

# Sección central



# Una flor (modernidad) marchita

## Artículo de Investigación

Recibido: 3/09/2015

Aceptado: 15/10/2015

Phd. MIGUEL ROJAS-SOTELO

Duke University USA.

rojaszotelo@gmail.com

PhD en Arte Contemporáneo y Teoría Cultural por la Universidad de Pittsburgh (Estados Unidos). Trabaja en Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe en la Universidad de Duke. Como curador e investigador se ha concentrado en la historia cultural moderna y contemporánea de Colombia y América Latina.

—

Cómo citar este artículo: Rojas-Sotelo Miguel, (2016). Una flor (modernidad) marchita. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 1 (1) pp. 82-104. DOI: 10.14483/udistrital.jour.ear.2016.1.a06

Libia Posada. *Hierbas de sal y tierra o estudios para cartografía distópica*. Instalación. Fotografía, dibujo, objetos, plantas, textos.

2012-2013. Fotografía de Víctor Robledo. Cortesía Ministerio de Cultura

## Resumen

Esta segunda parte, de la reflexión acerca del tiempo/espacio en la escena artística local moldeada por determinantes históricas de finales de siglo XX y principios del XXI, discute la insistencia de la clase media intelectual y del mundo del arte en visitar momentos fundacionales de la nación tales como las expediciones científicas, tendencia que tal vez se explica por la nostalgia o interés de reclamar una modernidad incompleta. Se trata quizás, de un síntoma de esquizofrenia social y, a la vez, de una sensibilidad que en lo retro busca entender el presente que vive la nación. Esta sección hace una lectura comparada del trabajo de las artistas María Elvira Escallón (1954) y Libia Posada (1961) quienes desde una perspectiva múltiple dan cuenta de situaciones del contexto nacional relacionadas con el estado de lo público y su interacción con el mundo doméstico. Su trabajo revela el deterioro de esa modernidad en el ejercicio de lo patrimonial (duro) y del cuerpo (blando), y que mediante modelos de inclusión y participación en el espacio del arte, posibilita la emergencia de prácticas como las del arte situado (*site specific*) y en relación, que hacen contrapeso por su énfasis en lo procesual, efímero a lo puramente objetual y de mercado.

## Palabras clave

Arte, Historia, Mercado, Modernidad, Políticas públicas en Colombia.

## A Withered Flower (Modernity)

### Abstract

This second part of the reflection on time / space in the local art scene as shaped by the historical determinants of the late 20th and early 21st century presents the insistence of the intellectual middle class and the art world in revisiting founding moments of the nation, such as scientific expeditions, a trend which is perhaps explained by nostalgia or interest in claiming an incomplete modernity. It could well be a symptom of social schizophrenia and, simultaneously, a sensibility that seeks to understand the present of a nation in everything retro. This section makes a comparative reading of the work of the artists María Elvira Escallón (1954) and Libia Posada (1961), who, from diverse perspectives, offer an account of the situations of the national context related to the state of the public and its interaction with the domestic world. Their work reveals the deterioration of this modernity in the exercise of the property (hard) and the body (soft), which, by models of inclusion and participation in the space of art, makes possible the emergence of practices like site-specific and relational art to counterbalance its emphasis on process, ephemeral to the purely objectual and the market.

### Keywords

Art, history, market, modernity, public policies in Colombia.

## Une Fleur (La Modernite) Fletrie

### Résumé

Cette seconde partie de la réflexion sur l'espace / temps dans la scène artistique locale, selon la manière dont elle est façonnée par les déterminants historiques de la fin du XXe siècle et du début du XXIe, traite sur l'insistance de la classe moyenne intellectuelle et le monde de l'art à revisiter des moments fondateurs de nation (comme les expéditions scientifiques), une tendance qui s'explique peut-être par la nostalgie ou l'intérêt de demander une modernité

incomplète. Il s'agit peut-être d'un symptôme de la schizophrénie sociale et, en même temps, d'une sensibilité qui cherche dans le rétro à comprendre le présent de la nation. Cette section fait une lecture comparative des œuvres des artistes Maria Elvira Escallon (1954) et Libia Posada (1961), lesquelles, à partir de perspectives multiples, rendent compte de situations du contexte national liées au public et de son interaction avec le monde intérieur. Leur travail révèle la détérioration de cette modernité dans l'exercice du patrimoine (dur) et du corps (doux), et que par des modèles d'inclusion et de participation dans l'espace de l'art, rend possible l'émergence de pratiques comme l'art *in situ* (Site-specific art) et l'art relationnel, qui font un contrebalance par leur accent sur le processus, l'objet au purement éphémère et le marché.

## Mots-clés

Art, histoire, marché, modernité, politiques publiques en Colombie.

## Uma flor (modernidade) falida

### Resumo

Esta segunda parte da reflexão, acerca do tempo/espço da cena artística local modelada por determinantes históricos de finais do século XX e princípios do XXI, discute a insistência da classe média intelectual e do mundo da arte em revisitar momentos fundacionais da nação tais como as expedições científicas, tendência esta que talvez se explique pela nostalgia ou interesse de reclamar uma modernidade incompleta. Trata-se, talvez, de um sintoma de esquizofrenia social e, por sua vez, de uma sensibilidade que busca entender, no passado, o presente que vive a nação. Esta seção faz uma leitura comparada do trabalho das artistas María Elvira Escallón (1954) e Libia Posada (1961) que desde uma perspectiva múltipla dão conta de situações do contexto nacional relacionadas com o estado do público e sua interação com o mundo doméstico. Seu trabalho revela a deterioração dessa modernidade no exercício do patrimonial (duro) e do corpo (brando) e que, mediante modelos de inclusão e participação no espaço da arte, possibilita a emergência de práticas como as da arte situada (*site specific*) e em relação, que fazem contraponto, por sua ênfase processual, efêmera, ao puramente objetual e de mercado.

### Palavras-chave:

Arte, História, Mercado, Modernidade, Políticas públicas em Colômbia.

## Sug tughtu tustarigkuna

### Maillallachiska

Kaipi iskai parlapi Ninakumi imasami kausanchi nukanchipapi

Chasallata imasami iachagkunakallariskakuna parlai kaiwata tukurei XXkai wata XXI kaillarikurra kai wata XXI kaillarukura kawanchikuna tukuikunata, imasam mailla mailla tukurrespa riku, ñugpa kausaikuna. Chasa kawachiku kai iskai iacha warmikuna Maria Elvira Escallon (1954) chasallata Libia Posada (1961) kawanchikuna ñugpata kausai kunaurramanda kausaikuna. Imasami tukuriiku kai llapa ministidukuna (murruchu) ministiku ña kallaringapa ulka ruraikuna (*site specific*) paikuna, munanaku llapa ashka paikunailla katungapa.

### Rimangapa Ministidukuna

Ruraikuna, parlukuna, kunaurramanda, kausai, parlukuna, nukanchipa atun llagtapi.

Se ha teorizado hasta el cansancio que las expediciones científicas, y en particular la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica, fueron los hitos que marcaron la entrada de la nación (aún no consolidada) a la modernidad. El país y en particular la clase media intelectual se valen de estas como un testimonio de su participación en el discurso moderno.<sup>1</sup> Y de alguna forma como un proceso de distanciamiento frente a la emergencia de una identidad cultural basada en la cultura popular de masas hoy en el país.<sup>2</sup> Con esta, otro derrotero, el del artista viajero está a la orden del día:

"Artista-viajero, uno de los arquetipos del arte colombiano del siglo XIX, aparece sutilmente en el discurso curatorial de la(s) exposición(es), no en tanto práctica ilustrada (es decir, como el viajero que hace un inventario de tipos humanos) o neocolonialista (como el viajero que dibuja el territorio para "descubrirlo y apropiarlo"). Por el contrario, la figura del artista-viajero

---

1 La Expedición botánica, dirigida por José Celestino Mutis se inició en 1783, cubrió unos 8.000 Km<sup>2</sup> de territorio en torno al río Magdalena. Formó a toda una generación de naturalistas y botánicos criollos, entre otros, Eloy Valenzuela, Francisco Antonio Zea, Jorge Tadeo Lozano y Francisco José de Caldas. Buscaba establecer mercados para la difunta corona Española en su lucha por el control Europeo. La Comisión Corográfica impulsada por el gobierno de la República de la Nueva Granada constó de dos etapas: la primera entre 1850 y 1859, dirigida por Agustín Codazzi, y la segunda entre 1860 y 1862 por Manuel Ponce de León. También estaba cruzada por intereses económicos como la búsqueda y reconocimiento de riquezas naturales, la construcción de vías de comunicación, el impulso del comercio internacional, la inmigración e inversión extranjera; además de la construcción de un imaginario nacional, mestizo y una representación jerarquizada de una democracia racial. Mauricio Nieto, Santiago Muñoz y Sergio Díaz. (2010). *Ensamblando la nación: cartografía y política en la historia de Colombia*. Bogotá: Uniandes, Alfaomega.

2 En el mundo del arte Colombiano existe una fetichización de la expedición botánica y continúa siendo un constante referente en el arte contemporáneo del país. Quien más ha escrito, trabajado y promovido acerca de la expedición es José I. Roca.

se desenvuelve transfigurado dentro de las prácticas artísticas modernas y contemporáneas."<sup>3</sup>

Son estos viajes (expediciones) los que muestran la fascinación por el uso de unos lenguajes moderno/coloniales aplicados a la multiplicidad de manifestaciones tanto natural, científica, cartográfica, histórica, como sociales, políticas y culturales del territorio. Esta constante referencialidad a las expediciones, viajes, catalogaciones, taxonomías, apropiaciones, colecciones, documentos y archivos demuestran el impacto de una modernidad incompleta que va de la mano del proyecto incompleto que es la nación hoy.<sup>4</sup>

El trabajo de María Elvira Escallón (Londres, 1954) asume un espacio límite de doble vía dentro de esta lógica. Su interés en espacios patrimoniales, por un lado, y domésticos, por el otro, se sitúa en el centro de la relación arte/cultura/ciencia. Su interés por identificar e intervenir espacios específicos la ha llevado incluso a trabajar física y simbólicamente con "la piedra fundacional" de

---

3 Ver: Halim Badawi, (octubre 17, 2013). "El nuevo Salón (inter) Nacional de Artistas". *Arcadia*. Bogotá.

4 Me refiero a la modernidad como proyecto incompleto en términos de Habermas, en cuanto es un movimiento histórico de carácter filosófico de familia Europea del siglo XVII y XVIII. Basado en la ilustración y sus premisas racionales, de igualdad, fraternidad y progreso y enmarcadas en el Estado-nación y sus instituciones. El Estado-nación colombiano hace parte de esta lógica, con agravantes sociales, geográficos, étnicos y políticos, es un proyecto incompleto en la medida en que no todos los habitantes del territorio cuentan con los mínimos requeridos para ser reconocidos como ciudadanos. Además, la legitimidad del Estado no es completa en tanto existen regiones enteras más allá de su control y gobierno. Sobre la constante referencia al viaje en el arte contemporáneo colombiano, ver el trabajo de José A. Restrepo, el grupo Kumu / grupo Nómada, el colectivo Echando Lápiz (Duarte, Santana), Juan Manuel Echavarría, Fernando Escobar, Alberto Baraya, Juan Fernando Herrán, Eduard Moreno, Mateo López, entre otros.

la república, el *Meteorito de Viterbo*, que es a la vez piedra angular de la narrativa curatorial del Museo Nacional de Colombia. Escallón hace una reconstrucción ficcional (y literal) del faltante de la roca-cósmica y de su otrora oscura historia, revelando así este capítulo perdido en la narrativa nacional. La intervención titulada, *Lo que sin metáfora nos ha caído del cielo* (2013-2015) lleva a un extremo su práctica.<sup>5</sup> La investigación se basó en la pregunta sobre ¿qué pasó con el pedazo que le falta al meteorito del Museo Nacional? Si este es la pieza fundacional del museo, la base de la colección, por el hecho de haber sido el primero en ser adquirido, y sumado el hecho que el meteorito fue encontrado el 20 de julio de 1810, este se convierte en la metáfora de la nación. La historia, de género detectivesco, narra cómo este es adquirido por los expedicionarios Mariano Rivero y Jean Baptiste Boussingault, alumnos de Humboldt, contratados por Bolívar, gracias a los oficios de Zea en París en 1823, para hacer un levantamiento geográfico y de recursos de la nueva nación (la Gran Colombia). Los precursores de la Comisión Corográfica de 1850. Los naturalistas adquieren la piedra (por su alto contenido de hierro), pero por su peso no pueden trasladarla a Bogotá. En 1906, tres años después de la pérdida de Panamá, Henry A. Ward, explorador y cazador de meteoritos, profesor de Historia Natural de la Universidad de Rochester (Nueva York), decide adquirirlo. Al ser descubierto, por oficios del periodista Quijano Mantilla, quién lo denuncia ante la prensa local (y el presidente Alfonso Reyes), Ward, pide en parte de pago, por el transporte del mismo hasta La Caro (afueras de Bogotá) un pedazo.<sup>6</sup> Escallón, hace una reconstruc-

ción (ficcional) de la historia, produce una serie de viñetas (al mejor estilo -gráfico de la época -los dibujos son encargados a Juan Peláez) y finalmente reconstruye el faltante del meteorito basada en su investigación.<sup>7</sup> Así, se completa, aunque sea tácitamente una historia y un fragmento faltante. En la instalación, una réplica completa del meteorito cuelga del techo, un rayo de luz crea una sombra sobre el meteorito real, completando el trozo faltante.<sup>8</sup>

Esta trayectoria se inicia con *In Vitro*, su ahora icónica obra en espacio situado (*site-specific*) ganadora del VIII Salón Regional de Artistas de Bogotá en 1997, realizado en la antigua Estación de tren de la Sabana en el centro de la capital colombiana. La pieza es resultado del encuentro con un espacio negativo y potenciado gracias a la convocatoria dentro de esta edición del regional - que hacía referencia a lo patrimonial y a la memoria histórica, anunciando los 50 años del inicio de la violencia política que ha sacudido al país, marcada por el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948 y para articular el

Mantilla es el periodista que firma una nota del diario *El Mercurio* y quien da nombre a la pieza de Escallón al escribir, "*Antier secuestraron los agentes de Policía, en la Estación Caro, el aerolito de Santa Rosa de Viterbo que fue vendido por el Consejo Municipal de la Capital de Tundama al viajero americano H. A. Ward, por algo en 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*". María Alejandra Toro Vesga. (enero 13, 2015). "El aerolito que le fue 'robado' a Colombia. Con una intervención, Elvira Escallón reconstruyó la historia del aerolito de Santa Rosa de Viterbo". *El Tiempo*.

7 Una descripción y análisis de esta pieza, al igual que del trabajo de Escallón ha sido compilado por Julia Buenaventura (2015). *Polvo Eres, El Correr del Tiempo*. María Elvira Escallón. Colección de Artistas Colombianos, 8. Ministerio de Cultura, Bogotá.

8 La pieza se expuso en el Museo Nacional de Colombia entre diciembre de 2014 y febrero de 2015.

5 La pieza fue posible gracias a una Beca de Creación para Artistas de Trayectoria del Ministerio de Cultura.

6 Recientemente Escallón encontró la máquina que cortó el aerolito, en el Centro Vocacional de los Salesianos, Santo Domingo Sabio, en Bogotá. Quijano



La Estación de la Sabana en Bogotá. Interior pre-Salón Regional 1997. Fotos autor.

espacio expositivo dado.<sup>9</sup> Escallón, al igual que muchos de los participantes del salón, tuvo la oportunidad de cruzar el umbral de una fachada republicana inaugurada en 1917, que era tan solo una postal de otro tiempo, visitar los largos y silentes corredores que habían sido cubiertos por una pátina de polvo luego de años de desidia e inoperancia.<sup>10</sup> Era como si una de esas bombas de

mediados de los años 1990 hubiese detonado en aquel paisaje de otro tiempo, dejando ruinas y escombros, oficinas medio vacías, como abandonadas súbitamente, sombras de un tiempo incompleto.<sup>11</sup> La Estación de la Sabana dejaba entrever un pasado glorioso y al mismo tiempo una fuerza destructiva; la nostalgia por una modernidad estéticamente limpia -presente en la arquitectura del edificio y las líneas férreas-, exacerbada por el abandono de aquel lugar que había quedado literalmente congelado en el tiempo. Una suerte de caja de pandora naturalizada

9 El VIII Salón Regional de Artistas de Bogotá del año 1997, se da en el marco de la declaratoria de año del patrimonio y el proyecto de reciclaje de estaciones ferroviarias del recién creado Ministerio de Cultura. El área de Artes Visuales trabajó por meses con el fin de usar la Estación de la Sabana como una alternativa al recinto ferial (Corferias). Luego de meses de consultas y gestiones sobre un espacio patrimonial (tomado a la fuerza por una empresa privada), con la ayuda de un reducido grupo de artistas de la ciudad, la estación se habilitó con fines expositivos. El edificio se encontraba (y aún se encuentra) en un limbo jurídico, y no se había abierto al público por casi una década antes del evento. A la fecha, el edificio continúa sin ser usado de forma permanente como infraestructura de transporte o cultural.

10 Así titularía el colectivo Sueños Regionales su participación en este regional. *Polvos de Estación*, performance in-situ, medidas variables, 1997. La obra eran unas bolsitas plásticas llenas del polvo que

recolectaron durante el montaje del evento. Las bolsitas eran vendidas por uno de los miembros del colectivo, vistiendo ropa de época.

11 En arquitectura y urbanismo se conocen estos espacios como "subnaturales". Subnatural es un concepto desarrollado por David Gissen que se refiere a la relación entre arquitectura, urbanismo y formas marginales de la naturaleza. En Gissen las experiencias con estos espacios "subnatural" se explican como "temibles". Su uso se ha convertido en lugar común en el arte contemporáneo global en las pasadas décadas. David Gissen, (2009). *Subnature: Architecture's Other Environments*. New York: Princeton Architectural Press.



María Elvira Escallón (1954). *IN VITRO*, 1997. 160,5 x 127,8 x 15,5 cm. Caja de luz. Instalación. Imagen de la pieza adquirida por el Banco de la República en diciembre 2013



por la negligencia oficial y el descalabro de lo público frente a lo privado.<sup>12</sup>

Lo que ha potenciado el trabajo de Escallón es esta capacidad de usar la obra situada (*site-specific*) como un detonante de reflexión sobre realidades socio/históricas más allá de las referencias puntuales a su práctica, en el sentido estrictamente contemporáneo de su uso en el mundo del arte. Si bien, su interés inicial estaba ligado al trabajo de algunos artistas visuales de los setentas, los cuales intervenían el espacio en tanto relación singular al objeto-arte, esta posibilidad "situada" de una práctica en Colombia -con toda la carga espacio-temporal- va más allá de su uso hacia la apropiación, no sólo estética del espacio sino también ética del contexto.<sup>13</sup>

12 La privatización de lo público es parte del proyecto neoliberal de los últimos treinta años. Recordemos que el debacle de los trenes en Colombia se debió a una decisión por parte de una élite político/económica para "desarrollar" al país mediante el uso de tracto-camiones y vehículos privados en una red de carreteras que emulaban el sistema de autovías norteamericanas. Entre más recursos públicos invertidos en infraestructura vial mayor "tajada" o "mordida" para los políticos e inversionistas privados corruptos. Medio siglo después, la Red de Carreteras colombiana es de 166.500 km, de los que solo un 14% está pavimentado. De los 164.000 km, 16.776 son de Red primaria, de los que 13.296 están encargadas al INVÍAS, y 3.380 km están bajo concesión (Instituto Nacional de Concesiones - INCO); 147.500 km son de red secundaria y terciaria distribuidos así: 72.761 km encargados a los departamentos, 34.918 km encargados a los municipios, 27.577 al Instituto Nacional de Vías, y 12.251 km a privados. Ver: "Diagnóstico del sector transporte, 2008", Cifras correspondientes al año 2009. p. 50. Consultado el 28 de marzo de 2015. Sobre la historia de los ferrocarriles ver: Alfredo D. Bateman, Alfonso Orduz Duarte, Sociedad Colombiana de Ingenieros. (2005). *Historia de los ferrocarriles de Colombia*. Jaime Salazar Montoya. (2000). *De la Mula Al Camión: Apuntes para una Historia del Transporte en Colombia*. TM Editores.

13 Hay una diferencia sobre estas dos dimensiones, que podríamos llamar una estética y una ética. Sobre la dimensión estética en el *site-specific*.

En tanto práctica situada/contextualizada en espacios cargados de lo que podríamos llamar "las fallas estructurales del proyecto de nación en Colombia", *In Vitro* revela la geología inestable donde los modelos aplicados a la modernidad, en este caso sobre la infraestructura nacional del transporte ferroviario, se sustentan -en conjunto, el motor de empuje económico y de construcción de unidad del territorio.<sup>14</sup> El modelo moderno se imprime sobre el cuerpo de la nación, sin embargo, este es incompleto debido a que la matriz colonial del poder ejerce una influencia desarticuladora con su lógica extractiva, violenta, patriarcal y excluyente.<sup>15</sup>

Es a partir de este encuentro con una realidad potenciada por el abandono, la crisis, los procesos de decaimiento, corrosión (corrupción) y destrucción, que Escallón ha

Ver: Catherine Howett. (1977). "New Directions in Environmental Art," *Landscape Architecture*, Jan; Lucy Lippard, (March–April 1977). "Art Outdoors, In and Out of the Public Domain," *Studio International*; Miwon Kwon. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. – London and Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology.

14 José I. Roca se refiere al trabajo de Escallón, en particular a *In vitro*, en una de sus entradas críticas de la *Columna de Arena* de la siguiente forma, "*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. "José I. Roca. (julio 23, 2000). "María Elvira Escallón: El reino de este mundo". *Columna de Arena* 28..

15 Sobre la matriz colonial del poder ver: Aníbal Quijano, (2000a): "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina", en E. Lander (Comp.) *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Buenos Aires, pp. 201-246.

dirigido su interés en las últimas dos décadas principalmente hacia piezas de infraestructura de carácter patrimonial. Gracias a otra invitación, aparentemente anónima, mientras exhibía otro de sus proyectos en el Teatro Olimpia en Bogotá, se le presenta el Hospital San Juan de Dios -otro espacio negativo del tejido urbano de la ciudad.<sup>16</sup> Localizado en el eje que divide la capital colombiana entre el afluente norte y el sur obrero, calle 1ra entre carrera Décima y avenida Caracas, este espacio patrimonial fue construido a principios del siglo XX emulando el estilo republicano del Instituto Pasteur de Francia, con múltiples modificaciones y adiciones posteriores.<sup>17</sup> El hospital ha hospedado históricamente lo más relevante de las ciencias, desde la expedición botánica de José Celestino Mutis, hasta el Instituto Nacional de Inmunología dirigido por el doctor Manuel Elkin Patarroyo. Para Escallón, que venía documentando desde una perspectiva doméstica las transformaciones de

16 Escallón habla sobre cómo visitó por primera vez el hospital, "...surgió en octubre del 2004 al recibir una invitación durante la exposición de la obra *Desde adentro*, que mostré en el antiguo Teatro Olimpia de Bogotá. Era el registro fotográfico de la tragedia del club El Nogal. Uno de los asistentes dejó un mensaje 'Visite el Hospital San Juan de Dios, enfermo grave en Bogotá... Encontré un Hospital cerrado al público desde septiembre del 2001, cuando quedó paralizada su enorme planta física y de equipos, dejando recesiva una nómina de 1.580 empleados. Había imaginado al hospital como una ruina o como un fantasma, pero no era así. Era más bien un enfermo inmovilizado, pero aún vivo, en estado de coma, y me interesó dar visibilidad al enigmático estado en que se encontraba'. María Cristina Uribe. (diciembre 21, 2003). "Hospital sin pacientes, protagonista artístico *En estado de coma*. Mirada a un lugar moribundo". Bogotá, *El Tiempo*. Esta pieza fue también Beca Nacional de Creación en 2005.

17 La ubicación actual del hospital se debe a un plan del Presidente General Rafael Reyes Prieto al finalizar la Guerra de los mil días, su construcción se realiza entre 1904 y 1924. En 1911 se le entrega al departamento de Cundinamarca y en 1925 entra a funcionar bajo la orientación científica de la Universidad Nacional de Colombia.

la ciudad debido a las grandes inversiones en infraestructura de las administraciones locales (como parte del proyecto *Observatorio* de Jaime Iregui durante las alcaldías de Peñalosa y Mockus) en piezas como *El Reino de Este Mundo* (2000) y *Desde Adentro* (documentos sobre el Club El Nogal -en el que trabajó durante el atentado en el año 2003), el Hospital San Juan de Dios epitomiza su interés tanto estético como político. *Estado de Coma* (2003-2007) es una serie de piezas documentales (y de intervenciones sutiles) de familia *In Vitro*, que conjuga los intereses de Escallón en la fotografía comercial -recorremos su trabajo en publicidad y diseño en sus primeros años, la instalación, la apropiación, el arte procesual/situado, las ciencias naturales y el discurso público.

En su pieza para el 36 Salón Nacional de 1996, *Mancha reveladora* (1995), Escallón hablaba de superposición, soporte y recepción de la imagen como dispositivos estéticos. La pieza estaba instalada en el centro de un espacio de tránsito, generando un encuentro, además invitaba a una "confrontación" directa con la imagen. Escallón argumentaba, Concibo las imágenes como un organismo vivo en movimiento que a su paso va incorporando elementos; a la vez que genera y busca un territorio, de manera que cuando se exhibe el espectador la encuentra en un momento de su trayecto o de su viaje."<sup>18</sup>

La elección de estos espacios, que son catalogados por la arquitectura contemporánea como subnaturales, puesto que son descartados de esa segunda natura (construida por los hombres) y reclamados, en muchos casos por la naturaleza misma, no es gratuita. Los procesos de lo que se clasifica como deseable o marginal son políticos e invitan al observador a "considerar las posibilidades

18 Este es un fragmento del texto descriptivo, explicativo de la pieza *Mancha reveladora* (1996). Catálogo, 36 *Salón Nacional de Artistas*. Ministerio de Cultura, 1996.



Escallón (1958), *Mancha reveladora*. Pintura, fotografía, digitalización, impresión. 3x4x0.80 mts. 1995. Como fue expuesta en el 36 Salón Nacional de Artistas, Corferías, 1996. Foto del montaje de la pieza en Corferías, publicada en el catálogo del 36 Salón Nacional, 1996

de explotar lo *subnatural* como una forma de agitación y provocación intelectual.” (Gissen, p. 25) Al igual que en el caso de artistas como Clemencia Echeverri o Mapa Teatro, quienes han explorado y trabajado con/en estos espacios y sus sujetos, estos cuentan con cargas individuales propias, historias personales y colectivas que hacen apremiante respuestas no solo a nivel estético sino a nivel social frente a un espacio público en crisis.<sup>19</sup>

Es este doble movimiento entre diseño (segunda natura/hecho por el hombre) y lo orgánico, sus oposiciones y continuidades, presentes en las piezas de *En Estado de Coma*, y en particular la serie *Cultivos*, lo que ilumina, desde el espacio arte; el trabajo de la medicina, la ciencia y la política pública, su erosión y el prevalecimiento de lo biológico sobre lo mecánico. Frente a la fuerza de la

19 Me refiero al trabajo de Echeverri en el Museo Nacional o en lugares que van a ser demolidos y a Mapa Teatro, en particular en su proyecto durante la

demolición del Cartucho. Ver: Miguel Rojas-Sotelo. (2008). “Caminar, explotar, olvidar”. *Premio Nacional de Crítica 2007*, Universidad de los Andes & Ministerio de Cultura.



El Hospital San Juan de Dios. Desde la Carrera Décima (Izq.), desde la Calle 1ra (Der.). Fotos autor

vida solo se interpone la razón (como lo diría Goya, "El sueño de la razón crea monstruos").

El logos y la inconmensurabilidad del control sobre procesos espacio/temporales están presentes en otros trabajos de la artista. Este es el caso del muy comentado *Nuevas Flores* (2003), donde Escallón literalmente, desnuda y traviste árboles vivos en el paisaje.<sup>20</sup> De hecho, Manuel Elkin Patarroyo basa su trabajo de investigación de la cura contra la malaria a partir de exploraciones botánicas que hicieron del bosque tropical una botica global desde la era colonial. La quinina fue hasta 1940 uno de los únicos medicamentos contra la malaria, esa enfermedad originaria del oeste asiático y globalizada durante la colonia, que afecta a casi 200 millones de personas y mata a medio millón cada año. La corteza del árbol de quinina era usada por médicos indígenas tradicionales en Perú para controlar la fiebre y combatir las infecciones. En el proceso se desprendía la corteza del árbol, desnudándolo a pedazos. Muchos de estos productos fueron desarrollados durante la construcción del canal de Panamá y patrocinados por Henry Rockefeller y hoy aún se usan sus derivados y productos sintetizados en la guerra contra esta enfermedad. Fue la quinina la que develó los usos de las "gomas" usadas

por indígenas del Amazonas y el piedemonte andino. Los locales las usaban como forma de empaque y conservación, entre otros muchos usos. Estas al ser sometidas al proceso de vulcanización, se convirtieron en el caucho, material clave para la revolución industrial.<sup>21</sup> La explotación de tipo industrial pero de forma manual del caucho en las selvas tropicales de las Américas trajo consigo otra esclavitud a finales del siglo XIX; es además otro ejemplo de intervención directa a un árbol vivo (llenándolo de heridas), esta práctica trajo consigo una nueva ola de desplazamiento, esclavitud y enajenación a los indígenas amazónicos, con consecuencias nefastas en su tiempo y para las generaciones siguientes (ver la sección, *De Raíz más adelante*).<sup>22</sup>

21 La vulcanización es un proceso mediante el cual se calienta el caucho natural crudo, extraído de algunos árboles con resinas de los trópicos americanos, en presencia de agentes como el azufre, con el fin de curarlo, volverlo más duro, impermeable y resistente al frío. Se dice que los Mayas y Aztecas conocían el proceso de vulcanización desde hace siglos, el cual usaban para producir las bolas del sagrado juego de pelota; sin embargo se le reconoce a Charles Goodyear en Estados Unidos y a Thomas Hancock en la Gran Bretaña su invención. Ambos patentaron el proceso en 1843.

22 Los procesos extractivos son inherentes al proyecto moderno/colonial, sucesivas olas de extracción han pasado por los territorios de las Américas, luego de los iniciales que buscaban oro y plata, seguidos por

20 *Nuevas Flores* fue ganador de la convocatoria del premio Luis Caballero del 2003.



María Elvira Escallón (1954). *En Estado de Coma*, serie *Cultivos #1*, 2006.  
Foto María Elvira Escallón

Para científicos como Patarroyo, la lucha contra la malaria y su reconocimiento en el

la quinina, el caucho, la coca, los recursos forestales, las especies exóticas, hoy es de nuevo el oro (con nuevas tecnologías extractivas de gran calado y minas a cielo abierto), el petróleo y los superconductores (coltán). Para una historia de la Quinina ver: Fiametta Rocco. (2004). *Quinine: malaria and the quest for a cure that changed the world*. New York, NY: Perennial ; Clifford D. Conner. (2005). *A People's History of Science: Miners, Midwives, and 'Low Mechanicks'*. New York: Nation Books; Roy Porter. (1998). *The Greatest Benefit to Mankind: A Medical History of Humanity*. New York: W. W. Norton . Sobre el caucho y psicotrópicos ver, Wade Davis. (2001). *Un Río*. El

contexto científico internacional se ha convertido en una obsesión.<sup>23</sup> Para Escallón, la obsesión se da al momento de desnudar el árbol. En *Nuevas Floras* (2003) se da un

Ancora. Roger Casement. (1997) *The Amazon Journal*. Lilliput Press.

23 La Malaria o Paludismo cobra según las últimas estimaciones (2013) alrededor de 198 millones de casos que ocasionaron la muerte de unas 584.000 personas. La tasa de mortalidad por malaria se ha reducido en más de un 47% desde el año 2000 a nivel mundial, y en un 54% en la Región de África. Organización Mundial de la Salud (OMS), "Paludismo. Nota descriptiva 54" OMS. Abril de 2015.



Árbol y corteza de Quina (*Cinchona ledgeriana*). Fotos (Izq) autor, (centro) Vardil de la Mata, (der) Buchler GmbH. Cortesía Buchler GmbH

proceso paralelo al científico; primero se identifican la(s) especies a intervenir bajo premisas claras de forma, textura, densidad y resistencia; luego se toma posesión de ellas, en este caso directamente en el paisaje; finalmente se intervienen implantando un nuevo modelo estético/ontológico, mediante usos tradicionales (talla directa) y costumbres culturales locales y globales (modelos estéticos de alta cultura en el diseño mobiliario y formas artesanales y populares). El resultado es un travestismo formal y una intervención en el paisaje que alude de nuevo a prácticas históricas de la modernidad/colonialidad. Una violencia moderna de doble ritmo, natural y cultural donde no se pone en cuestión el modelo pues se le usa como moneda de cambio.<sup>24</sup>

Para su serie *En Estado de Coma*, Escallón, observa, documenta, organiza, extrae e instala de forma sensible y casi obsesiva el mobiliario del sector de la salud (camas, sillas, aparatos quirúrgicos, sábanas, entre otros) que gracias a procesos biológicos simples, exposición al tiempo, al agua, al aire, son transformados. Algunos cargan consigo sus historias, imágenes fantasmas de un pasado reciente, otros acechan con sus bordes duros e incisivos la piel de pacientes que no regresarán, otros dejan entrever su último visitante, fluidos, manchas, cicatrices congeladas en el tiempo, los demás cubiertos de musgos, hierbas, líquenes que como visiones apocalípticas dejan ver un mundo donde no hay más cuerpos o control.<sup>25</sup>

24 Como lo afirma Roca, "el cuestionamiento de los límites entre lo natural y lo cultural... Lo natural es aquí entendido como 'el estado natural' de las cosas - que justamente al estar naturalizado se acepta como un orden incontrovertible - y la obra de Escallón se encamina a perturbar la naturalidad de ese orden, introduciendo un elemento que lo pone en cuestión. De tal manera que podría afirmarse que la obra de Escallón señala el vértice en donde se negocia esta doble condición de oposición/continuidad..." José I. Roca. (agosto 28, 2003). "María Elvira Escallón, Nuevas Flores", *Columna de Arena* 53.

25 Paradójicamente, la obra fue premio Ciudad y Patrimonio en 2007 y exhibida en el Museo de Bogotá. Dos imágenes vienen a la mente: el delicado y amoroso trabajo de María Teresa Hicapié, sembrando en el espacio expositivo bien sea el Museo de Arte Moderno, Corferias, o la Galería el Museo, hierbas, musgo o árboles para hacer más "habitabile" el espacio, para potenciar la vida en los áridos y controlados espacios del arte; por otro lado, al escritor Alan Weisman en su libro *El mundo sin nosotros* (*The World Without us*) en el que presenta una serie de viñetas donde mediante el uso de la ciencia y de la ficción recrea el futuro del planeta en el escenario de la desaparición espontánea de los seres humanos. Ver: Alan Weisman. (2007). *The World Without Us*, HarperCollins.



María Elvira Escallón (1954). *Nuevas Flores*, 2003. 80 x 100 cm, Impresión sobre papel, fotografía. Foto. María Elvira Escallón

Escallón no trabaja directamente con el cuerpo. Si bien hace entrevistas y documenta habitantes de estos espacios; su enfoque está en los espacios y sus cargas estéticas, históricas, y políticas, si bien ella describe su obra como formal a-política, esta se convierte en un documento frente a la inercia, corrupción y crisis generalizada del sector público (transporte, salud, medio ambiente y cultura) desde una perspectiva casi íntima.

La relación entre espacio, sujetos, cuerpos e historias se da más claramente en el trabajo de la artista Libia Posada (Medellín, 1959), quizás gracias a su doble condición de médico y artista. Posada establece un puente y una relación crítica entre estas dos prácticas, arte y medicina. Su labor no está centrada simplemente en utilizar los mecanismos del arte para representar sus vivencias como médico sino, sobre todo, en crear un espacio híbrido en el cual transcurren las metáforas de la enfermedad, el trauma y la cura desde dimensiones sociales

y culturales. Desplegando así "una visión y una comprensión de esas vivencias que, al no estar al alcance de la experiencia común, son más sutiles",<sup>26</sup> Posada hizo su debut en 1997 con su obra *Ejercicios de Limpieza*, un trabajo en técnica mixta para el VIII Salón Regional de Medellín, también presentado en un espacio excéntrico; las antiguas bodegas de los Laboratorios Lister (víctima de la liberalización de los mercados durante la era de Cesar Gaviria Trujillo) antecesoras de los talleres Robledo y del edificio de la Flota Mercante Gran Colombiana los que posteriormente se convertirían temporalmente en el nuevo Museo de Arte Moderno de Medellín y sede del 43 Salón (inter) Nacional de Artistas. De esta forma, paralela y simultánea, su trabajo confluye. Como médico y como artista Posada combina investigaciones que exploran las relaciones entre el

26 Magali Espinosa. (2010). "El borde y el límite: la obra de Libia Posada", *Arte por Excelencias*, Edición No. 3..



María Elvira Escallón (1954). *Tejidos blandos*, de la serie *En estado de coma*, 2005. Impresión digital, fotografía. Foto. María Elvira Escallón

cuerpo, la geografía, el urbanismo, la violencia y el territorio.

Posada ha trabajado en este cruce durante los años más complejos de la guerra contra las drogas en Medellín, la violencia sicarial y de crimen organizado, los procesos de desplazamiento forzado desde el Chocó y el norte de Antioquia, la crisis cafetera resultado de la liberalización de precios a la caída de mercado común en 1986, como médico y artista visual.

En el 2012, Libia Posada viajó al Chocó como parte del programa de residencia de la fundación *Más arte más acción* (creado y dirigido por el artista y gestor Fernando Arias).<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Ver la entrada de la residencia de Posada en la página web de la Fundación, +arte+acción.

Este espacio funciona como una plataforma transdisciplinaria donde intelectuales, artistas, científicos, periodistas, y otros profesionales encuentran una oportunidad para combinar sus conocimientos en una geografía situada y con unas tensiones contextuales muy particulares (naturales, sociales e históricas). En el caso de Posada, su trabajo se enfocó en explorar esa identidad dual de médico y artista visual en relación con una comunidad donde estas dos dimensiones son ajenas. Como resultado Posada organizó una serie de talleres y muestras de tipo documental-participativo de la herbolaria local, durante su residencia en el Chocó. Posada ha trabajado con comunidades de las zonas más apartadas de Colombia víctimas de la violencia institucional y doméstica, el desplazamiento forzado y el trauma físico y psicológico. Desde una perspectiva de salud pública



su trabajo como médico debe atender a dimensiones tales como la alimentación, la nutrición, la higiene, entre otras, con el objetivo de registrar y documentar comunidades que de otra forma no tendrían acceso a los beneficios de la medicina moderna.<sup>28</sup> Como artista, su experiencia con estas comunidades busca reconocer, reactivar, documentar, recolectar y transmitir de forma estética “la supervivencia y la sostenibilidad de estas comunidades en el Chocó... explorar esto con la gente que tradicionalmente posee este conocimiento incluyendo a los líderes, al chamán de la comunidad, a los curanderos, herbolarios y mujeres en su entorno doméstico.”<sup>29</sup> Este proceso de documentación e implementación de conocimientos botánicos ha continuado con comunidades urbanas de barrios marginales en Medellín y fue presentado en el 43 Salón (inter) Nacional de Artistas en Medellín en el 2013. Allí Posada afirmaba que,

“Me parece absurdo que la medicina institucional no incluya el uso de plantas medicinales dentro de la

---

28 En Colombia los estudiantes de medicina, antes de su graduación deben hacer un año de práctica médica en regiones apartadas del país. Este trabajo, no remunerado, se remonta a su creación mediante un decreto de estado de sitio del 9 de noviembre de 1949, de lo que se denominó el “Servicio de Salubridad Rural”, equivalente al año de práctica del plan de estudios de las Facultades de Medicina. Inicialmente, se eliminó el año de internado rotatorio a cambio de este año, con el que se pretendía ayudar a solucionar la ausencia completa de servicios de salud en muchas regiones rurales y apartadas del país. En los años 80 se creó el Consejo Nacional Coordinador del Servicio Social Obligatorio, adscrito al ICFES. Desde entonces múltiples leyes, decretos y resoluciones han reformado sus características, no restringiendo a áreas rurales sino incluyendo áreas urbanas, proyectos de investigación y otras actividades. Con la reforma a la salud de 1991, esta práctica ha entrado en crisis, algunos críticos hablan de la vinculación de ciertos sectores del cuerpo médico a grupos alzados en armas o partidos de izquierda.

29 <http://www.masartermasaccion.org/english/libia-posada/>

terapéutica habitual, máxime hoy, cuando la salud dejó de ser un derecho para convertirse en una mercancía administrada por simples comerciantes. Esto obedece a muchos factores como una enorme ignorancia, el menosprecio por nuestra herencia cultural y, sobre todo, los enormes intereses económicos que promueven el uso masivo de productos farmacéuticos.”<sup>30</sup>

Es claro que los órdenes son prioritarios en el conjunto de sus trabajos: la relación entre lo público y lo personal, y la función estética que debe cumplir el espacio que contiene las obras. Ambos elementos dialogan a través de la fotografía, el dibujo, la cartografía social, objetos interactivos, instalaciones, performances y obras en proceso, logrando desdibujar el límite entre práctica médica, el laboratorio y el espacio expositivo.

En Posada el tema de lo público es tratado a través de obras en proceso y en situación. La salud del cuerpo y de la mente y el trauma en un país en guerra son parte de su trabajo, pero más importante es su comentario crítico a la práctica misma de la medicina y sus referentes a las consecuencias de la Ley 100 de 1993 que reformó el sistema nacional de salud. La quiebra de los hospitales públicos a mediados de la década de los noventa, como la del Hospital San Juan de Dios -cerrado en 1999, y en el limbo desde el comienzo de su liquidación en el 2001- ejemplifica otro descalabro del modelo que da prelación a los intereses privados y menosprecia el valor de lo público. La salud pública, como tantas otras dimensiones de los estados contemporáneos, es medida estadísticamente; algunos de los proyectos de Posada hablan de la estadística como instrumento para generar conocimiento. En su *Síndrome postraumático* (2003-2008) por ejemplo, Posada se da a la tarea de realizar cinco mil encuestas en las que se preguntaba a cerca de las secuelas emocionales y psicológicas dejadas por el conflicto. En *Evidencia*

---

30 Libia Posada en entrevista con Mariángela Méndez para la página web del 43 Salón Nacional de Artistas.



Libia Posada (1959). Retratos de la serie *Evidencia Clínica*, 2006-07. Fotografías. Cortesía Libia Posada

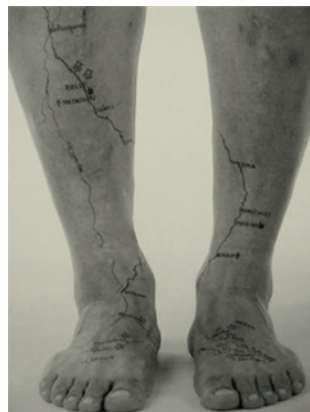
*clínica* (2006) Posada, trabaja y documenta fotográficamente a 50 mujeres víctimas de maltrato físico, hablando así como las huellas dejadas por el acto violento están en sintonía con las múltiples violencias de género en un país donde la mujer es un botín de guerra. *Evidencia Clínica* tiene dos iteraciones: la primera es una obra de participación de tipo performático en el espacio público en Medellín en el año 2006, donde Posada lleva a estas mujeres (maquilladas con los hematomas del ejercicio de esta violencia) a espacios del mundo del arte; la segunda, es una instalación en el Museo de Antioquia, en la sala republicana donde Posada presenta fotografías documentales dramatizadas en la época, e intercaladas con piezas de la colección del museo.<sup>31</sup> Otras obras como *Materia Gris* (2009) y *Signos Cardinales* (2004-2009) tejen conexiones entre desplazamiento y trauma (cerebral) y derivan su puesta en escena en

mediaciones de tipo estético más que en un discurso de salud pública.<sup>32</sup>

Posada se ubica en una zona de contagio y contaminación explorando además las relaciones entre saberes científicos y ancestrales en torno a la salud pero con un mayor interés en los usos culturales de las hierbas medicinales, que en sus usos terapéuticos. Es importante puntualizar que en sus proyectos suele haber elementos que funcionan de forma independiente como obras. Al igual que en el trabajo de Escallón, hay títulos que se repiten en lapsos de tiempo, palabras o frases que se combinan y cruzan y que emergen en nuevos proyectos. Este es el caso de proyectos como el de *Cartografías distópicas* (múltiples iteraciones) donde mediante una mezcla de tradición oral y cartografía social se producen mapas sobre diferentes aspectos que son de su interés. Estos mapas se suman a otros que titula *Cuadernos de*

31 Mauricio Builes (mayo 23, 2007), "La nueva compañía de los prohombres de la patria" *Revista Semana*. Catalina Cortés Severino. (2009). "Lugares, sustancias, objeto, corporeidades y cotidianidades de las memorias". *Errata# 0*, Fundación Gilberto Álzate Avendaño, Bogotá.

32 Sobre el proyecto *Materia Gris*, el cual fue seleccionado para el Premio Luis Caballero en el 2011. Jorge Peñuela, "Retratos cerebrales, proyecto de Libia Posada para el Luis Caballero". *Liberatorio.org*, también publicado en *Esfera Pública*.



Libia Posada (1959). (Izq.) *Materia Gris*, fragmento instalación, Premio Luis Caballero, 2011. (Der.) *Signos Cardinales* -detalle (2009). Cortesía Libia Posada

*Geografía* (iniciados en 2002), *Hierbas de sal y tierra*, y *Estudios para cartografía distópica* (2012 - 2013), que se complementan con instalaciones de objetos, plantas, fotografía y video. Así, Posada explora la imposibilidad de la ciencia médica en ciertas geografías, o la salud como utopía en un contexto como el colombiano. Como médico cruza esta información con mapas oficiales que muestran falta de acceso a servicios de salud y otros que representan zonas de pobreza y que hace presente en sus instalaciones participativas con títulos como *Colombia Pobreza* y *Colombia División Política*.<sup>33</sup>

Por un lado, Posada se concentra en propuestas que descansan en el levantamiento de datos y participación colectiva (blandas), como medio en el que literalmente “cobran cuerpo” las obras. Esta aproximación es también una crítica a la doble práctica, tanto la médica como la artística. Posada se pregunta, “¿Acaso un hospital no es un termómetro de una sociedad?, ¿por qué hay más suicidios el Día de la Madre que en cualquier otro día? o ¿alguien se ha preguntado cómo son los manejos de poder dentro de

un hospital mental?”. En algunas piezas se destacan las que privilegian el tema de la enfermedad, el trauma y la violencia hacia el cuerpo (especialmente el femenino) y las vías para su curación, utilizando información personal y sensibilidad para convertir los hechos sociales en obras en las que conviven juntos los males sociales con las enfermedades físicas y psicológicas.<sup>34</sup> Obras, en constante proceso, donde se encarnan las terribles experiencias del dolor físico, sobre todo si éste también se convierte en dolor social mediado por un aparato estético moderno/neutral de corte cientificista.

De otro lado, el trabajo de Escallón apunta a infraestructuras (duras) y por ende a las superestructuras detrás del sistema, presentando no solo una crítica institucional al Estado, sino también un comentario al mundo del arte, lo que se ha convertido en un lugar común en la práctica artística recientemente. Mediante el uso de edificaciones patrimoniales (post-industriales) como espacios vacíos de contenido para ser re-contenidos en procesos de “gentrificación”, Escallón regresa

33 Ver entrevista de Libia Posada con Mariángela Méndez, 43 Salón Nacional de Artistas.

34 Observamos ecos a la historia del arte (a Marta Traba), del salón (a la Beatriz González), y la crítica a sus instituciones, que son también las del país.



Escallón, (fragmento) de la serie *Extracciones* (2007). Foto cortesía Escallón

a su comentario sobre el límite del arte en al aparato institucional. En la colectiva "*Sin remedio*" (2008), organizada en el también arrasado hospital Santa Rosa, en Bogotá, la artista usa la vitrina como dispositivo generador de sentido, uno que funciona como umbral o detonante entre esas tensiones.<sup>35</sup> Escallón bloquea múltiples puertas creando nuevas vitrinas interiores que exhiben un otro tiempo arrasado, al estilo *In Vitro*. Lo mismo se puede argumentar del trabajo *Precipitación de arena del río Cauca* (2008), expuesto en el antiguo Colegio Mayor de Cali (que ahora es un hotel)

35 Algunos han usado el término diorama para describir estos trabajos de Escallón, yo prefiero usar vitrina por su más clara y directa relación con el espacio contenido y exhibido. El Hospital Santa Rosa es otra víctima de la ley 100 de 1993, que colapsó el sistema público para dar paso a uno "más eficiente" de tipo privado. El Santa Rosa fue adquirido por la Universidad Nacional y pretende convertirse en el nuevo hospital universitario, dejando al San Juan de Dios a la "de dios". La exposición "*Sin remedio*" fue curada por Juan Gallo (QEPD) en el 2008.

el cual funciona como un gran reloj de arena a escala monumental. Este trabajo se repite en el Hospital Santa Rosa y es documentado para su exposición individual en el Museo de la Universidad Nacional. Este arrasamiento de edificaciones – y su re-uso como espacios de arte- se ve también en el tejido de la ciudad. De hecho, se habla del nuevo distrito cultural de Bogotá ubicado en el barrio San Felipe (uno de los barrios unidos), en el que la especulación de finca raíz está acompañada de un proyecto de renovación urbana basada en una aparente emergencia de centros culturales, galerías, estudios y fundaciones de arte que finalmente desplazarán a poblaciones residentes de un sector que históricamente no ha participado del proyecto de las élites culturales y que como vitrinas/dioramas -desde adentro, anuncian otro despojo ahora de tipo urbano.<sup>36</sup>

36 La *gentrificación* no es un fenómeno colombiano, a lo largo de los cascos históricos y post-industriales de las ciudades del mundo este fenómeno se viene presentando desde hace dos décadas. No es



Posada, *Manual de rehabilitación* (2003). Foto del autor

Es posible trazar líneas de cruce entre piezas, como las de la serie *Extracciones* (2007) del proyecto *En estado de coma* de Escallón y *Manual de rehabilitación* (2003) de Posada (presentado en la 8ª Bienal de la Habana), las cuales traen a cuento mutilaciones físicas, y que instaladas en “ambientes” propios establecen una relación sensible directa con el público. Por un lado usan mobiliario hospitalario –camas y camillas en particular, las cuales tienen un lugar especial en el imaginario del arte colombiano-, en espacios situados o creados para simular ambientes específicos; por otro lado, tienen en común la ausencia del cuerpo. Aquí sería necesario hacer todo un proyecto crítico sobre el paso de lo instalativo, la producción in-situ, la situada (*site specific*), a lo inmersivo (ambiental) en el arte colombiano. Esta última se ha convertido, en moneda de cambio tanto

necesario mencionar el caso de El Cartucho y el parque Tercer Milenio que por sus dimensiones hacían parte de un proyecto a escala mucho mayor. Hay pioneros en el proceso, como es el caso de *Espacio Vacío* y el hecho que el taller de Doris Salcedo estuvo localizado en el barrio San Felipe por varias décadas antes del arribo de los nuevos habitantes. Sobre el tema se ha escrito y comentado en cierta extensión, ver: “Bogotá Art District”, *Cultura*. (junio 7, 2014). *Revista Semana*. Daniel Cortez Medina, “El nuevo distrito de arte en Bogotá”. (septiembre 9, 2014). *Revista Arcadia*.

por artistas como por curadores, de alguna forma lo vemos relacionado con el impacto de los Salones de los noventa, en los que la lucha por el espacio (cubículo) físico dentro del espacio expositivo estaba a la orden del día. Recordemos las obras de Danilo Dueñas, *Enchape 16* (1995) y *Trailer Exhibition* (1996) las cuales usaban el propio espacio y las estructuras expositivas como parte constitutiva de la obra, lo que transformó su práctica pictórica y tridimensional. La magnitud de las exposiciones y la flexibilidad de los espacios feriales (Corferias y otros) llegaron al punto de hacerse insostenibles. La salida a espacios patrimoniales y excéntricos dio un respiro a estas prácticas individualistas en espacios colectivos (además de los eventos institucionales, el trabajo de la galería *Alcuadrado* de Juan Gallo viene a la memoria). Sin embargo, hoy vemos de nuevo el recurso de “captura” del público mediante el diseño de espacios inmersivos donde la experiencia sensible puede ser dramatizada por efectos arquitectónicos y/o tecnologías museales.<sup>37</sup> En los dos casos en análisis, el

37 Recientemente, lo “inmersivo”, como práctica curatorial ha sido usado y celebrado tanto en el 43 Salón Nacional de Artistas como en la exposición *Tejedores de agua: el río en la cultura visual y material contemporánea en Colombia*. ‘Tejedores de agua’ fue

artificio, captura el imaginario del público, el cual se ve inmerso entre lo higiénico y estéticamente neutral con la acción misma que el espacio y sus elementos determinan un juego doble entre archivo y repertorio, estrategias también bien conocidas en el arte latinoamericano contemporáneo.<sup>38</sup>

No es extraño que Posada haya logrado establecer este diálogo entre sus dos mundos. Los mundos del arte y la ciencia son públicos, institucionales y regulados, los dos son netamente antropocéntricos y tienen características estéticas comunes en el mundo moderno -el cubo blanco, neutro, iluminado, en aparente tensión con lo biológico, caótico y oscuro-.

El tema del maltrato a la mujer o las mutilaciones físicas, resultado del conflicto hace parte tanto del espacio clínico como del espacio del arte nacional, a través de una estética que habla de una experiencia común. Libia Posada comenta como ella se

montado en el 2014 a en el Bard Graduate College de Nueva York, los curadores, Alejandro Martín y José Roca (director artístico de FLORA ars+natura) utilizaron la metáfora del río como medio para explorar la interacción en la cultura actual colombiana entre diseño, artesanía y arte. Las dos exposiciones crearon espacios "inmersivos", que como máquinas de captura de atención (dramatizadas por juegos de luz, color y formas), buscaban que el público lograra un encuentro casi "íntimo" con las piezas, que funcionaban en agrupaciones muy finas, tanto temáticas como de factura.

38 Adicionalmente, referencias al trabajo de Doris Salcedo se hacen presentes. En particular con sus obras iniciales, *Sin Título* (1987) ganadora del XXXI Salón Nacional de Artistas en Medellín y la instalación *Sin Título* (1990) expuesta en la galería Garcés y Velásquez en Bogotá. Las dos usaban mobiliario (camas metálicas), en ambientes instalados, neutrales y cargados de sentido dentro la experiencia situada del país. Hay que mencionar también, el trabajo de Feliza Bursztyn, Beatriz González, Edith Arbeláez, y Ana Claudia Múnera, entre otras artistas que han usado camas en su producción artística. Sobre archivo y repertorio ver: Diana Taylor. (2003). *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press.

despliega, "en torno al cuerpo modificado a causa del conflicto y cuestiona el engranaje social de modificación, reparación y ocultamiento, del cual la medicina forma parte". Una poética que se adentra en el imaginario interno del cuerpo, lo discierne para mostrarlo en su intimidad.<sup>39</sup>

## Referencias

Bateman, Alfredo D., Orduz Duarte, Alfonso; Sociedad Colombiana de ingenieros (2005). *Historia de los ferrocarriles de Colombia*.

Buenaventura, Julia. (2015). *Polveres, El Correr del Tiempo*. María Elvira Escallón. Colección de Artistas Colombianos, & Ministerio de Cultura, Bogotá.

Conner, Clifford D. (2005). *A People's History of Science: Miners, Midwives, and 'Low Mechanics'*. New York: Nation Books.

Cortés Severino, Catalina. (2009). "Lugares, sustancias, objeto, corporeidades y cotidianidades de las memorias". *Errata# 0*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá.

Davis, Wade (2001). *Un Río*. Bogotá, El Ancora.

Díaz, S., Muñoz, S., Nieto, M. (2010). *Ensamblando la nación: cartografía y política en la historia de Colombia*. Bogotá, Uniandes, Alfaomega.

Espinosa, Magali (2010). "El borde y el límite: la obra de Libia Posada", *Arte por Excelencias*, Edición No. 3.

Gissen, David. (2009). *Subnature: Architecture's Other Environments*. New York: Princeton Architectural Press.

Howett, Catherine. (1977). "New Directions in Environmental Art," *Landscape Architecture*, January.

Kwon, Miwon (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. - London and Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology.

39 Sobre el tema de las mutilaciones. *Ibid.* Espinosa (2010).

Lander, Edgardo (Comp.). (1993). La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. *Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Buenos Aires (pp. 201-246).

Lippard, Lucy (march-april, 1977). "Art Outdoors, In and Out of the Public Domain," *Studio International*.

Martín, Alejandro., Roca, José. (Curadores). (2014). *Tejedores de agua: el río en la cultura visual y material contemporánea en Colombia*. Bard Graduate College de Nueva York.

Méndez, Mariángela. Entrevista a Libia Posada para la página web del 43° Salón Nacional de Artistas.

Ministerio de Cultura. (1996). Fragmento del texto descriptivo, explicativo de la pieza Mancha reveladora (1996). *Catálogo, 36° Salón Nacional de Artistas*.

Organización Mundial de la Salud (OMS). (abril, 2015). "Paludismo. Nota descriptiva 54" OMS.

Peñuela, Jorge (2011). "Retratos cerebrales, proyecto de Libia Posada para el Luis Caballero". *Liberatorio.org*, también publicado en Esfera Pública.

Porter, Roy (1998). *The Greatest Benefit to Mankind: A Medical History of Humanity*. New York: W. W. Norton.

Premio Luis Caballero. (2003). *Nuevas Flores*.

Premio Luis Caballero. (2011). *Proyecto Materia Gris*.

Quijano, Anibal (2000): "*Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*".

Restrepo, J. A., Grupo Kumu., Grupo Nómada., Colectivo Echando lápiz (Duarte, Santana), Echavarría, J. M., Escobar, F., Baraya, A., y otros N. (junio 7, 2014). *Sobre la constante referencia al viaje en el arte contemporáneo colombiano*,

Roca, José I. (julio 23, 2000). "María Elvira Escallón: El reino de este mundo". *Columna de Arena 28*.

Roca, José I. (agosto 28, 2003). "María Elvira Escallón, Nuevas Flores", *Columna de Arena 53*.

Rocco, Fiametta. (2004). *Quinine: malaria and the quest for a cure that changed the world*. New York, NY: Perennial.

Rojas-Sotelo, Miguel. (2008). "*Caminar, explotar, olvidar*". Premio Nacional de Crítica 2007, Universidad de los Andes & Ministerio de Cultura.

Salazar Montoya, Jaime (2000). *De la Mula Al Camión: Apuntes para una Historia del Transporte en Colombia*. TM Editores.

Salcedo Doris (1987,1990). Obra, Sin Título (1987). XXXI Salón Nacional de Artistas, Medellín., Instalación, Sin Título (1990) Galería Garcés y Velásquez, Bogotá.

Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press.

Weisman, Alan. (2007). *The World Without Us*. Harpercollins.

## Prensa

Badawi, Halim. (octubre 17, 2013). "El nuevo Salón (inter) Nacional de Artistas". *Arcadia*. Bogotá.

Builes, Mauricio. (mayo 23, 2007). "La nueva compañía de los prohombres de la patria" *Revista Semana*.

Casement, Roger. (1997). *The Amazon Journal*. Lilliput Press.

Cortes Medina, Daniel. (septiembre 9, 2014). "El nuevo distrito de arte en Bogotá," *Revista Arcadia*.

*Revista Semana*, "Bogotá Art District,". *Cultura*. (junio 7 de 2014)

Toro Vesga, María Alejandra. (enero 13, 2015). "El aerolito que le fue 'robado' a Colombia. Con una intervención, Elvira Escallón reconstruyó la historia del aerolito de Santa Rosa de Viterbo" *El Tiempo*.

Uribe, María Cristina. (diciembre 21, 2003). "Hospital sin pacientes, protagonista artístico. En estado de coma. Mirada a un lugar moribundo", *El Tiempo*.

## En línea

Residencia de Posada en la página web de la *Fundación, +arte+acción*. <http://www.masartemasaccion.org/english/libia-posada/>

