

# Memoria, imagen y duelo. Conversaciones entre una artista y un historiador

Gonzalo Sánchez\*  
y María Elvira Escallón\*\*

## RESUMEN

Este diálogo entre un historiador y una artista visual trata sobre memoria, imagen y duelo a partir de la obra “Desde Adentro”, fotografías y video sobre el atentado al Club el Nogal.

La obra se concentra en el registro de las huellas de las personas que se encontraban en el interior del edificio la noche del atentado el 7 de febrero de 2003.

*Palabras clave:* Memoria, fotografía, huella, imagen, duelo, víctimas.

## SUMMARY

### MEMORY, IMAGE AND SORROW. A CONVERSATION BETWEEN AN ARTIST AND A HISTORIAN

This dialogue between a historian and a visual artist is about memory, image and mourning in the work “From the inside”: photography and video about the attack at El Nogal Club. The work focuses on the traces left by people who were inside the building the night of the bomb explosion the 7th of February 2003.

*Key words:* Memory, photography, traces, image, mourning, victims.

FECHA DE RECEPCIÓN: 10/10/2006

FECHA DE APROBACIÓN: 02/03/2007

[60]

análisis político n° 60, Bogotá,  
mayo-agosto, 2007: págs. 60-90

\* Historiador, politólogo y sociólogo colombiano. Doctor de la Escuela de Altos Estudios de París, autor, entre otros de los siguientes libros: *Bandoleros, gamonales y campesinos: el caso de la Violencia en Colombia* (coautora Donny Meertens), 1983 (Traducido al inglés como *Bandits, Peasants and Politics*); *Guerra y política en la sociedad colombiana*, El Áncora Editores, 1990 (traducido al francés como *Guerre et Politique en Colombia*); *Guerras Memoria e Historia*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2003. Ha sido profesor visitante en varias universidades de Estados Unidos y Europa (Universidad de Texas, Duke University, Escuela de Altos Estudios de París, Universidad de la Sorbona de París y University College de Londres). Profesor de la Universidad Nacional de Colombia en el Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Iepri.

\*\* Nació en Londres, vive y trabaja en Bogotá. Estudió psicología y paralelamente se formó como artista en diferentes talleres y centros académicos. Su trabajo, de gran heterogeneidad formal, en el que cada proyecto sigue su camino único y preciso, se desarrolla alrededor de dos ejes temáticos: memoria y cultura y naturaleza. Sus proyectos señalan o propician situaciones donde puede observarse de cerca la convergencia de ordenes muy diversos que parecerían opuestos. Desde 1980 su trabajo ha sido incluido en múltiples eventos artísticos en Colombia. Desde el 2000 desarrolla proyectos en el exterior y su trabajo se exhibe internacionalmente.

ISSN 0121-4705

**Gonzalo Sánchez (S).** Partamos de un reconocimiento: yo soy historiador y usted es artista, ambos nos hemos ocupado de la memoria y es ese terreno común el que nos ha llevado a esta conversación. La crítica de arte Carmen María Jaramillo, que conoce su obra y había leído mi libro *Guerras, memoria e historia*, encontró que una frase de éste podría servir, si se me permite la expresión, de epígrafe de su exposición “Desde adentro”, fotografías y video sobre el atentado al Club El Nogal. Hecho el contacto, cruzamos algunas comunicaciones. Evoco de entrada la primera, porque en ella se describe exactamente el origen y sentido de su última obra, “Desde adentro”.

**María Elvira Escallón (E).** (*E-mail* de septiembre 23): Actualmente presento una exposición titulada “Desde adentro”, compuesta por doce fotografías y un video que realicé en el edificio del Club El Nogal, días después del atentado del 7 de febrero de 2003. Yo trabajaba en esa institución como directora cultural y tenía a mi cargo el cuidado de su patrimonio artístico. Seis días después del atentado, me enviaron a verificar el estado de dicho patrimonio. El edificio estaba como detenido en el tiempo; nadie aparte de las instituciones de rescate de víctimas había entrado allí, pues se encontraba aislado por la Fiscalía.

El resultado de ese recorrido es la exposición titulada “Desde adentro”, doce fotos de gran formato (a escala real) y un video de 12 horas continuas (en tiempo real). Ha sido instalado en el espacio de lo que fuera el antiguo Teatro Olympia, próximo a desaparecer.

Las fotografías no dan cuenta de la destrucción del edificio, no muestran escombros y tampoco muestran a las víctimas. Recogen exclusivamente las huellas de las personas que estuvieron allí esa noche.

Me obsesionaba conservar una memoria de lo que encontraba a mi paso y reflejar la atmósfera psíquica de lo que allí se vivió.

Me tomé la libertad de poner una cita suya que dice “porque la memoria es, en un sentido más profundo, una forma de resistencia a la muerte, a la desaparición de la propia identidad”, para encabezar una invitación que dirigí a los socios y a los empleados del Nogal, contándoles sobre la exposición.

“Quisiera invitarlo a ver esta muestra, que está abierta hasta el domingo 26. Me interesa sobremanera compartir con usted este trabajo”.

**S.** Mientras usted recurre al texto para reforzar la imagen, yo ando interrogándome sobre los límites del texto, sobre el reconocimiento de que el texto ya no puede por sí solo decir todo el dolor que hay envuelto en nuestras tragedias cotidianas y la necesidad de recurrir a la imagen y a las posibilidades múltiples del lenguaje artístico. Y la fotografía tiene allí un lugar privilegiado. La recientemente fallecida Susan Sontag, en esa joya que es *Ante el dolor de los demás*, le atribuyó incluso superioridad a la fotografía sobre la literatura, en tanto transcribe y al mismo tiempo interpreta la realidad.

Desde luego, su obra “Desde adentro” se entiende mucho mejor si se tienen en cuenta sus antecedentes, en el manejo precisamente de la temporalidad y la memoria.

**E.** A veces percibo que memoria es todo, porque todo es pasado, ¿verdad? Mi hijo Sebastián cuando era chiquito un día me dijo una frase que nunca se me olvida: “Mamá, cuando yo digo ahora ya dejó de ser ahora, ¿no es cierto?”

**S.** El presente parece llevar la peor tajada en la sucesión de la temporalidad: antes estábamos muy dominados por el pasado, hoy estamos muy exigidos por el futuro. El

presente queda estrangulado entre el pasado y el futuro. El presente es de una volatilidad extrema.

**E.** Hace tiempo hice un trabajo que alude precisamente a eso: a la volatilidad del presente. Se llama “In memoriam”. Es una disolución: una columna dórica de hielo de 300 kilos está sumergida en una urna de cristal llena de agua que la cubre totalmente. La columna se diluye durante 20 horas. Todos sus contornos geométricos y sus proporciones áureas se pierden rápidamente y se da un proceso de cambios impredecible.



“In memoriam”  
Instalación  
2000

[62]

**S.** No es, por así decirlo, una obra terminada, inmóvil, sino una obra en la cual la inestabilidad es la esencia de los materiales y de los dispositivos, lo cual, supongo, plantea enormes dificultades técnicas para la instalación de la obra.

**E.** Sí, se trata de un proceso en el cual los materiales en transformación constante generan tensiones muy altas, e introducen en el escenario de la exposición una inestabilidad permanente. Pongamos por ejemplo, el hielo: aparece como blanco, porque está lleno de partículas mínimas de aire, lo que hace que en su disolución se genere una efervescencia, como si se tratara de un ser vivo que está cambiando de estado. Pero ese hielo de 300 kilos, que aparentaba ser tan sólido, era realmente muy frágil. Su manipulación a la hora de desmoldarlo, desplazarlo, colocarlo entre la urna, requería de una gran delicadeza. Un golpecito o una mala fuerza podían quebrarlo de lado a lado, como alguna vez nos sucedió.

Para mí, era muy importante que el hielo estuviera sumergido en agua; quería ofrecer al espectador esa experiencia de un cuerpo que se diluye en su propia materia. Después de la disolución, el agua quedaba en la urna, y transcurrido cierto tiempo se repetía el proceso.

**S.** Lo cual genera una relación muy particular con el espectador y con la temporalidad. Antes se hacían obras para que perduraran; ahora me hablas de obras que duran 20 horas y desaparecen.

**E.** Sí, en el carácter efímero de la columna descansa la esencia de esa obra. El sentido de ese trabajo está en esa disolución.

**S.** O sea que uno no puede volverla a ver, como dice que quiere volver a ver *La Pietá* o una escultura clásica. Me surge entonces la pregunta: ¿A quién se le está hablando desde

la obra? ¿Sólo a los que la pudieron ver hoy? ¿Y cómo se le transmite a los de mañana? ¿Cómo registrar el momento de la obra?

**E.** En un principio pensé que esta obra había sido para los que la vieran; después, para los que oyeran el cuento y se lo imaginaran.

**S.** Hay una especie de renuncia a la trascendencia y a la duración. En efecto, antaño se consideraba intrínseco de la labor del artista crear para la contemplación de los contemporáneos, pero también para la posteridad. ¿Era entonces eso tomarse demasiado en serio?

**E.** Quizás es más difícil hoy en día mantener la ficción de que las obras duran. Pero, de algún modo, todo trabajo de arte es perenne y es efímero a la vez. Es cierto que existen obras que han sido diseñadas para desafiar el tiempo y perdurar, y por eso son plasmadas en materiales que tienen estas propiedades. Sin embargo, hay otras que han sido concebidas más como procesos y acogen dentro de sí mismas la dimensión tiempo; no se resisten a la impermanencia sino que por el contrario, la incluyen. Saben que desaparecerán y esa desaparición es parte de su propio cuerpo. Puede durar una fracción de segundo, un minuto, una hora, etc. “El fuego dura un día y se extingue, pero mientras dura es eterno”, dijo una vez Helio Oiticica, un artista brasileño.

La obra sigue viviendo en la imagen. Desde cuando existen las técnicas de reproducción, las gentes se han aproximado al arte a través de ellas. En el Tercer Mundo todos nosotros hemos conocido el arte universal precisamente a través de libros.

Buena parte del arte contemporáneo se documenta a través de la fotografía, que finalmente asume el estatus de obra; se trata de lo único de una obra efímera que permanece para quienes no la vieron. Las obras van tomando su camino, se las arreglan para transportarse y mantener gran parte de su poder en los distintos medios que las difunden, o a pesar de ellos. No son inertes, saben de algún modo cómo abrirse paso; se separan del artista y encuentran circuitos donde entablan diálogos a los que su autor no tiene acceso; ellas buscan su espacio y lo encuentran en la memoria de cada persona.

**S.** Da la impresión de que cada una de sus obras deriva de una experiencia particular. ¿Cuál es esa experiencia matriz en *In memoriam*?

**E.** “*In memoriam*” tiene su origen en un sueño y eso se percibe en su materialización.

**S.** ¿El trabajo del Nogal también fue un sueño?

**E.** Un sueño.

**S.** ¿Entonces hay que preguntarle todos los días qué soñó para saber qué va a pasar o cuál es la próxima obra? (risas). El sueño parece tener un lugar muy significativo en sus vivencias y en su obra. ¿Lo que habría de suceder en *El Nogal* se le anticipó de alguna manera a través de un sueño?

**E.** Así fue. Unos días antes tuve un sueño: fue algo muy vívido. Llegaba a una casa campesina en un lugar aislado: la casa tenía un solo espacio con una cama y una mesa pequeña y no había luz. La atmósfera era densa, un aire espeso e irrespirable. No había luz. Lo central todo el tiempo era que no había luz. De algún modo sabía que allí había ocurrido un hecho extremadamente violento. Todo había pasado ya, no encontraba a nadie, no había sangre, ni cadáveres, ni siquiera se conocía una historia hilada. Lo que encontraba era un espacio cargado, en donde todo lo sucedido se había depositado, estaba suspendido allí a otro nivel. En ese sueño yo tenía una tarea: captar la atmósfera de ese lugar, y como no había luz, la problemática era ¿cómo aportar luz a esa escena para hacerla visible sin alterarla?



Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Fotografía color  
70 x 104 cm  
2003

[64]

**S.** ¿Captar la atmósfera era hasta cierto punto algo abstracto en ese momento?

**E.** No era propiamente abstracto, era más bien invisible. Estaba en las paredes, en el piso, en la cama, pero la atmósfera no eran ni las paredes, ni el piso, ni la cama; era algo más que el aire. Algo de naturaleza física y psíquica. En esa atmósfera estaba condensado lo que había sucedido. Mi trabajo era captar con una cámara toda esa invisibilidad, en una labor entre la del periodista y la de aquellas personas que buscan registrar el más allá.

**S.** ¿Hay entonces en ese sueño un juego de tensiones en donde las fronteras entre lo onírico y lo real parecerían diluirse?

**E.** Varios sentimientos marcaban ese sueño: ansiedad de no ser capaz de realizar la tarea de captar esa atmósfera, y profunda tristeza por lo que había vivido esa víctima en ese lugar. Oía mentalmente, de manera repetida, la última estrofa del nocturno de Silva, que alude a las noches en que encuentran "las sombras de los cuerpos con las sombras de las almas". Lo que le voy a decir es muy irracional, no hay cómo justificar un sueño, pero en ese sueño la tarea de registrar tenía propósitos muy definidos: primero, dar a conocer, y segundo, acompañar a quien había vivido el hecho doloroso. Yo no tengo creencias especiales acerca de espíritus, ni sé de espíritus, ni nada de eso. Pero la idea era acompañar.

**S.** ¿Cuánto tiempo antes del atentado al Nogal fue este sueño?

**E.** Unos días antes, seis o siete días antes. Cuando después del atentado entré al edificio del Nogal, inmediatamente reconocí esa atmósfera. Era la misma, idéntica atmósfera de la casa del sueño, no había aire en el aire, la oscuridad... Fue entonces cuando entendí que ese sueño me había hablado del Nogal.

**S.** Con ese antecedente del sueño, ir al Nogal después del atentado era una necesidad, pero al mismo tiempo una inmensa responsabilidad. Usted, que de alguna manera lo había visto todo antes que todos, ahora tenía que (re)contarlo, registrarlo, como lo había hecho en el sueño. ¿Entra al edificio para descifrar el sueño?

**E.** No, yo nunca me volví a acordar del sueño. Ni con las imágenes de la TV, ni estando como estaba, tan cerca de la tragedia. Fue cuando entré al edificio que reconocí esa atmósfera y entendí que ya había estado allí en el sueño; también entendí lo que tenía que hacer, pues había caminado por anticipado esos espacios.

**S.** ¿Le piden entrar, o solicita ir?

**E.** Creo que nunca hubiera solicitado ir. Me llamó la gerente del Club y me dijo: “Hoy hay que entrar a ver cómo está el patrimonio...”. Y mientras hago ese recorrido es que se articula todo, la experiencia directa con el material del sueño... Salí de allí a pedirle permiso para tomar las fotos.

**S.** Es decir, no sale a contar lo visto sino a buscar la forma de registrarlo. La palabra no es suficiente.

**E.** Realmente no había palabras. Desde pequeña he tenido varias crisis de confianza en la palabra: tenía épocas en que hablaba muy poquito, pues no creía en la capacidad de la palabra para comunicar lo que sucede, y menos aún lo que se siente.

**S.** Entonces, en ese escepticismo, ¿cuál es el sustituto de la palabra?

**E.** El silencio (risa).

**S.** ¿O la imagen?

**E.** Sí, pero más tarde. Me acuerdo del día en que pensé con palabras por primera vez. Recuerdo el temor que me produjo eso... Sentí que era algo así como una trasgresión.

**S.** ¿Hablar?

**E.** Pensar hablando. Yo sabía hablar a los cuatro años, pedir las cosas, pero no me hablaba a mí misma; eso uno no lo hace a los cuatro años, creo, sino que es un proceso en el que primero uno le habla a los demás y recibe el lenguaje de los demás. Pero hay un día que resuelves, no sé por qué, hablarte a ti mismo, y ese día tú haces de ti dos personas, una que habla y otra que oye; y ese día también empieza uno a construir un mundo completo, contenido en palabras. Ese mundo se va distanciando, distanciando de las cosas, de ese otro mundo que siempre está allí, y cada vez menos vemos.

**S.** ¿Esa tensión entre la palabra y la imagen es la que se le vuelve a poner de manifiesto tras ese primer viaje a las tinieblas del Club?

**E.** Recuerdo que cuando salía no podía decir mayor cosa; había una imposibilidad de hacer entrar en palabras la naturaleza de lo que había visto allí. Miles de cosas que se sienten y no se sabe después cómo nombrarlas.

Todo viene de la infancia, de no creer que en una palabra estuviera contenida una cosa. Me parecía increíble que la gente, en masa, se hubiera ido conformado con lo que las palabras podían decir y no se molestaran con la inmensa franja de lo que no se estaba diciendo. Durante años como niña me obsesionó la idea de que nunca sabemos en realidad lo que las otras personas están sintiendo. Yo me la pasaba preguntándome en ese entonces, cómo saber que cuando se habla de una sensación física o de un sentimiento, estamos hablando realmente de lo mismo, si solo contamos con palabras. Esa, hoy día, sigue siendo la misma pregunta: ¿Cómo transmitir una vivencia?, ¿cómo acceder a la vivencia del otro?, ¿cómo no quedar aislado, poseído por la inmensidad de la experiencia?

**S.** ¿Y es de esa desconfianza y ese temor original por la palabra que descubre la fuerza de la imagen?

**E.** Poco a poco encontré que quedaba el camino del gesto y de la imagen. Me encantaban los libros con ilustraciones. Eran para mí, objetos mágicos. Un poco después empecé a hacer colecciones de imágenes de la naturaleza; guardaba fotos e ilustraciones de plantas, y de animales que salían en los libros de ciencias naturales y en las revistas. También guardaba las hojas de los árboles de la cuadra y trataba de ordenarlas por colores, haciendo una escala tonal como las de los lápices Prismacolor, pero nunca lo lograba pues cada vez que abría los cajones donde tenía mi colección escondida para revisar el orden que había obtenido, encontraba que los colores habían cambiado a medida que el tiempo pasaba. ¿Cómo detener el color de cada hoja? Sólo la pintura, el dibujo, o la fotografía –en ese entonces inaccesible a un niño– podían hacer eso.

**S.** En la presentación de la exposición “Otras miradas”, donde se incluye parte de este trabajo, Carmen María Jaramillo señala cómo no fue por azar que sintió la necesidad de registrar lo que quedaba en El Nogal: el tema de los escombros, las ruinas, tenía antecedentes en su obra (“El reino de este mundo”, “In vitro”), y cómo esa preocupación se había metido de alguna manera a su taller, a su sitio de trabajo. Aquí las ruinas no son un simple objeto de reflexión; son una experiencia vivida. Hubiera podido estar en ese mismo sitio, y en esa medida, usted es también una sobreviviente, que se siente obligada a registrar, a contar, el trauma de los otros.

**E.** No lo había visto así. Debo pensar más en ello.

**S.** ¿Por qué elige esas huellas en vez de fotografiar el espacio arquitectónico en disolución, tema que le es tan cercano?

**E.** Bueno, eso es importante. Después de entrar por primera vez al edificio, fui y conseguí película. Jamás en la vida se me ocurrió conseguir luces profesionales ni cámaras de negativo de gran formato; llevé mi 35 mm y el trípode. Hubo algo de planeación. Sin embargo, cuando entraba al edificio, la capacidad organizativa me abandonaba, el impacto emocional generado por lo que veía era tan fuerte que no podía mantener una conducta coherente. La verdad es que ya enfrentado a esos hechos, uno no piensa más.

**S.** ¿La dejó perturbada el ingreso?

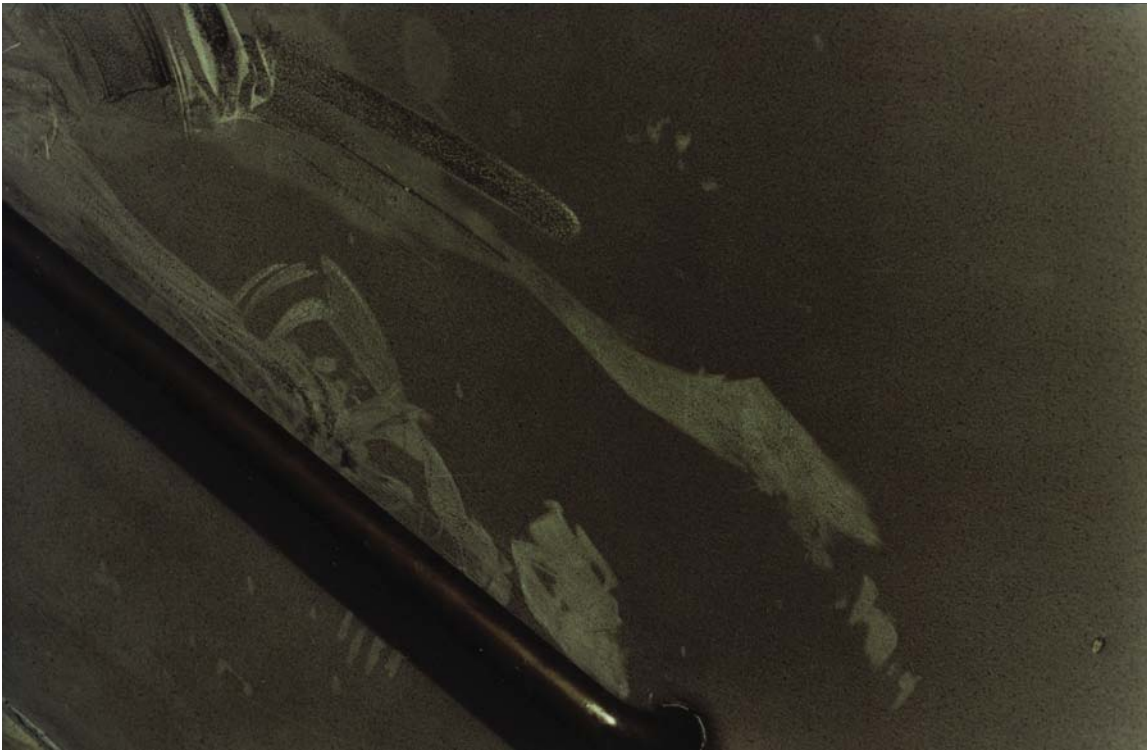
**E.** Muy perturbada. Cuando entré por primera vez a ese espacio, fue como haber llegado a otra realidad. Una caverna en las profundidades de la tierra. Hoy, acordándome, me falta el aire. Los pisos de abajo del edificio tienen muy poca ventanería, no había luz eléctrica desde el atentado. Íbamos con cascos: me acompañaban dos personas de seguridad, llevábamos lámparas portátiles y su luz me parecía muy débil, sólo alcanzaba a mostrarnos pequeñas porciones de lo que nos rodeaba. Lentamente se avanzaba, pues el camino estaba lleno de escombros. La pesada atmósfera que lo envolvía a uno era casi irrespirable.

La atmósfera estaba colmada de cosas, de emociones y presencias no reconocibles. A cada respiración, uno sentía el paso de esa atmósfera por todo el sistema respiratorio hasta los pulmones; a cada respiración entraba al torrente sanguíneo, llegaba a los órganos, se hacía parte de mí. Tomar ese registro fotográfico implicó un proceso psicológico de ir adquiriendo una proximidad con los hechos, y otro físico, pues esa información también se procesó a través de mi propio cuerpo.

**S.** ¿El espacio se apoderó de usted?

**E.** Sí, literalmente. Sentía que andábamos al borde de un enorme abismo cuyos límites no veía, pero cuya proximidad podía intuir. Las luces de las lámparas dejaron ver unas ex-

[66]



Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Fotografía color  
70 x 104 cm  
2003

[67]



Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Fotografía color  
70 x 104 cm  
2003



trañas inscripciones sobre los muros; me parecieron signos de un lenguaje desconocido. A medida que avanzábamos, encontraba diferentes superficies marcadas con esos signos... El intervalo de tiempo que me tomó interpretar la naturaleza y el origen de esas señales fue para mí de extremo temor. De pronto comprendí que la profunda oscuridad del ambiente no sólo estaba causada por la falta de ventanas, sino por la presencia de una capa tupida de hollín generada por el incendio que lo cubría todo. Entonces comprendí también que los signos de ese lenguaje extraño eran realmente las huellas y los gestos de las personas que habían estado allí esa noche, tratando a tientas de salir del edificio en la oscuridad.

**S.** Supongo también que ese momento debe haberle planteado profundas reflexiones sobre su múltiple condición de víctima virtual, de sobreviviente y de testigo que necesita contar.

**E.** Comprenderlo y percibir la intensidad de las emociones guardadas en esos gestos, la condición de vulnerabilidad de esas personas, fue una experiencia muy dolorosa. Pienso que en ese momento se selló como una especie de acuerdo inconsciente con ellos. Supe que tenía que guardar una memoria de lo que veía. Era como un deber hacerlo. Tenía que llevar esa voz, transmitir el mensaje que habíamos encontrado allí depositado en las superficies de las paredes, las puertas, los ascensores.

Este registro, “Desde adentro”, quizás sea la manera –única posible que vi– de acompañarlos, de estar presente.

**S.** En ese escenario cargado de emociones, de intensidades de oscuridad y destrucción, ¿cómo orientarse?

[68]



Sin título. De la serie “Desde adentro”  
Fotografía color  
2003

**E.** Yo tenía un horizonte inicial, la búsqueda del patrimonio artístico del Club, pero en ese recorrido me encuentro que a cada paso se desplegaban territorios insospechados. Era muy difícil saber sobre qué centrarse.

Es que presenciar la transformación de un espacio habitualmente consagrado a la recreación, al cuidado del cuerpo, en muchos lugares lujoso, convertido en este escenario, es una experiencia muy fuerte. Piénsese por ejemplo en el gimnasio: todas esas pesas y máquinas cuya referencia inmediata es el cuerpo humano, completamente carbonizadas... Canchas de bolos sembradas y parcialmente tapadas por escombros gigantescos; los pisos de mármol habitualmente impecables, ahora tapizados por una capa espesa de cenizas. Había zonas donde el velo negro del hollín había pasado sobre los objetos, eliminando su brillo, robándose sus diferencias, reduciéndolos a todos a una misma superficie oscura y aterciopelada, semejante a la que cubre las alas de las mariposas nocturnas. Podría seguir citando muchos ejemplos. Es difícil imaginar la disonancia emocional que se crea al ver juntos elementos que hablan al mismo tiempo de órdenes tan distantes como el lujo y la ruina, el placer y la angustia.



Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Fotografía color  
94 x 140 cm  
2003

Me impresionó ver el estado de ciertos muebles que quedaron desarticulados por la explosión, el mueble que siempre nos habla de las personas y de su postura; el estado indescriptible de las plantas y las flores quemadas en los floreros, ese testimonio silencioso de otros seres vivos. Aunque todas esas alteraciones de los espacios y de los objetos aludían al ser humano, lo que hablaba directamente de lo que les había pasado a las personas esa noche, eran sus huellas. Entonces en ellas resolví centrarme.

**S.** ¿En qué momento se desplaza la atención de los escombros a las huellas? Insisto, no es el edificio el que le llama la atención.

**E.** Sí me la llama y poderosamente, pero decido dejarlo de lado. Al hueco de siete pisos de profundidad creado por la onda explosiva que se veía desde el restaurante principal y que no podía ser más impactante, le tomé sólo una foto. El video está filmado al pie de ese hueco, uno de sus bordes alcanza a asomar en la imagen, pero no se centra en él. Las fotos se centran en huellas dejadas por las personas y las huellas de los objetos faltantes.

**S.** Y así está haciendo alusión no sólo a ese objeto ausente, sino a todos los otros objetos faltantes.

**E.** Sí. Cuando paso por un corredor y encuentro marcada sobre la pared ennegrecida por el humo la silueta casi fantasmagórica de una mesa que ya no está, quizás no esté echando de menos específicamente esa mesa... Estoy visualizando una ausencia y esa ausencia hace resonar muchas otras.

**S.** En el caso de las huellas de personas, son huellas en un punto límite, umbral entre la vida y la muerte: unas pueden ser el rastro de alguien que no logró salir, otras pueden ser el primer rastro de su regreso a la vida. Se ubica en ese umbral y tal vez es eso lo que hace tan interpelador ese registro.

**E.** Como persona que llega al escenario de los hechos después de que todo se ha consumado y que puede ver ese espacio cuando nada ha sido tocado aún, siento una inmensa tristeza. Las huellas actuaron como el vehículo que me transportó hasta los momentos

[70]



Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Fotografía color  
2003



[71]

Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Fotografía color  
2003

que ellos vivieron. Yo llego tarde, todo el mundo llega tarde a hacer ese registro; nunca vamos a poder estar en el momento mismo de los hechos. Lo que nos puede dar acceso a esos momentos no son las perforaciones de siete pisos, ni los carros carbonizados en el parqueadero, ni el estado del gimnasio, sino las huellas de las personas y de los objetos más cotidianos.

**S.** Huella, insisto, que nos transporta al momento límite entre vida y muerte.

**E.** Es en ese borde donde esta obra quiere situarse y situar al observador, y donde me parece que de hecho lo sitúa. En verdad, como usted señala, “Desde adentro” da cuenta de un territorio, situado entre la existencia y la inexistencia, la “realidad”, por el que finalmente todos, de un modo u otro, transitaremos. Se concentra en ese borde que encontré plagado de marcas de desplazamiento. En la gran mayoría de estas fotografías se insinúa un acceso, un portal, –la puerta, la escalera, el ascensor–, una zona que conduce a otros espacios que no vemos. Muchas personas que entraron a la exposición me decían que les parecía oír lo que estaba pasando allí adentro del edificio.

**S.** Efectivamente, no pretende narrar, no pretende reconstruir, no pretende impresionar... Hubiera podido fotografiar cosas mucho más impactantes, ¿o no? Prefiere llegarle al público a través de huellas, de algo casi incapturable que es una atmósfera.

**E.** Quería proporcionar una mínima muestra, un mínimo acercamiento a lo que ellos llegaron a vivir.

**S.** ¿Un esfuerzo por simbolizar y hacer tolerable lo intolerable?

[72]



Sin título. De la serie “Desde adentro”  
Fotografía color  
70 x 104 cm  
2003

**E.** Realmente el esfuerzo está centrado en captar y guardar una memoria de lo que veía. Con ello, quizás se logre un documento con el cual se objetiva y se pone fuera de sí mismo una experiencia extrema difícil de tolerar. Una visitante a la exposición me dijo que este documento le había permitido acercarse por primera vez a lo que sucedió allí, pues lo del Nogal había sido “como un hierro candente que no había por donde agarrar”. Esa frase resume muchas cosas clave.

**S.** ¿Las paredes y los espacios fotografiados fueron sometidos a algún tipo de tratamiento previo?

**E.** Absolutamente a ninguno. Registré lo que encontré, como lo encontré. La mayor parte de las fotografías son tomas frontales de muros, puertas, ascensores, que muestran las huellas tal como las encontré. Están tomadas desde una distancia cercana determinada por lo que se alcanzaba a visualizar con las lamparitas de mano que llevábamos para guiarnos. La intervención mía es la elección de la toma y la decisión de ampliarla a tamaño real.

**S.** ¿Cómo fue entonces, dadas las circunstancias, el proceso técnico de las tomas fotográficas?

**E.** Como le conté, era difícil mantener los controles de la razón en esa situación. No cumplí con los procedimientos habituales de cualquier fotografía. Por ejemplo, no hice lo que en el lenguaje técnico se llama braqueteo: generalmente, y más en condiciones de luz tan difíciles, se elige una toma y en seguida se realizan varios disparos con el diafragma más abierto, o más cerrado, para contar con un registro amplio, con diferentes exposiciones. No lo hice... Casi todas las imágenes son negativos únicos... No se cómo funcionó. Por otro lado, las condiciones de iluminación eran muy precarias; las luces portátiles que llevábamos para ver el camino, unas veces eran barras de neón, otras eran halógenas... Ello impactó el color de algunas fotos.

Para mí era esencial mostrar esa oscuridad que recordaba, y para ello contaba con el referente único de mi propia memoria sobre esos recorridos. Las imágenes se ajustaron poco a poco a ese recuerdo.

Todos sabemos que las fotografías pueden llegar a ser tan ajenas y distantes de los objetos que registran. Recuerdo ahora la descripción de Roland Barthes en “La cámara lucida” al tratar de reencontrar angustiosamente a su madre ya muerta entre las muchas fotografías que tenía de ella y en las que solo lograba reconocerla fragmentariamente pues estas “dejaban escapar su ser y por lo tanto dejaban escapar su totalidad”. En el caso del Nogal, no se como, pero sé que la atmósfera quedó registrada en estas fotos.

Amplí las fotos a tamaño real. Un ladrillo mide en la foto lo que mide un ladrillo. Carmen María Jaramillo interpreta esto como un recurso para implicar el cuerpo del observador, y creo que así es.

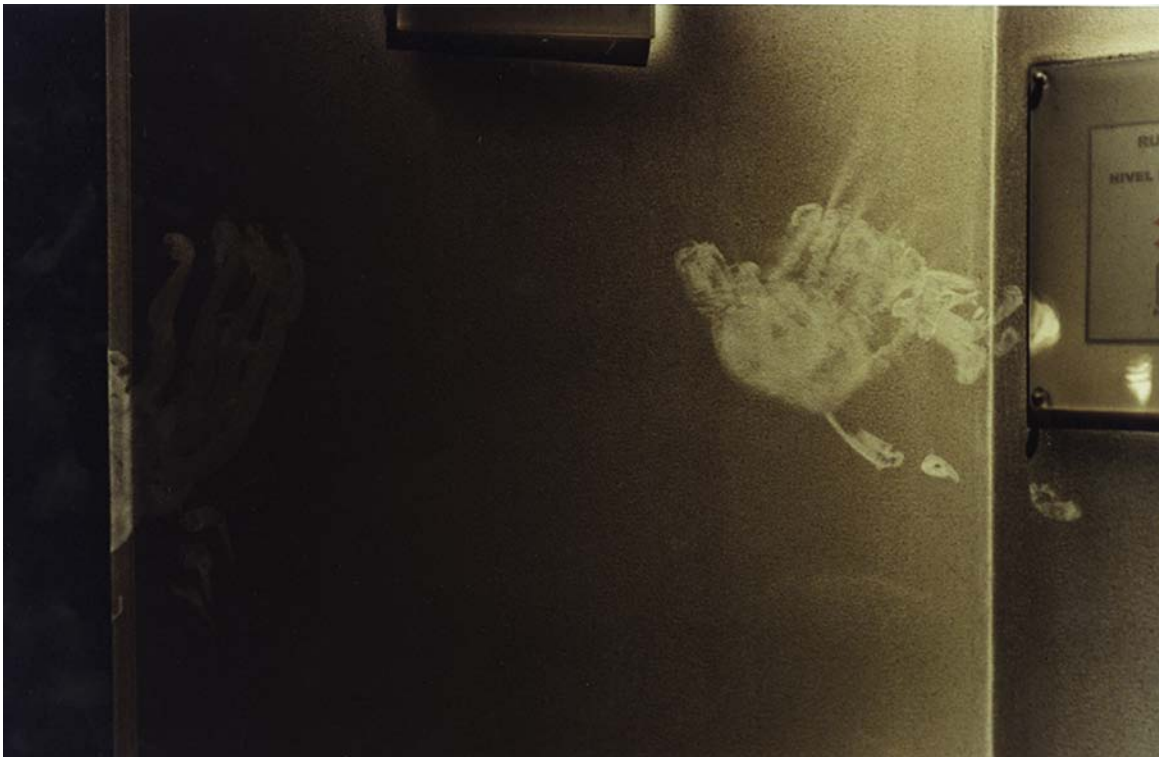
**S.** En todo este relato encuentro algo que me parece extraordinariamente interesante: la relación “acontecimiento-huella”, en paralelo con la relación “sueño-realidad”. Ambas relaciones parecerían estar atravesadas por eso que llama la “misión de captar lo invisible y proyectarlo”. Pero, además, estas obras son tan importantes para la gente del Nogal porque le prestan a quienes vivieron la catástrofe o perdieron en ella a un ser querido, un medio para elaborar su propio duelo.

**E.** Creo que sí... Una persona que visitó la exposición me dijo: “Esta exposición es como un gran ritual; todos nosotros venimos acá a cumplir con una cuota, la cuota de compartir este dolor con quienes lo vivieron y así poder acompañarlos. Es una manera de que sepan que nosotros no los hemos abandonado”.



[74]

Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Fotografía color  
2003



Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Fotografía color  
70 x 104 cm  
2003

**S.** Es muy importante en estos casos prestar atención a un concepto amplio de víctima, no sólo en el momento de la tragedia sino en el proceso posterior de rehabilitación física y psicológica.

**E.** Eso tiende a olvidarse. De alguna manera no sólo los que estaban en el edificio fueron víctimas de ese atentado. Todos los que pertenecían a esa comunidad fueron víctimas de ese atentado. Se perdió la vida de muchos empleados, de muchos socios, de varios visitantes, muchísimas personas quedaron heridas severamente y aún lo están de una u otra manera. Así como sucede con la naturaleza, al devastarla nos estamos devastando; poco a poco uno puede ir entendiendo cómo cuando se inflige daño a alguien, se le hace a todos.

**S.** En todo caso cuando regresa al escenario de los hechos pasó de ser víctima virtual a convertirse en heraldo, en testigo que necesita contar.

**E.** Fue muy difícil tomar la decisión de mostrar las fotos del Nogal. Temía que la gente pudiera malinterpretarlas. Pero ese temor estaba contrarrestado por una sensación nítida de “tengo que hacerlo porque yo lo vi”. No mostrar este registro equivaldría a abandonarlos; sería como decir “a mí no me importa lo que veo”. A los pocos días del atentado tenía el registro completo; mandé sacar sólo unos contactos fotográficos. Me daba cuenta de que debía esperar a encontrar un momento y un lugar adecuados, y eso fue un año y medio después.

**S.** Al cabo de muchas vacilaciones decidió mostrar la obra, pero al mismo tiempo mantiene la determinación de no venderla. Aquí hay un cruce de intereses. Por un lado, está el valor del trabajo profesional del artista; por el otro, el interés del público por acceder a un producto que al fin y al cabo es un producto para el mercado, y por último está el interés, yo diría casi la necesidad, de algunas de las víctimas o de sus sobrevivientes de tener a través de su obra la memoria congelada de los seres queridos que se fueron. ¿Cómo se resuelven estas tensiones, o cómo las afronta si es que no se pueden resolver? Me gustaría extender esta reflexión sobre la relación obra-víctima a sus otros trabajos, dado que generalmente están ubicados en escenarios donde prácticamente no hay quién se interese por recoger la memoria, salvó usted.

**E.** Me ha sorprendido sobremanera encontrar que mucha gente quisiera adquirir estas fotografías. No me imaginaba que las personas soportaran convivir con estas imágenes tan fuertes. Pero he llegado a comprender también que para los sobrevivientes las fotos son de alguna manera una prueba que da fe de que todo eso existió y de que ellos pudieron atravesarlo. Por otro lado, hay socios que ven estas fotos como un documento de lo que aconteció a su comunidad. Sin embargo, no están a la venta. Sólo las puede adquirir una institución como un museo. He pensado que quizás la mejor manera como pueden circular estas imágenes es a través de un libro.

**S.** Las fotografías son para esa comunidad una herramienta para elaborar su pérdida.

**E.** Poco a poco me he dado cuenta de que son muchas cosas: son memoria, son testimonio, son homenaje. Las fotos son algo que te dice que lo que sucedió no fue un sueño, o más bien una pesadilla. ¿Cómo se dice cuando alguien es capaz de cruzar el infierno y logra salir al otro lado y sacar una piedrita, cómo se llama esa piedrita?

**S.** La evidencia, ¡una prueba visualizable!

**E.** Eso. También son eso para algunos.

**S.** Al sustraer las fotografías del mercado, parecería que se quisiera evitar toda situación de privilegio frente a las fotos. A fin y al cabo el dolor más allá de la muerte no individualiza, no tiene jerarquías, no distingue. En el dolor de la muerte nos encontramos como iguales. En ese mismo orden de ideas, las fotos tampoco pueden tener dueño, no se las vende.

[75]





Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Fotografía color  
70 x 100 cm  
2003

[76]

**E.** Me preocupaba la idea de ver estas fotografías convertidas en elementos decorativos en la sala de una casa. Me preocupaba pensar que se convirtieran las huellas de estas personas en un simple objeto estético. Prefiero que las tenga un museo o una institución que se ocupe de la memoria. Y aquí sí tengo que darle todo el crédito al director de la Galería Alcuadrado que creyó en la importancia de mostrar al público este documento y realizó un montaje tan exigente en el Teatro Olympia, en una modalidad tan poco lucrativa para ellos.

**S.** Me impresionó verla acompañar a todos los visitantes a ver la obra. Es poco usual que el artista sea quien dedique horas, días y semanas a mostrar su obra. ¿Hay en ello como un afán suyo de compartir? Sabemos la importancia que tiene para los sobrevivientes contar. Para alguien que pudo ser víctima y se salvó, contar, compartir, exorcizar los fantasmas es una necesidad irreprimible.

**E.** Entiendo que las reacciones ante este tipo de hechos pueden ser muy diversas. Cada persona es distinta; unos tienen la necesidad imperativa de contar muchas veces lo que les ha ocurrido, otros muestran una renuencia total a tocar el tema, que a veces dura años; otros finalmente pueden hablar cuando hay algo que lo propicia. Pensé mucho en los sobrevivientes, en los familiares de las víctimas, en los socios y empleados del Nogal. Quise estar presente en el Olympia y casi todo el tiempo y lo hice, lo cual como usted señala es muy inusual, porque generalmente se monta una exposición y de algún modo uno se aleja de ella y sólo asiste para asuntos puntuales. Pero esta vez me preocupaba pensar que ellos iban a visitar una exposición de tanta carga emocional estando solos. Quería estar presente

por si querían hablar con alguien que hubiera estado también cerca de los hechos.

**S.** Me parece importante constatar que en su obra el artista no es profeta sino heraldo. No cuenta su verdad, cuenta verdades que se le imponen, que le encomiendan otros...

**E.** Pues en parte es así. Uno pone un énfasis, uno elige una mirada... A veces encuentra que las cosas ya están hechas, lo único que hay que hacer es registrarlas y estar atento al hacerlo, para no distorsionarlas.

**S.** Sus espacios son espacios vacíos, pero al mismo tiempo con una presencia-ausencia muy fuerte de sus potenciales habitantes. ¿Cómo piensa esa relación entre los espacios y sus moradores, o mejor, cómo están los moradores en sus espacios vacíos? La exposición se hace en el Olympia, un espacio que está a punto de desaparecer como teatro para convertirse en centro de oficinas.

**E.** El Olympia fue el primer escenario de presentación de “Desde adentro” y cuando dicha exposición se termina, el Olympia se despide para siempre como teatro, como lugar de exposición...

**S.** Los moradores del Club están presentes allí en las huellas. Las fotografías son un documento para ser leído de múltiples maneras. Por eso es tan importante conocer las lecturas, también plurales, de las víctimas.

**E.** Fue con base en esa sugerencia suya, Gonzalo, que empecé a recoger de un modo más sistemático las impresiones de los visitantes y posteriormente sus testimonios.

**S.** ¿Cómo se llegó a esta determinación de hacer esa primera exposición en el Olympia?

[77]



Sin título. De la serie “Desde adentro”  
Fotografía color  
70 x 110 cm  
2003



Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Fotografía color  
70 x 110 cm  
2003

[78]

**E.** No quería mostrar estas fotos en una galería de arte convencional; tampoco podía hacerlo en un salón de artistas; entonces había que encontrar un espacio diferente. La Galería Alcuadrado es una galería nómada que busca cada vez una locación diferente de acuerdo con la exposición que va a realizar. Durante meses buscamos conjuntamente un espacio apropiado. No era empresa fácil; el espacio tenía que brindarle contención al espectador y, a la vez, darle resonancia a la obra. Además, la exposición debía tener un carácter muy respetuoso con los dolientes.

**S.** Sobre todo cuando esta decisión estaba precedida de esos múltiples temores ya mencionados: a no ser comprendida por las víctimas; a que se pensara que se quería negociar con el dolor ajeno; a ser percibida como simple intrusa, y quizás a que se viera en la obra una pura voluntad estetizante de un momento ante todo trágico.

**E.** Pese a todos esos temores iniciales, se hizo. Había otra idea importante: realizar un evento para la ciudad en un lugar accesible al público en general, y así fue.

El antiguo Olympia proporcionó el espacio adecuado para ver este trabajo. El teatro estaba situado, como dijo un visitante, en el borde de la desaparición. La carga dramática de un teatro vacío es muy grande. Ubiqué las fotos y el video en el mezanine, especie de gran balcón desde donde se podían ver y sentir las enormes áreas vacías destinadas al público y a la imagen, la pantalla gigante. Las dimensiones del Olympia evocaron en muchos asistentes el edificio del Nogal. A la vez, permitían algo que era muy importante para mí: manejar el vacío, sin que la exposición quedara perdida o neutralizada en él.

En cuanto a la voluntad estetizante que menciona: algunas personas encuentran estas imágenes a la vez terribles y bellas. Yo no las puedo ver bellas; pueden tener un cierto orden, eso sí. Quizás la belleza que algunos perciben deriva del claroscuro que les confiere el humo... comparten atributos con el dibujo, que pueden reforzarse al registrarse en superficies bidimensionales. Pero esa supuesta belleza nunca está enmascarando el contenido del trabajo, ni anula la carga de su significado. Personas que entraron a la exposición sin saber de qué se trataba, percibían que ese documento daba cuenta de algo terrible.

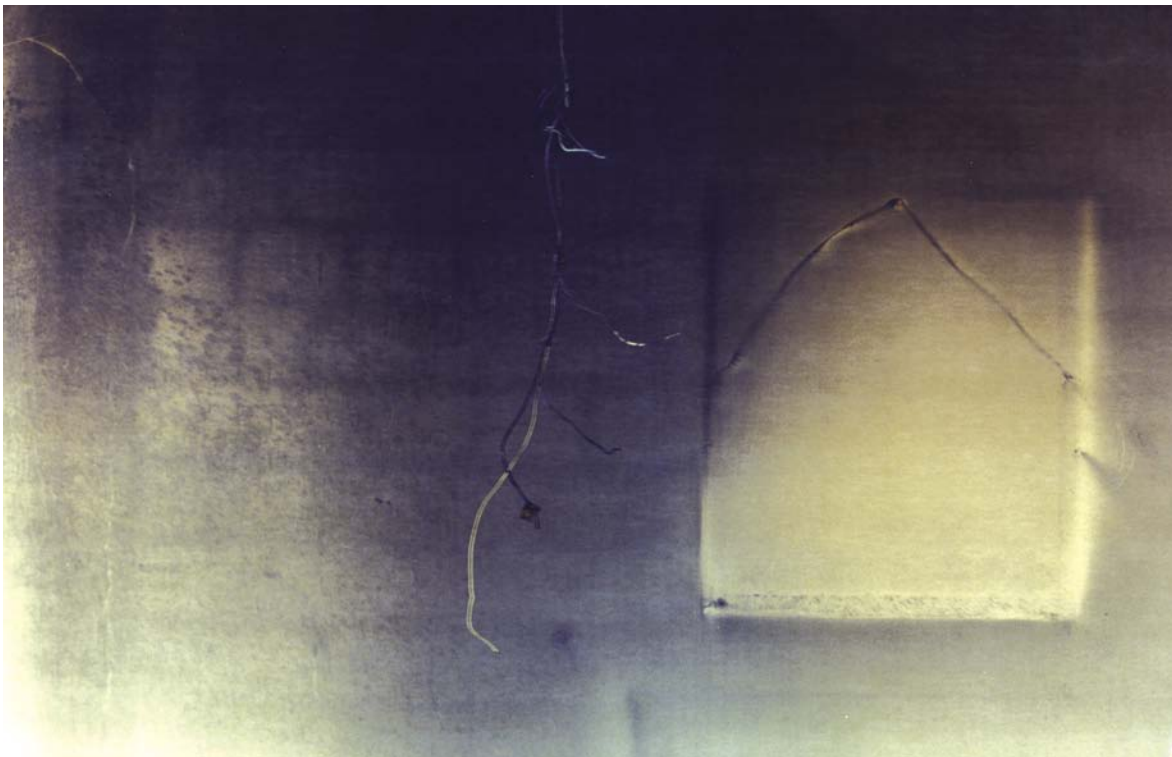
Sí hay una construcción: uno está seleccionando un punto de vista, arrancando un fragmento de un caos que lo haría invisible; le está dando presencia. Como dice Susan Sontag: “Fotografiar es encuadrar y encuadrar es excluir”. Eso hace posible que cada huella se vea y se sienta sin recurrir a amplificarla ni un milímetro. Obliga al espectador a aproximarse a una distancia determinada a un hecho. No hay panorámicas, tampoco hay close ups. Quien lo mira puede identificar ese trazo como el gesto de una persona.

**S.** ¿Cómo lo vieron las personas vinculadas al Nogal? Me imagino que fue un momento de catarsis, de evocación de sus propias experiencias y de los relatos de otros.

**E.** Así fue. Los socios y empleados se conmovieron mucho. Recordaron sus experiencias, me contaron muchas cosas a veces durante horas.

**S.** En sus obras hay poca corporeidad; por ejemplo en la del Nogal y también en otras. En “El reino de este mundo”, las cosas no existen con una forma y una materia claramente definidas. Las cosas existen como escombros, escombros en proceso de transformación a nuevos objetos. Si se mira en conjunto su obra, se puede decir que hay una concepción

[79]



Sin título. De la serie “Desde adentro”  
Fotografía color  
94 x 140 cm  
2003

o mirada muy particular del tiempo y del espacio (o de la materia, de los cuerpos) que convergen. La volatilidad del presente se encuentra con la evanescencia de los cuerpos, de los volúmenes y de los espacios. Es lo que se percibe en “El reino de este mundo”. Y volvemos a esta constante de su obra, la disolución. La única certeza de nuestra contemporaneidad es el cambio. Como el título del libro de Marshall Berman, Todo lo sólido se desvanece en el aire, parecería ser su lema.

**E.** En general, no procedo a hacer trabajos guiada por conceptos predeterminados. Al mismo tiempo que se puede encontrar un proceso de disolución en algunos trabajos, hay un esfuerzo por guardar las huellas de esa disolución. Después del atentado, pedí dos veces en El Nogal que guardáramos un pedazo del espacio tal como había quedado; quería hacer algo semejante a lo que fue la obra “In vitro” (1997) en la que señalo el estado de abandono del edificio de la antigua Estación de la Sabana que se había adaptado, limpiado y arreglado para el Salón de Artes Visuales del 97, un salón sobre el tema de la memoria. En esa ocasión, me opuse a que se adaptara un corredor entero del edificio; lo conservé tal como estaba con sus ocho años de abandono encima, y lo que hice fue poner un grueso vidrio de piso a techo, cerrando el acceso a ese corredor, guardando así ese estado de las cosas. El vidrio interrumpía el recorrido del espectador que no podía pasar, pero sí podía observar el estado del edificio como en una inmensa vitrina.

Quise hacer algo semejante en El Nogal. Les pedí que me dejaran aislar y proteger del proceso de reconstrucción un área mínima, aunque fueran dos metros cuadrados, guardarla y mantenerla tal cual, sin moverla ni tocarla, y después, cuando todo el edificio estuviera restaurado y arreglado, poder tenerla como memoria muy precisa de su propio pasado, allí incrustado, en el corazón mismo del edificio. Pero en ese momento resultaba muy difícil para ellos escuchar una propuesta como ésta. Dificilísimo, cuando todo era caos, pensar en proteger esta destrucción para seguirla viendo más tarde. No me pusieron cuidado. Por otro lado, tuvieron que transformar mucho el edificio y cambiarlo para que los espacios donde sucedieron las cosas más duras no siguieran asociados a la tragedia. ¿Cómo guardar entonces un pedazo? Yo lo lamento mucho.

**S.** Y estoy seguro que a la larga lo van a lamentar ellos también.

**E.** Sé que, de haberseme dado esa oportunidad, hubiera encerrado entre cuatro vidrios esa zona preservada de la labor de remoción y reconstrucción, como una columna de piso a techo. Imagínese la: una columna de cristal que hubiera guardado el estado de las cosas, tal como quedaron, sin tocar nada. No se pudo guardar eso...

**S.** Lástima que no hubieran recogido la idea. ¿Se imagina la contundencia de ese “lugar de memoria”? Extraño que ellos, en El Nogal, no hubieran captado las dimensiones de la propuesta, sobre todo en un contexto como el de hoy, tan afanoso de conservar los rastros de la memoria herida.

**E.** Creo que percibían la importancia de la idea, pero también hay que entender. Era muy difícil hacerlo a nivel psicológico, y más aún implementarlo a nivel práctico ya que debido al alto grado de destrucción del edificio, tuvieron que quitar placa de no sé cuántos pisos, y sin piso y sin techo, ¿cómo guardar un espacio como el que estoy describiendo?

**S.** Es que en este país a veces no hay el necesario respeto por el pasado del dolor ajeno.

**E.** Hay que reconocer también que El Nogal facilitó hacer este registro. Después lo presentó en su propia galería de arte en febrero de 2005, cuando se cumplieron dos años del atentado. No es usual en este país que las instituciones hagan estas cosas. Todo

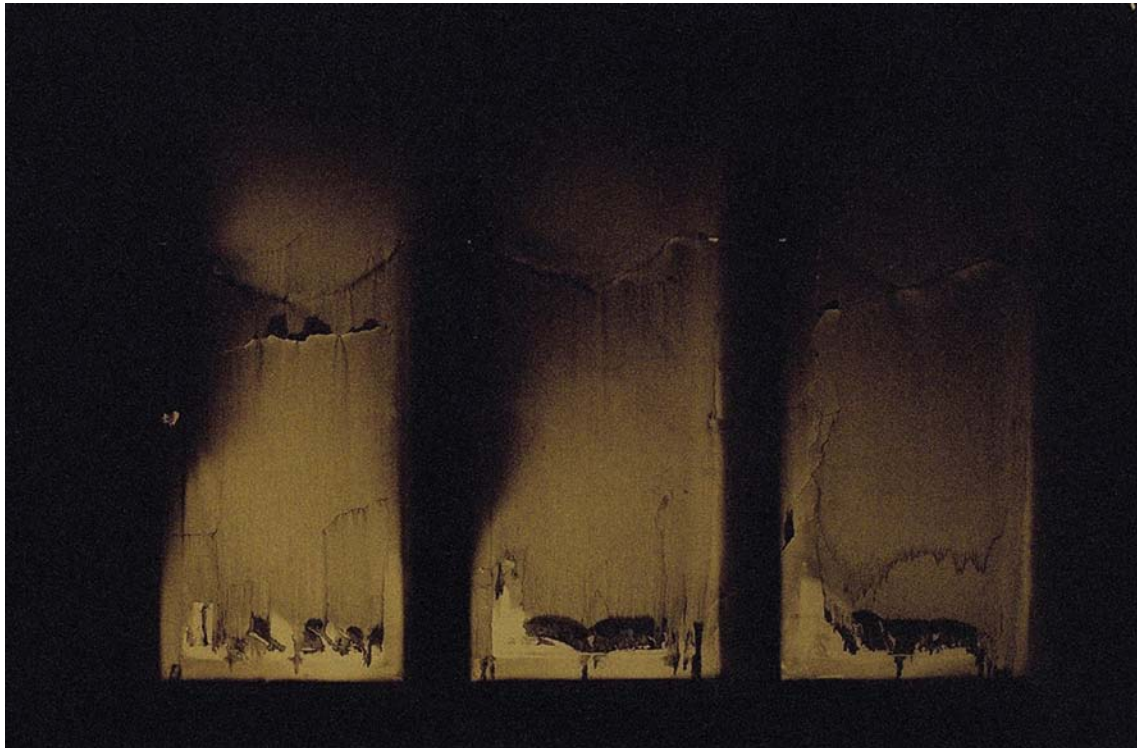


Fotografía de archivo  
2003



Fotografía de archivo  
2003

[81]



Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Fotografía color  
93 x 140 cm  
2003

[82]

lo contrario, borran las huellas de este tipo de hechos que desaparecen de la superficie de manera radical... el caso de todos conocido del Palacio de Justicia. Uno se pregunta: ¿Qué hay hoy día en ese lugar que aluda a lo que allí sucedió? Aunque fuera un sitio que invitara al silencio en memoria de los que perdieron allí la vida. El edificio fue totalmente borrado; no se sabe si se requería técnicamente tal remoción, o si más bien lo que querían era eliminar información y de paso retirar ese escenario de la memoria de todos nosotros. Si eso sucede de modo tan masivo con un caso tan importante, ¿qué será de esos cientos de casos remotos, que no suceden frente a los ojos de todos?

La artista Doris Salcedo hizo una intervención escultórica muy significativa sobre la fachada oriental del nuevo edificio del Palacio de Justicia dejando descolgar, una a una, más de 250 sillas amarradas por cuerdas desde el techo, que pendieron durante horas el día 6 de noviembre de 2002, cuando se cumplieron 17 años de este episodio. Doris Salcedo ha dedicado su trabajo a realizar una reflexión sobre el horror experimentado por la víctima que ha atestiguado un hecho violento; en muchos de sus trabajos juxtapone piezas de mobiliario proveniente de víctimas, utilizando materiales muy frágiles y orgánicos como cabello o pedazos de tela de su vestuario, por ejemplo, guiada siempre por la introyección de la experiencia de la víctima con quien establece una relación de gran intimidad. Es uno de los trabajos más estremecedores que uno puede encontrar en el arte contemporáneo.

**S.** Hablando de otro tópico de su obra, quisiera que reflexionáramos más detenidamente sobre el manejo de los recursos técnicos y la materia trabajada. El tiempo es un elemento subyacente a sus proyectos estéticos y que los atraviesa todos, pero con una característica

muy significativa: es un tiempo que no discurre de manera indefinida, sino que hay una finitud de los objetos que se están deshaciendo, hay una finitud de la vida y del tiempo mismo. El video transcurre en un tiempo limitado: dura doce horas.

**E.** Bueno, viendo los trabajos en perspectiva, se pueden identificar unos ejes temáticos y formales que parece podrían articular proyectos aparentemente inconexos. Realmente los trabajos que hago siempre derivan de una experiencia directa; no busco una coherencia con los anteriores. Sin embargo, es diciente el hecho de que uno elija cierto tipo de situaciones entre las que vive, y no otras. Pero cada proyecto le va mostrando a uno el camino. Nunca escojo un tema con premeditación creyendo que puede ser interesante. De algún modo éste se me presenta y poco a poco se despliega.

**S.** Pero vuelvo al punto: el énfasis que se pone no es en que los objetos duren, sino en que se acaban: escombros, ruinas, huellas, esos son los elementos de su trabajo.

**E.** Así es. En un principio pensé eso mismo, que estaba aludiendo a lo que se termina, pero el trabajo “El reino de este mundo” me permitió reevaluar esa idea. Más que materia, veo procesos; la mirada está concentrada sobre el momento en que se produce un tránsito, y coexisten varios órdenes; en este caso, el orden de lo que está dejando de ser y el orden de lo que está empezando a ser. Entonces, muchos trabajos –no todos– señalan, propician o cultivan situaciones que nos permiten observar la coexistencia de órdenes cualitativamente muy diversos e incluso opuestos, en una gran proximidad. Esas zonas son como unas bisagras o vértices.

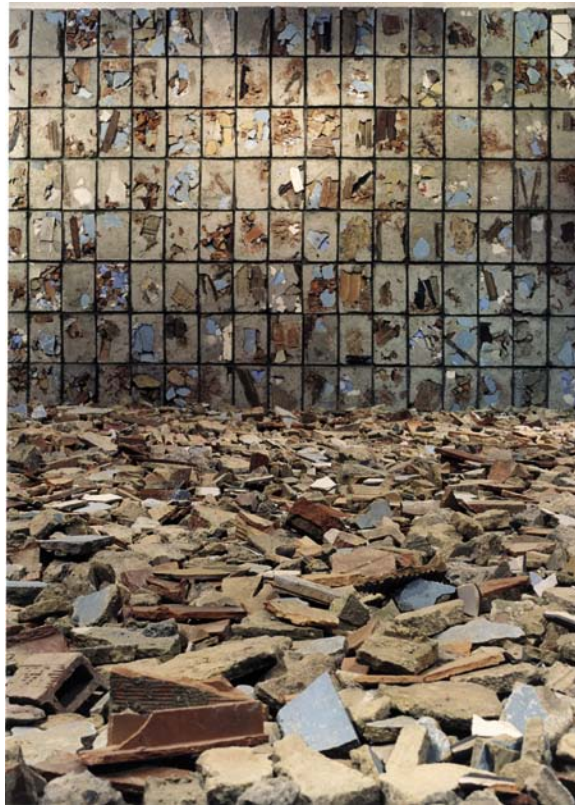
En “El reino de este mundo” elegí trabajar con un material terminal, que se considera un desecho, como son los escombros. Aglutinándolos con cemento formé un módulo constructivo –un bloque– con el cual quería levantar un muro. ¿Qué sucede? Que al acer-

[83]



“El reino de este mundo”  
Fotografía de la instalación  
94 x 140 cm  
2000





[84]

“El reino de este mundo”  
Fotografía de la instalación  
94 x 140 cm  
2000



“El reino de este mundo”: La casa de Fanny  
Fotografía de la instalación  
94 x 140 cm  
2000

carne a este paisaje de una demolición urbana, un mar de escombros de varias manzanas de extensión, empiezo a darme cuenta de que de este caos parecen emerger espontáneamente distintos ordenamientos.

Uno de ellos, el más importante, es la mujer que encuentro allí mismo dedicada a limpiar ladrillo a punta de cincel y mazo, durante meses. Limpiar ladrillo es retirar de los ladrillos de la demolición todo vestigio de la construcción anterior, el cemento, el pañete. Después los utilizó como el material para construcción de su propia casa. Mi trabajo “El reino de este mundo”, es sólo un ordenamiento más de los muchos posibles.

**S.** Lo que aparece en un momento como escombros se resiste a desaparecer. El escombros en sí mismo alude al desvanecimiento de un orden preexistente, ya desaparecido; sin embargo, en sí mismo, se resiste a desaparecer y se transforma en una vida nueva.

**E.** En un orden nuevo, más que en una vida nueva...

**S.** Toda una versión estética de la famosa ley de la química de Lavoisier, según la cual la masa y la materia no se destruyen, sólo se transforman.

**E.** Aunque uno se valga de la materia para hacer los trabajos, ello no quiere decir que éstos sean una reflexión sobre la materia exclusivamente. Un trabajo reciente llamado “Nuevas floras”, realicé una serie de tallas elaboradas en ramas y troncos de árboles nativos, en cuya madera se modelan elementos pertenecientes a la cultura. Los árboles a su vez seguirán procesando estas intervenciones. La talla no es el punto final del proceso. En el momento en que se inicia una intervención se está abriendo un camino, y el trabajo contempla el seguimiento y registro de lo que suceda a partir de ese momento.

**S.** Pero esta idea de proceso no es aplicable al caso de las fotos de El Nogal. De hecho, en El Nogal la relación con el tiempo y con la materia es mucho más radical que en “In Memoriam” y que en “El reino de este mundo” e “In vitro”. No hay cuerpo, no hay volumen, hay cenizas...

**E.** Exacto. Los trabajos que he hecho podrían dividirse en dos tipos: los que se construyen y los que se encuentran y se registran; es decir, en los últimos se realiza una mínima intervención que los señala. A esta categoría pertenecería por ejemplo esta obra “Desde adentro”. No supone un proceso. Es un registro de señales y es un documento realizado en una condición de gran proximidad emocional con la comunidad afectada, pues era parte de ella.

**S.** Las huellas hubieran podido desaparecer, pero fueron tomadas en el momento en que todavía eran registro de lo que había ocurrido.

**E.** Exactamente, y eso es algo muy importante. En el momento en que el edificio se abría a la circulación por parte de trabajadores, socios, obreros, etc., esas huellas y trazos iban a empezar a alterarse o desaparecer. Créame que me tocó armarme de mucho valor para hacer ese registro con la velocidad requerida. Pude encontrarlo todo sin que nadie lo hubiera tocado; incluso, creo, sin que nadie más lo hubiera visto.

**S.** Quisiera volver a ese papel del error y del azar en su obra. ¿Cómo ha racionalizado el papel del error que es tan importante en su obra?

Tengo una imagen creada por el error de un computador. La llamé “Shiva” y hace parte de “El reino de este mundo”. En la cosmogonía hindú hay dioses que se dedican a construir el mundo, otros a mantener este orden y otros a destruirlo. Shiva es el dios que se encarga de destruir periódicamente la creación. En India, las danzas consagradas al dios Shiva se realizan dando giros sobre una sola pierna; caerse es parte de la danza, una figura de la misma y no un error.

[86]



"In vitro"  
Fotografía de la Instalación  
Estación de la Sabana  
1997



Sin título. De la serie "Nuevas floras"  
Fotografía color  
80 x 120 cm  
2003

**S.** Esta imagen creada por el error del computador aparece como un sentido no buscado. Veo una relación profunda entre azar y orden. Las cosas están dispuestas en un orden determinado, de repente entran en proceso de desestructuración total y después, de repente también, sin que se sepa bien cómo, a través de ese juego del azar, pueden entrar en un nuevo orden. En últimas, azar y orden no son incompatibles, pueden ser momentos del orden, no son dos opuestos.

**E.** Eso es muy interesante. Uno se va dando cuenta poco a poco de que no puede controlar el curso de las obras; uno puede incidir sobre ciertos aspectos, pero hay que dejar (y más le vale a uno hacerlo, porque si no se le va a imponer de todos modos), hay que dejar un espacio para que el azar entre y haga su parte. Eso lo entendí con "In Memoriam" (la columna de hielo). Entendí que lo que tenía que dejar entrar en ese trabajo era el error. Uno siempre está marginando el error de los procesos artísticos; ejercemos como una especie de operación de limpieza mediante la cual tratamos de sacar de la escena algo que puede ser interpretado como un fracaso.

**S.** Pero en este caso el error y el fracaso son parte del orden.

**E.** Así es, si uno así lo plantea, del mismo modo como caerse puede ser parte de la danza de Shiva.

**S.** ¿Y cómo se manifiesta en el proceso de elaboración de sus obras esta nueva perspectiva?

**E.** Mire, en el caso de la columna de hielo, me tomé más de un año haciendo toda clase de estimados: calculando cuál debía ser el espesor de los vidrios para resistir la presión del agua, fabriqué a escala todos los elementos y realicé varios pilotos del proceso completo; en fin, no ahorré ningún esfuerzo. Sentí que todo estaba bajo control. Faltando dos días para la Bienal del Museo de Arte Moderno, donde este trabajo se iba a presentar, hice el montaje de la obra para la foto del catálogo y empecé a llenar la urna de agua con la columna, esta vez a escala real.

[87]

**S.** ¿Y qué pasó?

**E.** Pasó que la urna cedió, se curvaron las paredes de vidrio, y empezaron a regarse estrepitosamente los trescientos litros de agua y el museo a inundarse. Sé que suena muy cómico ahora, pero era una tragedia en su momento. Entendí que pese a mi determinación, no había podido controlar el proceso en su totalidad; ya era muy tarde para buscar otras soluciones. Realmente llegué a pensar que lo que me iba a tocar hacer era aceptar y consignar la imposibilidad de hacer la obra: poner la urna vacía, el molde, y en alguna de las paredes del espacio que me asignaron, contar la historia. Pero antes opté por tratar de reforzar la estructura de la urna con ángulos metálicos, y no sé si fue por suerte, pero no se volvió a explotar.

Sin embargo, sentía todo el tiempo la amenaza, el temor de que el episodio se repitiera. Tenía que tolerar ese estado de inestabilidad y de tensión tan altas. Así que pensé que un componente esencial de esa obra era someterse a la materia, humildemente, a lo que pudiera pasar.

**S.** En otros términos, no hay una obra claramente prefigurada. La obra es una búsqueda que puede quedar eventualmente inconclusa.

**E.** Lo que yo creo es que uno no puede controlar los procesos en su totalidad para que sean lo que uno quiere que sean, pues ellos tienen sus propias dinámicas. Uno no tiene dentro de su poder doblarlas de manera permanente.

**S.** Pero desde luego en esa búsqueda también hay encuentros gratificantes.

**E.** Uno de los más importantes fue el encuentro con Fanny –esa organizadora del caos–, que le conté que encontré limpiando ladrillo. La encontré por azar, hablamos y poco a poco nos volvimos amigas, y tuve la oportunidad de conocer y seguir su labor. Al mismo tiempo hacíamos las dos nuestro trabajo a partir de la misma materia. La historia de esta construcción y las fotos de su casa son parte de esa instalación; así convinimos. De manera que en la sala de exhibición se presentaron ambos trabajos, uno frente al otro.

**S.** Pasando a otro de los recursos técnicos en su obra sobre El Nogal, ¿por qué es importante hacer el registro sonoro, si ya se tenían las huellas, el registro táctil?

**E.** En un principio se recogen las huellas, y unas semanas más tarde se toma el video, la toma fija de este muro durante 12 horas continuas. El video no es sólo un registro sonoro.

**S.** Está bien. Adentrándonos en el sentido del video, que es uno de los componentes principales de la obra, ¿qué es lo que se filma allí?

**E.** La cámara de video se situó fija frente a una pared por un lapso de doce horas. La imagen que registro es la silueta de una mesa que quedó estampada sobre ese muro por el incendio; encima se ve un marco carbonizado que contenía un espejo. Sólo transcurre el tiempo. Ese marco sin espejo muchas veces ha sido interpretado por los espectadores como una ventana a una gran oscuridad, como el paso hacia otra dimensión.

**S.** Lo que el artista quiso decir es una cosa y otra cosa lo que la gente ve.

**E.** Lo que otras personas ven también es parte del cuerpo de la obra.

**S.** El video es una invitación al observador a experimentar por su cuenta las vivencias de la artista en este viaje al fondo de la tragedia.

**E.** Creo que más que esto, fue una reacción a los tiempos que manejan los medios informativos. Estando situada en el corazón de la tragedia, las cápsulas noticiosas que en pocos segundos nos cuentan *lo que sucede* resultan abrumadoramente distantes. No estoy diciendo que en cambio un registro de doce horas continuas sea muy cercano, pero sí representa el intento de algo distinto. Una catástrofe de tales magnitudes, que marca de



5:40 am



10:30 am



12:30 m



3:30 pm



5:00 pm



6:40 pm

Sin título. De la serie "Desde adentro"  
Video 12 horas de duración  
Proyección a tamaño real  
2003

un modo tan profundo la vida de tantas personas, a veces para siempre, no puede ser conocida sólo por transmisiones de dos o tres segundos.

**S.** ¿Por qué eligió, entre tantos, ese ángulo específico para la elaboración del video?

**E.** Elegí ese lugar para el video por las huellas de los muebles faltantes y porque entraba luz natural; eso me permitía trabajar sin acudir a iluminación artificial y grabar un día entero. Quería grabar una jornada, de sol a sol. El sonido, junto con la luz, tiene la capacidad de irle contando a uno que el día va pasando: al amanecer se oyen los pajaritos, después los primeros buses de la séptima, el tráfico se va haciendo más pesado cada vez. Se oye la ciudad alrededor de este punto detenido. La imagen está casi inmóvil, y es el sonido el que se encarga de traer el movimiento mandando tal cantidad de señales que es casi disonante con la quietud casi total de la imagen.

**S.** Me impresionó mucho esa combinación de imagen, sonido y movimiento. Tuve la sensación como de estar encerrado en un sitio sacro, y como si oyera en el exterior la circulación del mundo, ese mundo del afuera que no se conecta con este interior, que está viviendo su profunda soledad. El ruido de lo externo está resaltado por este silencio íntimo. Podríamos decir que es el sonido el que pone en evidencia la exterioridad.

**E.** Creo que lo ha dicho con más claridad que yo. Creo que usted identifica muy bien lo que pasa allí, el registro simultáneo de dos tiempos: de un tiempo objetivo exterior y el tiempo subjetivo de quienes viven esa tragedia, y para los cuales el tiempo pasa tan lentamente como a veces sabe pasar. Se contrastan dramáticamente esas dos dimensiones.

[90]

**S.** Uno alcanza a detectar que el semáforo se puso en verde. Es un tiempo real irritante, los carros pitan, no registran lo que está sucediendo allá adentro, es chocante, tiene una fuerza terrible.

**E.** En el video se siente la presencia de un semáforo distante que marca un ritmo que te hace sentir los tres minutos de tiempo real desde allí adentro. Es un parámetro real, contándonos cuándo todos los carros frenan, cuándo esperan, cuándo arrancan, la ciudad que sigue su marcha frente a esa escena interior, casi inmóvil, interrumpida sólo por los movimientos muy leves y ocasionales de una cuerda que la atraviesa de arriba abajo...

**S.** Cuando uno vive una situación de duelo es como si todo se paralizara, como si el tiempo se detuviera.

**E.** Hubo gente que vio el video y me dijo que le había recordado esta sensación que uno tiene cuando ha muerto un ser querido; ese sentimiento de extrañeza de constatar que todo sigue andando, el sol sigue saliendo, los carros siguen en la séptima y uno se pregunta por qué toda la realidad no se detuvo al mismo tiempo.

**S.** Permítame concluir esta entrevistas con la siguiente reflexión. Yo creo que de lo que se trata en suma en esta serie “Desde adentro” es del tema del equilibrio en la conjugación de tres elementos básicos: la necesidad de memoria, la voluntad de *presentación* del evento desgarrador, y la exigencia de dignidad de las víctimas. Para unos esta obra será la más elaborada evocación de sus muertos; para otros, un signo de resurrección.