

POLVO ERES. El correr del tiempo, 8° libro de esta Colección Artistas Colombianos, presenta una investigación monográfica sobre la artista

MARÍA ELVIRA ESCALLÓN, que enfoca su producción desde dos puntos concretos: la búsqueda por hacer tangible la condición temporal del objeto y el interés por traer al presente la memoria histórica, social y política de lugares específicos. Esta investigación fue realizada por **Julia Buenaventura,** crítica e historiadora del arte bogotana, quien, en el año 2013, fue ganadora del Programa Nacional de Estímulos, Beca para la Investigación Monográfica sobre Artistas Colombianos otorgada por el Ministerio de Cultura.



MINCULTURA



**TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**

PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN

Colección Artistas Colombianos

A través de la mirada y el análisis de investigadores, curadores y críticos, la *Colección Artistas Colombianos* revisa la obra de algunos de los artistas que han estado activos durante los últimos 40 años.

La colección se compone, inicialmente, de doce volúmenes que ponen en escena pública un amplio conjunto de la obra realizada por igual número de artistas. La selección de obras está acompañada de una entrevista que indaga sobre las razones y métodos de la práctica desarrollada a lo largo de la carrera de cada artista y de una reflexión sobre el impacto que ha tenido su trabajo en el campo de las artes visuales en Colombia. La *Colección Artistas Colombianos* es el resultado de las Becas de Investigación Monográfica que otorga el Ministerio de Cultura desde el año 2011.

8

POLVO ERES.

EL CORRER DEL TIEMPO

EN MARÍA ELVIRA ESCALLÓN

Julia Buenaventura

Ministerio de Cultura de Colombia
Programa Nacional de Estímulos 2013
Beca de Investigación Monográfica sobre Artistas
Colombianos



MINCULTURA



**TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**

PAZ EQUIDAD EDUCACION

Juan Manuel Santos
Presidente de la República

Mariana Garcés Córdoba
Ministra de Cultura

María Claudia López Sorzano
Viceministra de Cultura

Enzo Rafael Ariza Ayala
Secretario General

Guiomar Acevedo
Directora de Artes

Jaime Cerón
Asesor Artes Visuales

María Victoria Benedetti
Diana Camacho
Angela Montoya
Juan Sebastián Suanca
Grupo de Artes Visuales-Dirección de Artes

COLECCIÓN ARTISTAS COLOMBIANOS

POLVO ERES.
EL CORRER DEL TIEMPO EN MARÍA ELVIRA ESCALLÓN

© Julia Buenaventura, 2014
© Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2014

ISBN: 978-958-753-159-6

Coordinación Editorial: María Bárbara Gómez
Diseño: Diseño p576
Fotografías: Todas las fotografías fueron tomadas por la artista María Elvira Escallón, con excepción de: Clemencia Poveda; *In vitro*, n.º 1 y 2; El reino de este mundo, n.º 3, 4 y 5; *In Memoriam*, n.º 6 y 7; Ernesto Monsalve: *In Memoriam*, n.º 8; Archivo histórico: n.º 66
Diagramación y armada electrónica: Precolombi EU-David Reyes

Impresión: Imprenta Nacional de Colombia
Impreso en Colombia

Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.



« *Nuevas floras do sul,*
fotografia a color,
São Miguel das Missões,
Brasil, 2011.

CONTENIDO

I

INTRODUCCIÓN: BRUMARIO Y TERMIDOR	8
-----------------------------------	---

II

LO QUE SIN METÁFORA NOS HA CAÍDO DEL CIELO	14
--	----

III

IN MEMORIAM	42
-------------	----

IV

IN VITRO - EN ESTADO DE COMA - IN VITRO EN SIN REMEDIO - URGENCIAS	68
---	----

V

NUEVAS FLORAS DEL SUR	122
-----------------------	-----

VI

OTRAS OBRAS	148
-------------	-----

VII

NOTA BIOGRÁFICA	170
-----------------	-----

VIII

CRONOLOGÍA	174
------------	-----

IX

ENTREVISTA	182
------------	-----

X

ANEXO. TIEMPO (2010)	192
----------------------	-----

XI

BIBLIOGRAFÍA	202
--------------	-----

INTRODUCCIÓN: BRUMARIO Y TERMIDOR

Establecido por Napoleón el 24 de noviembre de 1793, el calendario republicano comenzó a correr el 22 de septiembre del año anterior, 1792, año que se instauraría como el punto cero, principio de los tiempos y comienzo de la República.

La elección del 22 de septiembre como primer día de la historia humana encontró su razón en dos causas. Primero, el equinoccio de otoño; segundo, haber sido la jornada en que se reunió la Asamblea Revolucionaria para declarar la República tras el levantamiento que había tenido lugar el 21 de ese mes, tan solo un día antes.

Si lo vemos bien, el día primero debería ser el de la Revolución, y esto debió haber suscitado bastantes discusiones entre quienes propusieron el nuevo almanaque, pero la tendencia a hacer coincidir los movimientos del planeta con los acontecimientos sociales predominó sobre cualquier otro impulso; una tendencia —ciertamente ilustrada— de tener la historia humana por una historia natural.

Al igual que su hermano, el Sistema Métrico Decimal, el calendario tenía una desbordada pasión por el diez; nueva coincidencia con la naturaleza, pues si tenemos cinco dedos en cada mano, y cinco más cinco da diez, ¿por qué empeñarnos en contar las naranjas o las horas por el número de apóstoles, es decir, por docenas, o medias docenas?, cosa en la que nos

hemos empeñando de tal modo y manera que el número seis en Brasil es llamado de 'media'. Pero continuo, la pasión por el diez, elemento fundamental del espíritu revolucionario, llevó a la instauración de semanas de diez días, que llamaron de 'décadas' y un año de 360 jornadas, número redondo, no como el impropio 365, que la Tierra insiste en seguir y aun en sumar un resto de seis horas para acabar de hacernos los cálculos difíciles y mostrar que sencillamente actúa como se le viene en gana. Frente a lo cual, el nuevo año republicano, napoleónico, también haría su voluntad propia: tendría 360 días oficiales, más cinco o seis ajustables según las conmemoraciones o las necesidades del momento, días definidos por el Estado y que llevarían el espantoso nombre de *sansculottides*.

Finalmente, el último grado de la fiebre decimal, consistió en la fabricación de un nuevo horario, cuyo día tenía diez horas, y cuyas horas tenían cien minutos y cuyos minutos tenían cien segundos, el cual comenzó a ser usado el 24 de noviembre de 1793.

No puedo imaginar el desastre del reloj decimal: dividir un círculo en diez segmentos es algo, eso sí, extremadamente antinatural. Basta pensar en cortar una pizza, la cual siempre comenzamos a dividir en cuatro partes, luego en ocho y si los comensales son demasiados, pasaremos a hacerlo en doce, pero jamás cortaríamos una pizza en diez porciones, ahora imaginémonos el reloj. Alguien con un poco de razón nunca llevaría a cabo tal división, pero alguien con un exceso de razón vaya que lo haría, y este exceso se dio en el siglo XVIII.

Se trataba de un exceso, sin embargo, novedoso, lleno de ímpetus por cambiar el mundo, volver a escribir la historia. El calendario republicano se propone como un nuevo comienzo, para todos, lo que lo hace de una belleza increíble. De hecho, tenía algo profundamente bohemio en su configuración: cada día, en vez de ser de un santo, era homenaje a una flor, a un árbol, a una fruta; por ejemplo, el día 18 del mes brumario (para recordar a Marx) era dedicado al jazmín azul, el 24 del mismo, a la naranja,

el primero del floreal era un homenaje a la reina de las flores, la rosa, y el 29 del termidor (para recordar a la langosta), estaba dedicado al algodón.

Lo curioso es que después de todo, después de Copérnico y Galileo y aun de Newton, los artífices del calendario no se hubieran dado cuenta de que la Tierra era una esfera y, en consecuencia, cuando fuera termidor (verano) de un lado, del otro sería lluvioso (invierno), y etcétera. Esto, claro, sin contar a los países tropicales, aquellos que no tienen estaciones. En fin, el espíritu libertario francés no iba mucho más allá del diámetro de su propio ombligo, más si tenemos en cuenta que las frutas y flores, aun con precedencias diversas, se restringían a las conocidas en Europa.

De cualquier forma, el calendario no estaba destinado a durar mucho tiempo. Lo primero que se vino a pique fue la constitución de las semanas; el pueblo se rehusó a esperar nueve días para gozar de un único feriado, por lo cual en pocos años se reinstauró la antigua cuenta de siete jornadas. Más adelante, el mismo Napoleón se arrepintió de su propio invento y lo echó todo por tierra, cuando, el dieciocho brumario —es decir, el 9 de noviembre de 1799—, dio su auto-golpe de Estado, instaurando, así, un régimen imperial. En efecto, ya los tiempos no eran tan revolucionarios como su calendario, y pensando en una reaproximación con la Iglesia, el primero de enero de 1806, el comienzo del tiempo, en Francia, volvió a estar determinado por Cristo, y el correr de los días por sus respectivos santos.

En 1928 del calendario gregoriano, Oswald de Andrade dató su Manifiesto Antropófago de la siguiente manera: «Piratininga, Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha». De una parte, usaba la denominación indígena, para nombrar su ciudad: São Paulo; de otra, le daba comienzo a su historia —colocaba el año cero— en 1554, teniendo por punto de partida el momento en que los indígenas caetés se comieron al señor Fernandes Sardinha, primer obispo de Brasil, en un acto antropofágico. «Tupí or not Tupí, that is the question», dice el manifiesto, proponiendo la confrontación-deglución, y no el *descubrimiento* de América (que por lo demás en Brasil sucede en 1500) como punto de partida de la historia.

En un acto más individual, más íntimo, Frida Kahlo solía quitarse tres años de edad, de forma que habiendo nacido en 1907, afirmaba haber llegado a este mundo en 1910. La razón de esta actitud, la elección de ese año, era hacer coincidir su nacimiento con el de un México nuevo, con el levantamiento de Madero contra Porfirio, lo que llevaría a la Constitución de 1917 y a la conformación del país; Así, si los franceses hicieron coincidir su levantamiento con el equinoccio de otoño, Frida haría coincidir su nacimiento con la Revolución.

Todo tiempo presente es una tentativa por cambiar ya no el futuro, sino el pasado, volver sobre los hechos para contar la historia nuevamente; es por eso que cada *ahora* tiene su propio pasado. En suma, bien puede afirmarse que cambia más el pasado que el futuro. O, yendo más lejos, el futuro no cambia, no puede cambiar porque no existe, y si existe (al modo de un destino) es porque no puede cambiar, de forma tal que lo único que nos resta es modificar lo sucedido, contarlos una y otra vez, en una labor de Sísifo, pues apenas y hemos terminado su narración, vuelve a ser necesaria una transformación urgente.

De esta continua transformación se suele encargar más que el historiador, el artista.

I

En un pasaje del *Tambor de hojalata*, Óscar Matzerath toca con la baqueta de su tambor cada una de las cicatrices del camarero Heriberto Trucziski, quien, al sentir la presión en determinado punto, se dispone a contar la respectiva historia: el cuándo, el dónde y el artífice del golpe, de la puñalada; puñaladas todas que fueron dadas por la espalda, nadie consiguió nunca meterle a Heriberto una estocada por el frente. La relación del dueño con sus cicatrices es singular, no puede verlas, son una topografía extendida que solo se revela cuando Óscar señala, por contacto, un determinado punto. A veces Heriberto, dudando, pregunta cuál, frente a lo cual Óscar pone un poco más de presión en la baqueta y entonces, ya seguro de la anécdota correspondiente, el camarero comienza a narrar la historia.

Tal como la espalda de Heriberto, la superficie de una roca suele encontrarse llena de historias para ser contadas, basta observar su topografía, ora lisa —pulida por el río—, ora accidentada —pedazo de montaña—, para saber de su trayecto y de su procedencia.

*Lo que sin metáfora nos ha
caído del cielo, prueba de la
instalación, Museo Nacional de
Colombia, Bogotá, 2013.*



Piedra que cede, de Gabriel Orozco, tiene bastante que decir a este respecto. Se trata de una gran bola de plastilina puesta a rodar por las calles de Monterrey, México, y que fue dejando todo su trayecto consignado, esculpido, en su superficie. *La piedra* de Orozco es el grabado de un camino, de las vueltas de este cuerpo por las calles y los andenes, sobre el asfalto y el cemento. Un cuerpo golpeado que, bien se ve, ha tenido varios incidentes. En el registro de la obra, su foto más conocida, nuestra *piedra* acaba de pasar por una reja del piso, una alcantarilla rectangular cuyas barras de hierro han quedado consignadas al modo de diámetros, de líneas cuyo comienzo es su mismo fin, es decir, de vueltas.

La metáfora de la vida como piedra que va de un canto a otro, rodando y errando, según vicisitudes y contingencias, es bastante conocida. Si Vicente Fernández dice, «una piedra en el camino me enseñó que mi destino era rodar y rodar», León Felipe entiende su vida como una piedra minúscula, ni siquiera con el tamaño de la bola de Orozco, sino mucho más pequeña, un «guijarro humilde», que vaga por carreteras y veredas sin rumbo cierto. Pero también una piedra leve, ágil, que puede ser lanzada por una honda hacia cualquier dirección.

Muchas veces llamado de piedra, roca férrea —la verdad es un gran pedazo de hierro con una porción exigua de otros minerales—, el aerolito¹ que inauguró la colección del Museo Nacional de Colombia es tema y materia de la última obra de María Elvira Escallón. Se trata de un cuerpo que, vagando por el universo, fue a estrellarse contra el suelo de Santa Rosa de Viterbo el Viernes Santo de 1810 y cuyas cicatrices pueden ser divididas en dos categorías diversas. Las primeras, visibles, propias de piedra de cantera, son irregulares al modo de cráteres, aun cuando pulidas por alguna corriente, de seguro, la fricción de la atmósfera terrestre. La segunda, que solo es una, no resulta visible pues se encuentra escondida de cara al suelo al modo de una base, siendo la única parte plana de este cuerpo celeste, una interrupción de su masa consecuencia del trabajo de un potente instrumento punzante.

¹ Este cuerpo es siempre conocido como el aerolito de Santa Rosa de Viterbo, pero bien podría ser llamado de meteorito o de asteroide. Durante el ensayo, usaré indistintamente estos términos para referirme a él.

Segunda huella esta, que trae la noticia de un antes y un después del corte, una historia para ser narrada, tal como si poniendo la batuta de Óscar Matzerath sobre la piel, superficie del meteorito, pudiéramos preguntar por el origen de esa marca, interrogante en el cual el trabajo de Escallón entra, contando una memoria que se halla en un estado de letargo. En efecto, la ficha técnica del museo referente al aerolito no da cuenta de esa marca y más bien hace énfasis en el carácter mineralógico del cuerpo, pero no en sus vicisitudes. A diferencia del camarero Heriberto, el museo ha preferido omitir la historia de la segunda cicatriz, de forma tal que nadie se pregunte por aquello que está faltando; la ausencia suele pasar desapercibida y el recurso involuntario de esconder la marca dejada por el corte finaliza esa omisión.

II

María Elvira Escallón se refiere al aerolito de Santa Rosa de Viterbo como una minúscula partícula de polvo cósmico. Pesado para los hombres y leve para el universo, uno se lo imagina vagando completamente perdido por el espacio sideral, hasta que una atracción imperiosa, gravitacional, lo obliga a dirigirse a la Tierra y, entonces, comienza un nuevo camino junto a esta; el plan ahora consiste exclusivamente en dar vueltas alrededor del Sol.

Imaginar el aerolito como un pedazo de polvo implica un tiempo. Por una parte, el polvo es el tiempo acumulado sobre los objetos, un tiempo perezoso que no va para ningún lado, y pensar que el universo también tiene su propio polvo, resulta apasionante: la máquina infinita no era tan perfecta como la concibieron los físicos del XVIII. Por otra parte, una partícula de polvo implica ser lo que ha restado de algo, ser el fin de algo, y al mismo tiempo haber tenido un origen. Inicio que no podremos saber —conocemos el sobrante, pero no la pieza completa—. De ahí su condición misteriosa, mágica, pues no podemos explicar ni su trayectoria ni su procedencia.



Partícula de polvo estelar, el aerolito tiene en rigor 204 años (estamos en 2014), dado que como dije cayó en 1810, y contar su otro pasado en años no sería sino una contradicción en los términos, en efecto, si un año es una vuelta alrededor del Sol, antes de estar en la Tierra nuestro cuerpo era totalmente ajeno a esa medida. Y aun cuando, desde nuestro humilde lugar, nos empeñemos en contar todo por años y por días —que no nos queda otra opción—, es una impropiedad contar el pasado de los cuerpos celestes siguiendo tal patrón.

*Aerolito de
Santa Rosa de
Viterbo, Museo
Nacional de
Colombia, Bogotá.*

En este orden, el aerolito implica una convergencia temporal: el tiempo cósmico y el terreno se funden en él. Tal vez por eso María Elvira haya solucionado la obra al modo de un eclipse, que es, por excelencia, imagen del tiempo, ya no como transcurso, mas como coyuntura.

ECLIPSE

Para entrar en la instalación es necesario describir el museo, que tiene por planta básica el cruce de dos naves, en cuya intersección un sistema de

claraboyas lleva los rayos solares al primer nivel de la edificación. De este modo, el punto de confluencia de los dos corredores en el primer nivel es un lugar peculiar, pues la oscuridad imperante se ve interrumpida por un círculo de luz natural, lo que crea un ambiente denso, debido al contraste lumínico. Se trata del eje del museo, cruce de fuerzas de toda la construcción y en el que, dispuesto directamente sobre el suelo, sin base ni pedestal, se encuentra nuestro aerolito.

La instalación involucra todo este espacio —la claraboya y la intersección de corredores— y consiste en una reconstrucción del aerolito en resina la cual, con ayuda de hilos translúcidos, se encuentra suspendida en el aire, justo encima del original, lo que la lleva a crear una especie de eclipse sobre este, en tanto el nuevo cuerpo corta con su sombra el rayo de luz que acostumbra mantenerlo iluminado.

Tras la instalación, el corredor se extiende, creando un punto de fuga profundo; así, mientras la arquitectura se aleja, ambos aerolitos emprenden su avanzada hacia adelante.

La imagen es fuerte; de un lado, porque el nuevo aerolito, en resina, es de apariencia extremadamente pesada, lo que hace extraña su suspensión; basta un golpe de vista para ir a inquirir qué está sucediendo, por qué una piedra se encuentra levitando por los aires del museo. Por otro lado, por la luz propia del lugar, cuyo dramatismo ha sabido explotar Escallón.

Semejante a un cuadro barroco, la entrada de la piedra en escena provoca una contraluz; así, mientras la textura de la cara inferior se pierde en la oscuridad, la cara superior se revela con todo el brillo, sacando su topografía, y haciendo del objeto un contraste de resplandores y sombras del tipo Zurbarán.

Ahora bien, entre la reconstrucción, el aerolito suspendido en el aire, y el original, dispuesto en el suelo, hay una diferencia. El nuevo cuerpo no tiene la segunda cicatriz del original; la artista reconstruyó la parte que fue

extraída, el pedazo de masa faltante, esto con ayuda de las antiguas imágenes consignadas en los archivos históricos.

Reconstrucción que implica un juego de tiempos, pues la *copia* se encontraría en un periodo anterior al *original*, en un *antes* del corte y, por ende, el *original* estaría en un periodo posterior a la *copia*. María Elvira eclipsa al viejo aerolito con el nuevo, corta su luz interponiendo un obstáculo en el camino, pero el nuevo, en la obra, toma el lugar del viejo, y es más original que este, en tanto está completo, antes de ser partido abruptamente en 1906.

La reconstrucción del aerolito se encuentra, en este orden, en un periodo anterior, tal como si echando marcha atrás pudiéramos rehacer la historia, devolver el pasado, resucitar a los muertos y recobrar lo que perdimos. Efectivamente hay algo de utópico en *Lo que sin metáfora nos ha caído del cielo*, una utopía invertida, que en vez de ir para adelante se vuelve sobre sus pasos, en busca de lo que fue saqueado, sustraído y lo reconstruye para ponerlo justamente sobre aquello que ahora está incompleto.

El *aerolito copia*, la reconstrucción del cuerpo celeste, es el pasado del original. Es un *antes de* sobrepuesto a un *ahora*, momento actual que estaría en la piedra del museo. Todo esto realizado a través de la figura del eclipse que es el momento en que luna, sol y planeta convergen para dar a conocer sus trayectorias. El eclipse se da como instante único, de ahí su carácter extraordinario, pues se trata de interrupción en la monotonía propia del tiempo.

En su descripción del eclipse solar del 21 de agosto de 1691, el astrónomo mexicano Sigüenza y Góngora, cuenta cómo a las ocho y pico de la mañana faltó la luz, de forma que las aves que iban volando simplemente se cayeron mientras los perros comenzaron a aullar, tal como si fuera de noche, en el desconcierto de ver quebrado algo que jamás se quiebra, el pasar de un día.

En la obra *Lo que sin metáfora nos ha caído del cielo*, Escallón toma este carácter coyuntural del eclipse para hacer un eclipse específico, este entre dos piedras y una claraboya, entre una *copia* completa y un original fragmentado.

VIÑETAS

Asimismo, la instalación cuenta con una serie de dibujos, viñetas que dan noticia de la historia del asteroide, centradas específicamente en el corte de 1906. María Elvira recorre la historia del aerolito, cuya edad coincide con Colombia, es la primera pieza adquirida por el Museo Nacional y su corte, sustracción de una parte fundamental de su masa, coincide con la separación de Panamá: solo tres años median entre ambos eventos que comparten, incluso, algunos de sus protagonistas. Y aunque Sigüenza me tome por supersticiosa, diré que, así como la vida de un hombre se encuentra en las líneas de su mano, la trayectoria de Colombia se encuentra dibujada en el meteorito de Santa Rosa de Viterbo.

Sin embargo, antes de entrar en las viñetas que fueron elaboradas como el segundo segmento de *Lo que sin metáfora nos ha caído del cielo*, es preciso contar la historia terrena de nuestro cuerpo celeste.

HISTORIA TERRENA DEL AEROLITO DE SANTA ROSA DE VITERBO

El trayecto del aerolito puede ser dividido en dos partes, una extensa, la otra corta. La primera abarca desde su llegada al planeta en 1810 hasta el momento en que fue canjeado con un extranjero en 1906. La segunda, por su lado, sucede durante los primeros meses de 1906 y atañe, a dicho canje, el traslado de la piedra hasta Bogotá y su posterior corte.

1810-1906

El Museo Nacional de Colombia fue proyectado como salón de historia natural que, en un comienzo, bien parecía fluctuar entre un escenario para las luces de la razón y una feria de curiosidades, lo que se hace evidente en el primer anuncio que daba cuenta de su apertura, incentivando el envío de piezas para la colección:

Tenemos el placer de anunciar al público que el día 4 de los corrientes [agosto de 1824] se abrió el museo de la historia natural. [...] El museo en su infancia posee ya algunas cosas raras; la siguientes son las principales: una colección de minerales [...]. Tiene algunos pedazos de hierro meteórico encontrados en diferentes partes de la República y analizados por los señores Rivero y Boussingault.

Muchos huesos de animales desconocidos, sacados en Suacha que son muy curiosos por su tamaño. Una momia encontrada cerca de Tunja, con su manta bien conservada, y se supone que puede tener más de 400 años. Algunos insectos de extraordinaria hermosura. También posee varios mamíferos, reptiles y peces y algunos instrumentos muy bien hechos; tiene además el establecimiento un laboratorio y sala de dibujo.

Deseoso el gobierno de fomentar la información que es indispensable para propagar las luces, y ver al mismo tiempo reunidas en la capital todas las producciones de la República, encarga a los intendentes, gobernadores, curas, jueces políticos, y alcaldes remitan todas aquellas cosas curiosas, como minerales, reptiles, peces, etc., etc.; los que puedan venir vivos serán más apreciables; de lo contrario se enviarán del modo posible, teniendo siempre cuidado de remitir los animales con sus cabezas y pies, los reptiles y peces pueden remitirse en aguardiente, y los insectos clavados con alfileres, poniéndoles en cajones muy bien cerrados con los que se pondrá un poco de pimienta o tabaco para que los insectos no dañen los esqueletos (Rodríguez, 1998, 78-79).

Tales párrafos no dejan de llamar la atención. Los huesos de los animales desconocidos, «curiosos por su tamaño», que debían ser de dinosaurios; la descripción de insectos de «extraordinaria hermosura» y más adelante el consejo de enviar «reptiles y peces» conservados en aguardiente, hace del relato un buen testimonio del principio del museo y, más aún, del comienzo de la República, de ese interés ilustrado que acompañó la configuración del nuevo país.

En el inicio del texto, junto con los restos de hierro meteórico, dos apellidos son mencionados: Rivero y Boussingault. Esto es Mariano Rivero y Jean Baptiste Boussingault, el primero peruano, el segundo francés; dos científicos que, contratados por Bolívar, vinieron a realizar una expedición centrada en describir y medir el país, su topografía, temperatura, altitudes, y localizar sus recursos minerales, en ese momento definitivos, si tenemos en cuenta que el siglo XIX fue uno hecho de hierro, mientras el XX de petróleo, y por ende, de plástico.



Registro
histórico del
aerolito en la
plaza de Santa
Rosa de Viterbo,
presumiblemente,
1906.

El paso de Jean Baptiste Boussingault por Colombia es profundamente afortunado. Las memorias que el autor se encargó de recopilar sobre el país, sus impresiones, son de una riqueza sorprendente. Boussingault consigna en sus líneas verdaderas infidencias, tales como la paliza que Manuelita Sáenz le dio a Bolívar cuando encontró una joya de mujer abandonada en la cama que compartían, lo que impidió al Libertador salir durante unos buenos días, debido a la vergüenza de exhibir los moretones. Asimismo, el autor describe escenas de comidas y de fiestas que tuvieron lugar apenas fundada la República, momentos cuya libertad da cuenta de esa pausa en el protocolo que toda revolución trae consigo.

Las memorias fueron pensadas para un público restringido: amigos y conocidos del autor, de modo que Boussingault solo editó 300 ejemplares. A veces, vale decir, el estilo es descuidado, de hecho, el narrador pasa abruptamente de un chisme de época a una medida en grados, de la descripción de un mineral a una anécdota específica. En fin, no se trata de un texto elaborado ni pulido, pero sí de uno que envuelve al lector, lo que quizás se debe al hecho de que Boussingault carece, por completo, de pelos en la lengua; se ríe de lo que le place y dice lo que le apetece.

Rivero y Boussingault fueron contratados en París a través de Antonio Zea, botánico enviado por Bolívar para servir de ministro plenipotenciario (embajador) de la república. Zea era un contacto en Europa que se encargaría de comprar armas y municiones y contratar jóvenes instruidos para fundar escuelas de ingeniería civil y militar; jóvenes que, por lo demás, deberían ser valientes, pues el país, y la América de habla española, aún se encontraban en guerra.

De hecho, el barco en el que Rivero y Boussingault realizaron el viaje iba preparado para el combate, y si en un primer momento tenía el nombre de New York y parecía ser un navío de Estados Unidos, una vez zarparon de Francia se vistió con los colores de la nueva República de Colombia. En palabras de Boussingault:

2 El siguiente pasaje, uno entre cien, da el contexto del camino hasta Bogotá, la situación de entonces: «Entramos en la parroquia a las 4 de la tarde; todos sus habitantes habían escapado al bosque a causa de la proximidad de las tropas españolas. Íbamos de casa en casa y en cada puerta hacíamos la interpelación usual entre buenos católicos y gente bien educada: “Ave María” a lo cual se contestaba “sin pecado concebida”, pero nadie nos respondía; nos habíamos apeado y llevábamos las mulas por la rienda, cuando en la sala de una casa, cuya puerta estaba abierta, alcancé a ver un hombre dormido en una hamaca, con su sable colocado en una silla a fácil alcance; vestía guerrera azul, ¿sería un español o un colombiano? Hice señales a mis compañeros para que no hicieran ruido y armé una pistola. / La casualidad quiso que me hiriese con la piedra de sílex y mi mano quedó roja de sangre; llegué cerca del durmiente, retiré su sable, le coloqué la boca de mi pistola sobre su frente y lo desperté. El pobre hombre tuvo un susto tremendo viendo a una persona de mal aspecto, cubierta con un capote ya gastado, armada hasta los dientes y con la mano ensangrentada. Este señor era el alcal- ➤

Nos hallábamos uniformados y a un silbato de un oficial la bandera de la Unión (Estados Unidos) fue reemplazada por el pabellón colombiano de colores amarillo, azul y rojo y nosotros, empujando nuestras espadas, gritamos tres veces: «¡viva la República!» Yo apenas tenía 20 años y gritaba muy fuerte.

El 20 de octubre vimos un barco que hacía toda clase de esfuerzos para alcanzarnos; se le disparó una andanada y se nos distribuyeron sables de abordaje; cuando tuve el mío, desapareció súbitamente el mareo que me atormentaba. El barco enemigo era español y dejó de avanzar cuando se dio cuenta de que estábamos armados. Quisimos perseguirlo, pero el estado del mar no lo permitió; cuando el peligro pasó, mi mareo retornó más fuerte que nunca (Boussingault, 1985, s.p.).

El aspecto aventurero del viaje interoceánico, que comenzó en octubre de 1822 y solo terminaría en noviembre, se complementa con las anécdotas narradas por Boussingault en tierra, cuando de camino a Bogotá ve la zona totalmente conmocionada, en pleno conflicto de Independencia.

Sin embargo, este tipo de avatares no le debían ser extraños al narrador, cuya infancia tuvo lugar justo después de la Revolución francesa, en un barrio miserable de París, como él mismo cuenta en los primeros capítulos de sus memorias. En efecto, Boussingault sería un excelente personaje en manos de Víctor Hugo.

Bien, una vez en tierra, cuando comienza la travesía de Venezuela a Bogotá, Boussingault describe el paso de las tropas que enfrentarían la batalla de Maracaibo y el paisaje de pueblos abandonados en espera de los ejércitos realistas, relatos de primerísima mano sobre la segunda década del siglo XIX en Colombia.²

De igual forma, es notable el retrato que Boussingault hace de las tropas independentistas, esa anarquía que les era implícita, propia de un ejército acabado de formar, cuya falta de uniformes, de reglas y de jerarquías momificadas, generan una espontaneidad tan particular como breve.³

Boussingault es un testigo de primera mano cuya gran ventaja consiste en no tener un partido; sus descripciones no llevan un norte prefijado, no está con los realistas, claro, pero tampoco con los criollos. Así, su narración se encuentra desprovista de tendencias y de apegos, de hecho, vale recordar que Boussingault es un hombre mayor describiendo las aventuras de un joven, es un espíritu enciclopedista, un escéptico ilustrado que va narrando y juzgando. Efectivamente, hay algo de Diderot en su prosa.

Tras llegar a Bogotá, Boussingault se dirige, con Rivero, a Santa Rosa de Viterbo, pues han sido informados de la existencia de hierro en sus alrededores, lo que de inmediato llama su atención. Dice el cronista:

Nos aseguraban que en Santa Rosa se encontraban menas de hierro excesivamente pesadas. Al pedir informes nos llevaron adonde el herrero para mostrarnos una gran pieza de esa mena, que le servía de yunque. Cuál sería nuestra sorpresa al reconocer en el dicho yunque, una masa de hierro metálico de forma bastante irregular con numerosas vacuolas en su superficie y recubierta de un barniz carmelita y que tenía, en una palabra, todo el aspecto de una masa de hierro meteórico (Boussingault, 1985, s.p.).

Rivero y Boussingault bien sabían identificar un meteorito, dado que para la época, este tipo de cuerpos celestes, estaba de moda. En 1803, la Academia de Ciencias de París había aceptado su existencia tras una lluvia de piedras celestes que tuvo lugar en Francia y que terminó por disipar las dudas de los escépticos que negaban su existencia con argumentos como: «las piedras no caen del cielo porque en el cielo no hay piedras».⁴ Así, durante el siglo XIX y comienzo del XX, surgieron expertos en estos cuerpos y todo museo que se respetara quería un meteorito, o un fragmento de este, en su colección.

de, quien nos contó que estaba esperando al enemigo de un momento a otro. Nos acompañó a uno de los extremos del pueblo, en donde nos hospedamos con un escuadrón comandado por un teniente (Boussingault 1985, s.p.).

3 La movilidad de los escuadrones de los criollos, la rapidez de sus desplazamientos, su costumbre de atravesar a nado los ríos crecidos por las lluvias, el conocimiento del terreno, la abundancia de ganado cuya carne era el alimento único de estos hombres y en algunos casos de las bestias, la ausencia de ambulancias, de parque de provisiones y de municiones, daban ventajas apreciables a las tropas de la independencia. El ganado y los caballos eran considerados como bienes comunes y se incautaban donde se les encontraran. / El llanero no necesitaba ropa; con gran frecuencia se vestía a costa del enemigo. Más de un soldado de Páez aparecía vestido como un húsar realista, después de un combate. Acostumbrados a nutrirse de carne, no les era indispensable otro alimento; nadadores expertos desde temprana edad, ni las aguas del Orinoco, ni del Apure ni del Casanare los detenían. Los sufrimientos de los llanos eran para los

que no estaban acostumbrados a su clima. Toda persona capaz de usar un arma se incorporaba a un escuadrón; no había excepción ninguna; es así como en los combates de Yagual y de Mucurito se veían entre los lanceros a abogados y a eclesiásticos; el populacho seguía al ejército y todos marchaban reunidos, descalzos y a medio vestir, alimentándose de carne de res, sin sal (Boussingault, 1985).

4 Frase bastante citada del naturalista francés Georges Cuvier, cuando explicaba en la Academia la imposibilidad de la existencia de meteoritos. Véase: Javier Felipe Marcet, *Meteoritos, meteoros y aerolitos*. (Consultado agosto 13, 2013. <http://www.astroava.org/index.php/articulos/93-meteoritos-meteoros-y-aerolitos.html>).

5 Véase el testimonio, en 1943, del nieto de Cecilia Corredor, Jesús Rojas Montañés nacido en el año 1859: «Me refería mi abuela así: Cecilia Corredor iba tras una clueca que apareció sin más ni más junto a su rancho; la siguió y viéndola entrar en una cueva se apoyó en una piedra... que le pareció muy fría: miró y pensó que eso era hierro ... Cuenta a sus vecinos y la tienen por chi- ➤

Los expedicionarios procedieron, entonces, a comprar el cuerpo celeste como primera pieza del Museo de Historia Natural que sería fundado en Bogotá; hicieron llamar a Cecilia Corredor, la mujer que lo había encontrado en 1810, el Sábado Santo, cuando era apenas una niña y había salido de su casa detrás de una gallina clueca.⁵ Cuenta Boussingault:

Hicimos venir a Cecilia Corredor (en ese entonces una mujer de 20 a 25 años) a quien considerábamos la propietaria del mineral y le pagamos por él, el precio que pidió: 20 piastras (100 francos).

Tan pronto como corrió la noticia de nuestra compra, vinieron gentes a ofrecernos pedazos de hierro de los que compramos una docena de muestras. Todos los habitantes de Santa Rosa poseían minerales.

En un país en donde el hierro es una rareza, se consideraban felices de haber encontrado algo que podían utilizar como un martillo. Los numerosos pedazos de hierro establecían, sin lugar a dudas, el origen cósmico del metal; en efecto, la mayor parte de ellos habían sido recogidos después del descubrimiento de la gran masa, sobre campos cultivados en donde antes del sábado santo, no existían (Boussingault, 1985, s.p.).

Crónica que termina con una anécdota de la que parece haberse perdido toda pista:

Añadiré que por un acto de cortesía al cual me asocié, hicimos forjar con el hierro de Santa Rosa, una hoja de espada que ofrecimos al Libertador Simón Bolívar. Una inscripción decía que ésta había sido hecha con hierro caído del cielo para la defensa de la libertad, algo realmente cursi, además que resultó ser una hoja de espada detestable (Boussingault, 1985, s.p.).

De cualquier forma, a los expedicionarios se les olvidó pensar en cómo transportar el aerolito comprado, de modo que sin condiciones para llevarse su nueva adquisición, Rivero y Boussingault dejaron Santa Rosa de Viterbo,

no sin antes redactar un informe científico de siete páginas sobre el cuerpo, con datos químicos acerca de su composición y tres dibujos espantosos.

En el transcurso de ese año, enviaron la noticia a Humboldt, maestro y amigo de ambos, y quien, a su vez, se encargó de comunicar el hallazgo a la comunidad científica internacional. De esta forma, el *Periódico Americano de Ciencias y Artes*, en su edición de diciembre de 1823, dice:

Fue anunciado por Sr. de Humboldt a la Academia Francesa en octubre pasado que, de acuerdo con una carta del Sr. Boussingault datada en Santa Fe de Bogotá, tal viajero encontró, entre Tunja y el altiplano de Bogotá, varias masas de hierro meteórico, muy dúctil. El peso de uno de ellos es de alrededor 3.000 libras. El Sr. Boussingault, conjuntamente con el Sr. Rivero, ha tomado los niveles de todo el montañoso país, entre Caracas y Santa Fe (*American Journal of Science and Arts*, 1823, 194).⁶

A partir de esta publicación, el meteorito de Santa Rosa de Viterbo entró en diversos índices alrededor del mundo, en todo tipo de catálogos sobre estos cuerpos celestes, a lo que se sumaron las muestras enviadas por Rivero y Boussingault a diversas colecciones, en ciudades como Viena, Berlín y Londres. Desde ahí, quien supiera de meteoritos, sabía de Santa Rosa, nombre mencionado en varias polémicas de académicos y profesores europeos durante las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XIX.

Entretanto, el pueblo de Santa Rosa comenzó a prestar más atención a su cuerpo celeste y, en 1873, por orden de la municipalidad, le mandaron a hacer un pedestal, una pesada columna dórica encargada de soportarlo, localizada al lado de la fuente que abastecía de agua a la comunidad.

La imagen, registrada en una fotografía de comienzos del XX, es bastante singular: piedra sobre columna, lo cual aparece una contradicción en los términos, pues las piedras acostumbran estar bajo y no sobre las pilastras. Con todo, era una posición que recordaba, ciertamente, su procedencia cósmica.

flada; el cura José Ignacio Holguín, probablemente, la examina y la encuentra cuerda... van vecinos con rejos, picos, herramientas y bueyes y traen al pueblo la piedra, [...] distancia 10 kilómetros [...]» (Moreno Cárdenas, 2010, 80).

6 Vale señalar que en la publicación o sobra un cero o, el peso, de seguro medido a ojo, está completamente sobrevalorado, ya que el meteorito no pesaba más de 150 kilos.

Bajo la columna, una placa llevaba la siguiente inscripción:

Aerolito. Pesa 15 quintales. Lo halló Cecilia Corredor en la Colina de Tocavita, en el año de mil ochocientos diez. Colocado aquí por orden de la Municipalidad el 8 de septiembre de 1873, siendo el alcalde Emigio Montañez (Ramírez, 1950, 432-434).

1906

Pero la fama no solo trae ventajas. En los primeros años del xx, llegó al país el cazador de cuerpos celestes Henry A. Ward, quien una vez aquí, se encargó de idear un plan bastante ingenioso para llevarse el aerolito a Estados Unidos, dividirlo y venderlo en cómodos fragmentos posibles de ser guardados en el bolsillo de un hombre común. Es decir, vender por gramos lo que aquí había sido mensurado en kilos.



EL AEROLITO A CAMBIO DE UN BUSTO EN MÁRMOL

del general Reyes, presidente de la República en ese momento y nacido en Santa Rosa de Viterbo, fue la propuesta de H. Ward que sedujo al gobernador. El Concejo Municipal, que inicialmente no estaba de acuerdo, terminó firmando, por unanimidad, el acuerdo de canje.

Lo que sin
metáfora nos ha
caído del cielo,
dibujo a tinta,
impresión digital,
Bogotá, 2013-2014.

El asunto sucedió de la siguiente manera. Una vez en Santa Rosa y viendo que el cuerpo celeste era de suma importancia para la comunidad, Ward pensó que iba a ser muy difícil llevárselo, más aun teniendo en cuenta que la separación de Panamá estaba bastante reciente y que los colombianos, por mínimo, tendrían algún recelo en aceptar cualquier trato con un extranjero —asunto que Ward dejó consignado en una carta—. No obstante, en vez de rendirse, buscó alguna alternativa, llegando a la propuesta de un canje. Cambiar el aerolito por algo que también fuera de extremo valor simbólico, un busto del general Reyes quien, nacido en Santa Rosa, era el presidente de Colombia en ese entonces. La propuesta fue del agrado del gobernador, Santiago Camargo —su nombre estaría en la placa conmemorativa—, así, que este ayudó a presionar a las autoridades del lugar para acceder al pedido y firmar el respectivo acuerdo.



Y ESA MISMA NOCHE

*Ward organizó una gran cena en su hotel.
Después de comer y beber, una tropa de 30 soldados a órdenes del gobernador
y el alcalde, sacó sigilosamente al aerolito del pueblo.*

*Lo que sin
metáfora nos ha
caído del cielo,
dibujo a tinta,
impresión digital,
Bogotá, 2013-2014.*

Ward organizó un gran festín para las autoridades y, congraciado con todos los altos nombres del pueblo, efectuó sus planes. Bien entrada la noche, una tropa de soldados a órdenes del gobernador y del alcalde, tumbó la columna con la ayuda de un mecanismo de cuerdas y sacó el aerolito de

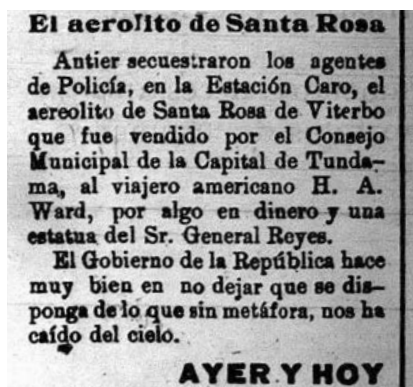
Santa Rosa en una yunta de bueyes, que se encargaría de llevarlo a Duitama y de ahí hasta la estación de La Caro, para tomar el tren. Solo al otro día, una vez amaneció, viendo la columna en el suelo, el pueblo percibió que había sido robado.

El plan fue proyectado con minucia, todo estaba perfectamente estipulado y, sin embargo, por una extraña coincidencia del destino, el señor Quijano Mantilla, periodista del diario *El Mercurio* de Bogotá se encontraba en la estación de tren de La Caro, desde donde Ward pretendía sacar la carga para no tener que pasar por la capital. Percibiendo los extraños movimientos, el periodista indagó y al enterarse de qué se trataba, procedió a alertar a las autoridades, específicamente, al presidente de la República, el general Reyes, quien, indignado, mandó a decomisar la piedra.

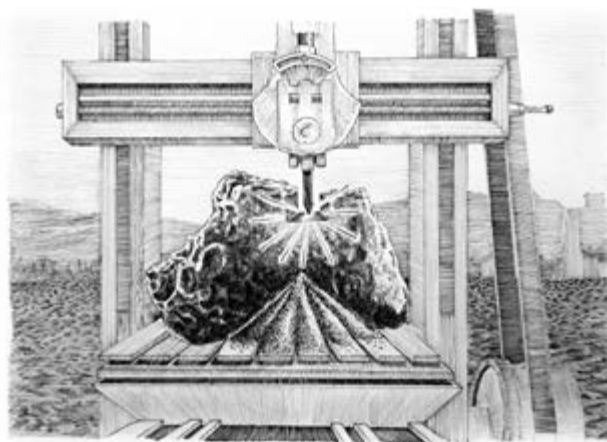
El 12 de marzo de 1906, Quijano publicó la siguiente nota en *El Mercurio*:

Antier secuestraron los agentes de Policía, en la Estación Caro, el aerolito de Santa Rosa de Viterbo que fue vendido por el Concejo Municipal de la Capital de Tundama al viajero americano H. A. Ward por algo de dinero y una estatua del Sr. General Reyes El gobierno de la República hace muy bien en no dejar que se disponga de lo que, sin metáfora, nos ha caído del cielo (Quijano, 1906, 1).

Periódico *El Mercurio* de la Tarde, 12 de marzo de 1906.



Pero Ward no pensaba irse con las manos vacías, por lo menos no tan fácilmente. Una vez le decomisaron el aerolito, reclamó por el incumplimiento del contrato que había efectuado con las autoridades de Santa Rosa y buscó al ministro plenipotenciario —embajador— de Estados Unidos en Colombia, John Barrett, para resolver el caso.



14 DÍAS DURÓ LA MÁQUINA

de la Ferrería de la Pradera para cortar el pedazo que se le dio a Ward. Aunque el Ministro Cuervo Márquez había ordenado claramente que le diera un pedazo de 100 libras, terminó recibiendo 300. Salieron 95 libras de viruta. 25 fueron enviadas a estudio a la Universidad la Universidad Nacional

Barrett venía de Panamá, de desempeñar el mismo cargo, de hecho, fue el primer embajador oficial de Estados Unidos en la nueva república, enviado por Theodore Roosevelt para organizar todo lo concerniente a la regularización del istmo y al cumplimiento de los tratos con Estados Unidos. Ahora, en Colombia, Barrett se encargaría de diligenciar el permiso para que Ward se llevara, sino el aerolito completo, por lo menos una parte.⁷

De esta forma, el ministro plenipotenciario de Estados Unidos en Colombia, John Barrett, realizó una solicitud al ministro de Gobierno, el señor Cuervo Márquez, quien a su vez convocó un Consejo de Ministros, que mandó a concederle Ward un fragmento del cuerpo celeste como pago por haberlo transportado hasta Bogotá. En el documento está determinado

Lo que sin metáfora nos ha caído del cielo, dibujo a tinta, impresión digital, Bogotá, 2013-2014.

7 Más adelante, Barrett sería el autor del libro *Panama Canal: What Is, What it Means* (Canal de Panamá, qué es, qué significa), texto publicado en 1913 por la Unión Panamericana y que se encarga no solamente de explicar qué es el canal, sino de levantar —en inglés— una primera historia de la república panameña. Como dije, toda república necesita de un pasado, el escogido por Barrett comienza con los toltecas y los aztecas, con el escondido propósito de hacer en la historia, lo que ya había realizado en el presente: cortar definitivamente cualquier lazo con Colombia.

darle un pedazo no menor a 50 kilos, especificación sospechosa, turbia, como todo el asunto, pues el contrato emitido por el gobierno debería decir el máximo y no el mínimo a ser sustraído.

El asunto fue organizado. El aerolito fue llevado hasta la herrería de la hacienda La Pradera, donde un cepillo de puente tomó catorce días en realizar la escisión, trabajando doce horas consecutivas por jornada y dejando 14 kilos de viruta. Finalmente, Ward se llevó un buen trozo, casi la mitad del aerolito y también logró hacerse a un pedazo de otro, el meteorito de Rasgatá, prometiendo que enviaría a Colombia un fragmento de algún otro asteroide, una vez llegara a Estados Unidos.

Jamás lo hizo. Acaso porque no tuvo tiempo, Ward regresó a su casa en abril y fue atropellado por un carro en julio de ese mismo año, 1906. Vale decir, el primer accidente automovilístico del que se tenga noticia.⁸

DE VUELTA A LAS VIÑETAS

María Elvira Escallón se encargó de seguir este trayecto con minucia. De hecho, conocemos la máquina, cepillo de puente, debido a su investigación la cual estableció cómo fue cortado semejante pedazo de hierro cuyas proporciones son considerables, asimismo, sabemos de los otros cortes que fueron efectuados en el meteorito y una serie de datos claves que la artista expone en las viñetas encargadas de dar cuenta de esta historia.

Ilustraciones que tienen un deliberado estilo de grabado o de estampa de periódico típica del siglo XIX y comienzo del XX; la época en que, construyendo el país como proyecto futuro, también nos tuvimos que encargar de construir su pasado, la historia que cualquier república exige cargar consigo.

8 «Henry died on July 4, 1906, after being struck by an automobile in Buffalo, New York, thus becoming that city's first traffic fatality». *Mineralogical Record*, Biographical Archive.

Ilustraciones contemporáneas con aires decimonónicos, estos dibujos se comportan como fuentes primarias, como un material realizado a modo de prueba, rastro de una historia que no ha sido narrada. La agudeza de usar las viñetas está en aprovechar el papel nemotécnico propio de la

imagen, cuya facilidad para ser recordada es mucho mayor que aquella de las palabras. Viñetas fundamentales en la estructuración de la obra, en la medida en que se encargan de dar cuenta del eje de sentido del eclipse, esto es el juego entre lo que falta y lo que está presente, entre aquello que se fue y aquello que María Elvira se encargó de reconstruir, el pedazo de masa meteórica concedido al señor Ward. En suma, las viñetas integran la historia de ese faltante, por eso, más que en cualquier otro momento de la trayectoria del aerolito, se centran en 1906.

Lo que sin metáfora nos ha caído del cielo, dibujo a tinta, impresión digital, Bogotá, 2013-2014.⁹



Entre las varias imágenes, tenemos el momento en que Ward hace la petición al alcalde, origen de toda la historia. Asimismo, está la escena de la sustracción del aerolito de la plaza central de Santa Rosa de Viterbo, para la cual Escallón investigó el procedimiento que debió ser empleado al comienzo del xx para vencer semejante peso, llegando a la conclusión de que la columna fue derribada con cuerdas, pues solo teniendo la roca

⁹ Estos dibujos fueron encargados a Juan Peláez. Véase la nota sobre la realización de los mismos al final de la entrevista concedida por María Elvira Escallón.

en el suelo sería posible desplazarla con la ayuda de una yunta de bueyes como relatan las crónicas. Después, llegamos al dibujo que tiene lugar a la mañana siguiente, cuando el pueblo se percató de lo ocurrido y entonces comienza el alboroto, todo el mundo está incrédulo frente a lo que ve, o mejor ante lo que no ve; del aerolito no queda nada, mientras la columna yace en el suelo.

Otra imagen da cuenta del corte del aerolito a través del mencionado cepillo de puente, máquina enorme, en la que aquello que se mueve en una especie de vaivén, es la pieza a ser cortada y no el instrumento cortante. Es decir, nuestro aerolito estuvo danzando debajo de una punta afilada durante catorce días, hasta que fue finalmente consiguió ser partido en dos.

Finalmente, la última viñeta que describiré es el aerolito cortado en porciones individuales, la cual evidencia claramente la división de un pastel. En la parte inferior de la ilustración, María Elvira dispuso las siguientes palabras, sustraídas del documento que dio permiso a Ward para irse con su parte:

Este Ministerio, a nombre del Gobierno, autoriza a usted a llevar a los Estados Unidos un fragmento de peso de tres quintales, tomado del aerolito de Santa Rosa de Viterbo y manifiesta a usted que ve con gusto, que dicho fragmento vaya a figurar en la hermosa colección de aerolitos, de carácter universal que, con abnegación digna del mayor encomio, ha logrado usted a costa de gastos ingentes e inauditas penalidades [...]
(Escallón, 2013, s.p.).

Las escenas dan cuenta del principio, nudo y desenlace del negocio de Ward, se encargan de dejar los hechos vívidos en la memoria del espectador. Es decir, aun creadas posteriormente, se convierten en memoria histórica. Lo que recuerda la misma construcción de la historia oficial o de la llamada conciencia nacional, cuando momentos cumbre de la historia patria son edificados varias décadas después de los acontecimientos y, las más de las veces, con absoluta independencia de estos. La batalla de

Ayacucho por Martín Tovar y Tovar o la firma del Acta de Independencia por Coriolano Leudo, son obras realizadas muchos años después de los eventos, pero que se instalan como lo eventos en sí. En efecto, toman el lugar de los hechos, tal como si fueran registros y no recreaciones de los acontecimientos.

Las imágenes creadas para esta obra específica han sabido aprovecharse de este procedimiento; así, la artista acude a una típica herramienta de la historia nacional e, incluso, toma su estilo —un marcado aire costumbrista—, pero justamente para contar un pasaje que se ha quedado por fuera de esa historia misma.

Lo que sin metáfora nos ha caído del cielo, haciendo uso de procedimientos oficiales, se encarga de contar una historia *no oficial*. El momento del pacto, el desmonte de la piedra, el pueblo perplejo ante su ausencia y, finalmente, el extenso corte ejecutado en el aerolito, son la columna vertebral de esta historia. Imágenes realizadas posteriormente, un siglo y pico después de los acontecimientos, pero que se encargarán de condensarlos, junto con todos los documentos que María Elvira Escallón ha recuperado al modo de un archivo del desastre, plagado de cartas, permisos, protocolos y reverencias.

María Elvira Escallón llega al meteorito por considerarlo una partícula de polvo cósmico y efectivamente lo es, pero también es, como la artista fue descubriendo durante su investigación, la viva imagen de toda una coyuntura histórica de pérdida y usurpación consentida y, más aún, concedida, de bienes comunes. Lo que hoy, en el siglo *xxi*, necesita ser revisado, máxime en un panorama en el que nuestros mandatarios regalan a cambio de poco menos que un busto al general Reyes, nuestros recursos naturales, que son el oro del siglo *xxi*; todo aquello que todavía no ha sido devastado y que, sin metáfora, nos ha sido dado del suelo. De ahí que la obra, partiendo de un tema viejo, sea completamente actual y, más aún, urgente.



Marx dice que «Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y otra vez como comedia» (Marx, 1981, 828).

El aerolito es la comedia, el canal, la tragedia de esta historia. Una en 1906, la otra en 1903; una con el geólogo Henry A. Ward como protagonista; la otra con el ingeniero Philippe-Jean Bunau-Varilla como actor principal.

Tejer una comparación entre la división de una piedra y la de un país, puede ser un tanto arriesgado o, por mejor decir, arbitrario, sin embargo, la historia es el más arbitrario de los ejercicios, los hechos se tejen desde el presente como quien va encontrando hilos sueltos que luego le permitirán dar sentido a la tela, a una composición que solo aparece en el momento del historiador y no de la historia acontecida.

Bunau-Varilla y Ward tienen una semejanza oculta, el primero logró arrancar un brazo de Colombia, el segundo unos buenos kilogramos de hierro meteórico. Ambos se llevaron sus botines usando estrategias cuya sagacidad resulta brillante, desde la maniobra diplomática de proponer el canje de un aerolito por un busto del general Reyes hasta la táctica de Bunau-Varilla para que la obra del canal fuera hecha en Panamá y no en Nicaragua, como sería lo más acertado en términos geográficos y económicos.

Bunau-Varilla fue el ingeniero francés encargado del canal, una vez Lesseps desistió de la obra que había planeado tal como construyera el proyecto del Suez, sin darse cuenta de que lejos de estar en un desierto plano, se encontraba en una selva agreste y con accidentes geográficos difíciles de ser sorteados. De modo que su empresa se quebró habiendo retirado solo una exigua parte de lo necesario, poco más de un millón de metros cúbicos, y dejando un saldo de 10 mil trabajadores muertos.¹⁰

10 Como es sabido el pintor Paul Gauguin estuvo a punto de hacer parte de esa cifra.

En esas condiciones, Bunau-Varilla recibió el mando. Como dije, el dinero de la compañía francesa se había evaporado y la única opción radicaba en vender la concesión de la obra a los Estados Unidos, asunto difícil pues en ese momento los americanos estaban considerando esa otra opción, realizar la obra en Nicaragua.

La estrategia de Bunau-Varilla para parar el proyecto de Nicaragua fue, por lo demás, sumamente económica. Minutos antes de la votación que tendría lugar en el Congreso de los Estados Unidos para decidir ese punto, el ingeniero junto con William N. Cromwell —personaje contratado por la compañía francesa para intentar vender la concesión—, dejó sobre las mesas de los congresistas estampillas del Mototombo, volcán nicaragüense que podría estallar en cualquier momento siguiendo los últimos reportes sísmicos, acabando con la obra y llevando a la quiebra cualquier inversión.

La estrategia resultó fulminante. Una arrasadora mayoría de congresistas votó en contra de ese plan, toda la atención se dirigió a Panamá y varias compañías con acciones en Wall Street compraron el permiso de los franceses. El trato —como aquel realizado por Ward— no era completamente legal, no es posible vender (refinanciar) un tipo de concesión como esa sin consultar a aquel que la ha otorgado, en ese caso, el gobierno de Colombia que solo se enteró varios meses después.

De este modo, las negociaciones con Colombia comenzaron en lo oscuro, el gobierno no sabía del traspaso, de modo que se encargó de dar largas al asunto. El tiempo parecía correr a su favor, en 1904 la concesión llegaría a su fin y, entonces, de una forma cómoda y sin intermediarios, Colombia volvería a hacer un trato con el mejor postor, que ya se sabía sería Estados Unidos.¹¹

Con el año 1904 a punto de aparecer, el negocio estaba completamente perdido para los Estados Unidos y sus inversionistas. Entonces, Bunau-Varilla tuvo su segunda idea: crear una revolución, un grito de independencia y constituir una nueva república llamada Panamá y conocida como El

¹¹ El posterior desenca-
denamiento de los hechos
sucedío, de esta forma, en
parte, por indecisión, falta
de pericia, pero sobre todo
porque en Colombia no es-
taba claro que los Estados
Unidos, a través de sus
inversionistas, ya habían
comprado la concesión
—el pacto legal fue reali-
zado a las escondidas—;
luego, el plazo estaba co-
rriendo directamente para
ellos que habían invertido
40 millones de dólares en
el traspaso y para el pre-
sidente Roosevelt, que
estaba apoyando dicha in-
versión. Por lo demás, los
Estados Unidos necesita-
ban la obra con urgencia,
pues el canal implicaba la
posibilidad de conectar sus
dos costas, ligar comercial-
mente ciudades como San
Francisco y Nueva York, lo
que era una exigencia a co-
mienzo del siglo xx.

12 Dos navíos fueron enviados para impedir la separación. El primero, una vez llegó a Colón, fue recibido por una comisión panameña que convenció al capitán, Juan B. Tovar, de que nada estaba sucediendo en el istmo. Pasmado, Tovar aceptó dejar su tropa en puerto para ir a desayunar con los disimulados insurrectos, quienes lo encarcelaron al llegar a la ciudad; entonces, las tropas, sin mando, sencillamente se rindieron. Panamá se separó sin sangre, o, como cuenta Lemaitre, solo dos tiros de cañón fueron lanzados por el batallón Bogotá, el único a resistir, uno de ellos mató a un burro, el otro a un ciudadano chino que justamente se encontraba en las inmediaciones. Vale decir que una estrategia militar tal vez hubiera rendido fruto, pero también es cierto que tal vez hubiera sido en balde, pues, en medio de la confusión, un batallón norteamericano llegó al puerto diciendo que por acaso había perdido su rumbo.

13 Hoy pasado 2003, los cien años de dominio estadounidense sobre el canal, resulta más fácil entrar en ese tema, en efecto, en el mismo territorio panameño se están levantando ►

Canal. Fue hasta la finca de verano de Roosevelt y le propuso el programa, teniendo una aprobación inmediata. Todo estaba a favor, Ciudad de Panamá y Bogotá casi no tenían contacto, algunas revueltas habían estallado y un malestar debido al cambio del modelo federalista al centralista derivado de la Constitución de 1886, estaba fluctuando en el aire. No es fácil dejar de ser un Estado autónomo, para convertirse en un departamento dependiente, con el eje de poder a kilómetros de distancia.

Así, el 3 de noviembre de 1903, a menos de dos meses de que la concesión expirara, Estados Unidos declaró a Panamá un país independiente.¹² La frase de Roosevelt lo dice de una manera abreviada: «I took Panamá» y sí, tiene razón, él se robó a Panamá, pero la idea propiamente dicha no fue suya, fue del ingeniero francés que supo direccionar cada hecho de esta historia.¹³

Bunau-Varilla y Ward se dan la mano, ambos hacen uso de estrategias semejantes. El primero con argucias como la estampilla del volcán o la organización de un grito de independencia en una zona extranjera; el segundo con propuestas como el canje de una roca por un busto y luego con la petición de ayuda diplomática que terminaría por envolver nuestra junta de ministros. Los planes de ambos implican una serie de protocolos y símbolos patrios que manejan a la perfección alineándolos con una meticulosa manipulación de la vanidad humana, punto débil de cualquier mortal. Es notorio como los dirigentes del entonces departamento de Panamá se adjuntan al plan por la promesa de gobernar un país, así como el gobernador de Santa Rosa acepta dar el aerolito a un desconocido por la promesa de aparecer en la placa de un busto al general Reyes.

Reyes: justamente el general que, antes de ser presidente, fue comisionado por Marroquín para dirigir la misión encargada de recuperar Panamá, y quien ante los cuarenta vapores de guerra enviados por Estados Unidos y, sabiendo que ese país había adquirido la concesión que antes era de los franceses, detuvo razonablemente cualquier tentativa de entrar en un conflicto, lo que llevaría a una guerra devastadora.

Que el busto propuesto por Henry A. Ward sea precisamente del general Rafael Reyes, por ser oriundo de Santa Rosa de Viterbo es, en última instancia, el broche que cierra este juego de espejos y similitudes.

Y, sin embargo, hay otro factor que ata estas dos versiones, la tragedia y la comedia, el canal y el aerolito; esto es, un elemento material, plástico, a saber, ambos son la historia de un corte, de una excavación profunda, dispendiosa, de una herida realizada con constancia que deja una montaña de residuo olvidado. El corte del aerolito y el corte del canal, el primero a través de ese cepillo de puente que María Elvira Escallón encontró después de investigar durante un buen periodo para saber cómo demonios habían conseguido partir semejante pedazo de hierro. El segundo a través de trabajadores y trabajadores muertos, un número que puede llegar a los 15.000, que, básicamente a punta de palas, fueron abriendo la brecha para unir los dos océanos, el Atlántico y el Pacífico.

El corte del aerolito y el corte del canal están consignados, se hacen fehacientes, en el material desechado, cantidad de residuo increíble teniendo en cuenta las proporciones de cada uno. Partir el aerolito dejó 14 kilogramos de viruta férrea, abrir el canal 95 millones de metros cúbicos de piedras, tierra, lodo y bosque (por no decir de cuerpos) que debieron formar montañas en zonas adyacentes a la excavación.

María Elvira Escallón ha intentado encontrar ese cúmulo de viruta cósmica, esos 14 kilos, pero tal parece que fueron descartados pues ningún registro da cuenta de ellos. En el archivo de Ward no está consignada ninguna noticia al respecto, la ferrería La Pradera que realizara la operación está totalmente desmontada, así que de seguro tal sobrante fue usado para otra cosa —o desechado sin la menor piedad—. No obstante, la posibilidad de encontrar esos costales de viruta —partículas de polvo terreno devenidas de una sola partícula de polvo sideral—, continúa presente, como un sueño utópico del que no es posible abdicar tan fácilmente.

◀ críticas a la versión institucional de los hechos que fue contada hasta ahora. Tal como afirma el sociólogo Olmedo Beluche: «En Panamá, conocer y aceptar los verdaderos móviles y actores de la separación ha sido un parto que nos ha tardado cien años producir, pero al que están contribuyendo nuevas investigaciones recientemente aparecidas» (Beluche, 2003).

IN MEMORIAM



In memoriam, instalación,
disolución de una columna
de hielo, Bogotá, 2001.

Es claro, entonces, después de lo dicho, que en el tiempo hay algo indivisible que llamamos «ahora».

Aristóteles, *Física*, libro iv



El trabajo con el tiempo ha sido una constante en la obra de María Elvira Escallón. Presentar el transcurrir que siempre se da como cambio o movimiento, es decir como un cuerpo que va de un lugar a otro o como un cuerpo que se transforma, aumenta o disminuye, crece o desaparece. Un tiempo presente que ha sido problemática de artistas y poetas, especialmente de los barrocos, quienes intentaron atrapar el transcurrir sin detenerlo.

Pienso en *El éxtasis de santa Teresa* de Bernini. La expresión de la santa parece estar a punto de ser otra; captada en el instante de arrobamiento, se presenta como un momento, facción de un segundo que amenaza mudar, efecto al que contribuyen las ropas y su alboroto inusitado y, claro está, la posición del cuerpo, en una especie de levitación súbita que marca su condición de instante, dado que todo lo que sube, flota o fluctúa, tendrá que caer más tarde.

Ahora bien, además de la expresión del rostro, las ropas, la posición del cuerpo y el ángel a punto de lanzar su flecha, tenemos un cuarto elemento propiamente escenográfico y, por lo demás, bastante ecléctico debido al material empleado, a saber, los rayos de bronce que se dibujan atrás de las tallas en mármol. Rayos dorados, cuya vibración e irregularidad —ora más largos, ora más cortos—, remarcan la condición de instante. Bernini, no contento con ubicar a la santa bajo una claraboya, decide subrayar su luz, hacerla evidente, para, con esto, dejarnos percibir el transcurrir, pues todo rayo de sol implica un pasar del tiempo.

María Elvira Escallón tiene algo de barroco. Ya lo dije. En *Lo que sin metáfora nos ha caído del cielo*, el aerolito que fluctúa en el aire hace las veces de reloj de sol, en tanto corta el flujo lumínico eclipsando con su sombra el aerolito original. Juego con la luz solar que implica de suyo lo transitorio, el paso del día evidenciado en la sombra.

Las obras de María Elvira Escallón emplean diversos recursos para exponer y hacer perceptible el tiempo. *Precipitación de arenas del río Cauca*,

2008, tal parece una clepsidra; en ella una montaña de arena va siendo armada a través de un hilo de polvo que cae delgado pero contante, hasta acumular tal cantidad que termina por tapar, engullir, la mesa rectangular sobre la cual comenzó su investida. En *In vitro*, 1997, instalación realizada en la Estación de la Sabana de Bogotá, bien público desactivado e inutilizado por el propio Estado, María Elvira se limitó a mostrar el polvo acumulado, la situación del lugar, para lo cual instaló, en uno de los corredores, un vidrio de seguridad, así, mientras toda la estación había sido restaurada para la muestra, el espacio de la obra continuó tal y como fue encontrado. Es decir, como una ruina y, cualquier ruina, en su condición de *después*, muestra que hubo un *antes*, evidenciando un transcurso. *In memoriam*, 2001, por su parte, consiste en una columna de hielo de 300 kilogramos dispuesta en un cubículo rectangular de vidrio lleno de agua, así que la columna irá deshaciéndose, perdiendo su condición de sólido para pasar a ser líquida, en un lapso de veinte horas, después del cual será reemplazada por una nueva columna durante los días que corresponden a la muestra.

Luz, arena, ruina y hielo, cuatro elementos que desbordan en devenir. Frágiles, mudables, pasajeros, nos muestran el tiempo, el cual es un problema en él mismo, pues no conseguimos saber si *es* o *no es*, debido a que, tal como lo explica Aristóteles, «una parte de él ya ha acontecido y ya no es, otra está por venir y no es todavía» (Aristóteles, 1995, 144).

In memoriam fue una obra sobre la que escribí un ensayo en 2008. Desde el primer momento, la idea de la columna deshaciéndose me encantó, veía la obra en un carácter bastante alegórico, la columna, centro de la cultura occidental, deshaciéndose, siendo corroída, comida por el agua que, entonces, hace las veces de tiempo. La pilastra juega un papel importantísimo en la construcción de nuestras naciones, todo lo que sea república —republicano— tiene que tener una pilastra en su fachada; no es casual que el eje del Museo Metropolitano de Nueva York sea una columna traída —es decir,

robada— de Grecia, específicamente del templo de Atenas construido en el 300 antes de Cristo, columna que, aun sin sostener nada, es la base del museo, le brinda su cimiento a la vez que le presta su pasado.

Fundamento de la República, res pública, la columna dominó sistemáticamente la arquitectura republicana, de los Estados Unidos a la Argentina. (Por lo demás, cualquier arquitectura conmemorativa va a tener una fascinación por ellas, debe ser por eso que Rogelio Salmona siempre las detestó, a tal grado que una vez hizo un edificio que casi de le cae por su obstinación en excluirlas de la estructura).

Así, ver la columna deshaciéndose en *In memoriam*, era, desde mi lectura, un problema de tiempo, pero también de ver la república, lo público, acabándose, consumiéndose, que era lo que estaba y está sucediendo en Colombia y en otros tantos países durante ese periodo, décadas de los noventa y dos mil.

Ahora, vuelvo a esta obra que continúa llamando mi atención, tanto por esa lectura alegórica como por el tiempo implicado, su condición de pasaje.

In memoriam sale de un sueño. Cuenta Escallón que una noche soñó la obra y entonces se vio obligada a realizarla, a resolverla. Hay varios caminos para llegar a una obra, afirma María Elvira, en algunos es necesario luchar para que la pieza cobre un cuerpo, en otras, como esta, la imagen previa ya está dada, el problema es montarla y, esta pieza en particular, tuvo bastantes dificultades técnicas.

La primera, básica. Trabajar con agua siempre es difícil y el recipiente tuvo que ser construido varias veces para alcanzar una condición completamente impermeable. La segunda, el hielo, cuya fragilidad es altísima, tal como la de un cristal, y la cual se vio aumentada por el tamaño y el peso. De este modo, transportar la columna hasta el recipiente exigía un cuidado enorme; bastaba un pequeño golpe para que el cuerpo se partiera en miles de astillas.

Lo que recuerda a *Precipitación de arenas* realizada siete años más tarde, obra que supuso ya no solo tomar la arena del río Cauca, llevarla hasta una escuela de Cali y hacerla caer por un agujero, sino calentar esa arena para quitarle el agua que hacía de ella un barro imposible de ser usado en semejante clepsidra de dimensiones monumentales.

Problemas técnicos semejantes, pues agua y arena se parecen, ambos volubles y ambos pasajeros, que prefieren pasar a permanecer, fluir a quedarse, en suma, materiales que se la van con Heráclito, no con Parménides.

Vuelvo entonces sobre *In memoriam*, una columna de hielo deshaciéndose en agua durante el lapso de veinte horas, obra que implica varios problemas de definición, tanto del tiempo como del lugar, pues, si de un lado se trata de un ahora que corre, de otro se trata de un cuerpo que, sin irse, desaparece.

* * *

En el libro IV, apartado C, de la *Física*, Aristóteles entra a definir el tiempo, cuya primera dificultad radica en que *es* a la vez que *no es*, luego concordaremos en que una parte ya ha acontecido y otra está por acontecer. De este modo, estudiar el tiempo sería como estudiar algo que *no es*, pero que está constantemente presente. Primera dificultad de su estudio que, sin embargo, lleva a una conclusión, el tiempo tiene dos partes: pasado y futuro, cuyo límite, al parecer, es el ahora.

No obstante, continúa Aristóteles, el ahora no es una parte, no es un fragmento de tiempo, pues, de serlo, tendríamos que saltar de un ahora a otro, y no parece que eso sea lo que hacemos, pues hay una continuidad temporal, no conseguimos percibir el pasar del tiempo como interrupción, corte; el tiempo no avanza a zancadas. Dice Aristóteles: «El ahora no es una parte, pues una parte es la medida del todo, y el todo tiene que estar compuesto por partes, pero no parece que el tiempo esté compuesto de ahora» (Aristóteles, 1995, 148).

*Precipitación de arenas
del río Cauca, fotografía de
la instalación, colegio de La
Sagrada Familia, Cali, 2008-2009.*







Y, en efecto, si es *ahora* es porque es único. De hecho, si bien existen las horas en plural, el ahora se caracteriza por ser una palabra solo posible en forma singular: basta escribir 'ahoras' para que el Word te lo subraye en rojo.

Entonces, el tiempo es divisible en partes, pasado y futuro, y tal parece que el límite de esos dos fragmentos sea el ahora, pero el ahora no es una parte del tiempo, no es un pedazo de este; si así fuera percibiríamos su límite, es decir, cuándo comienza el futuro y cuándo termina el pasado, cosa que ciertamente no conseguimos hacer.

De esta forma, no existe el paso de un ahora a otro ahora, sin embargo, sí que percibimos el pasar del tiempo, lo que hacemos a través del movimiento y el cambio: la luz del día, las estaciones o periodos del año, la lluvia, el movimiento de los cielos y el correr de los ríos, fenómenos que hacen evidente el transcurrir.

Luego, explica Aristóteles, el tiempo y el movimiento o cambio tienen algo en común.¹ Y ahí se detiene a pensar si no se trata de una y la misma cosa. Frente a lo que dice que en modo alguno, pues el movimiento puede ser más rápido o más lento, mientras el tiempo es constante:

Pero, puesto que se piensa que el tiempo es un cierto movimiento y un cierto cambio, habrá que examinar esto. Porque solo hay cambio y movimiento en la cosa que está cambiando o allí donde se dé el caso que algo se mueva o cambie; pero el tiempo está presente por igual en todas partes y con todas las cosas. Además, todo cambio es más rápido o más lento, pero el tiempo no lo es. Porque lo lento y lo rápido se definen mediante el tiempo: rápido es lo que se mueve mucho en poco tiempo, lento lo que se mueve poco en mucho tiempo. Pero el tiempo no es definido mediante el tiempo [...] (Aristóteles, 1995,149).

¹ Aquí Aristóteles advierte: «de momento no hay ninguna diferencia para nosotros entre decir 'movimiento' y decir 'cambio'» (Aristóteles 1995,149).

Ahora bien, continúa Aristóteles, «pero sin cambio no hay tiempo». Esto es, «el tiempo no es un movimiento, pero no hay tiempo sin movimiento», luego, es necesario indagar qué es el tiempo con respecto al movimiento.

Esta parte de la *Física* es de una belleza extraordinaria, pues no por el hecho de ver algo constante en el tiempo, Aristóteles lo va a desligar del mundo. Por el contrario, el tiempo continuará asociado al movimiento y el movimiento o cambio solo puede suceder si algo o alguien existe. Luego el tiempo no será independiente de las cosas terrenas, que es lo que terminó proponiendo la física newtoniana, un tiempo homogéneo y vacío que no necesita del mundo para seguir corriendo. Es paradójico, el mundo de Newton se está moviendo, la Tierra está girando, pero el tiempo newtoniano no tiene ninguna relación con sus giros, con el día o con el año. Por el contrario, la Tierra de Aristóteles está quieta, pero el tiempo no sucede, no pasa, si algo no se mueve en ella y más aún, si alguien no lo ve moverse. Newton es platónico, no confía en los sentidos, Aristóteles es Aristóteles, materialista, habla de lo que ve, mientras advierte «es un absurdo fiarse solo del pensamiento» (Aristóteles, 1995,149).

Vuelvo a la *Física*. Tiempo y movimiento están ligados, pero no son lo mismo. Aristóteles va a entrar, entonces, a describir el movimiento para comprender el tiempo, así, cuando un cuerpo se mueve va de algo hacia algo, luego, tiene un antes y un después, pero no solo con respecto al lugar sino también al tiempo, pues el tiempo sigue al movimiento. Ahora bien, aquello que los diferencia es que el tiempo es divisible, comprensible en fragmentos; es, de hecho, lo que nos sirve para mensurar el movimiento, luego, dice Aristóteles, «el tiempo es justamente esto: el número del movimiento según el antes y después» (Aristóteles, 1995,153).²

En suma, dirá Aristóteles, el tiempo es un número, y no está equivocado, los días del calendario y las horas del reloj son números que van pasando, y que nos sirven para tener una noción del cambio ya no como constancia sino como sucesión. Afirma Aristóteles:

Luego el tiempo no es movimiento, sino en tanto que el movimiento tiene número. Un signo de esto es el hecho de que distinguimos lo mayor y lo menor por el número, y el movimiento mayor o menor por el tiempo. Luego el tiempo es un número (Aristóteles, 1995, 154).

2 Tal definición es un poco difícil, pues Aristóteles no está interesado en explicar cuál será entonces la medida, sin embargo, su física no es matemática como la de Newton, que ya se titulará *Principios matemáticos de la filosofía natural*. En suma, Aristóteles comprende el tiempo como material, en cuanto cuerpo en movimiento, pero a la vez como abstracto, en cuanto número. En una nota al pie de página de la traducción de Guillermo R. de Echan-día, se explica lo siguiente: «Es la célebre definición del tiempo: *arithmós kinē-seōs katà tò pró-teron kai hýsteron*. Antes y después no tienen aquí sentido temporal, sino que designan fases del movimiento. Y en tanto que 'número', no es una medida numerante, sino una medida inmanente al movimiento, que se explicita en la numeración cuando hay una mente que distinga sus fases. Como dice Brague, el tiempo sería la articulación antero-posterior del movimiento en tanto que numerable. Pero ¿medida de qué movimiento? ¿De cualquier cosa en movimiento? Si así fuera habría simultáneamente tiempos distintos; pero solo hay un tiempo. ¿Acaso de un movimiento privilegiado, con el que estarían en relación todos los otros movimientos?». (Aristóteles 1995,153).

El tiempo es una forma de comprender la duración, que es continua, como sucesión, suma de *ahoras*, es decir, de horas. De esto deviene que existen dos caras del tiempo, la continua y la numérica; la singular y la plural; el ahora y las horas. Así, agrega Aristóteles: «Es evidente, entonces, que el tiempo es número de movimiento según el antes y el después, y es continuo, porque es número de algo continuo» (Aristóteles, 1995, 156).

Y es justamente en esto que radica su contradicción implícita: el tiempo es divisible a la vez que es indivisible. Nada nos dice dónde comienza el tiempo, de ahí que andemos proponiendo años cero —comenzar por el Big-Bang, por Cristo, o por la revolución al modo del calendario republicano— con la esperanza de encontrar un comienzo que se dé como natural y no como obra de la ilusión o el artificio.

Esas dos caras del tiempo constituyen su carácter paradójico, inasible, tal como señala Aristóteles:

Pues el 'ahora' es de algún modo el límite extremo del pasado y en él no hay nada del futuro, y es también el límite extremo del futuro y en él no hay nada del pasado; justamente por eso decimos que es el límite de ambos.

[...]

Pero si lo que hay entre ellos es tiempo, tendrá que ser divisible, porque ya se ha mostrado que todo tiempo es divisible. Por consiguiente, el «ahora» sería divisible. Pero si fuese divisible, habría una parte del pasado en el futuro y una parte del futuro en el pasado, pues el punto en el que el «ahora» fuese dividido marcaría el límite del tiempo pasado y del tiempo futuro. Pero, si así fuera, no estaríamos hablando propiamente del «ahora» en sí, sino de un «ahora» en sentido derivado «es decir, como un lapso de tiempo», pues la división no sería propiamente una división. Además, habría una parte del «ahora» que sería pasado y otra que sería futuro, y no siempre la misma parte sería pasado o futuro; tampoco el «ahora» sería el mismo, pues el tiempo es divisible en múltiples puntos. Por consiguiente,

si es imposible que el «ahora» tenga esas características, tendrá que haber un mismo «ahora» que limite a cada uno de los dos tiempos. Pero, si es así, es evidente que el «ahora» tiene que ser indivisible, porque si fuera divisible se seguiría lo que antes hemos indicado. Es claro, entonces, después de lo dicho, que en el tiempo hay algo indivisible que llamamos «ahora» (Aristóteles, 1995,157).

En resumen, el tiempo es de suyo un número, una secuencia divisible por antonomasia, pero el *ahora* es indivisible. He ahí por qué causa tanta dificultad definir el tiempo, agarrarlo por el pescuezo y decir es esto y no es lo otro. Una vez que lo has tomado y ya se te fue de las manos.

* * *

En *In memoriam*, la columna de Escallón está en el ahora a la vez que se encuentra en la sucesión, durante veinte horas va mudando, desapareciendo, cambiando, haciendo perceptible el tiempo que acontece y el presente en el que estamos. Así, la obra consigue proponer las dos caras del tiempo, tal como si en el presente pudiéramos advertir la sucesión, ese final del pasado y comienzo del futuro, es decir, tal como si pudiéramos advertir el presente como límite, lo que es un imposible.

Asimismo, el pasado y el futuro se convierten en presente, en el objeto mutando, cambiando, deshaciéndose sin tener que huir hacia ninguna parte, en suma, desapareciendo ante los ojos de un espectador que se hace testigo del transcurso, no como número, no abstraído, sino como presente. Contradicción en los términos de la cual la obra se alimenta. Explaya el presente a la vez que muestra su carácter sucesivo.

La columna está suspendida en el agua, las gotas que se van formando van hacia arriba, la parte superior se va afinando, hasta que finalmente no queda nada del cuerpo, pero queda la memoria, el pasado permanece en el presente de la caja de vidrio vacía, es decir, llena de agua.

In memoriam,
instalación,
disolución de una
columna de hielo,
Bogotá, 2001.



En el registro de la obra, las tomas se dan como momentos. Cualquier espectador frente a las imágenes percibe el carácter de sucesión, de un antes y un después, de un acontecimiento.

El tiempo avanza por las fotografías de izquierda a derecha, que es el orden que Occidente le dio al devenir, y cuando llegamos a la última toma, aquel recipiente vacío —es decir, lleno de agua— recordamos, por antonomasia, lo que había, lo perdido, aquello que se comió el tiempo.

* * *

Si María Elvira Escallón quiere atrapar el transcurrir en una columna pasajera, esto es, una columna paradójica, contradictoria, pues en vez de sostener, flota; y, en vez de perdurar, se disuelve, Lope de Vega quiso atrapar el devenir a través de un soneto. O por mejor decir, a través del *soneto*, pues el soneto es un molde, una forma cuyo contenido muda y cuya estructura permanece.

Conformado por catorce versos de once sílabas,³ el soneto tiene una estructura de cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos, cuyas rimas siguen un patrón predeterminado, usando las mismas terminaciones los cuartetos y los tercetos, de la siguiente forma:

____ a
 ____ b
 ____ b
 ____ a

____ a
 ____ b
 ____ b
 ____ a

____ c
 ____ d
 ____ c

____ d
 ____ c
 ____ d

La facilidad propia del soneto, para ser memorizado, radica en que siempre sabemos dónde empieza y dónde termina, así, se trata de una especie de escalera donde cada verso es un peldaño en el que duramos once compases, esto es, las once sílabas de su extensión.

3 Aun cuando existen de ocho sílabas, llamados sonetillos, y también de catorce o verso Alejandrino.

Avanzas por un verso, cuya duración ya conoces, y una vez tocas su fin con la rima, caes al siguiente, habiendo, de esta forma, una condición espacial capaz de recoger en sí misma la condición temporal, ese antes y después que, repito, comparten tiempo y espacio a través del movimiento.

En el soneto es perceptible cómo el tiempo es un recorrido en el espacio, una mudanza de lugar; su estructura torna clara esa espacialidad propia del tiempo y esa temporalidad propia del espacio, pues el uno no es posible sin el otro. Un tiempo sin espacio sería inmóvil, detenido y un espacio sin tiempo sería imposible de ser recorrido, conocido. Recitar un soneto es, entonces, bajar por una escalera; en este orden de ideas, más que saber el cuándo sabemos el dónde, en qué lugar de la secuencia de versos nos encontramos.

Característica espacial llevada hasta sus últimas consecuencias por Lope de Vega, en «Un soneto me manda a hacer Violante».⁴ Dice Lope:

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto,
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo y aun sospecho
que voy los trece versos acabando:
contad si son catorce y está hecho.

⁴ Violante es un nombre ficticio, personaje de la obra de teatro *La niña de plata*, quien encomienda el susodicho soneto. Lope crea tal nombre por la facilidad de la rima *ante*.

Si bien Lope no concordaba con Aristóteles en lo que refiere a las reglas de la *Poética*, sí que supo mostrar el tiempo descrito en la *Física*, y de forma brillante. Por un lado, el tiempo se convierte en número, en parte, fragmento: «contad si son catorce y está hecho», tanto de la cantidad de versos, como de los once golpes del endecasílabo; es decir, Lope evidencia el tiempo a través de la métrica, tiempo como medida, como número. Pero a la vez, evidencia el presente indivisible, ese que no podemos picar en fragmentos, límite entre pasado y el futuro, entre lo que fue y lo que será, que está avanzando a la vez que permanece: ese ahora que «por el hecho de que lo desplazado está moviéndose, es siempre distinto».

Por lo demás, a Aristóteles le gustaba tener el presente ya no como un punto de una cadena (pues como señalé antes, esto supondría un salto continuo), sino como una línea, tramo de un camino, lo que el soneto de Lope expone o hace evidente, en tanto cada verso es un tiempo presente cuyo fluir es constante: apenas y entramos en un escalón cuando ya vamos saliendo, tal como se hace evidente en el primer terceto.

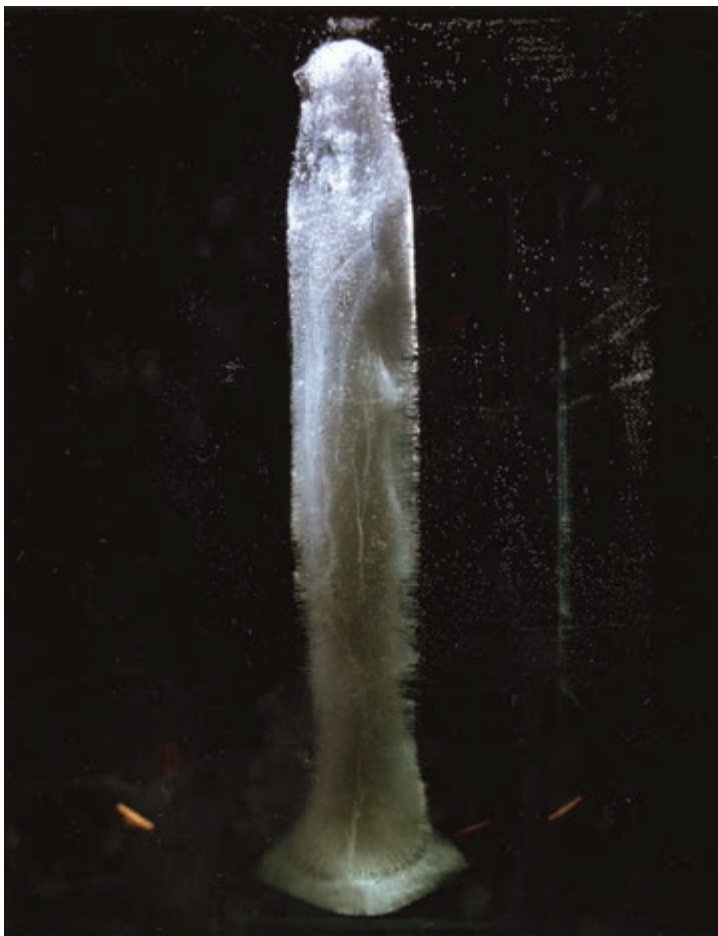
La rima, por su parte, hace las veces de costura, es aquello que hilvana el devenir, con ella recuerdo el pasado y preveo el futuro, es decir, el final de la palabra Violante, *ante*, ya me anuncia tres palabras que encontraré más tarde, no sé cuáles serán pero sé cuál es su término: «delante», «consonante», «espante». Rima que, en su carácter de coincidencia, hace las veces de memoria, en una palabra se encuentra la otra.

«Es evidente, entonces», dice Aristóteles, «que el tiempo es número del movimiento según el antes y después, y es continuo, porque es número de algo continuo». Basta leer a Lope, para decir, sí, es evidente, el tiempo es divisible e indivisible, es fragmentario y fluido, he ahí la paradoja de su naturaleza y la dificultad de su descripción.

La columna de la obra de Escallón es tiempo. Efectivamente, la obra son veinte horas de columna, un transcurrir que se da como pasaje de un es-

tado a otro, de lo sólido a lo líquido, de la columna a la nada, o al mismo material, agua, que alzaré, conformaré, una nueva pilastra.

In memoriam,
instalación,
disolución de una
columna de hielo,
Bogotá, 2001.



A todas estas implicaciones temporales, se suman las espaciales. En *In memoriam* hay un juego que lleva a la paradoja la relación entre cuerpo y lugar, en tanto, el cuerpo —la columna— se torna su lugar —el recipiente— y, a la inversa, el lugar se torna el cuerpo, uno se descompone en el otro y los límites nocionales de ambos terminan, literalmente, por fundirse.

Vuelvo a la *Física* para revisar aquello que tiene que decir Aristóteles sobre esta dupla cuerpo-lugar que ha causado algunas polémicas, tales como la sostenida por Descartes y More, pues si para el primero no existe espacio sin materia, para el segundo sí, de forma tal que, aun cuando toda la materia acabara, el espacio vacío y perfecto permanecería inmutable en su *lugar*. (¿Pero cuál lugar?! ¡Si no hay materia!).

Aristóteles comienza por advertir la dificultad que implica definir el lugar, desde el punto en que este suele ser confundido con el cuerpo en sí mismo, su forma y su materia, sin embargo, tal parece que es independiente del cuerpo, lo que se hace evidente en el desplazamiento, cuando un cuerpo va de un lugar a otro o es sustituido por otro.⁵ En suma, la cosa se va sin, por eso, llevarse el lugar que antes había ocupado, así el lugar no es el cuerpo, pero de no serlo, entonces ¿qué es?

Para entrar en esto, Aristóteles comienza por definir *forma* como aquello que contiene al cuerpo, su límite; y *materia*, como la extensión de la magnitud, lo que se confunde un poco con nuestra noción de volumen y de masa. Sin embargo, dice, el lugar no es ni una ni otra, pues estas son inseparables del cuerpo —no puedo concebir un cuerpo sin materia o sin forma—, mientras que el lugar es independiente del cuerpo —puedo concebir un cuerpo en uno u otro lugar, e incluso puedo desplazarlo de un lugar a otro—.

En este orden de ideas, aun cuando todo cuerpo ocupa un lugar, el lugar es independiente del cuerpo, siendo una especie de receptáculo encargado de recibirlo.

Ni forma, ni materia, ni extensión, el lugar parece ser semejante a un recipiente, a un continente de la cosa. De este modo, si la forma es «el límite de la cosa», el lugar es el límite del cuerpo continente que está en contacto con «el cuerpo contenido», entendiendo por «cuerpo contenido» aquello que puede ser desplazado.

5 De este modo, el lugar es algo y, más aún, señala Aristóteles, se trata de un algo que parece ejercer «cierto poder», en tanto «cada uno de los cuerpos si nada lo impide es llevado hacia su propio lugar, unos hacia arriba otros hacia abajo» (Aristóteles 1995,114). Una extraña forma de acercarse a la gravedad, pero en el mundo quieto de Aristóteles esto se da porque la tierra busca la tierra, el aire al aire, etcétera; pero sobre todo porque no existe tan solo el peso, sino también la ligereza, luego, algo no será más o menos pesado, sino que tendrá tanto de peso tanto de ligereza, lo que lo hará bajar o subir: «lo pesado se mueve hacia el centro, lo ligero hacia arriba» (Aristóteles 1995,114).

El lugar es, entonces, un continente inmóvil, pues no sigue al cuerpo que lo deja, ni busca un cuerpo sustituto, sino que permanece siempre en donde está, luego es inmóvil e independiente del cuerpo. Y, sin embargo, será el cuerpo aquello que lo haga evidente.

El juego temporal de *In memoriam* es apuntalado con un cuestionamiento espacial, sobre el lugar en sí mismo, en tanto la obra propone una disposición de los límites entre lo continente y lo contenido, nociones cuyas fronteras literalmente se funden; allí, el lugar se vuelve cuerpo y el cuerpo se convierte en lugar.

Aristóteles (1995, 129) afirma: «un cuerpo está en el un lugar si hay otro cuerpo fuera de él que lo contiene».⁶ En este orden de ideas, el lugar contiene al cuerpo, pero si el cuerpo es de la misma materia del lugar, tal como sucede en *In memoriam*, entonces: ¿una vez que su hielo pasa a ser agua, la columna se comenzaría a contener a sí misma?

La paradoja de la obra, su contradicción constante, más allá de un cuerpo que desaparece sin haberse ido, consiste en que el cuerpo termina por confundirse con el espacio que lo circunda. En suma, la obra propone una (con)fusión entre el *qué* y el *dónde*, la cual deriva en ese extrañamiento que nos lleva a preguntarnos las respectivas naturalezas de nociones como cuerpo, lugar y tiempo.

Tres nociones clave en la comprensión del mundo, que la obra integra al mostrar la columna de hielo como curso temporal, como cuerpo que se convierte en lugar y como lugar que se convierte en tiempo.

Así, no se trata de que, por un lado, la obra hable de tiempo y, por otro, de lugar; muy por el contrario, evidenciando uno evidencia al otro, y viceversa. Con lo que se muestra de forma tangible algo obvio pero que solemos olvidar en nuestra experiencia del mundo, debido al grado de abstracción al que la ciencia moderna nos ha llevado. Esto es, no existe tiempo y espacio independientes, separados; sin tiempo no hay espacio y sin espacio no hay

6 Y más adelante: «La tierra está en el agua, el agua en el aire, el aire en el éter, el éter en el cielo, pero el cielo no está en ninguna otra cosa» (Aristóteles 1995, 130).

tiempo pero, sobre todo, ninguno de los dos existe si no existe un cuerpo que se esté agitando, moviendo, cambiando, transformándose.

In memoriam conjuga el dónde y el cuándo, colapsando la división tiempo/espacio que, habiendo salido de la física, implica una barrera con el mundo físico en el mismo, con nuestra experiencia de este, pues nunca vamos a percibir el correr del tiempo o la extensión del espacio de forma aislada, autónoma.

Escuchando al río, sabemos del tiempo, viendo pasar el barco, sabemos del lugar. Ambos profundamente amarrados con ese antes y después que, no por casualidad, comparten. Que lo anterior y lo posterior sean propiedades tanto del tiempo como del espacio solo da cuenta de que uno es el otro a través del movimiento o el cambio de un cuerpo. La columna de Escallón tiene bastante que explicar a ese respecto.

* * *

Una fuerte carga alegórica recorre la obra de María Elvira Escallón. En *Lo que sin metáfora nos ha caído del cielo*, el eclipse encierra en sí toda una connotación de coyuntura, momento de peligro; en *Estado de coma*, un catre de hospital cubierto por tierra y hierba se asemeja a una tumba, haciendo presente a la noción muerte; en *Precipitación de arena del río Cauca*, la acumulación de polvo alude a la clepsidra, símbolo por excelencia de la naturaleza muerta para describir el tiempo perdido; y en *In memoriam*, tenemos la columna: pilastra de la república, base de la ley y piedra que perdura.

No se trata de que María Elvira, al modo de Alciato, el famoso compositor de emblemas del Renacimiento, tome una serie de objetos y los una para dar una lectura moral específica. Y, sin embargo, hay ciertos elementos en la obra de Escallón que trabajan como signos o que pueden ser tomados de ese modo.

La columna es uno de ellos, a la que se le suma, de forma más casual que proyectada, una serie de burbujas en constante movimiento.

El hielo, material de la pilastra, una vez está en el agua deshaciéndose, deja escapar el aire que tenía escondido, que se le quedó adentro cuando llegó a su estado sólido, aire que se hace perceptible ahora, en el líquido, a través de las burbujas. Burbujas pequeñas que irán, por su condición leve, hacia arriba, en busca de su *lugar* —como dice Aristóteles—, para desaparecer y esfumarse cuando llegan al borde del recipiente.

Las burbujas son una consecuencia del material trabajado: el hielo. Una fatalidad de la obra. No obstante, María Elvira ha sabido explotar bien su continuo pasaje en un video de *In memoriam*, en donde vemos estas pompas fluctuar por el agua, siempre en movimiento y siempre a camino. La contraposición, de hecho, parece propia de un emblema: la columna y la burbuja, lo que queda y lo que se va, lo que sostiene y lo que fluctúa.

La metáfora de la burbuja como símbolo de la vida humana viene desde Roma hasta nuestros días, y lleva el nombre de *homo bulla* —hombre burbuja—, haciendo referencia a la fragilidad de la vida y la noticia de la muerte; una burbuja puede durar más que otra, pero su fin es inminente: «La condición del hombre es como las burbujas, recuerda Boissard, pues pueden ser grandes, pequeñas, fuertes [...], pero, tarde o temprano, todas explotan por igual. Es el tema de la igualdad de la muerte pero expresado en otros términos» (Vives-Ferrándiz Sánchez, 2013, 47).

A comienzo del xvi, Erasmo de Rotterdam recorrió tal metáfora que pronto pasaría del mundo de los libros al de la imagen pintada, las más de las veces a través de un niño que juega haciendo pompas de jabón que después perseguirá, acción necia, debido al hecho de que, una vez alcanzadas, estas desaparecen.

Como cuenta Luis Vives-Ferrándiz Sánchez en un artículo que recorre toda la trayectoria del *homo bulla*, en 1654 Hendrick Goltzius sumó a los niños

jugando, la imagen de la calavera, propia del *vanitas*. Esto, por un lado, resalta la connotación de lo pasajero, la inminencia de la muerte, el empeño, propio de los mortales, en correr atrás de ilusiones y, específicamente, la vanidad humana.

En efecto, la burbuja es hermana de la vanidad: ambas están completamente vacías y ambas terminarán por deshacerse en nada. Vacuas e insulsas, pompas y presunción van de la mano. Y crecen y se multiplican de forma tan asombrosa que yo no he visto otro cuerpo en el mundo obrar con tanta energía. Vuelvo a Vives-Ferrándiz:

Un grabado de Theodor Galle titulado *Speculum falax* es muy expresivo en este sentido ya que representa a un zorro, animal proverbial de la falsedad y el engaño, inflando una gran pompa de jabón que representa el mundo. Una de las inscripciones que acompaña la imagen recuerda que este es el espejo más engañoso de todos, algo de lo que Estella ya advertía al señalar la condición etérea, volátil, del mundo pues «a muchos engaña, y a grande multitud de gente ciega. Quando huye es nada, siendo visto es sombra, y quando se ensalça, es humo» (Vives-Ferrándiz Sánchez, 2013, 53).

Si en el *xvi* las burbujas fueron relacionadas con la vida y su fragilidad, durante el *xvii* estas pasaron al *vanitas*, que se consolidó en el periodo. Así, entre imagen del mundo cotidiano y fábula moral, el *vanitas* aprovechaba para hablar de la vida en un tiempo no histórico o heroico, sino común, el tiempo de una mesa en la cocina de una casa. Y la burbuja entró a él como un signo más de ese tiempo que corre y no perdona.

En *In memoriam*, vemos el paso afanado de las burbujas corriendo hacia su propio fin, su rápida ascensión hacia la nada y, entonces, tenemos la columna, esta sí sólida, maciza, consistente. Pero, cuando vamos a verla bien, la columna es mentirosa, es de hielo y se deshace y resulta aún más frágil que las burbujas que la rodean. Débil, pasajera, la columna va consumiéndose aún más evidentemente que el *homo bulla*.

María Elvira Escallón soñó la obra y entonces la construyó, la resolvió. Una obra cuyo mayor trabajo fue, como señalé al comienzo de este ensayo, la fragilidad de la columna, ese ser hielo que la hace tan cercana al vidrio y entre vidrio y burbuja también hay todo un paralelo urdido en el xvii, pues, como dice Vives-Ferrándiz, «las burbujas se explotan y el vidrio se rompe, sendas acciones que resumen la poética del desengaño».

Si las burbujas explotan y el vidrio se rompe, el hielo se consume hasta quedar en nada o hasta convertirse en agua; es decir, hasta diluirse, desaparecer, tal como lo hace una ilusión. La obra, surgida de un sueño —y soñar con columnas y burbujas tiene todo un sentido místico—, una vez realizada en objeto, recoge el paso del tiempo, el problema del lugar, siendo una excelente imagen de la vanidad humana, de eso que Calderón explica a través de su más famosa décima:

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

IN VITRO - EN ESTADO DE COMA - IN VITRO EN SIN REMEDIO - URGENCIAS

María Elvira Escallón afirma no tener metodología. De hecho, describe su forma de proceder como el seguimiento de una imagen aparecida de repente, la cual deberá realizar a través de una técnica específica, sea, como en *In memoriam*, viendo cómo contener 400 litros de agua en un recipiente de vidrio o resolviendo cómo llevar a cabo las estampas de una historia que no ha sido contada, la del aerolito de Santa Rosa de Viterbo en *Lo que sin metáfora nos ha caído del cielo*. Cada obra tiene su problema y, con él, su solución, de ahí, que no exista un método general como un a priori que anteceda las piezas específicas.

María Elvira Escallón afirma no tener una ideología, una política que guíe el curso de las obras, es decir, no parte de un problema social del que la obra deberá dar cuenta. El problema surge de la obra y no la obra del problema. Y, sin embargo, basta dar una mirada panorámica al conjunto de su producción para advertir hilos que recorren sus preocupaciones, uno en particular, la pérdida de lo público, la desintegración del bien común.

En *Lo que sin metáfora nos ha caído del cielo*, esta pérdida se hace evidente; las dos imágenes referentes al corte del aerolito dan cuenta de ello. Por un lado, la máquina arañando la roca para dividirla y concederle un pedazo a Ward; por otro, los cortes posteriores que Ward haría en su propio pedazo, al modo del pastel que va a ser repartido, o por mejor decir, vendido en porciones individuales.

IV
*In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias*

*In vitro, Instalación,
Estación de la Sabana,
Bogotá, 1997.*



In vitro, de 1997, es una obra clave, especie de vuelta de tuerca en la producción de María Elvira, se propone como año cero, inicio de lo que será su propuesta plástica hasta nuestros días. En la pieza, la aniquilación de lo público es revelada con el simple gesto de impedir el paso.

In vitro es un *site specific*, obra levantada para el lugar y que, por consiguiente, resulta inalienable de ese espacio en sí mismo. Se trata de una propuesta para el VIII Salón Regional de Artistas, el cual tuvo como sede la antigua estación de tren de la Sabana, un edificio que había sido desactivado ocho años atrás, en 1989, cuando, tras un largo periodo de letargo, se terminó de inutilizar el sistema ferroviario del país, cuyas vías aún aprovechables cruzaban y, aún cruzan, toda Colombia.

Entonces, María Elvira llegó a visitar el lugar que recibiría el Salón y una vez encontró el corredor localizado en el segundo piso, vio la imagen que quería mostrar, la estación abandonada en ella misma, sin mover nada de aquello que aparecía como una ruina contradictoria, en su carácter de nueva, es decir, una ruina que no tenía más de ocho años de edad pero que, aun así, presentaba todas las características de una hecatombe.

La artista solicitó a los organizadores del evento que durante la limpieza y restauración del edificio dejaran tal corredor en su estado *natural*, sin realizar ninguna modificación o arreglo. La obra sería el corredor en sí, el problema se centraba, entonces, en cómo indicarlo al espectador, cómo hacerlo visible sin que su visita terminara por modificar su estado —un desierto con huellas es muy diferente a un desierto sin el menor de los rastros— y la solución encontrada fue tan limpia en términos formales como compleja en connotaciones. La artista procedió a instalar un vidrio de seguridad que cortaba el paso del visitante, a la vez que funcionaba como una especie de vitrina, lo que, de un lado, separaba al espectador de la situación actual, *real*, de la estación, mientras que, de otro, lo invitaba a espiar aquello que estaba frente a sus ojos. Espacio prohibido para el paso, solo restaba indagarlo con la mirada, con esa curiosidad que cualquier vitrina se encarga de despertar.

En efecto, se podría pensar que la obra funciona al modo de uno de esos dioramas inventados por Daguerre en el *xix* y popularizados por el Museo de Historia Natural de Nueva York en el *xx*. Escenificaciones detrás de un vidrio que dan cuenta de la historia del planeta o de la humanidad; batallas, animales prehistóricos, momentos de la vida cotidiana de un pueblo antiguo, contruidos para que el espectador se remonte de la forma más *realista* posible en la historia. Teatro de la historia, escenificación de un pasado, sin embargo, la diferencia con *In vitro* estaría en que esa *historia natural* mostrada por Escallón no ha tenido que ser contruida, inventada. La artista se limitó a señalarla.

A su vez, este vidrio de seguridad estaba acompañado de un espejo, el cual, instalado al fondo del corredor, no revelaba sus límites, de forma que se confundía con la arquitectura, y producía la ilusión de ser una extensión del pasillo. En suma, el espejo se encargaba de aguzar el punto de fuga propio de cualquier pasaje, causando una prolongación en el espacio, al tiempo que incluía al espectador en el *interior* de la obra.

Si el espectador permanece afuera de *In vitro* a causa del vidrio, su reflejo entra en la instalación a causa del espejo. El visitante espía la ruina desde el límite, a la vez que ve su reflejo dentro de ella, en el panorama de ese desastre extendido.

En este orden de ideas, al proponerse como frontera y como espejo —siempre encargado de invertir lo que refleja—, la obra implica una dinámica, una troca de papeles espaciales y temporales: entre el adentro y el afuera, entre lo anterior y lo posterior. Sin embargo, no está claro qué lado hace el papel de qué.

En términos temporales, si el antes está en la ruina y el después en el corredor reparado o si sucede a la inversa, el antes es el corredor en perfectas condiciones, mientras el futuro es la ruina atrás del vidrio. En términos espaciales, ¿en cuál lugar estaría el espectador y en cuál su reflejo? Es decir, asomándose a través del vidrio ¿el visitante está viendo el exterior

o el interior de la obra?, y, más aún, ¿dónde está la obra?, del lado de la estación adecuada para el Salón Regional o en la ruina de lo que fuera el sistema ferroviario en Colombia.



In vitro, instalación,
Estación de la Sabana, Bogotá,
1997.

En un artículo publicado en el 2000, José Roca dice:

In vitro resaltaba por contraste el deterioro que la desidia y el olvido habían significado para el sitio, pero al hacerlo también evidenciaba la artificialidad de la adecuación cosmética del espacio, para un evento y una circunstancia precisos: la obra, contrario a muchas de sus interpretaciones, no se encontraba en ninguno de los dos lados del cristal, sino justamente en él mismo, vértice de convergencia de una obra que se planteaba como una crítica a la artificialidad del objeto artístico a la vez que resaltaba la capacidad del arte de hacer visible la realidad (Roca, 2000, s.p.).

La obra está en el límite. Y, más aún, en el espejo que termina por invertir los lugares obra-espectador, vida y arte. La última de las duplas sería, entonces, dónde está la realidad, dónde la ficción; en cuál de los dos lados de nuestro vidrio se encuentra el teatro del mundo. Si bien debería estar dentro de la vitrina, la artista ha dejado el teatro justo afuera de su marco para que un espectador convertido en personaje se asome desde la escena, lugar del artificio, a observar el estado actual de las cosas presentes justo al final de los años noventa en Colombia.

El desmonte de los ferrocarriles comenzó oficialmente en 1988, cuando el país tenía 2600 km de vías en uso y un sistema ya a punto de desfallecer por el paulatino abandono que comenzó a sufrir desde fines de los setenta, cuando fue impuesta internacionalmente —ya Estados Unidos, con urbanistas como Robert Moses, había implementado esta política en su territorio— la era del automóvil, del transporte privado y uso de combustible. Política que le ha costado, ya no a Colombia sino a la Tierra una contaminación y calentamiento sin límites.

Una imagen clara de la posibilidad fehaciente de continuar usando el sistema ferroviario, de la sinrazón de su desmonte, está en el proyecto de Manu Chau llamado «El Expreso del Hielo», un viaje que el cantante se propuso hacer partiendo de Santa Marta para seguir la línea férrea del Magdalena, yendo de pueblo en pueblo con un espectáculo circense. En un primer

momento, el plan consistía en armar, junto con Cocó —de la compañía de teatro Royal de La Luxe—, un pequeño carro que estuviera adecuado a los rieles del país y partir juntos. Sin embargo, en palabras del cantante:

Todo se distorsionó cuando fuimos a pedir el permiso a Ferrovías de Colombia y nos llevaron a una explanada en plena selva donde estaban todos los trenes del país desde el año 10 hasta el 75. Aquello era impresionante, teníamos toda una flota de trenes a nuestra entera disposición y el proyecto se fue inflando de tal manera que al final solo hicimos el 10 % de lo que había creado nuestra imaginación (Mano Negra, 2000, s.p.).

«El Expreso del Hielo» partió en 1993 y recorrió varias poblaciones, entre ellas, Aracataca. Ahora bien, el problema de la obra no estuvo en la implementación del ferrocarril escogido, ni mucho menos en inconvenientes con la carrilera, sino justamente en concertar los permisos con las diferentes facciones armadas para que dejaran transitar por los territorios que estaban bajo su dominio. No llevar ninguna facción de ejército en el tren fue, como señala Manu Chau, aquello que le dio vía libre para atravesar zonas y zonas de conflicto.

Las imágenes de los ferrocarriles abandonados atraviesan toda América Latina. Desde la épica línea del Ferrocarril Trasandino (1910-1984) que iba de Mendoza, Argentina, a los Andes, en Chile, y que en un principio tuvo cremallera pues subía 3.000 metros en 200 kilómetros, hasta los 21.000 kilómetros de líneas desactivadas en Brasil a causa de concesionarias privadas que, en cuestión de diez años, las tornaron inoperantes.

Bienes públicos cuya muerte, lejos de ser natural, es inducida a través de manipulaciones políticas, pero siempre resulta presentada como el transcurrir habitual, especie de destino, e incluso de evolución, imposible de ser alterado.

Llevar a la ruina algo que está en perfecto estado constituye una de las vías más rápidas de quedarse con sus recursos: primero se traza su decadencia

y, luego, se usa tal decadencia como forma de justificar su privatización. La Ley de Ferrocarriles de 1988 es complementada con el decreto de la extinción total el 2012, la primera se encargó de cortar recursos, la segunda de cerrar la empresa por inoperante. Efectivamente, en 2012 nadie iría a protestar por un cierre como ese, se trataba de un montón de chatarra apilada en varios cantos de Colombia.

* * *

En estado de coma, obra realizada a partir de 2004, tiene como eje otra ruina acabada de salir del horno, el hospital San Juan de Dios, mayor y más antigua institución médica de Bogotá, desactivada en el 2000 como consecuencia de la Ley 100 de salud de 1993. Ley que previó suprimir los recursos, para después cerrar las instituciones acusándolas de ineficaces y, más aún, de improductivas, término cuya ridiculez es evidente al ser usado para calificar un hospital.

Una entrevista con Carmen María Jaramillo da cuenta del origen de la obra:

Carmen María Jaramillo: —¿Cómo se inicia esta obra?

María Elvira Escallón: —*En estado de coma* surgió en octubre de 2004, cuando recibí una invitación anónima que alguien consignó en un libro de comentarios de la exposición *Desde adentro*. Decía: «Visite el Hospital San Juan de Dios, el enfermo más grave que hay en Bogotá».

CMJ: —¿Qué encontró cuando fue al hospital?

MEE: —Di con el modo de entrar y la visita me sorprendió mucho. Encontré un hospital inmenso, completamente equipado y detenido hacía cinco años —hoy en día, siete años—: salas de cirugía, unidad de cuidados intensivos, habitaciones comunales, todo completo, ordenado y absolutamente vacío e inmóvil. Como si algún evento misterioso hubiera sacado del escenario a las personas que lo ocupaban (Escallón, 2009, 25).



*En estado de coma,
fotografía a color, 2004-2007.
Serie Postales.*

Hospital San Juan de Dios

1540 días detenido

540 camas de hospitalización instaladas ● Sótano: Servicio de urgencia con capacidad de hospitalización para 80 pacientes, 500.000 historias clínicas en archivo activo, cocina central con capacidad para despachar 1200 menús diarios, lavandería central con capacidad para lavar diariamente 1200 sabanas y 2000 piezas de ropa. Archivo pasivo con mas de 2 000000 de historias clínicas ● Piso 1: consulta externa, 50 consultorios ● Piso 2: Departamento de gastroscopia, Unidad de patología, Laboratorio de gastroenterología, Laboratorio clínico central, Seroteca nacional, Banco de sangre, Hemodinámica, TAC, Ecografía, Medicina nuclear, Radiología, Unidad de tuberculosis, Departamento de neumología, Central de esterilización ● Piso 3: 16 salas de cirugía, Unidad de Cuidados Intensivos con capacidad para 21 pacientes. ● Piso 5: Hospitalización especialidades quirúrgicas hombres y mujeres ● Piso 6: Cirugía general hombres y mujeres ● Piso 7: Medicina Interna, Unidad renal y de hemodiálisis con capacidad para 11 pacientes en 4 turnos, Laboratorio de nefrología, Electroencefalografía ● Piso 8: Todas las especialidades ● Edificios Periféricos: Pabellón San Lucas: Pacientes infectados, quemados, Servicio de rehabilitación ● Pabellón San Eduardo: Cirugía maxilofacial, Cirugía plástica, 30 unidades de odontología ● Unidad Mental Maximiliano Rueda: Hospitalización para 40 pacientes, terapias ocupacionales, hospital de día ● Instituto de Inmunología ● Equipo de resonancia magnética ● Carrión: Banco de ojos, Densitometría ósea, Unidad de endocrinología, Laboratorio clínico de hematología ● Morgue ● Unidad Santa Marta de enfermedades tropicales.

En estado de coma

Un proyecto de María Elvira Escallón
Beca Nacional de Creación, Ministerio de Cultura. 2005

*En estado de coma, inventario,
2004-2007. Serie Postales.*

Tras la invitación anónima dejada en un libro de visitas, Escallón consigue la forma de entrar al San Juan —uno de los aspectos más difíciles de la obra, pues el acceso era y es restringido—, y encuentra que el edificio abandonado está en perfectas condiciones, aunque completamente vacío. Es decir, a diferencia de la Estación de la Sabana, en el hospital quedó un grupo de trabajadores resistiendo y manteniendo la institución incluso después de haber sido cortados desde los salarios hasta la energía eléctrica.

El vínculo entre *En estado de coma* e *In vitro* aparece rápidamente, ambas piezas son hechas en lugares que, abandonados por el Estado, se encargaban de prestar servicios básicos: una estación de tren y un hospital, transporte y salud. Sin embargo, el panorama es otro, ya no se trata de un Salón Regional de Artistas en donde el lugar está dado con anticipación y del cual surge un problema, sino que se trata de una obra que nace de una preocupación directa y específica con ese lugar en sí y, más aún, del encuentro con personas involucradas, los trabajadores que luchaban ante el abandono del Estado, específicamente las jefes de enfermería Margarita Castro y Yaneth Damien.

En suma, para cuando María Elvira llegó, la Estación de la Sabana estaba vacía, muerta, mientras que cuando llegó al hospital, este aún respiraba, exactamente en el estado que da el nombre a la obra, en coma.

Esa primera visita, en la que la artista encontró el hospital completamente preparado para recibir, tan solo en urgencias, 80 pacientes diarios, y con 580 camas desocupadas, constituyó de suyo un choque: la sensación de haber entrado a una paradoja, donde todo funciona y nada está funcionando. En palabras de Escallón:

La experiencia de recorrer este lugar era y sigue siendo muy fuerte. Lo más agudo era una sensación física de opresión, como si la inercia que se había depositado en estos espacios durante los años, cayera también sobre el cuerpo del visitante (Escallón, 2009, 27).

IV
*In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias*



*En estado de coma,
fotografía a color, 2004-2007.
Serie Postales.*

En todo el trabajo con el hospital, María Elvira opta por dar cuenta del desastre desde el espacio íntimo, no desde una visión panorámica; en efecto, ninguna fotografía externa del edificio enorme que constituye el hospital, hace parte de la obra. Las fotografías son siempre de lugares interiores, cuartos, salas quirúrgicas, corredores, tal como si la artista estuviera dando un paseo por el interior de un organismo de forma subjetiva y personal. La distancia entre lente y objeto es corta, lo que conlleva a una intimidad, una cercanía con aquello que está siendo expuesto.



*En estado de coma,
fotografía a color, 2004-2007.
Serie Postales.*

La figura de la cama recorre la obra; es su protagonista. Cama que se extiende como un sujeto signado por la ausencia, por el vacío de no tener a ningún paciente en su lecho. Quinientas ochenta camas multiplican tal vacío y, sin embargo, basta una de ellas para dar cuenta de todas. A través de uno solo de los catres del San Juan es posible narrar aquello que ha acontecido, la desazón y la tensión del lugar, semejante a una ciudad que se encuentra en estado de sitio.

En su fase inicial, la obra es un registro que se divide en tres series: *Postales*, *Recorridos nocturnos* y *Tejido blando*. La primera de ellas constituye la reacción espontánea, el arco reflejo, frente al San Juan: denunciar lo que se ha visto, accionar la palanca de emergencia, de ahí el carácter postal de la serie. En palabras de Escallón:

Inicialmente, quería mostrar la dimensión y la dotación del hospital. Resolví, entonces, hacer una especie de inventario, un archivo visual que daba cuenta de sus haberes: salas de cirugía, cuidados intensivos, zonas de hospitalización, equipo de diagnóstico, entre otros. Seleccioné diez fotografías documentales y mandé a imprimir diez mil tarjetas postales que se enviaron al medio artístico, al de la salud y a la prensa. Por el reverso se leía la enumeración de lo que tenía el Hospital, piso por piso (Escallón, 2009, 36).

Una de las postales consiste en la fotografía del archivo donde están guardadas 500.000 historias clínicas, folders que se extienden por un corredor hasta perder de vista. Otra, muestra una sala de cirugía, en la cual la camilla se ubica bajo dos grandes lámparas que parecen mirarla de forma inquisidora, tal como si estuvieran revisando su extensión; las cosas acaban por tomar el lugar de las personas, así, las lámparas actúan como cirujanos, mientras la camilla hace las veces de paciente. Con la energía cortada, la luz de la foto es natural. Blanca e intensa, entra desde la ventana ubicada a la derecha de la imagen y va perdiendo fuerza en su avanzada, de forma que el extremo izquierdo se encuentra en sombras, en un efecto de claroscuro que torna naturalmente dramático —¿es posible usar esa expresión?— el escenario captado.

*En estado de coma,
fotografía a color, 2004-2007.
Serie Postales.*



IV
In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias



*En estado de coma,
fotografía a color, 2004-2007.
Serie Postales.*

*En estado de coma,
fotografía a color, 2004-2007.
Serie Postales.*



IV
*In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias*



*En estado de coma,
fotografía a color, 2004-2007.
Serie Postales.*

La siguiente serie, *Recorridos nocturnos*, tal como su nombre lo indica, consiste en fotos realizadas después de las seis de la tarde, caracterizadas por tonos fríos —azules y grises— algunas veces interrumpidos por las luces —naranjas y amarillas— de la ciudad que aparece a través de las ventanas. Cuenta María Elvira:

El paso del final de la tarde hacia la obscuridad de la noche creo que es —y me ha parecido siempre— el momento de máxima vulnerabilidad de un enfermo. A esa hora empezaba a hacer las fotos. Encontrar camas y camas vacías de noche es aun más significativo que encontrarlas de día (Escallón, 2009, 36).



*En estado de coma,
fotografía, 2004-2007. Serie
Recorridos nocturnos.*

IV
*In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias*



*En estado de coma,
fotografía, 2004-2007. Serie
Recorridos nocturnos.*

En estado de coma,
fotografía, 2004-2007. Serie
Recorridos nocturnos.



IV
*In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias*



*En estado de coma,
fotografía, 2004-2007. Serie
Recorridos nocturnos.*

Tejido blando, la última de las tres series centradas en registro fotográfico, está constituida por las tomas de superficies de camillas y sábanas, áreas que guardan rastros de los pacientes del hospital, de las operaciones y las enfermedades con las que llegaron al San Juan. En palabras de Escallón, se trata de

huellas que dan cuenta de no sé qué padecimiento físico. Algunos de estos colchones parecen sudarios. Otros, en la unidad de cuidados intensivos, por ejemplo, tienen marcada una estela en el área correspondiente a la cabeza, o están resquebrajados en el lugar que corresponde al corazón (Escallón, 2009, 43).

Las imágenes de esta sección son piezas creadas por varias fotos yuxtapuestas, rompecabezas de partes que devienen en un collage de amplias dimensiones. Así, dice la artista:

Las fotos de la camilla, el colchón y la sábana están compuestas de veinte a veinticinco fotografías cada una. Esto obedece a la voluntad de retratar lo más de cerca posible esas superficies y, a la vez, a la imposibilidad técnica de hacerlo de modo convencional. No había tiempo ni luz (Escallón, 2009, 43).

En este orden de ideas, un obstáculo práctico da origen a la forma de composición de la imagen, a ese collage encargado de crear un acercamiento mayor a la pieza; sensación táctil frente a la fotografía, tal como si junto con los ojos pasáramos la mano para percibir los accidentes de las telas, las superficies gastadas, lisas por el uso o corroídas por las operaciones que en ellas fueron realizadas. La imagen del sudario, a la que alude María Elvira, consigue englobar el carácter de esta serie, las superficies guardan las huellas de los pacientes y con las huellas toda una memoria del hospital desactivado.

IV
*In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias*



*En estado de coma,
fotografía, 2004-2007. Serie
Recorridos nocturnos.*

En estado de coma,
collage fotográfico, 2004-2007.
Serie *Tejido blando*.



IV
*In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias*



*En estado de coma,
instalación, Museo de Bogotá,
2007. Serie Extracciones.*

En estado de coma,
instalación, Museo de Bogotá,
2007. Serie *Extracciones*.



IV
*In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias*



*En estado de coma,
instalación, Museo de Bogotá,
2007. Serie Extracciones.*



IV
*In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias*



Más adelante, Escallón pasó a desarrollar otro tipo de trabajo que excede lo documental para entrar en el campo de la escultura y la instalación. Obras realizadas en el taller de la artista, en las cuales, las camas idénticas a las del hospital son cortadas a lo largo o ancho, sustrayendo partes o provocando el efecto de ser comidas por las paredes. En suma, esa ausencia presente en el hospital pasa del registro al objeto escultórico.

Uno de los elementos, señalados por la artista con respecto a este grupo de obras, es la semejanza entre la base metálica del catre de hospital y el sistema óseo de un cuerpo humano, ambos esqueletos encargados de tener en pie todo el organismo. Si una fractura es efectuada, el cuerpo tiende a caer, a perder el equilibrio que lo mantiene erguido. Los cortes realizados por Escallón en esas camas operan al modo de fracturas, que tornan los objetos inservibles, inútiles y, sobre todo, incompletos. Y, más aún, viendo lo que resta, uno no puede dejar de percibir aquello que se ha perdido. Una de estas obras está conformada por media cama y media mesa. El espectador forma la otra mitad, aquello que ha sido comido o, mejor, sustraído por un ente que no parece claro, que jamás dejará ver su presencia.

Por su parte, la serie *Cultivos*, último de los trabajos que conforma *En estado de coma*, consiste en obras que emplean materiales vivos, específicamente hierba que crece sobre una cama a modo de una manta dispuesta sobre el colchón, y las fotografías de su sombra.

Cama cubierta por hierba, mínima cantidad de metros —centímetros— cuadrados que puede requerir un ser humano. En la cabecera del colchón se levanta un rectángulo, recuerdo de una almohada y, con la almohada, recuerdo de una cabeza que llevaba un cuerpo extendido. Pero solamente el recuerdo, pues no hay nadie en esa cama.

IV
*In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias*



*En estado de coma,
fotografía a color, 2007.
Serie Cultivos.*

En estado de coma,
fotografía a color, 2007.
Serie *Cultivos*.



Y no hay nadie doblemente, ni en su encima, ni en su abajo; por encima en su carácter de cama, en su abajo en su carácter de tumba, pues la imagen recuerda un sepulcro, condición en la que la almohada dejar de ser almohada para convertirse en lápida. No obstante, un sepulcro solo hecho de apariencia, dado que carece del espesor destinado a contener un cuerpo.

Medio cama / medio tumba, donde una sola ausencia se hace presente dos veces, se bifurca en el espacio: no hay enfermo pero tampoco hay difunto.

Este territorio ínfimo, expuesto en la obra, a su vez entra en juego con las grandes extensiones de tierra que alguna vez poseyó el San Juan de Dios, hospital que llegó a tener una quinta parte de lo que es hoy Bogotá. Vuelvo a la entrevista con Carmen María Jaramillo, donde María Elvira advierte:

Quizás valga la pena mencionar que, si bien el San Juan de Dios era un hospital de beneficencia, no era, ni mucho menos, un hospital pobre. A lo largo de siglos de funcionamiento fue recibiendo donaciones muy significativas. En la exposición se destaca solo una de ellas: en 1937, el señor José Joaquín Vargas le deja en su testamento la mitad de su hacienda El Salitre al Hospital San Juan de Dios. El Salitre tenía 2.200 fanegadas y se extendía desde la actual avenida Ciudad de Cali a la carrera 30, y de la calle 68 a la 26, aproximadamente. Es decir, gran parte del occidente bogotano perteneció al hospital. A través de los años, la Beneficencia de Cundinamarca, que ha sido la entidad encargada de administrar sus bienes, fue vendiendo y cediendo estas tierras donde hoy encontramos grandes desarrollos urbanos y centros comerciales. Cualquiera se pregunta: ¿Qué sucedió con el dinero de esas ventas? ¿Cómo se reinvertió en el hospital? (Escallón, 2009, 49).

En estado de coma,
fotografía a color, 2007.
Serie *Cultivos*.



No es necesario ser perito en el asunto para sospechar la respuesta, las tierras fueron donadas a otras entidades y, finalmente, algunas fueron tras-pasadas a manos privadas, donde hoy se alzan varios condominios cuyo valor de metro cuadrado resulta bastante alto. Pérdida de tierra del San Juan que de seguro no tuvo ninguna irregularidad pues, acostumbra suceder a través de esas ordenanzas descritas por Marx, «decretos mediante los cuales los terratenientes se donan a sí mismos, como propiedad privada, las tierras del pueblo» (Marx, 1998, 906).

Hoy, la única tierra del hospital consiste en el lote que ocupa el propio edificio y su jardín, espacio que incluso han intentado sustraerle, con proyectos como construir en sus inmediaciones talleres para el sistema de transporte Transmilenio.

La cama de Escallón, espacio mínimo de tierra, catre, tumba, territorio ínfimo e íntimo, concentra en sí toda la situación del San Juan, a lo largo y ancho, y con ello la paradoja profunda de un bien que, en plena capacidad de ejercer sus funciones, ha sido programáticamente abandonado para conseguir aniquilarlo por completo, cosa que, sin embargo, no han conseguido hasta la fecha. La Ley 735 de 2002 de Senado, la cual fue gestionada por antiguos trabajadores del hospital, lo declaró Patrimonio Cultural de la Nación, con lo que el ente no puede ser tocado.

Siempre es divertido ver la lucha una ley contra la otra. A comienzos del siglo XXI, pudimos ver la contienda: en esta esquina, la Ley 100 de 1993, en esta otra, la Ley 735 de 2002, ver cuál gana la batalla será una cosa de años, sino de décadas, al día de hoy no tenemos noticia de ninguna victoria. Sin embargo, frente al Estado, la salida es el Estado, entrar en él y, desde el centro de su cerebro opaco poner en conflicto sus propias decisiones. Vale decir que *En estado de coma* fue presentada en el Museo de Bogotá, tras haber ganado el Premio Ciudad y Patrimonio, concedido por un órgano público.

En estado de coma,
fotografía a color, 2007.
Serie Cultivos.



El desmonte sistemático del Estado y, sobre todo, de la concepción del papel del gobierno con respecto a los habitantes, una que pasó de regular la competencia a hacerlos competir despiadadamente contra ellos mismos, comenzó desde final de los años setenta. Sus efectos en Colombia fueron nítidamente percibidos al final de los ochenta y comienzo de los noventa, la Ley 100 de salud es el vivo retrato de este cambio. A partir de allí, la salud sería una mercancía a ser vendida al mejor postor, la compañía con mayor capacidad de generar lucro a partir de ella, de este modo, el ciudadano tomó el papel de consumidor y el Estado de responsable por facilitar el marco de las compras y las ventas. En suma, estoy hablando de una palabra ya gastada: neoliberalismo.

Desde David Harvey,

El neoliberalismo es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio. El papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas. Por ejemplo, tiene que garantizar la calidad y la integridad del dinero. Igualmente, debe disponer las funciones y estructuras militares, defensivas, policiales y legales que son necesarias para asegurar los derechos de propiedad privada y garantizar, en caso necesario mediante el uso de la fuerza, el correcto funcionamiento de los mercados. Por otro lado, en aquellas áreas en las que no existe mercado (como la tierra, el agua, la educación, la atención sanitaria, la seguridad social o la contaminación medioambiental), este debe ser creado, cuando sea necesario, mediante la acción estatal (Harvey, 2007, 8).

En este sentido, el Estado se limita a garantizar un ambiente positivo para el libre curso de los negocios, los cuales deben extenderse en todas las es-

feras, incluido aquello que antes se consideraba como deberes del gobierno y derechos de ciudadano: salud, educación, transporte y vivienda y, más aún, aire respirable y agua limpia. Así, en su nueva concepción, el Estado no solo se encarga de garantizar los negocios sino, mucho más allá de esto, de generar nuevas posibilidades para ellos, es decir, el Estado tiene el deber de convertir en mercancía, asignar un valor y poner a la venta, todo lo que era tenido como común (aquello que aún no entraba en la esfera de comercio): desde el agua hasta los puertos, desde los hospitales hasta las vacunas y los remedios. Si antes todo debía tener un nombre para ser conocido, ahora todo debe tener un precio para corroborar su existencia, debe dar cuenta de sí a través de un número (valor) que lo hace intercambiable, es decir, una ficha en el juego del mercado.

En el capítulo sobre la acumulación primitiva de *El Capital*, Marx muestra cómo el surgimiento del capitalismo fue posible a través de la expropiación de tierras comunes, lo que llevó, ya no a tener las parcelas únicamente, sino mucho más allá de eso a disponer de una gran cantidad de mano de obra, de personas desposeídas de suelo para cultivar su alimento que lo único que tienen para subsistir es su propio trabajo. En el nuevo ciclo que estamos viendo, estas personas, es decir, nosotros, estamos siendo expropiados de aquello que era común, ya no las tierras, que de esas no restó nada, sino los recursos naturales y aquello que antes se consideraban derechos: salud, educación, vivienda y transporte.¹

Expropiación que el neoliberalismo hace siempre en nombre de la libertad, tal como la colonización de América fuera realizada en nombre de Cristo. Ahora, en teoría, para que ese juego propuesto sea justo, el Estado ha de abstenerse de favorecer a algunos y perjudicar a otros, es decir, de revelar la información y otorgar los permisos según preferencias de orden político. Así:

La intervención estatal en los mercados (una vez creados) debe ser mínima porque, de acuerdo con esta teoría, el Estado no puede en modo alguno obtener la información necesaria para anticiparse a las señales del merca-

¹ El mismo fenómeno descrito por Marx sobre la desapropiación de tierras se dio en Colombia en el xix, como lo cuenta Álvaro Tirado Mejía: «El golpe de gracia dado a los resguardos en 1850 se hizo con la mayor sutileza y en nombre de la libertad. Se adujo por la clase dominante que todos los colombianos — incluso los indígenas —, eran ciudadanos iguales ante la ley y con los mismos derechos y obligaciones, motivo por el cual los ciudadanos indios no debían ser recortados en el derecho máspreciado que es el derecho a la propiedad privada. En consecuencia, los resguardos se debían repartir entre los indígenas y debía permitirse a estos la libre disposición sobre los lotes adjudicados. En seguida vinieron las presiones y en masa los indígenas salieron a vil precio de las parcelas ración adjudicadas para vivir las delicias de la igualdad ante la ley y los beneficios de una libertad tan real que hasta llegó a liberarlos de la propiedad sobre la tierra». (Tirado Mejía 1976, 462).

En resumen, el historiador cuenta cómo, en nombre de la libertad, desaparecen los resguardos hacia 1850. Los latifundios crecen. Los

do (los precios) y porque es inevitable que poderosos grupos de interés distorsionen y condicionen estas intervenciones estatales (en particular en los sistemas democráticos) atendiendo a su propio beneficio (Harvey, 2007, 25).

No obstante, esto —la abstención total del Estado en los mercados— solo sería posible en la teoría, no en la práctica. Si el Estado es el encargado ya no solo de garantizar sino de crear mercado, de salir a vender todo lo que tiene, todo lo que existe, es imposible que sus administradores no se involucren con el negocio y que no terminen formando esquemas para beneficiar a unos y perjudicar a otros. En suma, esa libertad de mercado garantizada por el Estado se torna ficticia, pues solo serán cerrados pactos del Estado con grandes empresas o consorcios y los trabajadores individuales nunca podrán entrar en ese juego de las esferas superiores; más aún, será desactivada cualquier posibilidad de unirse, para establecer una oposición en conjunto.

Me explico, si soy médico, no podré abrir mi propia Entidad prestadora de salud (EPS), por motivos que parecen obvios no tengo la infraestructura para atender un paciente que necesite una intervención quirúrgica, por ejemplo, pero el Estado tampoco dará la opción de realizar una junta de médicos para resolver un sistema comunitario, donde una empresa prestadora de servicios no se quede con el gran porcentaje de los salarios. Es decir, más que garantizar la libertad, se termina garantizando el *libre* monopolio del mercado en todas las esferas posibles. El Estado ya no garantiza la salud al ciudadano, sino el pago del ciudadano a la entidad prestadora del servicio, aun cuando esta sea ineficiente e inoperante.

Vuelvo a Harvey:

Por ejemplo, se puede afirmar que la situación de una persona con respecto a los sistemas de cobertura sanitaria es cuestión de responsabilidad y de

indígenas son arrojados a trabajar por nada y es tan barata la mano de obra que fuerza la desaparición de la esclavitud. Resguardos que eran extinguidos cuando el Estado sencillamente los declaraba tierra baldía por la falta de existencia de una escritura en las notarías.

opciones personales, pero esta afirmación deja de ser sostenible cuando la única forma que se tiene de cubrir las necesidades en el mercado es mediante el pago de primas exorbitantes a compañías de seguros ineficientes, gigantescas y sumamente burocratizadas, pero también altamente rentables. Cuando estas compañías tienen incluso el poder de definir nuevas categorías de enfermedades para hacerlas coincidir con la aparición en el mercado de nuevos medicamentos, hay algo que claramente no está funcionando como debiera (Harvey, 2007, 25).

En este marco, desmontar el San Juan de Dios era una necesidad básica del nuevo modelo, era sencillamente imposible tener un hospital público con los mejores aparatos, infraestructuras y con un equipo de médicos altamente cualificados y, a la vez, garantizar el monopolio sobre la venta de la salud a las entidades privadas. Para llevar a cabo un plan habría que dar término al otro, para dar el paso del Estado de bienestar al Estado neoliberal había que cerrar el San Juan de Dios. Y para cerrarlo habría que expedir una ley, aquella por la cual la salud pasa de servicio al ciudadano a una especie de impuesto que deberá ser dado a organismos privados. Ahora, esos trabajadores no solo se quedan sin hospital, de ser así, el negocio no sería rentable, el punto está en que los nuevos prestadores del servicio de salud se quedarán con parte de sus salarios. Bajo la consigna de la libertad de escoger con quién contratan el servicio, se esconde la obligación de pagar este a entes privados y, como menciona el autor inglés, altamente burocráticos.

Tal como advierte Harvey, el modelo neoliberal más que un programa económico es un plan político consistente en concentrar aquel mínimo pedazo de capital que se había repartido en la segunda mitad del xx para ponerlo en manos de pocos, restaurando, así, el poder de un grupo.² Asunto que se confirma con cifras básicas, si en 1970 un alto funcionario recibía treinta veces lo que ganaba un trabajador normal, en el 2000, esa proporción pasó de uno a 500 (y seguramente hoy el abismo sea bastante mayor). Es decir, se necesitan quinientas horas de trabajo de personas con

² Para usar directamente palabras del autor. Dice Harvey: «Por lo tanto, la neoliberalización puede ser interpretada como un proyecto utópico con la finalidad de realizar un diseño teórico para la reorganización del capitalismo internacional, o bien como un proyecto político para restablecer las condiciones para la acumulación de capital y restaurar el poder de las élites económicas» (Harvey, 2007, 25).

renta básica para cubrir una sola hora de trabajo de un alto cargo, pero en cualquier caso, esas 501 personas se caracterizan por gozar de una libertad absoluta, unas son libres para trabajar, la otra es libre de quedarse con el trabajo ajeno.

El punto está en percibir cómo el cierre del San Juan y de tantos otros órganos estatales no se debe al problema de que la administración pública es incapaz, inoperante y burocrática, pues, esa es la impresión que parece pasar toda esta historia, cuando, lejos de ello, se trata de un movimiento político de gran escala que obliga al Estado a destruir sus propios bienes, dejarlos inoperantes, con el propósito de convertir en negocio, inserir en el mercado, lo que antes era un derecho. Ahora bien, una vez realizada esta operación, el Estado, en vez de garantizar la libre competencia, incentiva el monopolio a través de manipular la información para determinadas empresas.

Las más de 500 camas del San Juan pertenecían a esos 500 trabajadores, que ahora no solo no tienen donde ir —conseguir entrar a un hospital bogotano con carné de la EPS es cuestión ya no de San Juan sino de la mismísima Virgen María y su misericordia infinita—; pero como si no bastara, mensualmente debemos pagar *por no tener una cama* para garantizar el empleo. La ausencia que recorre las fotos y esculturas de *En estado de coma* concentra toda esta historia.

3 El San Juan era el hospital de la Universidad Nacional, en donde los médicos hacían su año de prácticas. Este dato es importante porque cerrar los centros de estudio públicos es fundamental para desviar la formación y la investigación hacia entidades privadas. Hoy los mejores economistas están en la Bolsa y los mejores médicos en investigación están desarrollando cosméticos.

En estado de coma envuelve un largo periodo de la producción de María Elvira, que se extiende hasta la realización de dos obras que tienen su eje en otro hospital, el Santa Rosa, víctima de un peculado millonario que lo llevó a la quiebra absoluta y que, ahora, comprado por la Universidad Nacional³ para ser centro de investigación y de prácticas de los estudiantes de Medicina, permanece inactivo.

*Recelaron del cielo,
fotografía de la instalación,
hospital Santa Rosa, Bogotá,
2008.*



El caso del Santa Rosa, hoy Hospital Universitario, es fatigante, pues, mientras que en el San Juan había un grupo de enfermeras luchando y una ley para protegerlo, aquí no queda nada y, tal como lo sucedido en el sistema ferroviario, parece una de esas locomotoras dejada a la buena de Dios en plena selva, para ser comida por la lluvia y el tiempo.

Las intervenciones realizadas en este centro médico fueron dos. La primera, en 2008, se dio en el marco de una muestra colectiva, organizada por Juan Gallo, de Alcuadrado, y que llevaba por nombre «Sin remedio». Allí, María Elvira propuso un recorrido por las escaleras del hospital, entre las zonas impecables del primero y el segundo piso, rumbo al cuarto completamente abandonado, un camino en el que pequeñas frases de *La Vorágine* se encontraban en las paredes. Sentencias de los episodios en que los personajes están cada vez más perdidos en la selva, la fiebre, el hambre, el paludismo y la locura.

Asimismo, esta obra empleaba el recurso de *In vitro*, toda vez que los vidrios instalados en lugar de las puertas hacían de los cuartos vitrinas —dioramas— capaces de dar cuenta de la historia natural de Colombia. Los sucesivos desastres estaban apilados para que el espectador los contemplara y certificara unas especies de inventarios dispuestos a los lados de las puertas, listas realizadas con regularidad por la universidad para cerciorarse una y otra vez de que nada en el Santa Rosa había sido robado. Cuando, no tengo que decirlo, era el hospital el que había sido asaltado, desfalcado, en su totalidad.

*Recelaron del cielo,
fotografía de la instalación,
hospital Santa Rosa, Bogotá,
2008.*



IV
In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias



*Recelaron del cielo,
fotografía de la instalación,
hospital Santa Rosa, Bogotá,
2008.*

Finalmente, la exposición que cierra el periodo con hospitales de María Elvira Escallón, se llamó *Urgencias*, una muestra realizada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional con curaduría de Andrés García La Rota, y que presentaba tres obras específicas: *Polvo eres*, *Precipitaciones* y *Extracciones*.

La primera, *Polvo eres*, consistía en letras directamente talladas sobre el muro. En una primera instancia, las palabras debían ser esculpidas en una de las paredes del hospital, pero terminaron por ser realizadas en el museo de la Universidad Nacional, donde se presentó la obra.



Polvo eres, fotografía de la instalación, Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá, 2012.

Aquí, la sentencia ‘polvo eres’ se hace material, el polvo surge de las mismas incisiones en la pared, de ahí que la solución formal de la pieza sea parte integral de esta, que la constituya. Frase bíblica, motivo por excelencia del *vanitas*, colocada tantas veces al lado de la calavera, da cuenta del mundo terreno, de sus ilusiones vanas y sus ambiciones tan vacías como burbujas. Dictamen que lleva en sí dos caras, de un lado la fatalidad y, de otro, la redención, la idea de una justicia por encima de la humana, de esa democracia tan propia de la muerte: de una u otra forma, más temprano o más tarde, todos, ricos o pobres, terminaremos en ella.

Precipitaciones en el hospital universitario es un trabajo en donde una corriente de arena cae encima de una cama de hospital hasta comérsela por entero, engullirla, dando cuenta del tiempo acontecido al modo de una clepsidra que revela el transcurrir por la acción de acumular, pero en vez de acumular ceros como el banco, acumula polvo. Y, sin embargo, bien vistos ambos —ceros y polvo— no dejan de ser iguales.

Finalmente, está *Extracciones*, obra que me recuerda un video que nada tiene que ver con ella, por lo menos en apariencia. Se trata de una obra de Deimantas Narkevicius titulada *Una vez en el siglo xx* (2004). Para realizarlo, Narkevicius tomó y editó dos videos, el primero de la Televisión Nacional de Lituania, el segundo de un reportero aficionado, ambos registros sobre el desmonte de la estatua de Lenin en 1991. Cruzando y editando los respectivos materiales, el artista construye ya no el desmonte sino una especie de reinstalación de la estatua, tal como si en vez de desarmada, hubiera sido construida, colocando pieza sobre pieza. Cuando vi ese video, la sensación de extrañeza fue enorme, tal parecía que la estatua había sido remontada; «¿cuándo y cómo sucedió esto?», me pregunté, debido a las implicaciones políticas que tal reinstalación supondría. Sin embargo, lentamente percibí que se trataba de un montaje, una ficción, inversión en el tiempo del registro, capaz de cuestionar una serie de problemas históricos, bastante tiempo después de las celebraciones por la caída del comunismo, y en el contexto de un capitalismo que, en su estadio neoliberal, nos ha dejado no solamente sin suelo, sino sin aire, sin agua y sin salud.

*Urgencias, precipitaciones
del hospital universitario,
fotografía de la instalación,
2012.*



IV
In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias



*Urgencias, «Extracciones
del hospital», fotografía
de la instalación, 2012.*



IV
*In vitro - En estado
de coma - In vitro en
sin remedio - Urgencias*



Extracciones de María Elvira, por su parte, es una secuencia de doce fotografías en *loop*, con duración de tres minutos. La imagen da cuenta de un cuarto en el que es sustraído todo el revestimiento —el yeso y la pintura—, que cubre las paredes, cosa que el aposento queda en escombros; sin embargo, son unos escombros singulares pues dan la apariencia de obra negra, tal como una obra en construcción, no terminada, con las paredes en cemento crudo y las tuberías y redes eléctricas sin instalar. Así, en el *loop* fotográfico, el tiempo corre al revés: de espacio concluido a espacio inconcluso, de obra acabada a obra negra. Un correr contradictorio que lleva a una especie de extrañamiento al contemplar la secuencia de imágenes, dado que en vez de avanzar, retrocedemos.

Involución programada, *Extracciones* da cuenta de un tiempo que echa marcha atrás: una vez está construido el hospital, el ferrocarril o la universidad, procedemos a desmontarlos como única forma de volver a concentrar el capital en pocas manos. En suma, para no repartir es necesario destruir y luego pasarle la cuenta de cobro a la sociedad por los daños y perjuicios causados.

Una mano invisible, tal como la de Adam Smith, actúa en *Extracciones*; nunca vemos en las fotografías⁴ al artífice del caos. El cuarto siempre está vacío, no aparece ninguna pista del encargado de destruir el espacio, quitar el lavamanos y llevar las paredes hasta su base en cemento; solo vemos el proceso de desintegración, tal como si el cuarto hubiera llegado a ese estado por motu proprio, como una lata dejada en el patio de casa.

Ante las tomas frontales del cuarto, el espectador únicamente puede cruzarse de brazos. La imposibilidad de reaccionar, de levantarse, de protestar, ponerle punto final a lo que está sucediendo, se hace fehaciente; incapacidad de actuar resumida en las líneas de William Burroughs que sirven de epígrafe al impreso repartido durante la muestra: «Al llegar, se asignaba a cada paciente un jergón de paja, se le daban cuatro litros de agua de arroz y medio gramo de opio. Si aún seguía vivo doce horas después se repetía la dosis de opio».⁵

4 *Extracciones* cuenta con dos versiones, cuatro fotografías y un *loop* de video cuya duración es de tres minutos en los que se pasan doce imágenes en secuencia.

5 Esta cita de Burroughs se encuentra en el plegable que fue repartido durante la muestra y en el texto del curador García La Rotta sobre la muestra.

NUEVAS FLORAS DEL SUR



Nuevas floras do sul,
fotografia a color, São Miguel
das Missões, Brasil, 2011.

En la primera imagen del tercero de los dípticos de la serie *Nuevas flores del sur* (Brasil, 2011) vemos una columna tallada sobre un árbol vivo. El fuste coincide con el tronco, el capitel da comienzo a las ramas, y la basa es la misma base del árbol, esa parte inferior cuyo ángulo anuncia la apertura de la raíz para asegurarse al suelo.

Una cierta sorpresa sobreviene al primer golpe de vista. Entre árbol y columna, el objeto se hace difícil de identificar, lo que lleva a prestar una atención especial a la imagen, recorrerla, específicamente los límites: allí donde acaba la talla y comienza la corteza, las líneas rectas de la columna en contraste con las accidentadas del tronco.



Nuevas floras do sul,
fotografia a color, São
Miguel das Missões, Brasil,
2011.



Atención sobre el límite que deriva de la confusión propuesta. La pieza entremezcla, ya no dos cosas del mundo, sino sus categorías, la columna es hecha por el hombre, artificial, símbolo —como argumentaba en el capítulo sobre *In memoriam*— de la cultura, mientras el árbol es hijo de la naturaleza y, tal como ella, su ruta no está trazada: ¿cuántas ramas tendrá un árbol?, vaya uno a saberlo, cuántas volutas tendrá una columna: dos, eso está resuelto antes de levantarla.

Y, sin embargo, de la yuxtaposición árbol/columna comienzan a aparecer analogías, haciéndose evidente cómo la columna ha copiado al árbol: las volutas son un resumen de las ramas, el fuste es, claro, el tronco y la base es la raíz o, por lo menos, su inicio. Árbol y columna se yuxtaponen y ese primer extrañamiento acaba en un pacto, en una reconciliación por semejanza. Alianza que es culminada por los ornamentos del capitel, donde frutas y hojas aparecen talladas, produciendo una especie de contradicción en los términos pues la naturaleza muerta se encuentra sobre la viva, la representación está justamente sobre lo representado. La columna esculpida en el árbol representa al árbol y, más aún, las hojas y flores que vendrán en primavera y las frutas que esas flores han de dar en el verano.

Asimismo, los papeles de una y otro, sus funciones, terminan por invertirse: el árbol no pasa a ser madera que después será tallada, sino que recibe la talla aún en pie, vivo, cosa que la escultura, el artificio, estará a merced del árbol, cambiará con él; y no será el árbol, hecho tablas o pilastras, el que esté a merced de una escultura.

María Elvira Escallón ha invertido el orden de las cosas, o por lo menos el orden de nuestros días: en esta obra es la naturaleza la que se encarga de dominar la cultura y no a la inversa.

Tras el árbol vemos un paisaje, un pequeño bosque que se extiende a lo lejos. La línea de horizonte, baja, da primacía al cielo, el cual, con su azul, toma cuenta de gran parte de la imagen.





Nuevas floras do sul,
fotografía a color, São Miguel
das Missões, Brasil, 2011.

En la segunda fotografía de este díptico, la cámara cambia de posición, de forma que la columna aparece mucho más cerca, esta vez de perfil. La talla revela sus detalles, haciendo aún más notoria la modificación del tronco y la diferencia entre la superficie lisa y pálida de la columna y la corteza áspera e irregular del tronco.

Asimismo, el cambio de ángulo de la cámara revela algo que la primera imagen no mostraba. Una antigua iglesia en ruinas aparece tras el árbol, construcción de ladrillo típica de la región de Missões, Rio Grande do Sul, Brasil. Zona en que la obra fue proyectada y que toma su nombre de las misiones jesuitas que acompañaron la colonización, la cual trajo a América lo que entendemos por cultura y, junto a ello, lo que hemos terminado por entender por naturaleza. Pero sobre todo esa ficción del límite entre una y otra categoría.

* * *

Escrita y compilada por Plinio «el Viejo» en el siglo I antes de Cristo, la primera historia natural de Occidente es una serie conformada por 36 rollos de papiro, es decir, 36 tomos, que envuelven, en palabras del autor, «veinte mil hechos dignos de conservación» y «veinte millas de lectura» (Plinio, 1995, 28). Manuscritos encargados de dar cuenta de todo lo existente, desde la configuración propia del mundo, el orden de los planetas y la regularidad de los eclipses hasta los diferentes árboles, animales, frutos, insectos, piedras, remedios, sin dejar de lado las naciones, los mares, las ciudades, los puertos, las montañas, los ríos, y demás cosas dignas de ser descritas. Y, aun cuando el mismo autor, en un tono de falsa modestia, afirmara haber olvidado muchas cosas, eventos y personas, es evidente que la empresa consistía en narrar todo lo existente.

El resultado fue pues un compendio enorme, imposible de ser leído por completo, ninguna paciencia bastaría para recorrer sus millas, cosa que Plinio sabía bastante bien, lo que lo llevó a realizar un índice. Tablas encargadas de organizar la información para el lector, dándole la posibilidad de

saltarse aquello en lo que no está interesado para ir directo a su objeto de estudio y las cuales terminaron por constituir, junto con la introducción del texto, el primero de los tomos del compendio.¹

Lo que Plinio propone, entonces, es una enciclopedia, tradición que si bien ya existía entre los griegos, en Plinio tiene la novedad de una organización completamente exenta de secuencia narrativa. Los libros y temas no implican un orden intrínseco, luego, para entrar al tomo XVI, llamado «Tratado de los árboles frutales» no es necesario haber pasado por el tomo VII, denominado «La humanidad, las instituciones y la invención de las artes».

De este modo, Plinio, dirigiéndose al emperador Tito a quien ha dedicado el libro, explica:

El bien público exige que te ahorrase tiempo, he añadido a esta carta el contenido de cada uno de estos libros, porque mi tarea es que no tuvieras que leerlo. Con esto entonces el resto de los lectores estarán exentos de tener que leerlos enteros, sino que en cualquier libro buscará lo que quiere sabiendo dónde encontrarlo (Plinio, 1995, 28).

Plinio propone una clasificación y organización que —aun cuando ecléctica para la exacerbada especialización de nuestros días— permite acceder al texto por secciones. De este modo, si de un lado la obra es enorme, de otro, se encuentra parcelada, administrada en pequeñas dosis.

Asimismo, la obra —sin serlo explícitamente— es un documento político dedicado al emperador y en el cual el autor se encarga de mostrar, con sus descripciones de especies y costumbres lejanas, los triunfos del imperio para dar cuenta de su extensión. Más que una recopilación del mundo todo, o por debajo de todo ese mundo mismo, el libro es una demostración de las conquistas romanas. Tal como lo explica Susana González Marín:

La *Historia Natural* entera ha sido concebida como un desfile triunfal de prodigios, productos exóticos y riquezas, cuya exhibición y conocimiento

1 De algún modo, las tablas terminaron por conformar un nuevo libro, que muchos acabaron por leer de forma aislada, sin considerar los 35 tomos restantes. Lo que constituye un caso de sumo interés, leer el índice sin ir al contenido, típico lector de Wikipedia en nuestros días.

se deben a las conquistas del Imperio. De hecho, el triunfo es presentado por Plinio como la principal ocasión para los romanos de conocer animales y plantas procedentes de tierras lejanas. Su obra pretende desempeñar esta misma tarea.

Tampoco es ajena a la concepción de Plinio el ver en su *Historia Natural* un monumentum, tomando el término en toda su amplitud y sin renunciar a las resonancias que adquirió gracias a los poetas de época augusta: un testimonio, en este caso escrito, que por sus dimensiones y espectacularidad está destinado a perdurar conmemorando y fijando en el recuerdo todos los logros del Imperio romano, a la vez que garantiza también la memoria de su autor (González Marín, 2006, 23).

Bajo la *Historia Natural* se esconde una triple alabanza: a Roma, al emperador y al mismo autor de texto, Plinio, el cual, de cualquier forma, no ha dejado de ser recordado por su escrito.

El texto es un compendio que a veces se presenta como feria de curiosidades —mujeres que cambian de sexo y animales mitológicos aparecen en sus páginas—, pero sobre todo Plinio, de tanto abarcar, no ha podido realizar una división entre naturaleza y cultura, no hay una clasificación clara en el texto, así, cuando habla de piedras, mineralogía, de repente pasa a referir cómo el hombre recoge las piedras y las talla, de la escultura. Así, si bien Plinio ha creado una enciclopedia, el compendio se encuentra lejos de tener la categorización implícita del conocimiento que la enciclopedia del XVIII va a implicar, esa separación profunda entre naturaleza y cultura.

Todo el tiempo, en el texto Plinio, el hombre se mete en la descripción de la naturaleza y la naturaleza en los asuntos humanos. Hablar de plantas, por ejemplo, implica hablar de remedios, lo que causa un extrañamiento en nuestros días, pues una cosa es la medicina y otra la botánica, eso parece claro. Lo que no vemos es cómo esos límites son artificiales y cómo esas fronteras nos han hecho ciegos para relacionarnos con el mundo, para ser

parte de este. En suma, hablar de naturaleza debería implicar, como en Plinio, hablar de cultura, hablar de mineralogía, ir a la escultura; hablar de plantas, ir a los remedios; hablar de animales, ir al hombre.

* * *

Creada en Noruega en 2008, la bóveda global de semillas de Svalbard es un compendio de historia natural del siglo xxi, ya con la división completamente taxativa, en su capítulo «Vegetales». Conocida como la *bóveda del fin del mundo*, se trata de un almacén a 120 metros de profundidad, enterrado en una montaña de roca muy cerca del polo norte, con capacidad para guardar dos millones de semillas a 18 grados bajo cero.

Establecer un paralelo entre Svalbard y el proyecto de Noé no lleva más que un instante. Ambas construcciones —arca y almacén—, implican un cataclismo, la diferencia está en que Noé lo gritó a los cuatro vientos, o por lo menos eso dice su historia, mientras los artífices de Svalbard afirman que si bien han construido su recipiente por cualquier cosa que pueda acontecer en el mundo —es resistente a terremotos, bombardeos nucleares, descongelamiento de los polos y cambios en el nivel del mar—, todo se encuentra en perfectas condiciones y el futuro parece no implicar riesgos.

Svalbard funciona como un banco, los países mandan las semillas para que sean guardadas en condiciones de durabilidad mayor a la normal. Ahora bien, cuando la semilla, como cualquier ser vivo, muera, el mismo país deberá enviar nuevas semillas, dado que, de no efectuar el reemplazo, solo se conservarán piedritas inertes (o material genético, esperando a que el hombre pueda producir por sí solo y, a partir de él, la vida, la resurrección de los muertos que implicaría crear un ser vivo a partir de su ADN).

De inmediato, surgen las preguntas: ¿por qué no conservar las semillas en sus respectivos países, con sus respectivos bancos y custodios, y mantenerlas vivas a través del cultivo? ¿Por qué no dejarlas en manos de los campesinos? ¿Por qué centralizar todo en un solo lugar?, pero sobre todo,

¿por qué no invertir los millones del proyecto en parar la catástrofe que él mismo supone?

Dudas que se tornan ingenuas cuando sabemos que quienes invirtieron en levantar la bóveda son Bill Gates, la familia Rockefeller y las grandes industrias de alimentos modificados genéticamente. Tal como afirma William Engdahl:

¿Nos hemos perdido algo? El comunicado de prensa [de Svalbard] declaró: «para que la diversidad de cultivos pueda ser conservada en el futuro». ¿Qué futuro prevén los patrocinadores del banco de semillas, que amenazaría la disponibilidad global de semillas actuales, las cuales, en su gran mayoría, ya están bien protegidas en los bancos de semillas designados alrededor el mundo?

La Revolución Verde pretendía resolver el problema de hambre en el mundo a un grado importante en México, la India y otros países seleccionados donde Rockefeller trabajó.

[...]

En realidad, como se supo años más tarde, la Revolución Verde fue un esquema de la familia Rockefeller brillante para desarrollar un agronegocio globalizado que luego podrían monopolizar, al igual que lo habían hecho con el petróleo, en la industria mundial medio siglo antes. Como Henry Kissinger declaró en 1970: «Si controlas el petróleo controlarás el país, si controlas los alimentos, controlarás la población» (Engdahl, 2009, s.p.).

Svalbard supone un apocalipsis, pero sobre todo la pretensión de tener el mundo encapsulado, guardado ya no en un libro, sino en un recipiente. Separar a las plantas de su contexto, pero sobre todo de los hombres, de los campesinos que se han encargado de cultivarlas y transformarlas durante siglos. El maíz es un invento de la cultura, fueron siglos de los

indígenas para volver ese pasto diminuto lo que era a comienzo del siglo xx, una fuente de alimento y de historia cultural y natural en sí mismo, una memoria de los pueblos. Ahora bien, solo fueron necesarios cincuenta años, la segunda mitad del siglo xx, para convertir ese maíz milenario en una planta homogénea carente de diversidad, cuyas semillas, para ser monopolizadas, ya no tienen la capacidad de reproducirse. En suma para volverlo homogéneo y estéril. Pero sobre todo para separarlo de la misma cultura que se había encargado de crearlo.

En este sentido, afirma Ignacio Chapela, ecólogo de la Universidad de Berkeley,

[...] el principio fundamental del proyecto (Svalbard) es uno que no tiene sentido, es decir la extracción de un ser viviente de su contexto, pensando que ese ser viviente estará «seguro» fuera de contexto. Las semillas en almacén pierden viabilidad (se van muriendo) a lo largo de pocos años, y no hay fuerza humana o sobrehumana que las pueda revivir. La agricultura no emerge simplemente de la semilla, sino que es un complejo de relaciones sociales y ecológicas que no se pueden congelar y guardar para otro día (Chapela, 2010, s.p.).

Lo que conocemos por naturaleza ha sido una creación de la cultura, las migraciones humanas, durante miles de años han traído y llevado semillas de aquí para allá, y las semillas han implicado la supervivencia de las culturas, no solo por dar alimento, sino por toda la historia que ese alimento implica. Y aquí sería bueno caer en las confusiones propias de Plinio «el Viejo», hablar de semillas implica hablar de recetas, de comidas, de memoria y de costumbres. El proyecto de Svalbard representa el riesgo inminente de un apocalipsis, no solo aguarda la catástrofe, sino que la crea a partir de su división implícita entre naturaleza y cultura.

* * *

Nuevas floras do sul,
fotografia a color, São Miguel
das Missões, Brasil, 2011.





Nuevas floras do sul,
fotografia a color, São Miguel
das Missões, Brasil, 2011.





En otro de los tres dípticos que conforma la serie *Nuevas flores del sur*, vemos la talla de un santo, esculpido en un viejo árbol caído, justo en una de sus ramas. Del santo solo vemos el torso con la mano en el corazón, pues allí donde debería estar la cabeza se ha dejado la rama y allí donde deberían estar las piernas se ha dejado el tronco intacto. Y, sin embargo, bien sabemos que el santo se encuentra de rodillas, suplicando, que la cabeza está baja, como corresponde a alguien que está orando. La posición de la rama no deja dudas al respecto, así, aun cuando veamos poco del cuerpo, es perfectamente cognoscible su posición y, con su posición, su estado.

En la segunda imagen un paisaje se extiende hasta perder de vista. La línea de horizonte está ubicada justo en la medio de la fotografía, cosa que la extensión del cielo compite con el mar verde de la tierra, verde uniforme propio de un cultivo industrializado. Al fondo, allí donde debería estar el sol, se asoma una isla diminuta, una interrupción del paisaje, montículo de árboles que irrumpe en la monotonía del cultivo.

Islas de naturaleza virgen, salvadas a través de decretos ecológicos, son lo único restante de la tristemente llamada Revolución Verde, de la industrialización de la agricultura, última expropiación de los campesinos ya no de las tierras, que esas les fueron quitadas hace mucho, sino de sus trabajos, los empleos que restaban, y más aún de sus propias semillas. Cuenta María Elvira que, al acercarse, las islas resultan ser bosques cuya diversidad de árboles y plantas impresiona. Pedazos de selva que han sido conservados con el propósito preservar a las aves migratorias, las cuales, de otra forma, no tendrían dónde tomar un descanso durante sus largos y fatigantes trayectos.

El santo de la primera imagen es san Isidro, quien se arrodilla ya no a rezar por la cosecha, sino por poder pararla, detener la producción (destrucción), detener el cultivo que avanza ya no para producir comida sino para comerse todo lo que está a su paso. El *San Isidro labrador* de María Elvira parece con el peso de ese cultivo enorme sobre su espalda.



Nuevas floras do sul,
fotografía a color, São Miguel
das Missões, Brasil, 2011.

En agosto de 2013, los diarios y noticieros de Brasil dieron la noticia de que los agroinversionistas se habían quedado sin donde guardar las cosechas, los almacenes estaban completamente llenos, cosa que pasaron por la televisión, imágenes de montañas enormes de granos, de soya y de maíz, verdaderas colinas al aire libre y que, de llegar a llover, terminarían por pudrirse. El contrasentido que esto causa es profundo, esa llamada *producción destructiva*² que está arrasándolo todo, incluso esas islas pequeñas, solitarias, en la mitad del mar de verde.

Cuenta María Elvira que, cuando vivió en la región para hacer la obra, supo que muchas veces las islas aparecen quemadas, en supuestos incendios naturales y, entonces, sus espacios diminutos, a comparación de la extensión de monocultivo, son engullidos por estos, sus venenos y fertilizantes. En un círculo de voracidad insaciable, ilógica, pero lógica si se tienen en cuenta que el objetivo no es producir granos sino ceros, números, cifras, esos sí infinitos con respecto a la condición finita de nuestro mundo terreno.

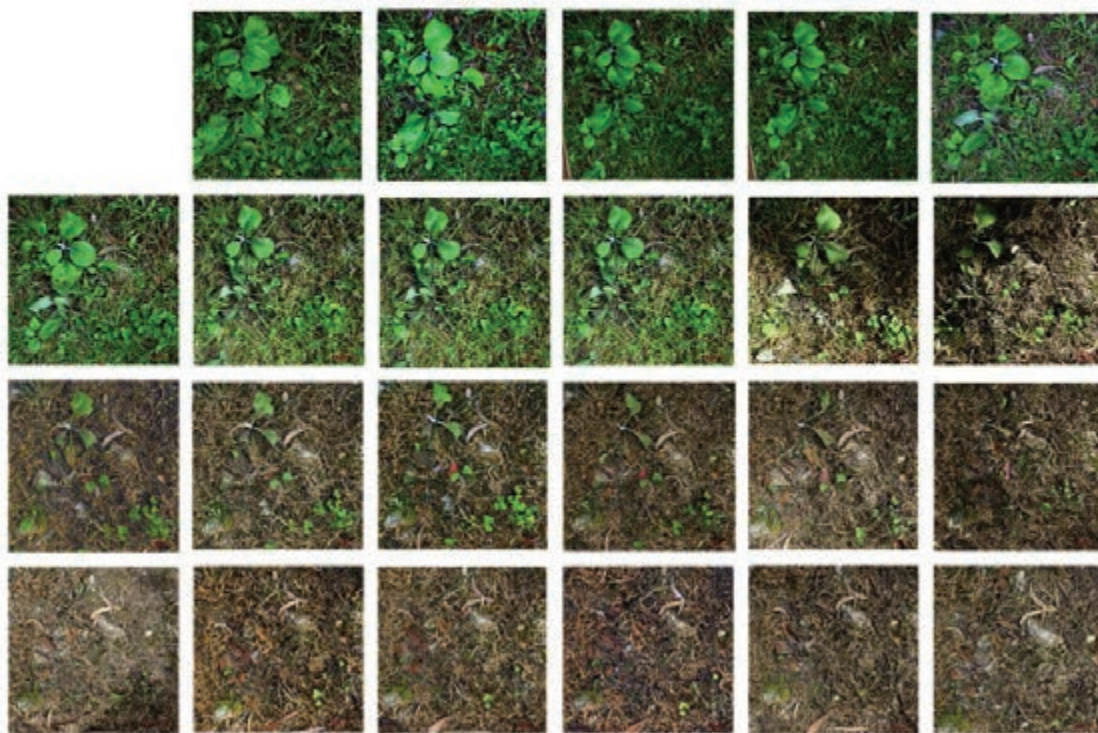
* * *

L



² Término que tomó de István Mészáros y su libro *Producción destructiva y Estado capitalista*.

M M J V S D



*Paisaje doméstico, fotografía
a color, Parque Nacional, Cerros
Orientales, Bogotá, 2005.*

Un calendario, realizado en 2005, cierra este texto. Llamado *Paisaje doméstico*, se trata de un experimento hecho por Escallón en uno de los parques nacionales cercanos a Bogotá, precisamente en la época en la que el gobierno abrió el permiso para fumigar este tipo de reservas. Entonces la artista escogió una mínima parcela de tierra, 40 x 40 cm, y la regó con «los mismos agentes químicos que se utilizan para la erradicación de los cultivos ilícitos»,³ para a continuación registrarlo durante veintiséis días.

Nueva secuencia temporal de Escallón, la obra va de un cuadrado de hierba hasta un cuadrado de tierra, ya no negra, sino arrasada, seca, como si le faltara el agua. En suma, vamos de la abundancia al colapso.

En contraposición al calendario republicano, el almanaque de Escallón no propone un año cero para salir disparados hacia el futuro, sino que por el contrario, va en busca de una pausa para revisar el pasado: detenernos, que es, de hecho, lo que estamos intentando hacer desde hace ya varias décadas, parar el tren que de tanto correr se ha salido de las manos.

La obra de María Elvira Escallón es un tiempo que corre. A través de las más diversas piezas y soluciones formales, el tiempo es presentado de manera que da la oportunidad al espectador de ver su paso y, con su paso, sus implicaciones. Su vanidad y sus engaños, sus burbujas: crees que lo puedes agarrar por el pescuezo y detenerlo, tal como parecen pensar los artífices de Svalbard y su congelador del mundo, pero el tiempo, siempre necio, se te va de las manos.

Creas que lo puedes guardar en un bolsillo, como parece ser la reflexión de aquellos que para resolver el problema de la sobreproducción, piensan en levantar más bodegas (respuesta que, de hecho, dio el gobierno de Brasil frente a la crisis atrás mencionada), pero bien sabemos que lo único imposible de acumular es el tiempo.

3 Tomado de la descripción de la obra en la página web de María Elvira Escallón. El veneno empleado es glifosato, en el que Colombia invierte miles de millones cada año, ya no solo para los cultivos ilícitos sino también para los lícitos, como explica Alfredo Molano en un artículo publicado en *El Espectador*: «El veneno con que los aviones de la FAC-DEA fumigan la coca es el mismo con el que los azucareros aumentan sus ganancias: Glifosato o Roundup. La toxicidad del producto ha sido muy discutida. La empresa productora, Monsanto, habla bellezas del veneno y lo publicita como una herramienta tan limpia que la usan las viejitas viudas de California para cuidar sus jardines. En cambio, Ecuador ha demandado a Colombia porque el glifosato que riega aquí alcanza a dañarle la yuca a los campesinos de la frontera de allá. Caso de la Corte Internacional de Justicia de la Haya, la misma que falló sobre nuestro pleito con Nicaragua» (Molano 2009).



*Paisaje doméstico, fotografía
a color, Parque Nacional, Cerros
Orientales, Bogotá, 2005.*



*Paisaje doméstico, fotografía
a color, Parque Nacional, Cerros
Orientales, Bogotá, 2005.*



*Paisaje doméstico, fotografía
a color, Parque Nacional, Cerros
Orientales, Bogotá, 2005.*

Los materiales de María Elvira Escallón delatan esta pasión por el tiempo y su curso, materiales siempre fluidos: agua, arena, luz y polvo, este último bien en su forma terrena o bien en su forma cósmica.

María Elvira nos propone entrar en el correr del tiempo, en la sombra proyectada por el meteorito bajo la luz solar, en la arena que cae como en una clepsidra, en la columna de hielo que se deshace en el agua, en la columna del tronco a ser comida por el árbol: ver el tiempo pasar sin intentar agarrarlo, acelerarlo o acumulado, y mucho menos robarlo, de ahí toda la implicación política de la obra.

OTRAS OBRAS

EL REINO DE ESTE MUNDO



*El reino de este mundo,
fotografía a color, 2000.*



El reino de este mundo,
fotografía de la instalación,
Museo de Arte Moderno de Bogotá,
2000.





El reino de este mundo,
fotografía de la instalación,
Museo de Arte Moderno de Bogotá,
2000.





Serie Nuevas floras,
fotografía a color, 2003.

Serie Nuevas floras,
fotografía a color, 2003.





Serie Nuevas floras,
fotografía a color, 2003.

Serie Nuevas floras,
fotografía a color, 2003.





Serie Nuevas flores,
fotografía a color, 2003.

Serie Nuevas floras,
fotografía a color, 2003.



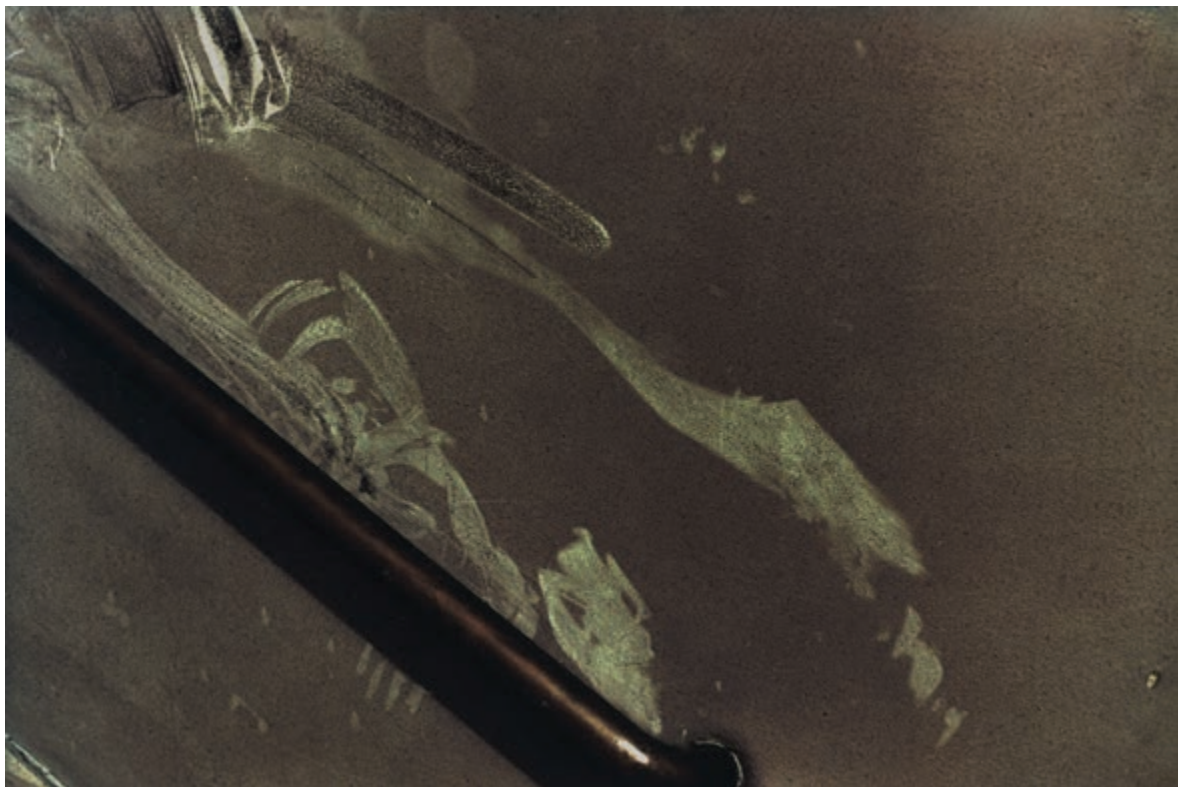


Serie Nuevas floras,
fotografía a color, 2003.

DESDE ADENTRO



*Serie Desde adentro,
fotografía a color, 2003.*



Serie Desde adentro,
fotografía a color, 2003.

Serie Desde adentro,
fotografía a color, 2003.





Serie Desde adentro,
fotografía a color, 2003.

Serie Desde adentro,
fotografía a color, 2003.





Serie Desde adentro,
fotografía a color, 2003.

Serie Desde adentro,
fotografía a color, 2003.





Imágenes de archivo del
atentado al Club El Nogal,
7 de febrero de 2003.

NOTA BIOGRÁFICA

María Elvira Escallón (1954) nació en Londres, pero vive y trabaja en Bogotá. Estudió Psicología y paralelamente se formó como artista en diferentes talleres y centros académicos. Realizó la maestría en Historia y Teoría del Arte y de la Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia.

Su trabajo muestra un énfasis en el proceso y se desarrolla alrededor de ejes temáticos como cultura-naturaleza y construcción-destrucción. Se ha caracterizado por una gran heterogeneidad formal pues cada proyecto sigue su camino único y preciso, sus formas más frecuentes de trabajo son las intervenciones escultóricas e instalaciones en lugares generalmente inaccesibles que luego registra fotográficamente.

Dichas intervenciones pueden ser, a veces, muy sutiles y casi imperceptibles (como situar un vidrio para enmarcar una situación determinada y de esta manera señalarla); otras veces se producen a partir de acciones repetitivas que involucran trabajo pesado y que adquieren un carácter irreal o absurdo. Tanto el origen del material que se utiliza, como la forma especial en que este se procesa en cada proyecto, son de gran importancia.

Paralelamente a otros trabajos, desde 2007 ha realizado un proyecto en que aborda el sistema de salud pública de Colombia a partir del momento de la

privatización, centrándose en la pérdida de hospitales públicos y espacios de atención para las personas.

Desde 1980 su trabajo ha sido incluido en múltiples eventos artísticos en Colombia, ha realizado numerosas exposiciones individuales y ha recibido varios reconocimientos.

Desde el año 2000 desarrolla proyectos en el exterior y su trabajo se exhibe internacionalmente.

CRONOLOGÍA

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2012 *Urgencias*, Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- 2011 *Urgencias*, Sala U, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional, Medellín, Colombia.
Nuevas flores do sul, San Miguel das Missões Church, San Miguel das Missoes National Historical Park, Brazil, VIII Mercosur Bien-nial.
- 2007 *En estado de coma*, hospital San Juan de Dios, Museo de Bogotá, Planetario Distrital, Bogotá, Colombia.
- 2006 *En estado de coma*, hospital San Juan de Dios, Facultad de Medicina, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- 2004 *Desde adentro*, galería Alcuadrado, teatro Olympia, Bogotá, Colombia.
Nuevas flores, galería Jenny Vila, Cali, Colombia.
Nuevas flores, Premio Luis Caballero, galería Santa Fe, Bogotá, Colombia.
- 2003 *Nuevas flores*, proyecto nominado al Premio Luis Caballero, galería Santa Fe, Bogotá, Colombia.
- 2001 *In memoriam*, Alianza Colombo Francesa, norte, Bogotá, Colombia.
El reino de este mundo, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.

2000 *El reino de este mundo*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.

PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS

2014 *El Dorado*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, marzo de 2014.
Video *Polvo eres*, Bogotá, Colombia.

2013 *Palimpsestes*: More Charpentier Galerie, París, septiembre de 2013.
In Motion, galería Bianconi, Milán, junio de 2013.
El Dorado, teórica, San José de Costa Rica, julio de 2013.
Sexta Bienal Javeriana de Profesores, Lia, abril de 2013.
El Dorado, Centro Gentil Carioca, Río de Janeiro, junio de 2013.
Feria Internacional de Arte de Bogotá, ARTBO 2012, galería Mor Charpentier, octubre de 2013.

Feria Art Lima, Lima, Perú, galería Mor Charpentier, abril de 2013.
2012 Click or Clash, Estrategies of Collaboration, Bianconi Gallery, Milán,
proyecto *Nuevas flores y Urgencias*, febrero de 2012.
Feria Internacional de Arte de Bogotá, ARTBO 2012, galería Bianconi
y galería Mor Charpentier, 21-24 de octubre de 2012.
Art Miami, galería Bianconi, diciembre de 2012.

2011 VIII Bienal de Mercosur, *Nuevas flores do Sul*, Porto Alegre- Brasil.
Libro-Árbol, exposición de proyectos realizados a partir de un taller
con el artista Mark Dion, Plataforma, Bogotá, Colombia.
Progresando para atrás: Crónicas de una modernidad obsoleta, Mi-
nisterio de Cultura, Bogotá, Colombia.
Proyecto *En estado de coma*, hospital San Juan de Dios de Cúcuta,
Museo de Arte Moderno de Pereira, Colombia.

2010 *Centenario*, proyectos *Nuevas flores* y *Canon*, Museo de Arte Mo-
derno de Bogotá, Colombia.
Ciudadanas, proyecto *En estado de coma*, Museo de las Mujeres,
México, D. F., México.
Centenario, proyecto *En estado de coma*, Museo del Chopo. México.
D. F., México.

- Re(cámaras): espacios para una fotografía extendida*. Banco de la República, Casa de la Moneda, Bogotá, Colombia.
- Crónica, 1995-2005* en la colección Juan Gallo, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia.
- 2009 x Bial de La Habana, *En estado de coma*, Cuba.
- Historia Natural y Política de Colombia, *Nuevas floras*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa Republicana, Bogotá, Colombia.
- Feria Internacional de Arte de Bogotá ARTBO 2009, proyecto *Precipitación de arenas del río Cauca*, Bogotá, Colombia.
- II Festival Internacional de la Cultura, proyecto *Nuevas floras*, Casa de la Cultura, Boyacá, Colombia.
- 2008 Focus on Contemporary, proyecto *Desde adentro*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia.
- Once more with Feeling. Recent Photography from Colombia*, The Photographers Gallery, Londres, Reino Unido, University of Essex Gallery, Colchester, Reino Unido.
- xvi Salón Nacional de Artistas, Cali, Colombia.
- Sin remedio*, hospital Santa Rosa, galería Alcuadrado, Bogotá, Colombia.
- Destierro y reparación*, Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Colombian Contemporary Photography*. FotoFest, Station Museum, Houston, Estados Unidos.
- Las cartas de la persistencia*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.
- Feria Internacional Art Basel, Miami, proyecto *Recelaron del cielo*.
- Feria Internacional de Arte de Bogotá, ARTBO 2008, proyecto *Recelaron del cielo*, Bogotá, Colombia.
- 2007 *Once more with Feeling*, proyecto *Desde adentro*, Impressions Gallery, Reino Unido.
- Marca registrada*, Los premios de los Salones Nacionales, proyecto *In vitro*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- Displaced: Contemporary Art from Colombia*, proyecto *Nuevas floras*, Glynn Vivian Gallery, Swansea, Reino Unido.
- La ciudad*, proyecto *En estado de coma*, galería Cuarto Nivel, Bogotá, Colombia.

- Naturaleza y conflicto*, proyecto *In vitro*, Escuela Superior de Artes de Bogotá, Colombia.
- III Feria Internacional de Arte de Bogotá, ARTBO 2007, proyecto *En estado de coma*, galería Alcuadrado, Bogotá, Colombia.
- 2006 I Salón BBVA, proyecto *Nuevas flores*, Banco de la República, Bogotá, Colombia.
- II Feria Internacional de Arte de Bogotá, ARTBO 2006, proyecto *Paisaje doméstico*, galería Alcuadrado, Bogotá, Colombia.
- I Salón Cuerpo, Arte y Medicina, Museo de Arte Moderno, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- El arte de los 90*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.
- xv Salón Nacional de Artistas, Archivo Distrital, Bogotá, Colombia.
- Otras miradas*, Casa de América Latina, París, Francia.
- 2005 *After the Fact*, proyecto *Desde adentro*, Martin Gropius Bau, Berlín, Alemania.
- Fotográfica Bogotá*, proyecto *Paisaje doméstico*, recinto Feria Internacional, Bogotá, Colombia.
- I Salón de Arte Bidimensional, proyecto *Paisaje doméstico*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, Colombia.
- Imagen y realidad*, galería Alcuadrado, antiguo teatro Cuba, Bogotá, Colombia.
- Subverting Realities*, University of Essex Art Galleries, Reino Unido.
- Otras miradas*, proyecto *Desde adentro*, Memorial América Latina, Sao Paulo; Museo de Bellas Artes de Buenos Aires.
- Experimenta Colombia, proyecto *Desde adentro*, muestra latinoamericana, video, biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.
- 2004 *Otras miradas*, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela.
- Urban Echoes, galería de La Raza, San Francisco, Estados Unidos.
- Mujeres*, Fotología, Muestra anual de fotografía, galería U, Salamanca, Bogotá, Colombia.
- 2003 *Desplazamientos*, proyectos *In vitro* y *Turismo en la frontera*, Academia Superior de Artes de Bogotá, Colombia.
- El arte de los 90*, proyecto *In vitro*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.

- 2002 IV Bial del Caribe, proyecto *In memoriam*, República Dominicana.
Tres Dimensiones en la Colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá, proyecto *In memoriam*, Bogotá, Colombia.
Subyacente: reflexiones en torno al soporte, *proyecto In vitro*, Escuela Superior de Bellas Artes de Bogotá, Colombia.
Mujeres en el arte colombiano de los 90, galería El Museo, Bogotá, Colombia.
- 2000 VII Bial de La Habana, participación en el proyecto *Escenas de Caza*. La Habana, Cuba.
II Bial del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.
El estado de las cosas, Espacio Vacío, Bogotá, Colombia.
- 1999 Exposición Premios de los Salones Nacionales, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.
xxvii Salón Nacional de Artistas, Colombia.
II Festival de la Imagen, Manizales, Colombia.
- 1998 *A través del espejo*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.
Pintura colombiana de los 90, Ministerio de Cultura, BID, Centro de Convenciones, Cartagena, Colombia.
- 1997 VIII Salón Regional de Artistas de Bogotá, Estación de la Sabana, Bogotá, Colombia.
II Bial Barrio Venecia, Bogotá, Colombia.
Telemática Privada. Expociencia y Tecnología, Feria Internacional, Bogotá, Colombia.
Feria de Arte Contemporáneo de Guadalajara, galería El Museo, México.
xxx Salón Regional de Artistas, Bogotá, Colombia.
Abstracción local: Homenaje al artista Carlos Rojas, galería El Museo, Bogotá, Colombia.
La colección de la cuadra, Espacio Vacío, Bogotá, Colombia.
El libro como objeto, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.
II Festival de la Imagen, *Nuevos desarrollos artísticos*, Manizales, Colombia.
- 1996 *The Book*, Colombian Center, New York, Estados Unidos.
Modelos de realidad, exposición itinerante, Banco de la República: veintidós ciudades, Colombia.

- xxxvi Salón Nacional de Artistas, Colombia.
- La muerte del espacio real*, Universidad del Valle, Cali, Colombia.
- Como por ejemplo un parque*, Parque Nacional, Bogotá, Colombia.
- 1995 *Atractores extraños*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.
- Trayectos y Futuros posibles*, biblioteca Gabriel Turbay, Bucaramanga, Colombia.
- 1994 *Veinticinco años de la Colección del Museo*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.
- Pasado y presente en la plástica colombiana*, Centro de Convenciones, Cartagena, Colombia.
- Lejos del equilibrio*, galería Sextante, Bogotá, Colombia.
- xxxv Salón Regional de Artistas, recinto de la Feria Expositiva, Bogotá, Colombia.
- 1993 vi Salón Regional de Artistas, recinto de la Feria de Exposición, Bogotá, Colombia.
- Expresiones urbanas*, Planetario Distrital, Bogotá, Colombia.
- Viajes futuros*, Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- De lo femenino*, Planetario Distrital, Bogotá, Colombia.
- 1992 iii Bienal de Arte de Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.

DISTINCIONES

- 2006 Primer Premio. Convocatoria Ciudad Patrimonio de Todos, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, modalidad Patrimonio, proyecto: *En estado de coma*.
- 2005 Beca Nacional de Creación del Ministerio de Cultura, proyecto: *En estado de coma*.
- 2003 Premio Luis Caballero, proyecto: *Nuevas flores*.
- Visiting Arts International Fellowship, Bristol, Reino Unido. Residencia y beca.
- 1997 Primer Premio del VIII Salón de Artistas de Bogotá, proyecto: *In vitro*.

1993 Beca de Creación Individual, Ministerio de Cultura (Colcultura),
proyecto: *Turismo en la frontera*.

RESIDENCIAS

The Elizabeth Foundation for the Arts, Location One. Noviembre y diciembre de 2013, Nueva York, Estados Unidos. Con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia.

Visiting Arts. Spike Island, 2003 y 2004, Bristol, Reino Unido. Con el apoyo del Consejo Británico.

COLECCIONES

Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia.

Colección de Arte del Banco de la República, Bogotá, Colombia.

Colección de Arte Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.

Colección del Museo de la Universidad Nacional de Colombia.

Colección Ella Fontanals Cisneros.

Colección Juan Gallo.

Colección Museo de la Universidad Nacional de Colombia.

Colecciones particulares.

Latin American Art University of Essex Collection of (UECLAA).

Julia Buenaventura (en adelante JB): ¿Cómo comienza el proceso de tus obras?

María Elvira Escallón (en adelante MEE): Los procesos se dan a partir de las experiencias directas más que de ideas preconcebidas. Sencillamente diría que es la experiencia de estar en un espacio determinado lo que desencadena las imágenes y a partir de este momento se trata de seguirlas o, más bien de perseguirlas con toda la fidelidad posible y buscar cómo materializarlas. A veces se trata de imágenes que no parecen venir al caso. Es después, mientras se elaboran o con los años, que veo con más claridad su pertinencia... En esto diría que he seguido el consejo de Sol LeWitt acerca de que los pensamientos irracionales deben ser seguidos con fidelidad absoluta y lógica.

JB: Veo en *In vitro* una especie de punto cero de tu producción, quisiera preguntarte sobre tu trabajo anterior, ¿cómo era? y ¿cómo llegaste a las soluciones posteriores?

MEE: Como muchos de mi generación empecé con la pintura. Uno de mis primeros intereses fueron los sifones, creo que por ser una zona de tránsito de un afuera y un adentro. Después hice unas pinturas que se construían por la superposición de varios pisos o capas, cada piso era —de algún modo cualitativamente distinto al anterior pues invitaba a otros artistas a pin-

¹ Comentarios de María Elvira Escallón sobre sus obras y procesos de trabajo.

tar cada nivel, cada cual con lenguajes distintos, pues había desde pintores comerciales hasta pintores abstractos. Tenía una técnica para cubrir estas intervenciones con una capa de pintura plana que después podía retirar. Más adelante, a través de unos cortes o ventanas que hacía en la superficie, dejaba a la vista parcialmente las intervenciones que estaban debajo. Había partes donde dejaba el soporte a la vista. Siempre tuve la intención de mostrar el soporte en alguna zona central del cuadro, eso que llaman *el lienzo en blanco*, porque nunca creí posible partir de un vacío como el que ese término propone. Quería reconocer que había muchas cosas previas gravitando alrededor de este espacio que constituyen el soporte. Veo a *In vitro* como una extensión de ese mismo concepto, reconocer el soporte.

Hablando específicamente de *In vitro*, es necesario señalar que hay trabajos que suponen construcciones complejas, en términos de materiales. Hay otros trabajos que son encontrados ya listos y el asunto señalarlos y, entonces, lo importante es cómo hacerlo. A veces con intervenciones muy radicales, otras veces, con gestos muy sutiles.

In vitro es tal vez la más sutil de las intervenciones que he hecho. Quería que los asistentes pudieran percibir el espacio en que se realizaba la exposición, la Estación de la Sabana, tal como los artistas lo habíamos encontrado. Esto era más necesario para mí que todo lo que yo hubiera podido llevar de mi taller. La paradoja que supone recorrer esta estación de tren paralizada que anteriormente comunicó una gran parte del país. Desde el interior inmóvil y cargado de una acumulación de polvo producto de ocho años de abandono, se escuchaba rugir el tráfico pesado de la Avenida Jiménez. Una capa de varios centímetros de polvo cubriéndolo todo. Entonces, mi intención fue más presentar el estado de las cosas, la tensión entre estos dos ritmos que se cruzaban allí, proporcionándole al visitante un punto de observación, un marco que lo situaba al borde y a la vez el centro de lo que allí se daba. Un vidrio delante de la escena y un espejo en el fondo de la escena.

Creo que tiene que ver con aceptar lo que está en el lugar, pues, la verdad, es que muchas veces los lugares especiales a los que nos invitan a exponer,

terminan perdiendo todo protagonismo, para acabar siendo solo un fondo en donde se exhiben las obras.

Los que hemos trabajado con instalación, tenemos el privilegio de situar el trabajo dentro del mismo espacio físico y temporal que el observador. Espacio en el cual podemos insertar toda suerte de elementos; no es, por poner un ejemplo, como el teatro convencional, ni como el cine, donde, en un escenario situado encima del espectador, nos presentan escenas que no tienen que ver con lo que está allí mismo. *In vitro* está situada en el espacio 'real', al nivel del espectador, pero constituye una interrupción en su recorrido, un obstáculo que le obliga a parar y a mirar lo que está allí, por encima del nivel de los ojos, que no tiene una iluminación exquisita, nada ha sido cuidadosamente dispuesto para verse de una manera u otra; solo se han insertado dos elementos: un vidrio y un espejo, sencillamente, el lugar ha sido aislado con un medio transparente en una especie de congelamiento. Es más una ventana. No funciona como un diorama, pues estos son representaciones tridimensionales, simulaciones de algo que no está.

Podría pensarse que *In vitro* es una forma de hacer más presente lo que está presente y hacer al visitante más consciente con el estar allí mismo, insertando algo casi invisible que lo hace ver lo que ya está allí. Como dice Heidegger en un escrito que leí hace unos años, llamado *Vivir, habitar, pensar*: "El lugar no está presente antes del puente...no es el puente el que primero viene a estar en un lugar, sino que por el puente mismo, y solo por él, surge un lugar".

JB: ¿Qué relaciones hay entre *In vitro* y la serie *Desde adentro* [serie de fotografía realizadas después de la explosión de la bomba en el Club El Nogal]?¹

MEE: En El Nogal realmente hice todo cuanto pude para convencerlos de que dejaran, en el proceso de reconstrucción, un pedazo del edificio tal y como quedo, aunque fuera unos cuantos metros sin tocar. Sin embargo, resultó demasiado difícil encontrar adeptos a esa idea de preservar la destrucción cuando se está en medio de ella.

¹ Las imágenes de este trabajo se encuentran en la sección «Otras obras».



6:30 a.m.



9:30 a.m.



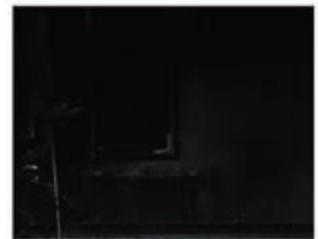
11:30 a.m.



1:30 p.m.



4:30 p.m.



6:30 p.m.

*Desde adentro, Seis stills del
video con duración de doce horas,
2013.*

Entonces lo que pude hacer fue un video, titulado *Desde adentro*, es una toma fija que dura doce horas seguidas de una de las paredes del comedor principal del Club El Nogal, pocos días después del atentado de 2003. Se trataba del espacio más exclusivo de este club, ya de por sí bastante exclusivo. Sobre la pared se ven la huella de una mesa quemada y el marco de lo que fue un espejo y, en el suelo, alcanza a asomar el borde de la perforación de ocho pisos de profundidad generada por la explosión y que terminaba precisamente allí, en el comedor principal. Pero, solo el borde, pues este trabajo se concentra en registrar una serie de huellas que encontré y no en la destrucción física del edificio. Quizás podría pensarse el edificio entero casi en los términos de un *vanitas* encontrado.

Encontrado —no dispuesto—, nada fue movido ni tocado en las imágenes. En el video, lo único que transcurre es el tiempo, así, solo cambian la luz y el sonido: la luz porque empieza a las 5:00 a.m. en la oscuridad total y el sonido por el ruido de la calle, el tráfico acompasado por un semáforo en la carrera 7ª, el cual marca el silencio cuando todos los carros paran, la pausa cuando se detienen, la acción cuando vuelven a arrancar. La ciudad va sintiéndose como el latido de un corazón, va marcando un ritmo de fondo, un *afuera* a este lugar tan complejo, en todo sentido, tal como lo era el Club El Nogal en ese momento específico.

Otra instalación puede pensarse en estos términos, es decir, en el sentido de hacer *presente* lo que está, de suyo, en el lugar. Me refiero a la intervención en el hospital Santa Rosa, otro de los hospitales fuera de uso de nuestro sistema de salud pública: frases extraídas de *La Vorágine* fueron situadas en las zonas más ocultas y abandonadas del hospital. Estas frases también proponen al espectador un punto de observación de un panorama. Dan cuenta del peregrinar angustioso de los protagonistas de la novela perdidos en la selva, en medio de la enfermedad, esperando siempre a que alguien del gobierno llegue a rescatarlos, a protegerlos. «Dígame señor, ¿el Consulado de Colombia tiene oficina por aquí?» o «Avanzaba a tientas sin detenerse ni decir palabra para no difundir miedo. Por tres veces en una hora volvió a salir al mismo pantano, sin que sus camaradas reconocieran

el recorrido». Pienso un poco en los usuarios del sistema de salud de este país. Entonces *el lugar* de que hablamos tal vez se relaciona aquí, claro, con el hospital fuera de uso y, a través de él, con sistema de salud pública. Ese hospital en particular tiene una impecable fachada de limpieza que impide ver que está inutilizado hace ocho años, así que la idea en este proyecto fue proponer un recorrido que la traspasara esta fachada, internando al visitante cada vez más profundamente en las entrañas abandonadas del hospital. En ese camino, el visitante encontraba, además de estas pequeñas frases, tres *In vitros* que daban cuenta de lo que había tras la puerta de tres habitaciones. Los elementos no fueron arreglados, movidos, solo iluminados, pues la exposición era de noche y el espacio estaba sin luz. El trabajo se llama «Recelaron del cielo que no asomaba por ninguna parte», frase extraída de *La Vorágine*.

JB: ¿Cómo ves el paso entre registro, escultura y *site specific* en tu trabajo?

MEE: La fotografía ha sido el medio para registrar y transportar las intervenciones muchas veces efímeras y hechas en lugares inaccesibles. Varias son *site specific*, es decir hechas para un lugar específico y solo para él, otras no.

Hubiera sido interesante que los trabajos de instalación permanecieran en donde fueron hechos. Pero realmente la permanencia no es el rasgo de la instalación, al contrario. La forma de guardarlos es a partir de un registro fotográfico o videográfico que adquiere entonces el carácter de obra. Claro, me hubiese gustado que el vidrio siguiera puesto en la Estación de la Sabana, que ese hilo de arena de la *Precipitación de arenas del río Cauca* siguiera cayendo en el colegio de Cali que ahora, creo, es un hotel.

Claro, las instalaciones sufren más al ser pasadas por la fotografía, se vuelven bidimensionales. Quizás impedir que se registren y dejar que permanezcan como puedan en el recuerdo de quienes las vieron sea una salida, aunque no sé qué tan saludable, ya que la obra sigue viviendo en la imagen, o incluso a pesar de ella. En este punto tengo que reconocer que he hecho trabajos en sitios inaccesibles que no están registrados y que no

lo estarán, han quedado allí, no sé si siguen allí, cómo se han transformado, o si han desaparecido. He pensado en hablar de ellos a nivel de ficha técnica: título, descripción, etcétera. Algo como: «Intervenciones hechas en el bosque x o en el desierto x». Materiales, duración, fecha y ninguna imagen. Vagas coordenadas que abrirán un espacio y que las personas se encargarán de llenar con sus distintos imaginarios.

JB: A lo largo de tu obra hay una fuerte relación con el tiempo, la ruina, el polvo, la secuencia, ¿cómo ves ese aspecto temporal?

MEE: Tengo en el recuerdo muchos episodios de cómo aprendí a formar mi idea del tiempo. Recuerdo las épocas de mi infancia cuando no sabía lo que era tener prisa, sensación que ahora me persigue. Al igual que sucede con las palabras, eso, una vez se aprende, no se desaprende. El tiempo, refiriéndonos al de los relojes... visto como una sucesión, hilo en que atraviesa las cosas en sucesión una detrás de la otra. Y después, con él, la sensación de que el tiempo se gasta, se acaba.

De manera muy inconsciente, cada proyecto incluye una reflexión sobre el tiempo, cada caso es diferente. Presentar al grado de casi congelar grandes acumulaciones de polvo en la estación del tren fuera de uso que habla de una quietud y abandono de décadas, la detención de estos espacios hospitalarios situados en esos márgenes donde el tiempo parece haberse estancado, y otras veces se trata de propiciar que se sienta el presente fluir. *Precipitación de arenas del río Cauca* o *In memoriam*, en que se presenta esta columna disolviéndose en su propia substancia, o *Nuevas flores* donde se percibe en una sola imagen y en continuidad el árbol y el procesamiento que la cultura ha hecho de su materia y que el árbol seguirá procesando a su manera. En el proyecto «Urgencias», la imagen de la instalación evoca un gran reloj que en vez de arena, va dejando pasar escombros extraídos de ese mismo hospital y que van cubriendo progresivamente una de sus habitaciones. Esta especie de catástrofe no sucede de manera suave o rítmica, sucede de manera entrecortada, a veces atropellada, a veces desesperantemente lenta o se detienen. Creería que al extremo de lo desagradable.

O el video *Desde adentro*, del que ya hablamos. Hablo acerca del tiempo, lo digo porque lo dicen los espectadores. No es que tenga la intención de tematizar el tiempo. Esto sencillamente sucede. No podría hablar del tiempo de manera directa. Quizás en unos años.

**NOTA DE MARÍA ELVIRA ESCALLÓN SOBRE LA REALIZACIÓN
DE LOS DIBUJOS DEL AEROLITO DE SANTA ROSA DE VITERBO
PARA LA OBRA *LO QUE SIN METÁFORA NOS HA CAÍDO DEL CIELO*
(2013-2014)**

Los dibujos fueron encargados a un excelente dibujante llamado Juan Peláez. Fue una suerte encontrar a Juan. Antes vi el trabajo de varios dibujantes, pero me parecían demasiado expresivos para el estilo de las imágenes que quería plasmar. Buscaba un dibujo frío y con cierto humor. Finalmente después de pedir recomendaciones a profesores, grabadores y otros artistas, vi el trabajo de Juan, que tenían la peculiaridad de no estar marcados con un estilo o sello personal, ya que —aunque podría hacerlo pues tiene sobrado talento—, no trabaja como dibujante. Es un artista conceptual y muy talentoso. Además es increíblemente ágil en el manejo de herramientas digitales y sabe de diseño gráfico.

Uno de los primeros pasos fue decidir entre dos caminos: las caricaturas o dibujos tipo grabado más formal, para lo cual pedí a Juan un mismo tema en esas dos versiones y entendí que la caricatura hacía creer a las personas que se trataba de ficciones, y resulta que son hechos históricos, de manera que nos fuimos por un tipo de dibujo realista.

Los dibujos fueron hechos por él a tinta, como si fuesen grabados pero serán impresiones digitales sobre papel de algodón. Era necesario construir estas escenas que son interpretaciones de los hechos históricos, y entonces se formó un acervo de imágenes sobre cada tema buscando en la historia del arte, los medios periodísticos de la época, internet, etcétera, estudiando cuidadosamente gestos, posturas corporales, vestido de la época. (Conté

con el asesoramiento de Luz Mariela Gómez y María Clara Salive, especialistas en vestuario de principios de siglo). Las imágenes pretenden ser de principios de siglo xx pero en cada una de ellas hay una pista que nos revela que la imagen ha sido construida hoy.

ANEXO. TIEMPO (2010)¹

El experimento más largo en la historia de la física fue propuesto por el profesor Thomas Parnell de la Universidad de Queensland, Australia. Planteado en 1927, la obra continúa en proceso. El profesor Parnell quería demostrar a sus alumnos que algunos sólidos tienen comportamiento de líquidos, de modo tal que tomó un trozo compacto de brea y lo colocó en un embudo. En 1930, tres años más tarde, la brea rompió el sello del embudo, sin embargo, fue solo hasta 1938 que cayó la primera gota. La segunda cayó en 1947, las siguientes en 1954, 1962, 1970, 1979, 1988 y, la última, en 2000. La diferencia de lapsos corresponde a las temperaturas que tuvo la Tierra en esos años: una temperatura más baja hace el proceso más lento. Que el último intervalo fuera el mayor se debe a que colocaron aire acondicionado en las instalaciones del laboratorio.

Una gota de esta sustancia es creada durante el lapso de más o menos diez años. Así, se toma su tiempo en llegar a ser esfera, una esfera alargada, forma que le brinda la gravedad, y en ir afinando el vínculo con la masa superior, en virtud del embudo, hasta que ese vínculo termina por no soportar el peso y entonces se quiebra para dejar caer la gota. En ese orden de ideas, el proceso de nuestro sólido es largo, pero su caída rápida, cuestión de un instante, de un batir de dedos, porque «nada se cae despacio»: tal como supo mostrar Galileo, a despecho de Aristóteles.

¹ Fragmento del texto *Tiempo*, de la serie *Tiempo*, propiedad y registro, ganador de Publicación en Lengua Extranjera de la Fundación Bienal de São Paulo y publicado en 2010 en São Paulo (Brasil).

Durante varias semanas, siete toneladas de arena fueron cayendo despacio hasta formar una montaña de dos metros de altura debido a una acumulación tan libre como continua. La obra de María Elvira Escallón se titula *Precipitación de arenas del río Cauca en la sala de espera del Colegio La Sagrada Familia*, y fue realizada específicamente para un espacio del colegio en cuestión, edificio que había sido abandonado dos años atrás y que, en consecuencia, es una de esas típicas nuevas-ruinas de los centros de las ciudades actuales. La elección del lugar se debió a que la obra hizo parte del 41 Salón Nacional de Artistas, Colombia, que en esa ocasión salió de Bogotá para realizarse en Cali, y salió del espacio del museo para buscar diferentes sedes inmersas en la trama urbana.

Precipitación de arenas del río Cauca es una instalación propuesta de la siguiente forma: en la sala de espera del colegio fueron dispuestos cuatro muebles, los cuales habían quedado sin destino en otros lugares del edificio, un escritorio y tres sillas. El escritorio en la mitad, las sillas a su alrededor. Ahora, justo sobre el escritorio, se encontraba el orificio que dejó fluir de manera constante y continua la arena, la cual fue formando un cono regular sobre la tabla para, con el pasar del tiempo, comérsela por completo y, en una avanzada por el suelo, alcanzar las patas de esas tres sillas. Un vidrio dispuesto entre la obra y el visitante se encargaba de aislar el espacio, otorgándole una sensación de clepsidra, pues no era posible intervenir en el tiempo de esa arena. No obstante, una clepsidra, tal como señalé al principio de este texto, tan gigante como inútil: no era posible reanudar su marcha.

Y no era posible por tres razones. Primero, porque el vidrio era vertical, no diagonal, de modo tal que si tomáramos el edificio y le diéramos la vuelta, la arena no encontraría el orificio del que salió, sino que caería toda sobre el suelo que antes hacía el papel de techo. Segundo, porque al caer destruiría ese techo, pues si siete toneladas pueden ser soportadas por el suelo-

suelo de la edificación en cuestión, no podrían serlo por la edificación en sí misma; así, no es por casualidad que la obra esté en un primer piso. Y, tercero, porque el escritorio, ya comido por la arena, saldría de sopetón y no solo iría a tapar el agujero para detener la marcha, sino que y más aún, revelaría que la altura de esa arena no fue única y exclusivamente producto del tiempo de su caída, sino de una mesa, la cual, no por no estar a la vista, ha desaparecido.

Y, sin embargo, no solo por fallas de orden mecánico esta clepsidra es inútil; en efecto, lo que la hace verdaderamente inútil es una especie de ‘asincronía’ entre el tiempo de caída y el tiempo de la *llevada*. Los tiempos del primero y del segundo piso ocupan lapsos distintos, pues tal como lo hace constar el título de la obra, la arena viene de un río, lo que implica que hubo un paso entre la extracción y el hilo.

En un relato sobre la obra, María Elvira se encarga de narrar ese intervalo, ese antes de la escena: cómo la arena extraída a la vera del río Cauca estaba completamente empapada, como una especie de lodo que, en un principio, fue planeado secar al sol, sin embargo, el Salón coincidió con días de una lluvia torrencial, así que fue necesario buscar otra salida: calentar la arena sobre latas en una especie de estufa de gas improvisada. Una vez tenían la arena seca, procedían a cernirla, encostalarla y llevarla hasta el local para subirla hasta el segundo piso y dejarla caer por un embudo. De este modo, la arena que se secaba en dos días, demoraba en caer tres horas.

Mi jardín infantil se llamaba Fábula y fue mi época dorada. Después vino el colegio: once años oscuros. Bien, por algunas condiciones históricas que duraron poco tiempo, yo me convertí en la terrateniente del sector ubicado al lado de los cilindros de gas, única región de la arenera resguardada por un techo. Cuando llegaba el recreo, yo iba directo a mi espacio, mientras los otros se distribuían por diferentes sectores para hacer sus respectivas montañas; ahora bien, el punto final de esas montañas era que su superficie fuera cubierta por un baño de arena seca, homogénea, lo que les daba una perfección imposible de alcanzar con una arena húmeda. De esta forma,

yo podía cambiar solo un poco de mi arena, por tres baldes de la otra y mi poder fue creciendo de una forma sorprendente. Lo único que no sabía era que los periodos se acaban. En fin, todo esto va a que conozco el valor de una arena seca, lo difícil que es encontrarla o, en su defecto, secarla.

En la obra de María Elvira, la arena es extraída del Cauca para secarla, cernirla y llevarla poco a poco hasta el segundo piso del colegio de La Sagrada Familia y ahí sí dejar que emprenda una ruta tan constante como leve, pero que solo puede ser constante y leve porque lleva dentro de sí esa otra ruta: una dilatada y sufrida, llena de baches y piedras coladas por el cedazo. De esta forma, *Precipitación de arenas del río Cauca* se encarga de constituir un tiempo-ruta constante pero jamás sin pasado, por el contrario, un tiempo que a su vez guarda otros dos tiempos dentro de sí: el tiempo del trabajo humano y el mismo tiempo del río.

No es por casualidad que la obra lleve en su título el origen de esa arena, venir del río Cauca no es una cosa cualquiera, el río, el Cauca, es la historia de Colombia: primero, por haber conseguido partir la cordillera de los Andes, la cual venía intacta desde las tierras chilenas, abrirse camino en la roca y derrotar la montaña para formar un gran valle y, después, ya al final de su ruta, encontrarse con ese otro gran río, el Magdalena para que, al caer sobre el Caribe, termine lo comenzado. Segundo, porque en él han sido tirados muchos de los muertos de cada violencia en Colombia, para que con las aguas se los lleve el olvido, pero el río en vez de comerse a esos muertos termina por devolverlos, arrojarlos a la orilla para fiesta de los cuervos.

Así, la arena de *Precipitación de arenas del río Cauca* no es pues cualquier arena, es arena del Cauca y lleva tanto en su nombre como en su color grisáceo la historia, la historia de esa Colombia perdida entre las montañas y también entre los muertos.

Y junto con esa historia viene otro tiempo extendido, que es el tiempo de trabajo, las horas que se tomaron en preparar y llevar las toneladas de arena hasta el colegio en cuestión: todo el tiempo de esas horas que, convertidas

en arena, fueron acumuladas. Ahora, se trata de un tiempo cuyo acontecer solo es posible al regalar el propio tiempo, al hacer un alto en la visita al Salón Nacional de Artistas para detenerse a observar, tal como aquel que mira, a través de una ventana, un aguacero bien fuerte.

Y entonces es con ese espectador al frente que la arena ya tiene dentro de sí todo el tiempo, el tiempo de transportada, de andamiaje y todo el tiempo del río, y termina por robar también el tiempo de aquel que la está mirando y que, viéndola caer, ve pasar su propio tiempo.

* * *

En un aparte de *El Capital* (libro I, capítulo I), Marx se vuelve sobre Aristóteles para analizar la equivalencia: aquello que hace posible cambiar un determinado objeto por dinero, lo que produce una equiparación entre ese determinado objeto y cualquier otro que también pueda ser cambiado, aun cuando sean completamente diversos. Así, asevera Marx que afirma Aristóteles: «5 camas = una casa» no es diferente de «cinco camas = tanto o cuánto dinero».

«Ahora bien —continúa Marx—, Aristóteles advierte que para realizar este cambio tiene que existir alguna igualdad sustancial entre los objetos cambiados, de lo contrario no podrían relacionarse entre sí como magnitudes conmensurables». Sin embargo, agrega Marx, al llegar aquí Aristóteles se detiene perplejo, pues afirma que: «la verdad es imposible que cosas tan heterogéneas sean conmensurables, esto es cualitativamente iguales. Esta equiparación no puede ser sino algo extraño a la verdadera naturaleza de las cosas, y por consiguiente mero arbitrio para satisfacer la necesidad práctica».

Aristóteles, entonces, renuncia a continuar un análisis sobre la forma valor, sobre aquello que hace igual la casa a una determinada cantidad de cojines. Y se niega a continuar por este camino pues no ve posibilidad de relación

entre sus naturalezas, dado que no advierte que aquello compartido entre unas y otras sea el trabajo humano. Un trabajo humano homogéneo y, por tanto, mensurable en hora-valor, que Aristóteles no tiene posibilidad de concebir porque, en palabras de Marx, se encuentra en una sociedad «basada en el trabajo de los esclavos, que tiene, por tanto, como base natural la desigualdad entre los hombres y sus fuerzas de trabajo».

Así, explica Marx, Aristóteles no puede llegar a ese tipo de abstracción según la cual lo que comparten dos objetos diversos para poder ser intercambiados por dinero es justamente el trabajo humano: un tiempo de trabajo que se vuelve abstracto, pues puede ser mensurado como generalidad, sin depender del trabajador que lo realice. Sin embargo, también hay otra causa para que Aristóteles detenga su empeño y juzgue el valor como «algo extraño a la naturaleza de las cosas». Esto en razón a que para Aristóteles el tiempo no estaba separado de las cosas, no hay un divorcio entre tiempo y espacio, divorcio que fue obra de Galileo y de la revelación de que tanto un cuerpo liviano como uno pesado demoran lo mismo en caer.

La revelación de Galileo —y con ella todo el sistema de Newton— trajo una nueva manera de comprender el mundo, una forma abstracta de relacionarse con los fenómenos, en tanto, tal regularidad en el tiempo de caída iba a presentar una ruptura en la antigua unidad de tiempo y espacio, llevando a concebirlas como entidades independientes y, más aún, como si el tiempo fuera incluso ajeno a los fenómenos mismos, esto es, tal como si los fenómenos sucedieran en un tiempo homogéneo y vacío que, simplemente, se encarga de establecer su duración, sin contaminarse de ellos.

Ahora bien, este tiempo, o esta concepción de tiempo, pasó a ser el mismo tiempo del trabajo humano, al modo de un tiempo sustancia que, inyectado en las cosas, las equipara, las hace equivalentes. Un tipo de tiempo abstracto pues no tiene relación específica ni con el producto ni con quien lo genera, un tiempo que va directo de la física moderna a sus fábricas y de ahí a la concepción de capital. El tiempo real es poco frente al tiempo que

puede ser acumulado en capital o en las mercancías cuya naturaleza ya no consiste en ser objetos, sino en la posibilidad de ser traducidas en valor.

Así, lo que tenemos es una ficción del tiempo, una constante representación del tiempo que ha terminado por volverse más real que el tiempo mismo. El tiempo que rige nuestros días es un tiempo ajeno y distante. Un tiempo que solo sirve para medir el tiempo pero que no acontece en él mismo.

De esta forma, ver un tiempo real resulta en un acontecimiento extraordinario y este es el tipo de acontecimiento que hace posible las dos obras en cuestión; *Gabinete de Koch* y *Precipitación de arenas del río Cauca* de Escallón, ambas proponen un tiempo real, no abstracto, no inventado por los hombres. Son, pues, momentos tangibles porque existen en virtud de sus espacios, de un tiempo hecho de espacio y del movimiento mismo, un tiempo que se niega a ser una sustancia abstracta, para volverse luz, para volverse arena. En suma, son obras que se abren como la posibilidad de parar la marcha, para detener la ficción de que el tiempo va pasando independientemente de todo y acceder a un tiempo real, a un tiempo que está aconteciendo y que no puede acontecer sin ser el espacio mismo.

El asombro de acceder a *Gabinete* y *Precipitación de arenas del río Cauca* es, entonces, el reverso de la estupefacción de Aristóteles cuando llegó a la conclusión de que una casa y una cama tenían que ser hechos de lo mismo para poder ser intercambiados, y que le hizo detener su análisis juzgando que ese algo solo podía ser obra del artificio. Ahora, en un mundo donde todo es artificio, ver algo que acontece de verdad, ver un tiempo que no puede ser guardado, ni tampoco intercambiado, pues no es ajeno al espacio, es la única posibilidad de resultar asombrado. Y esto es justamente lo que abren tales obras, las cuales, al modo de experimentos, se encargan de demostrar una tesis bien sencilla: el tiempo no es, bajo ninguna circunstancia, independiente del mundo

* * *

Escribir este libro fue una experiencia de síntesis, de un lado, sobre la obra de una artista, María Elvira Escallón, que me ha interesado desde hace unos años, de otro, sobre la posibilidad de tejer un conocimiento no especializado, que exceda las barreras impuestas por el academicismo, o la burocratización del conocimiento, para conseguir fluctuar de un campo a otro: de la filosofía a las artes plásticas, de las letras a la economía, de la física a la historia. Cruces que son la única forma de conocer un arte que cada vez más —pero esto no es nuevo— quiebra la frontera que lo separa de la vida.

La beca concedida por el Ministerio de Cultura de Colombia es una oportunidad para desarrollar este tipo de investigaciones, de apuestas; sin esos recursos sería bastante difícil su producción. Así, agradezco al sector público por esta oportunidad. En definitiva, este libro es uno en defensa de lo público, del bien común y de la posibilidad de construir una sociedad en donde la competencia propia del capitalismo sea enfrentada desde el diálogo y la solidaridad. Este libro habrá cumplido su objetivo cuando el hospital San Juan de Dios reabra sus puertas, como centro médico y educativo, cuando la universidad pública sea gratuita y plural, y cuando las tierras de Colombia dejen de ser fumigadas con glifosato. En suma, cuando consigamos romper el modelo de todos contra todos, en la construcción de un Estado de todos y para todos.

BIBLIOGRAFÍA

GENERAL

- ALDER, Ken. *A medida de todas as coisas*. Río de Janeiro: Objetiva, 2006.
- ARISTÓTELES. *Física*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1995.
- BARRETT, John. *Panama Canal: What Is, What it Means*. Washington: Unión Panamericana, 1913.
- BOUSSINGAULT, Jean Baptiste. *Memorias*. Bogotá: Banco de la República, 1985.
Consultado julio 17, 2014. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/memov1/indice.htm>,
- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.
- Lemaitre, Eduardo. «1903: Panamá se separa de Colombia». En *Nueva historia de Colombia*, tomo I, Bogotá: Planeta, 1989.
- Marx, Karl y Federico Engels. «El 18 brumario de Luis Bonaparte». En *Obras escogidas en tres tomos*. Moscú: Progreso, 1981.
- _____. *El Capital*, tomo I. México: Siglo XXI Editores, 1998.
- Mészáros, István. *Producción destructiva y Estado capitalista*. São Paulo: Editora Ensaio, 1987.
- Plinio «el Viejo». *Historia natural*. Madrid: Gredos, 1995.
- Sin autor. *South of the Border; A Pocket Guide*. Washington: Department of Defense, 1958.
- Tirado Mejía, Álvaro. «La tierra durante la República». En *La nueva historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1972.

ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PÁGINAS DE INTERNET

- BELUCHE, Olmedo, 2003. *La separación de Panamá: la historia desconocida*. Consultado septiembre 10, 2013. <http://www.rebellion.org/hemeroteca>
- CHAPELA, Ignacio. *Se derrumba Svalbard*. Consultado noviembre 14, 2013. http://nature.berkeley.edu/chapelalab/?page_id=147
- ENGDAHL, William. «Doomsday Seed Vault in the Arctic». Consultado noviembre 13, 2013. <http://www.voltairenet.org/article162545.html>
- GONZÁLEZ MARÍN, Susana. «El libro I de la historia natural de Plinio “el Viejo”. ¿Texto o paratexto?». *Veleia*, 23 (2006): 247-265.
- MOLANO, Alfredo. «Fumigaciones y fumigaciones». *El Espectador*, junio 29, 2013. <http://www.elespectador.com/opinion/columna-430781-fumigaciones-y-fumigaciones>
- MORENO CÁRDENAS, Freddy. Los meteoritos de Santa Rosa de Viterbo. Consultado octubre 3, 2013. http://astrolabio.phipages.com/storage/.instance_5418/astrolabio_vol9_numero_76-905.pdf
- QUIJANO MANTILLA, Joaquín. «Nota sobre el aerolito de Santa Rosa de Viterbo». *El Mercurio*, marzo 12, 1906.
- RAMÍREZ, Jesús Emilio. «Historia del aerolito de Santa Rosa de Viterbo Boyacá». *Boletín de Historia y Antigüedades*, Academia Colombiana de Historia, vol. 37 (1950): 432-434, 641.
- RODRÍGUEZ, Víctor Manuel. «La fundación del Museo Nacional de Colombia. Ambivalencias en la narración de la nación colombiana moderna». *Revista Nómadas*, 8 (1998): 76-87.
- Sin autor. *American Journal of Science and Arts* (1st series), vol. 9 (1823): 194.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis. «Cuerpos de aire: retórica de la vanidad». *Revista Goya*, 342 (2013): 44-61.

PÁGINAS DE INTERNET

- Mineralogical Record*. Biographical Archive. Consultado octubre 3, 2013. <http://www.minrec.org/labels.asp?colid=320>

MANO NEGRA. Consultado 2010. <http://www.oocities.org/sunsetstrip/show/Show/5251/mano.html> (página que trae una breve historia de Mano Negra y la memoria de Mano Negra sobre «El Expreso del Hielo»).¹

MARCEY, Javier Felipe. *Meteoritos, meteoros y aerolitos*. Consultado agosto 13, 2013. <http://www.astroava.org/index.php/articulos/93-meteoritos-meteoros-y-aerolitos.html>

ESPECÍFICA SOBRE LA ARTISTA

ARDILA LUNA, Óscar Mauricio. *La imposibilidad de la naturaleza. Arte y naturaleza en el arte colombiano contemporáneo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.

BROWN, Camila. *Once more with Feeling. Recent Photography in Colombia*. Londres: Oldfield, Pippa. The Photographers Gallery, 2008.

BUENAVENTURA, Julia. *Tiempo, propiedad y registro*. São Paulo: Programa Brasil arte contemporáneo de la Fundación Bienal de São Paulo, 2010.

———. «Monumento y registro». En *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia- Premio Nacional de Crítica VIII Versión*. Bogotá: Universidad de los Andes y Ministerio de Cultura, 2013.

CERÓN, Jaime. *Nuevas flores*. Premio Luis Caballero tercera versión. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003.

ESCALLÓN, María Elvira. *En estado de coma, hospital San Juan de Dios*, proyecto ganador de la convocatoria «Ciudad y Patrimonio». Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2009.

———. «Proyecto sobre el aerolito de Santa Rosa de Viterbo». Archivo de la artista, 2013.

ESTRADA, María Alejandra. «Mourning Strategies in the Colombian Armed Conflict». Tesis Master of Arts in International Performance Research, University of Amsterdam, Ámsterdam, 2010.

GAITÁN, Andrés «Severo revés. Entre fragmentos de espejo y partículas de muerte. María Elvira Escallón y el sueño como reflejo de la muerte». En *Severo revés. Entre fragmentos de espejo y partículas de muerte/ Me veo y me reflejo, me ves y me refracto/ Bogotá: reflexiones sobre arte público*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2006.

¹ Este es uno de los pocos materiales disponibles sobre la gira del grupo Mano Negra, realizada en 1993 por Colombia, y llamada «El Expreso del Hielo».

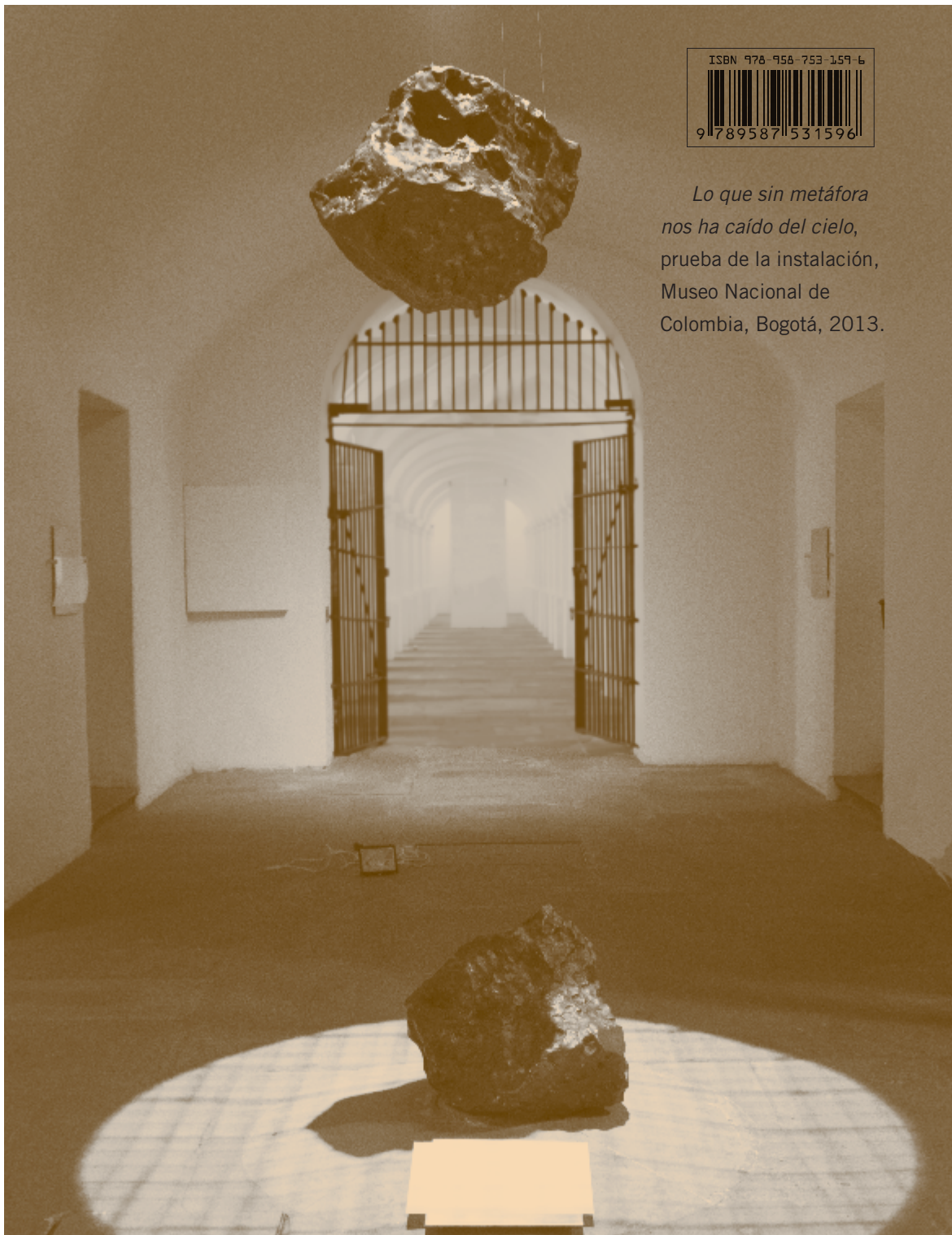
- GARCÍA LA ROTTA, Andrés. (Curador de la muestra), «Urgencias». *Revista Arteria*, 2012.
- GARZÓN, Diego. *De lo que somos. 110 obras para acercarse al arte contemporáneo*. Bogotá: Lunwerg Editores y Planeta, 2011.
- GUTIÉRREZ, Natalia. *En estado de coma*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2009.
- IOVINO, María. *María Elvira Escallón*. Proyecto Pentágono, Investigaciones sobre Arte Contemporáneo en Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- . «In memoriam». *El Tiempo*, julio 30, 2002.
- JARAMILLO, Carmen María. «In memoriam». En *Nuevas propuestas de arte colombiano*. Bogotá: Alianza Francesa, 2002.
- . *Nuevas flores*. Premio Luis Caballero tercera versión. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2003.
- . *Otras miradas*. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores y Panamericana Editorial, 2004.
- . *El reino de este mundo*. Texto del catálogo. Bogotá: Museo de Arte Moderno, s.f.
- LOZANO, Ana María. *Nuevas flores*. Premio Luis Caballero tercera versión. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2005.
- PINI, Ivonne. «María Elvira Escallón: Moviéndose entre los límites». *Art Nexus*, 104 (2005): 90-95.
- ROCA, José. «María Elvira Escallón: *El reino de este mundo*». *El Espectador*, noviembre 11, 2011. <http://www.universes-in-universe.de/columna/col28/index-print.htm>
- y Sylvia Suárez. *Nuevas flores*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003.
- . *Transpolítico. Arte en Colombia 1922-2012*. Bogotá: Lunwerg Editores y Planeta, 2012.
- RODRÍGUEZ, Marta. «Texto sobre la exposición en la Universidad Nacional». *Art Nexus*, 87 (2013).
- . «Sin remedio». *Art Nexus*, 71 (2009).
- SALAMANCA, Claudia. «Me veo y me reflejo, me ves y me refracto». En *Severo revés. Entre fragmentos de espejo y partículas de muerte / Me veo y me reflejo, me ves y me refracto / Bogotá: reflexiones sobre arte público*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2006.

SÁNCHEZ, Gonzalo. «Desde adentro: Memoria, imagen y duelo. Conversaciones entre un artista y un historiador». *Revista de Análisis Político*, 60 (2007): 60-90.

TALA, Alexia. *8ª Bienal de Mercosul. Ensayos de Geopoética*. Porto Alegre: Bienal do Mercosul, 2010.

JULIA BUENAVENTURA

Crítica e historiadora del arte enfocada en Latinoamérica. Doctora por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de São Paulo y magister en Historia, Teoría y Crítica del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Fue profesora de historia política y crítica de arte en las universidades Javeriana y Externado de Colombia. Ha dictado cursos y conferencias sobre historia y crítica de arte en instituciones como la Fundação Bienal de São Paulo, el Museo de Arte Moderno-SP, la Fundação Getulio Vargas y la Universidade Estadual do Paraná, en Brasil; el Museo de Arte Latinoamericano en Buenos Aires, MALBA, en Argentina, y la Galería Santa Fe, en Bogotá, Colombia. Es corresponsal de ArtNexus (revista en español e inglés para Latinoamérica, EE.UU. y Canadá). En 2012 fue merecedora del Premio Nacional de Crítica, Ministerio de Cultura de Colombia y Universidad de los Andes. Desde el año 2007 reside en São Paulo, Brasil.



*Lo que sin metáfora
nos ha caído del cielo,
prueba de la instalación,
Museo Nacional de
Colombia, Bogotá, 2013.*



MINCULTURA



**TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**

PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN