circundante como parte del encuadre final. Este gesto señala el claro interés por incluir en la foto aquello que las paredes de la construcción tienen como objetivo apartar y diferenciar del espacio que encierran. Ese guiño, de incluir lo que los muros pretenden separar, redefine el espacio después de la violencia como uno que integra la cultura (si se quiere pensar la escuela

¹² Aunque debe matizarse la diferencia entre paisaje colonial, dibujos botánicos y paisaje imperial, cito a Mitchell porque su investigación parte de un análisis del origen del género paisajístico en la cultura europea occidental. Para los propósitos de este ensayo, el paisaje colonial y el paisaje imperial comparten esta misma genealogía. Se entiende que la Colonia y el dominio de España en el Nuevo Reino de Granada funcionó bajo directrices políticas y geográficas imperiales.

¹³ Mitchell (2002) es preciso. Las tres características que han sido generalizadas como propias del “paisaje” son “(1) ... in its “pure” form, a Western European and modern phenomenon; (2) that it emerges in the seventeenth century and reaches its peak in the nineteenth century; (3) that it is originally and centrally constituted as a genre of painting associated with a new way of seeing ...” (7) y haciendo un paneo sobre el discurso de la teoría del arte deja en claro que el paisaje como género ha sido una herramienta crucial para el imperialismo y la imposición de imaginarios espaciales, “landscape might be seen more profitably as something like the ‘dreamwork’ of imperialism, unfolding its own movement in time and space from a central point of origin and folding back on itself to disclose both utopian fantasies of the perfected imperial prospect and fractured images of unresolved ambivalences and unsuppressed resistance” (10)

como epicentro del conocimiento) y la naturaleza (como algo externo y tan propia de la geografía colombiana). El crecimiento de las plantas que se intuye en las fotos, los cambios de luz según la hora del día en que se toma la foto, y la corrosión de los muros que se percibe en cada encuadre refleja su capacidad para redefinir “paisaje” como captura *en movimiento*.

Se presenta una foto de un lugar geográfico al que siempre se puede regresar y, sin embargo, cada vez que se revise ese lugar será distinto: las ramas de los árboles o la maleza habrán crecido y la grieta en la pared será más profunda (lugar y simulacro). Por esto, es desacertado argumentar que el contacto entre los distintos sujetos involucrados en la violencia que Echavarría trae a colación está marcado por “lazos que no se desvanecen con el paso de los años...” (MAMBO, s.f.), cuando la ausencia de víctimas, el tránsito de varias personas, la constante reocupación de los espacios y, sobre todo, los elementos naturales que abrazan, alteran y quebrantan la integridad arquitectónica de los muros de la escuela, muestran que los lazos entre agentes se desvanecen y cambian con el paso del tiempo. El río, invisiblemente presente, configura la dimensión multisensorial y multimedia de la foto permitiendo imaginar el universo posible en el que todas esas pizarras aparecen en sincronía con la vitalidad natural del entorno. El río alude al recorrido del artista y, en su desplazamiento, a la creación de una secuencia compuesta por las diferentes fotos: el andar espaciotemporal del fotógrafo conecta las fotos en una imagen-móvil.

El conjunto de fotos hiladas por la serialidad y la trayectoria de los ríos que recorrió el artista facilita una experiencia de tipo cinematográfica para el espectador. Dice Deleuze a partir de la primera tesis de Bergson que el movimiento es distinto al espacio recorrido: mientras el espacio recorrido es infinitamente divisible, el movimiento es indivisible (Deleuze, 1986: 1). El espacio recorrido siempre es en tiempo pasado mientras que el movimiento, como acto de recorrer, siempre toma lugar en el presente (Deleuze, 1986: 1). Esta tesis implica que el movimiento solo ocurre en el intervalo entre dos instantes o imágenes dando paso a la ilusión cinematográfica: “secciones instantáneas llamadas imágenes y un movimiento impersonal en el tiempo, imperceptible e inmerso en al artefacto mismo a través del cual las imágenes pasan consecutivamente” (Deleuze, 1986: 1)¹⁴. Aunque la obra no pertenezca al género cinematográfico esta breve mención

¹⁴ Dice Deleuze “according to the first thesis, movement is distinct from the space covered. Space covered is past, movement is present, the act of covering (...) In 1907, in *Creative Evolution*, Bergson gives the incorrect formula a name: the cinematographic illusion. Cinema, in fact, works with the two complementary givens: instantaneous sections which are called images; and a movement or a time which is impersonal, uniform, abstract, invisible, or imperceptible, which is ‘in’ the apparatus, and ‘with’ which the images are made to pass consecutively” (Deleuze, 1986: 1).



a Deleuze me permite argumentar que cada una de las pizarras es parte de un pasado colectivo que sólo se actualiza y se activa como un todo, o como memoria de un mismo hecho histórico, en el recorrido del artista y después en el recorrido del espectador, en un tiempo siempre presente. El río y el andar del fotógrafo hace posible la transición de imagen estática a imagen móvil. El (invisible) río es la potencialidad de esa imagen móvil, traspasando la singularidad de cada fotografía a una “nueva” geografía materializada en la serialidad de la obra y análoga a los desplazamientos para su creación.

Colombia es un país atravesado por ríos donde ciertas zonas rurales sólo son accesibles de forma fluvial. La tradición del río no sólo es crucial para la delimitación geográfica del país sino que se ha convertido en tema central del arte contemporáneo colombiano como lo muestra la exhibición *Tejedores de agua: el río en la cultura visual y material contemporánea en Colombia* en ARCO 2014. Dice el curador de la exhibición y crítico de arte José Roca que el río es un artefacto conceptual en el que se anudan problemáticas sociopolíticas y las estrategias estéticas de las artes, el diseño y las artesanías (Roca, 2014: 21). En el río se interceptan los mercados legales e ilegales que circulan por el territorio, las disputas de grupos armados por el control de tierra y el aislamiento de las comunidades rurales, pero también se teje la confluencia entre distintas manifestaciones culturales. Aunque Roca incluye entre estas manifestaciones a las artesanías le falta mencionar, como sí lo hace Ana María Ochoa (2014), que el río es ante todo sonoro.

Si el río (movimiento) permite esta reconsideración de la relación espacio natural-representación de la naturaleza y espacio-tiempo, ¿cómo pensar la sonoridad de la foto como río y como silencio?; ¿a qué silencio se refiere el artista?; ¿quién calla, o qué es lo que se calla en las fotografías? Al pensar el paisaje como multisensorial, reconozco su dimensión acústica, alejada de nuevo de las limitaciones (visuales) del paisaje como género meramente perceptible a través de la visión. Hablar de “silencios” en una fotografía puede parecer obvio y, a la vez, problemático. Me pregunto si ¿acaso no son todas las fotos el silenciamiento de algo que siempre escapa a la representación misma?; ¿se puede afirmar que toda foto es muda? La cuestión se complejiza al pensar en las víctimas ausentes y en aquel “dar voz” a la naturaleza y los animales, ya que aquellos sonidos y voces son “audibles” en su mutismo sólo a través y después del acercamiento visual.

Ana María Ochoa (2014), en su investigación sobre “auralidad” en Colombia, muestra que, a pesar del volumen de material recolectado durante las expediciones científicas y de reconocimiento geográfico en el país durante el siglo XVII y los aportes de estos viajes al desarrollo de disciplinas como la etnografía, la cartografía, la biología e incluso

la lingüística, los registros de habla y acústicos que permeaban el archivo fueron descartados del canon cultural. De hecho, aunque gran parte del material incluía manifestaciones aurales como variaciones en la lengua de la población, sonidos propios de los ecosistemas y música local, a estos nunca se les dio importancia en la empresa de forjar un *corpus* de conocimientos sobre la nación que permitiera construir identidad (Ochoa, 2014: 2). Ochoa plantea una relectura de documentos escritos para rastrear la dimensión acústica del archivo colonial y poscolonial. Parte de su argumento afirma que la prioridad designada al acto de ver y a la visión como guía principal (sino única) para la adquisición de conocimiento caracteriza la empresa colonial. En línea con la definición del paisaje imperial de Mitchell, el archivo que identifica Ochoa limita, mutila y silencia. Vuelvo a las representaciones de la fauna y flora del siglo XVIII porque es también allí donde Ochoa comienza su estudio de la sonoridad del río Magdalena y las vocalizaciones de los *bogas*¹⁵ para formular un modelo que reivindique, como también lo plantea Bennett, una epistemología descentralizadora ya sea del régimen de la visión o del poderío del hombre. La historia aural comienza con su relevo, como secundaria a la visión; la voz y el sonido son entonces, en principio, “silenciados” de la cultura, de la adquisición de conocimientos, y por extensión, de las representaciones del paisaje. Ubicada ambiguamente entre la naturaleza y la cultura, “la voz” o “el tener voz” es central para darle forma a la historia natural y civil, así como a las emergentes prácticas del arte, sobre todo de la pintura (Ochoa, 2014: 3). Así pues, la relación naturaleza, paisaje, voz (silencio) y política (poder) se dibuja estrecha. Si el “tener voz” constituye una cualidad propia del sujeto con agencia, del sujeto político y reconocido por las instituciones de poder, al “silenciar” la naturaleza como fondo y paisaje inerte, como se planteó desde el siglo XVIII (e incluso antes), se instauró una narrativa de subyugación que dejó a lo natural como materia pasiva y vulnerable a los designios humanos. La historia de la estética se relaciona de forma íntima con la dimensión político-judicial de la acústica (Ochoa, 2015: 187), diálogo que en *Ríos y silencios* se cristaliza en la semántica de los espacios. El tablero corroído y medio borrado, la ausencia de niños y jóvenes en la escuela, el “acallamiento” de sus voces y del aprendizaje apuntan directamente a imágenes de desamparo y desprotección política. Pero, mientras visibiliza a los niños “acallados”, da paso a una “empatía estética” cuyo origen es la

¹⁵ Ochoa escribe “I explore the way that vocalizations of boat rowers of the Magdalena River, or *bogas*, were heard by Creoles and Europeans and on how those same vocalizations were understood by Afrodescendants and indigenous groups in the midst of an intense process of biological mixture that characterized this region in the eighteenth century” (2014: 11).



belleza sublime de sus fotos (Botella, 2018: 77). Empatía que reivindica a lo siempre silenciado, lo natural.

Titula Echavarría a sus fotos como “silencio” y Ochoa dice que, aunque el silencio sea imperceptible, es una de las experiencias más intensas y políticas (2015: 183)¹⁶. El silenciar es de manera directa la prohibición de las formas de expresión, “silenciar” a alguien es casi equivalente a matarlo o a desaparecerlo en contextos de opresión. De este modo, el silencio es una herramienta que caracteriza la dialéctica del reconocimiento civil provisto de un ángulo “siniestro” que invoca el acechamiento del peligro, el miedo o como lo dice David Toop (2011) en su libro *Sinister Resonance*, un lado fantasmal que reproduce las inseguridades inasibles de la irreversibilidad de la muerte. La espectralidad del silencio está en que se presenta como signo que, convencionalmente, refiere una ausencia que intuye el potencial de una presencia, de un “sonido” que llene el vacío: “el sonido es una presente ausencia; el silencio es una ausencia presente. O, quizás, lo contrario es mejor: el sonido es una ausencia presente; ¿el silencio es una presente ausencia? En este sentido, el sonido es una resonancia siniestra. Una asociación con la irracionalidad y lo inexplicable, aquello simultáneamente deseado y temido” (Toop, 2011: vii-viii)¹⁷.

La primera connotación es política, la segunda es espectral: la empatía estética que produce la obra hace eco de la convivencia simbiótica entre belleza y dolor que se proyecta en la foto. La destrucción de la escuela vista como vestigio, espacio silenciado, es un murmullo que intuye la violencia y el estruendo destructivo del pasado y trae consigo ese presentimiento espectral que caracteriza la presente ausencia de lo muerto retornado, o de la muerte que persiste en el espacio. Si bien los niños y las víctimas ya no están, su silencio toma la forma de las ruinas, de los muros parlantes cuya elocuencia reside, precisamente, en lo que callan. Las fotografías de *Ríos y silencios* “hacen ruido” al sugerir un espacio acústico donde median distintas vibraciones y rangos de lo sonoro. Aunque se acalle una voz humana, se oye el silencio histórico de los sujetos despojados

¹⁶ En las primeras líneas del ensayo de Ochoa sobre el silencio, queda claro la complejidad de definirlo y aprehenderlo, “Silence does not exist,” says a character in Andrés Neuman’s 2010 novel ‘El viajero del siglo’ (...) he was probably echoing, in literary rendition, John Cage’s famous words on the impossibility of perceiving silence. Yet silence is lived as one of the most intense experiences across cultures (...) Silence is also used in political language to imply an active politics of domination and nonparticipation” (Ochoa, 2015: 184).

¹⁷ El texto original de Toop dice “sound is a present absence; silence is an absent present. Or perhaps the reverse is better: sound is an absent presence; silence is a present absence? In this sense, sound is a sinister resonance – an association with irrationality and inexplicability, that which we both desire and dread” (Toop, 2011: vii-viii).

de derechos, de la naturaleza “estática” y los ruidos siempre presentes de una geografía que nunca ha dejado de sonar.

La “empatía estética” (Botella, 2018: 77) asociada a la obra de Echavarría se configura en esa frágil intensidad del murmullo de la muerte y las vibraciones de la naturaleza en proceso de regeneración que se plantea entre el espacio acústico de la foto y el espectador. Por supuesto, el espectador no oye literalmente nada, pero en su ver se establece un espacio compartido y aural, la matriz para la construcción de la memoria y “la comprensión del sufrimiento del otro” (Botella, 2018: 77). La capacidad de observar intensamente una imagen o una pintura y de sentir simultáneamente cómo se abre un espacio acústico, un mundo sonoro, trae consigo, según Toop, la experiencia de lo *uncanny* espectral (Toop, 2011: xiii). Considero que la audiovidencia que plantea Toop se funda en el entendimiento de los sonidos y los silencios históricos como subtexto a las representaciones estético-visuales de lo real. En este caso, la dimensión acústica presenta una situación histórica asociada a la narración del conflicto en Colombia, a las dificultades de reconciliarse con sus vestigios (el acecho del pasado permeando los muros de la aún presente escuela) y a la problemática relación entre naturaleza y cultura, humano y no-humano en la metafísica de occidente.

Conclusión

Los lugares geográficos han servido como depósito material y localizable de la memoria¹⁸. Así como ciertos objetos se transforman en recipientes del pasado y portales directos entre el presente y un pasado remoto (re)inventado, la geografía, vista como construcción social para mantener un sentido colectivo de lugar (Said, 2002: 245-246), es tan inventada y reinventada como la recolección de la memoria. Este tipo de geografía, como bien lo plantea Said, no solo ha inspirado la creación de memoria, sino también de sueños, fantasías y, por supuesto, poesía y pintura (Said, 2002: 247). Aquello que mantiene unidas a la memoria y la geografía es el deseo de conquista y dominación. El poderío colonial, como ya lo he mencionado a propósito de los textos de Mitchell y Ochoa, crea discursos, geografías y representaciones de esa geografía para reproducir soberanías imperialistas desde una perspectiva poscolonial.

¹⁸ El ejemplo más emblemático es el del modelo mnemónico de Cicerón en el que la memoria funcionaba como un sistema organizado, estructurado y localizado. Si se quería memorizar un discurso, se imaginaba una construcción llena de cuartos y rincones y a cada parte del discurso se le asignaba un espacio de aquella construcción. Mientras pronunciaba el discurso, se transitaba el lugar según el orden establecido (Said, 2002: 245).



El reclamar un espacio, en este caso la ruina de una escuela, propone una geografía construida socialmente, que reivindique la memoria y el silencio de sujetos igualmente anulados. Sin embargo, como he tratado de argumentar a lo largo de este ensayo, lo natural desequilibra dichos órdenes normativos y evidencia en las fotos una demanda por establecer relaciones distintas entre lo humano y lo no-humano. La ruina, como depósito de memoria, es considerada generalmente como el residuo de una construcción hecha por el hombre. La naturaleza (entiéndase un bosque, la selva, las montañas o un cruce de ríos) no se identifica como geografía específica y, a una naturaleza víctima de la violencia del hombre, no se la percibe necesariamente como “en ruinas”. Por esto y gracias a que la condición siempre cambiante de los procesos naturales parece escapar la lógica de la ruina como edificación que atesora el recuerdo, la memoria, y la ausente presencia de un silencio, es que las pizarras de *Ríos y silencios* evocan la fascinación, el *enchantment* e incluso la “belleza” de presenciar siempre una rehabilitación. En última instancia, cuando la maleza crezca y sepulte los muros, cuando los animales hagan de la escuela su casa y cuando una familia la reclame como suya, para ser y tener un propósito distinto al del abandono o la conmemoración, esos muros a medias desaparecerán.

¿Es aquello el fin o la evanescencia de la memoria de las víctimas?; ¿insulta a sus voces silenciadas reconocer la belleza y la fuerza de la naturaleza imponiéndose a la pizarra? Esta regeneración propone una narrativa de restablecimiento y recuperación (sanación) que sirve, precisamente, para conciliar esa heredada separación entre naturaleza y arquitectura. En *Ríos y silencios*, se cuestiona la lógica binaria de aparentes opuestos; lo silenciado se hace audible simultáneamente como regreso espectral de lo muerto y como intensidad de la vida y rehabilitación natural. La pizarra en desuso adquiere nueva elocuencia fundiendo en su centro cultura y naturaleza. Del mismo modo, el desamparo se reviste de una esperanzadora valoración del suelo que cuestiona la ruina como epítome del fin de una era de conflicto. Esta versión es la que rescato al identificar el carácter multimedia de la imagen. En primer lugar, como movimiento (del artista y del espectador), a partir del análisis del río y de la primera teoría de Bergson y, en segundo lugar, como auralidad, considerando la elocuencia del silencio como subyugación política y representación histórica a partir de las reflexiones de Toop y Ochoa. Al regresar a las fotos, la prioridad no será tratar de descifrar qué dice en las pizarras o qué ha sido borrado de ellas, sino qué movimientos y procesos tuvieron lugar para la creación de la obra y qué otros procesos insinúa la “nueva” convivencia entre muro y maleza.

Referencias

- Alcántara-Plá, M. (2007). Juan Manuel Echavarría: Corte de florero. *Inicios, Humanidades digitales*. Recuperado de: <https://inicios.es/2007/juan-manuel-echavarría-corte-de-florero/>
- Bennett, J. (2001). *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton: Princeton University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter, A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Botella, C. (2018, marzo-mayo). Juan Manuel Echavarría, Museo de Arte Moderno de Bogotá-MAMBO. *ArtNexus Arte en Colombia, No. 154*, 76-78.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1, The Movement-Image*. (H. Tomlinson y B. Habberjam, trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Echavarría, J.M. (2011). *Silencio con grieta, Las Palmas, Bolívar, Colombia*. [10 de 37. Impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas]. Recuperado de <https://jmechavarría.com/en/work/silencios/>
- Echavarría, J.M. (2012) *Silencio rojo* [impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas]. E. Rubiano (2017). Lo siniestro: vestigios de la guerra en cuatro series fotográficas de Juan Manuel Echavarría. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, no.1. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.25025/hart01.2017.03>
- Echavarría, J.M. (2012, mayo). Arte y violencias de masa. Entrevista con Juan Manuel Echavarría. (M. De Nanteuil, entrevistador). *Centre de recherches interdisciplinaires, Universidad Católica de Lovaina*. Recuperado de: https://cdn.uclouvain.be/public/Exports%20reddot/grial/documents/ColPaz_-_Entrevista_Juan-Manuel_ECHAVARRIA.ESP.VDEF.pdf
- Echavarría, J.M. (2013). *Testigo la esperanza, La Esperanza, Bolívar, Colombia*. [9 de 37. Impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas]. Recuperado de Echavarría, J.M. (2014). *Silencio con mapas políticos, Chengue, Sucre, Colombia*. [18 de 37. Impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas] Recuperado de <https://jmechavarría.com/en/work/silencios/>
- Echavarría, J.M. (2015). *Silencio Bella Vista, Bella Vista, Caquetá, Colombia*. [11 de 37. Impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas]. Recuperado de <https://jmechavarría.com/en/work/silencios/>
- Fajardo, M (1995). La obra artística de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada en el Siglo XVII, 1783-1816. *Ensayos: Historia y teoría del arte*. 1. (pp.104-130) Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46328>
- Fajardo, M. (2000). Manuel Dositeo Carvajal y el nacimiento del paisaje en Colombia. *Ensayos: Historia y teoría del arte*. 6. (pp.97-115) Recuperado de: <http://bdigital.unal.edu.co/45034/1/46825-227289-1-SM.pdf>
- Mitchell, W.J.T (2002). Imperial Landscape en W.J.T. Mitchell (ed.). *Landscape and Power* (pp. 5-34), Chicago: The University of Chicago Press.
- MAMBO, Museo de Arte Moderno de Bogotá. (2018, enero 10) *Ríos y silencios - Juan Manuel Echavarría*. [Video]. *YouTube*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=S1KFazOaSxM>



MAMBO, Museo de Arte Moderno de Bogotá (s.f.). Exposiciones: Ríos y silencios- Juan Manuel Echavarría. Recuperado de: <https://www.mambogota.com/exposicion/rios-silencios-juan-manuel-echavarria/>

Nancy, J-L. (2005). *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.

Ochoa Gautier, A.M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.

Ochoa Gautier, A.M. (2015) Silence en D.Novak y M. Sakakeeny (ed.). *Keywords in Sound*. (pp.183-192), Durham: Duke University Press.

Pacheco, J.E. (2013). *Miro la tierra*. México D.F.: Ediciones Era.

Redacción Judicial (2019, mayo 23). 702 líderes sociales y 135 excombatientes habrían sido asesinados desde firma del Acuerdo. *El Espectador*, p.1. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/702-lideres-sociales-y-135-excombatientes-habrian-sido-asesinados-desde-firma-del-acuerdo-articulo-862367>

Roca, J. (2014). Waterweavers: The River in Contemporary Colombian Visual and Material Culture en José Roca y Alejandro Martín (eds.). *Waterweavers, A Chronicle of the Rivers* (pp.20-28), New York: Bard Graduate Center Decorative Arts, Design History, Material Culture.

Rubiano, E. (2017). Los siniestro: vestigios de la guerra en cuatro series fotográficas de Juan Manuel Echavarría. H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, 1. doi: 10.25025/hart01.2017.03

Said, E.W. (2002). Invention, Memory, and Place en W.J.T. Mitchell (ed.). *Landscape and Power* (pp.241-259), Chicago: The University of Chicago Press.

Toop, D. (2011). *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*. New York: Continuum.

Uribe Alarcón, M.V. (2016) Prólogo: Desaparición y evanescencia. El arte contemporáneo y la violencia en M.R. Acosta López (comp.). *Resistencias al olvido, memoria y arte en Colombia*. Grupo Ley y Violencia (pp.1-21), Bogotá: Ediciones Uniandes.

Zuluaga, P.A (2014, enero). Guerra y pa', Juan Manuel Echavarría. *Revista Arcadia*. Recuperado de: <https://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/guerra-pa-juan-manuel-echavarria/35115>

Natalia Aguilar Vásquez (Bogotá, 1991) es candidata doctoral en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York (NYU). Estudió Literatura en la Universidad de los Andes de donde se graduó en 2013. En 2015 obtuvo una maestría de investigación en Arte Contemporáneo y Estudios de Arte Globales de la Universidad de Leiden, Países Bajos. Su tesis de maestría se enfocó en el “cadáver” y el “espectro” como conceptos críticos para pensar la relación entre cuerpo, violencia y memoria en la obra de Teresa Margolles y Óscar Muñoz. Parte de esa investigación fue incluida en las antologías críticas: *Cuerpos ilegales: sujeto, poder y escritura en América Latina* editada por Nanne Timmer y publicada en 2018 por Alemara Press, y en *The Limits of the Human in Latin American Culture*, que será publicada en el 2020 por The University Press of Florida. Su principal interés de investigación es la representación de la

violencia y su impacto en la reconfiguración de cuerpos y espacios en la literatura y las artes visuales contemporáneas en México y Colombia.

✉ nav280@nyu.edu