

## Fabrizio Pineda

Filósofo y Magíster en Filosofía de la Universidad del Rosario. Magíster en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes. Candidato a Doctor en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Docente del programa de Artes visuales de la UNAD (ECSAH) y de la Universidad del Rosario (ECH).

# Arte como multitud: el ser de lo común en la obra *In Vitro* de María Elvira Escallón

**Art as multitude: the being of the common in the work *In Vitro* by María Elvira**

### Cómo citar

Pineda, F. (2021). Arte como multitud: el ser de lo común en la obra *In Vitro* de María Elvira Escallón. *Desbordes*, 12 (1), 78-93. <https://doi.org/10.22490/25394150.5848>

78

## Resumen

---

Este artículo presenta una reflexión en torno a las conexiones que plantea la obra *In Vitro* de María Elvira Escallón entre las significaciones que porta el edificio de la Estación de la Sabana, su intervención para la realización de un evento artístico y aquella expresión de lo común que la obra hace sensible. El objetivo es explorar en contexto la conexión entre la ontología

de lo *en común* y los elementos significantes que presenta la obra citada de Escallón. El vínculo cultural con lo común permite adoptar una mirada particular hacia esta obra de Escallón y al papel de la obra de arte contemporáneo y su respuesta a las condiciones contextuales que le dan lugar.

**Palabras clave:** María Elvira Escallón, In Vitro, arte contemporáneo, Colombia, lo común.

## Abstract

---

This article presents a reflection on the connections posed by María Elvira Escallón's work *In Vitro* between the meanings carried by the Sabana Station building, its intervention for the realization of an artistic event and that expression of the common that the work makes sensitive. The objective is to explore in context the connection between the ontology of

the common and the significant elements presented by Escallón's work. The cultural link with the common allows us to take a particular look at this work by Escallón and at the role of the contemporary work of art and its response to the contextual conditions that give rise to it.

**Keywords:** María Elvira Escallón, In Vitro, contemporary art, Colombia, the common.

## Introducción

Ver nuestros cadáveres, nuestras huellas, y no olvidar su marca siempre ha sido un reto para la sociedad colombiana. Es algo que preferimos evitar. Vemos el luto, reafirmamos la indignación, hasta acompañamos y marchamos, pero no asumimos el riesgo de ver el rostro del cadáver como un igual, sentir la identidad que nos une, la vecindad que nos congrega. Y cuando el mundo social se muestra lleno de opciones de evasión en el consumo, en el trabajo, en el entretenimiento, ese cadáver que está en el fondo de lo real, cómplice de todo lo que deseamos encubrir, interpela nuestra cotidianidad y demanda una reacción oportuna. Así, frente a la luminosidad del eslogan y la plenitud discursiva del mundo social, el cadáver se encuentra al otro lado de la frontera donde los miedos son la reacción usual y donde se conservan los espectros que, a pesar de todo, expresan también la raíz de nuestro ser. Resuena aquí la frase de Hal Foster: “si hay un sujeto de la historia de la cultura de la abyección en absoluto, no es el Trabajador, la Mujer o la Persona de Color, sino el Cadáver” (Foster, 2001, p. 170). No en balde Doris Salcedo describe lo que queda en sus obras –objetos que cargan el duelo y la violencia de la guerra– con el carácter de lo espectral. Escallón, por su parte, muestra la manera en que el arte nos lleva a este sentir y pensar a través de sus escombros. *In vitro* (1997) no es una obra que explore los espectros de la violencia, pero es una que deja “vivos” los escombros del abandono, otra forma de violencia por olvido y evasión del cadáver.

La obra *In vitro* (1997) en la que señaló el estado de abandono del edificio de la antigua Estación de la Sabana que se había adaptado, limpiado y arreglado para el Salón de Artes Visuales del 97, un salón sobre el tema de la memoria. En esa ocasión, me opuse a que se adaptara un corredor entero del edificio, lo conservé tal como estaba con sus ocho años de abandono encima, y lo que hice fue poner un grueso vidrio de piso a techo, cerrando el acceso a ese corredor, guardando así ese estado de las cosas. El vidrio interrumpía el recorrido del espectador que no podía pasar, pero sí podía observar el estado del edificio como en una inmensa vitrina. (Sánchez & Escallón, 2007, p. 80)

La alusión previa al cadáver tiene ese carácter que Derrida reconoce de la escritura en el juicio de Platón como ajena a la vida, a la verdad, a la dialéctica, significante muerto –lo cual es diferente de no activo– que reproduce las huellas en otro tiempo y otro espacio. El significante siempre aparece retrasado con relación al significado. Pero en la lección del *farmakon*, Derrida señala también que probablemente la separación de uno y otro, significante y significado, no es tan nítida. Si la escritura es prótesis del significado sin la cual no puede ser, el significado no es más que escritura, significante del

significante, prótesis derivada y susceptible de extensión y diversificación<sup>1</sup>, ¿no es acaso la “adecuación” del edificio de la Estación de la Sabana un ejercicio de reescritura del lugar? Borrar las huellas del tiempo de abandono y establecer una función distinta al espacio en tanto “lugar de exposición” es una manera de utilizar los elementos significantes del espacio para denotar una apariencia de artísticidad, aún si temporal o efímera. Visitantes habrán llegado que desconocían la historia de las vidas que allí trabajaron o emprendieron aventuras, la significación de la estación para la sabana capitalina o las razones de ser de sus pasillos y zonas ahora exploradas como “museo”, como lugar de recepción de arte y de públicos y agentes del arte fascinados con el embellecimiento *vintage* de la estrategia cultural. Esa escritura escindió lo que era el edificio de la estrategia del evento cultural con todas sus significaciones en el circuito del arte. La obra de Escallón dejó una rotura en el interior del edificio que escinde la mirada complaciente con la reescritura institucional y la confronta con el abandono que las mismas instituciones gubernamentales han realizado de la vida, costumbres y escenarios de quienes pudieron vivir esa Estación de la Sabana. Relatos de abuelos y viejas fotografías atestiguan esa vida que feneció con la política del hidrocarburo, la introducción sin reparos de la industria automotriz y el trazado de vías y planes de crecimiento urbano. Así, pues, lo que vemos al otro lado del cristal de Escallón son las huellas de un periodo particular entre el abandono final del edificio y la adecuación del mismo para el VIII Salón Regional de Artistas de 1997 en el que Escallón obtuvo con esta obra el primer premio. En palabras de Roca (2000): “*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”. Se hace evidente la escritura propia del deterioro y del escombros, de sus propias remisiones y situación de huella y es evidente para quien, empero, no puede acceder a ese espacio al otro lado del cristal y se encuentra incluido en las adecuaciones de la reescritura del resto del edificio. El pasillo de Escallón es un resto revitalizado desde su propia condición de escombros.

Al respecto, Derrida afirma: “Todo lo simbólico es escritura, es prótesis. El límite (entre el interior y el exterior, lo vivo y lo no-vivo) no separa simplemente al habla y la escritura, sino a la memoria como desvelamiento que (re-) produce la presencia y la re-memoración como repetición del monumento: la verdad y su signo, el ser y el tipo. El «exterior» no comienza en la juntura de lo que en la actualidad denominamos lo psíquico y lo físico, sino en el punto en que la mneme, en lugar de estar presente en sí en su vida, como movimiento de la verdad, se deja su-plantar por el archivo, se deja expulsar por un signo de re-memoración y de con-memoración. El espacio de la escritura, el espacio como escritura se abre en el movimiento violento de esa suplencia, en la diferencia entre mneme e hipomnesis. El exterior está ya en el trabajo de la memoria. La enfermedad se insinúa en la relación consigo de la memoria, en la organización general de la actividad mnésica. La memoria es por esencia finita.

1 [continua](#) →

81

No es difícil considerar que una obra en el centro de estas encrucijadas compete a un asunto social o incluso sociológico. Las evocaciones emergentes de los contrastes mostrados por la obra están asociadas a los códigos culturales que atraviesan la percepción de la Estación de la Sabana y su historia en la capital. De modo que al adecuar el lugar para el VIII Salón Regional de Artistas, esos códigos entraron en relación con aquellos que predisponen a los participantes del campo del arte. Habría entonces el encuentro de dos códigos, dos *habitus*. En un texto no tan célebre del mentado autor: *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*, Bourdieu ubica este asunto de los códigos como condicionantes de la percepción artística, esto es, aquellas “condiciones que hacen posible la experiencia de la obra de arte —y, de manera más general, del mundo de los objetos culturales— como

Platón lo reconoce atribuyéndole la vida. Como a todo organismo vivo, ya lo hemos visto, le asigna límites. Una memoria sin límite no sería además una memoria, sino la infinidad de una presencia en sí. Siempre tiene, pues, la memoria, necesidad de signos para acordarse de lo no presente con lo que necesariamente tiene relación. El movimiento de la dialéctica lo testimonia. La memoria se deja así contaminar por su primer exterior, por su primer suplente: la hipomnesis. Pero con lo que sueña Platón es con una memoria sin signo. Es decir, sin suplemento. Mneme sin hipomnesis, sin fármakon. Y eso en el momento mismo, y por la misma razón que llama sueño a la confusión entre lo hipotético y lo anhipotético en el orden de la inteligibilidad matemática (República, VII, 533 b)” (Derrida, 1975, p. 163).

continuación

inmediatamente dotada de sentido” (1971, p. 46). Y, continúa, esta experiencia es posible solo en el caso “en que la cultura que el creador incorpora en su obra coincide con la cultura, o más precisamente, con la competencia artística que el espectador incorpora al desciframiento de la obra: en ese caso, todo va de suyo y no se plantea la cuestión del sentido, del desciframiento del sentido y de las condiciones de ese desciframiento” (1971, p. 46). Ello no quiere decir que la única posibilidad para el creador es perseguir esa coincidencia. Por el contrario, lo que quiere decir es que las relaciones armónicas o conflictivas entre dichos códigos son ineludibles en el establecimiento de la obra.

La manera y el grado en que un agente domina las interacciones de esta relación y lo aplica al desciframiento de la obra constituye lo que Bourdieu denomina competencia artística. Esto nos abre una breve y puntual controversia. Para el sociólogo francés, en tanto la competencia artística está del lado de la percepción o experiencia de la obra de arte, su desciframiento pertenece al *habitus* y al campo, lo cual, a su vez, declara los efectos de las diferencias en educación y los capitales simbólicos, económicos y sociales que permiten ingresar al viejo edificio capitalino en el contexto de un salón de arte y no sentirse robado al estrellarse con la ventana de cristal en un polvoriento corredor. Así, Bourdieu tiene razón al señalar que se necesita un conocimiento y disposición previos para separar lo que vemos como obra de arte del resto del universo de los objetos cotidianos o de los signos en general y percibir la obra en la intertextualidad del conjunto de obras de la que forma parte y según los rasgos que competen. De modo que

[La] legibilidad de una obra contemporánea varía en primer lugar según la relación que los creadores mantienen, en una época dada, en una sociedad dada, con el código de la época precedente. [...] El desajuste entre el código social y el código exigido por las obras tiene, evidentemente, todas las posibilidades de ser más reducido en los períodos clásicos que en los períodos de ruptura, infinitamente más reducido sobre todo en los *periodos de ruptura continua*, tal como el que vivimos hoy. (1971, p. 58)

De ahí que la competencia de percepción siempre esté rezagada frente a los cambios en los instrumentos de producción artística. Esta explicación nos ubica en la correlación entre percepción e interpretación del arte y los códigos internos del arte para su propia evolución. A medida que el arte cambia o genera rupturas con códigos previos, demanda una competencia artística pertinente. Pero justo allí la idea de la competencia artística y el lugar del código se manifiestan estrechos. Los procesos de percepción y los de ruptura no pueden tener como único referente los códigos artísticos vigentes y antecesores. El lugar del objeto de uso en el arte contemporáneo

puede leerse como una citación de otros códigos culturales que revierten esa competencia artística hacia una diversidad de lecturas y cadenas de significación que están en el afuera de la legibilidad del arte en el arte. *In vitro*, por ejemplo, plantea una indefinición de la obra de arte misma. ¿La obra es el cristal o lo que está al otro lado del cristal? ¿Es lo visible o el relato al que éste remite? ¿Es el contraste del pasillo intocable o el rincón particular? La obra de Escallón tuvo como condición de posibilidad el hecho de que el edificio se adecuara, que el salón ocurriera allí y que ese inmueble estuviera ubicado en la zona en la que está y guardara la historia que evoca. Estos códigos no son competencia del arte solamente, sino que remiten a modos de percepción vigentes e históricos incoados en la Estación de la Sabana.

Ahora bien, ¿dónde está la obra de Escallón? Julia Buenaventura encuentra la obra en la vitrina que deja ver el corredor “en su estado natural”: “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” (2014, p. 70). El vidrio de Escallón insta una especie de vitrina, ese espacio de pura y única visualidad que invita a la curiosidad y que en el fondo del escaparate concluye con un espejo que aguza la percepción del corredor e incluye la imagen del espectador. Lo dado a la mirada dentro de la vitrina es la situación histórica del edificio y su relato que ahora incluye al visitante en el escaparate. Otra versión la ofrece Miguel Rojas al asumir que la obra es el relato que evoca ese apartado rincón del edificio. Entre la gloria del pasado y la destrucción del lugar, la obra se manifiesta como un acto simbólico que

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. 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”. (2016, p. 90)

Para Rojas, *In vitro* compete menos a la visualidad que a la conservación y la denuncia crítica. *In vitro* sería la alusión al frasco de estudio, una gigantesca probeta donde queda en evidencia “el abandono de aquel lugar que había quedado literalmente congelado en el tiempo” (2016, p. 88). En este caso la obra es el relato evocado que resulta representativo de una usual historia de forzada “modernización” y violento abandono. Finalmente, José Roca aporta una mirada distinta

la obra no se encontraba en ninguno de los dos lados del cristal, sino justamente en él mismo; en el contexto de un evento de arte, el vidrio de *In Vitro* se constituía en vértice de convergencia de una crítica a

la artificialidad del objeto artístico que a la vez ponía en evidencia la capacidad del arte de hacer visible la realidad (2003).

Estimo que el curador, en esta óptica, está ejemplificando una definición desde la competencia de percepción del arte pertinente, al mejor estilo de Bourdieu. El vidrio mismo fue lo que realmente incluyó Escallón y lo que instaló en el espacio a manera de límite y de zona de frontera material y de encuentro visible. Así, pues, en el marco del evento del arte, *In Vitro* se agrega a la lista de obras que evidencian con un pequeño acto una posición crítica al arte que se explica dentro del arte.

Entre estas tres miradas la obra se manifiesta compleja, pero aún queda una duda ¿*In Vitro* ocurre en ese edificio por motivos del evento o por ser “ese” edificio? Escallón misma señala a Sánchez que el vidrio corresponde a un asunto de cierre de acceso a ese corredor para guardar “ese estado de cosas” y que ello consistió en una oposición a la adaptación del edificio. Es la Estación de la Sabana misma la que está ahí, en ese corredor, de modo que hay una especie de resguardo de la rotura que le compete al edificio mismo. Pero no solo en tanto edificio, sino en tanto monumento: es el simbolismo del inmueble mismo, en su particular ubicación en la ciudad, con sus entornos e historia, con los paseantes e incluso los aún visitantes al Turistren. Los relatos de abuelos que remontan las piedras, las locomotoras de colores y óxido parqueadas en el lote, el polvo que se adhiere con el cariz de lo conservado, ¿no es esto y más parte del “estado de cosas” vigente en ese lugar? Al pensarlo así una escena más familiar aparece en la mirada de Escallón, aquella mirada de domingo en el desván: es la manera en que al abrir la puerta del viejo sótano o altillo se encuentran las cosas olvidadas, empolvadas, rotas, pero en lugar de arrojarlas a la basura, se les limpia y otorga un nuevo brillo; empero, todo va bien hasta encontrar ese rincón, esa pata rota, ese rayón, esa pieza suelta que no se puede arreglar; advienen los recuerdos, la pipa del abuelo, la muñeca de la hija, la silla de la familia y, con ello, los remordimientos y reproches de cómo llegó aquí, por qué llegó a este estado, por qué lo conservo así, y esta pata rota qué dice de mí. Esta experiencia es propia del objeto biográfico, ese objeto de uso común y cotidiano que ha adquirido tal capacidad de evocación y significación que no puede verse desligado de la historia de vida del usuario: le sustituye en su evocación y presencia, relata su paso y desventura, tal y como los trajes y los únicos zapatos del coronel de Gabo atestiguan su vieja gloria y su actual abandono. La perspicacia y sensibilidad de Escallón apuntan a esta persistencia de la vida en las cosas. Pero ello no se vitrifica en el interior del pasillo, ni en el relato político, ni en el marco del evento artístico. Ella pule y cuida hasta la (trans)lucidez la biografía del edificio. El vidrio participa del cuidado, de la adecuación de superficies limpias del objeto arquitectónico, pero a la vez deja marcada la huella, la presencia, el espectro de lo que fue y lo que ha quedado de la historia que hace del edificio testigo vivo-aún de la

gloria pasada y la violencia de abandono actual. La obra de Escallón también trata al edificio entero de la Estación de la Sabana como un objeto biográfico en sí mismo.

La posibilidad de ver la obra de Escallón no meramente como un gesto artístico *in situ* en un evento de arte, sino como la utilización del edificio entero como un objeto apropiado e intervenido abre otras líneas de interpretación y de relación con lo social. Pues las competencias de percepción vigentes hacia el edificio ya no son solamente aquellas de los participantes del evento, sino las que le competen a este particular objeto, a saber, las de los transeúntes de la muy visitada calle 13 que día tras día tienen que ver (con) ese edificio; las de los recuerdos que aún evoca, las de las historias que no se conocen; las de los ciudadanos que de una u otra forma interactúan con ese edificio desde antes de ser receptáculo de un evento artístico. Una obra como esta –y cabría decir de cualquier obra que adopta un objeto de uso cotidiano– no tiene como única competencia de percepción aquella que compete al mundo del arte, pues de hecho la obra misma cita códigos diversos y las ubica en un mismo plano: la mirada del curador del evento junto a la mirada de los niños que aún hoy se cuelan en el lugar o los vendedores del sector o los trabajadores que en su domingo hacen del tren de la sabana el plan familiar del día. Ese potencial de hacer confluír en el objeto una multidimensionalidad de códigos es constitutiva de una obra así. En ello la perspicacia de Bourdieu resulta limitada. Y, por demás, poco productiva, pues es la *multitudo* de códigos y competencias la que brinda mediante la obra un potencial creativo.

Al ver el edificio entero como objeto biográfico en la obra de Escallón, lo espectral del abandono deviene una revitalización de lo posible –esta es una diferencia importante entre los espectros de Escallón y de Salcedo, en cuyas obras los espectros provienen de víctimas y pérdidas imposibles de restituir–. No como una alternativa de fantasía, sino como un retorno a la rotura y su historia de vida. El objeto biográfico expone la vida de la que ha hecho parte constitutiva. De ahí que no sea posible reducir la obra a una univocidad de sentido, gesto que ve peligrosa la diversidad y la confluencia. Por el contrario, la alusión a la *multitudo* remite a la opción opuesta a la tradición contractual de lo político como acción de la pluralidad, del colectivo, del hacer común

85

sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto. Multitud es la forma de existencia social y política de los muchos en tanto muchos: forma permanente, no episódica o intersticial. Para Spinoza, la multitud es la base, el fundamento de las libertades civiles. (Virno, 2003, p. 21)



La *multitudo* no remite, pues, a un acuerdo, sino a mantener abierto lo posible y ver en el encuentro poético de la pluralidad el potencial del acontecimiento: a veces dicho encuentro ocurre en la vida de cada quien mediante la confluencia de multitud de líneas creativas y productoras de sí que, empero, no logran reducirse a la forma de una identidad individual preconstituida; pero también puede ocurrir en el encuentro en la biografía diversa de un objeto de uso, de un lugar o de una ciudad, en el cual se entrecruzan las historias, las anécdotas, las desesperanzas, los relatos, los nacimientos y las pérdidas; a veces un solo acto más de violencia, abuso policial y falta de honor en una esquina de la ciudad es suficiente para enardecer una historia de décadas de múltiples heridas. No todo hace acontecimiento, pero la *multitudo* es la potencia siempre vigente, y la multitud contiene un compromiso con lo común y lo concreto. Estas características sugieren un pequeño diálogo que enriquece la mirada sobre el papel del objeto en la obra.

El compromiso con lo común es anunciado por Jean-Luc Nancy en su texto *La comunidad desobrada*. Aunque *multitudo* no es un término de su filosofía, su ontología centrada en lo común comparte la potencia que le compete.

¿Hay algo más común (que ser) que el ser? Somos. Lo que compartimos es el ser o la existencia. No estamos aquí para compartir la no-existencia, ella no es para ser compartida. [...] El ser es en común. ¿Hay algo que sea más simple constatar? Y, sin embargo, ¿hay algo más ignorado, hasta aquí, por la ontología? (2001, p. 151)

Lo común no es algo que pueda poseerse y agregarse, es lo que da la existencia; de modo que el ser no es común, no es un factor común de singularidades, sino que es “en común”, brota de lo que hace existencia comunitaria, la “experiencia de ser-en-común”. Notemos la diferencia con la experiencia común o compartida de la evidencia cartesiana del cogito, reflexiva e individual. Lo “en común” es una praxis que excede la individualidad reflexiva del cogito: “esta ‘irreflexión’ detenta, en cuanto ‘praxis’, toda la potencia de la subversión o de la revolución permanentes que constituyen lo que se llama el ‘pensamiento’” (Nancy, 2001, p. 152). Para Nancy, liberar el pensamiento es exponerlo, es abrir el ser al riesgo de exponerse al otro. El encapsulado sí-mismo debe exponerse a ser-al-otro. No es reconocerse en el otro en el bucle hegeliano, ni ser capturado en la demanda del otro levinasiano. El ser “en común” es ser-a-sí-al-otro-no “en” o “por” el otro sino “al” otro, el juego de preposiciones muestra que es en el exponerse o darse al otro que el ser emerge, “cuyo a declina, difiere, altera esencialmente el sí-mismo para serlo, es decir, para existirlo, es decir, para exponerlo” (2001, p. 155). De este modo, lo que es existencia no es más que para ser compartida, no entre singularidades, sino como el en-común del ser que transita todo el sentido. Lo que nos queda y constituye es precisamente ese sentido “en común” que nos expone. Lo cual, en tanto compartido, incluye la repartición de ser y la con-

frontación con lo individual. Lo individual es una partición que capitaliza lo común y disuelve el “en”. Aquí es donde el pensamiento “en común” es modo de exposición del ser “en común”: es el juego sin tregua de la filosofía, de la política y del arte de abrir las brechas de lo individual para exponer “cómo el capital capitaliza lo común y disuelve el *en*, es preguntar siempre lo que quiere decir “revolución”, lo que quiere vivir revolución, es resistencia, es existencia” (2001, p. 169). De modo que ser en común es también exponer la partición del ser existente y de la enunciación *existimos*. Es el lugar de enunciación que corresponde a lo común pero que a la vez responde y resiste a su dilución, es, en últimas, el lugar de enunciación del arte, de la filosofía y sin duda del pensamiento estético que de ellas se nutre: “es el *en* [...] quien enuncia y quien se enuncia –la presencia que viene a sí en cuanto límite y partición de la presencia” (2001, p. 173).

A diferencia de la imagen, el objeto en la obra de arte, o mejor el arte objetual, tiende a unir lo que la representación distanciaba. Mediante extrañamientos, la presencia del objeto no puede dejar de citar, de hacer confluír lo en común que invita a la experiencia. Esa es, estimo, la potencia de *In Vitro* cuando vemos el vidrio como lo que es, una intervención en el edificio que revitaliza el lugar de enunciación de su presencia provincial en la ciudad. Lo muestra en su arquitectura como parte de la historia de vida, pero a la vez restaura los relatos de Buenaventura y Rojas, una vida también marcada por el abandono institucional y por procesos a ultranza de modernización; en ese objeto biográfico la ciudad toma vida en tanto expone lo que tienen en común muchas otras particiones, experiencias y lugares. Y, a la vez, como ve Roca, la obra está en la frontera que instaura el vidrio, en tanto enuncia límites varios y conflictos múltiples que han forjado la comunidad de la capital y del país y en tanto tiene como condición la materialidad y contexto del hacer artístico.

Ahora bien, junto a esta ontología de lo “en común” aparece el hecho de ser una obra de arte, una cosa concreta, polivalente en su significado si se quiere, hasta en su aparecer también, pero sensible y asible en su materialidad. Al considerar el arte y el pensamiento estético como posibles lugares de enunciación del ser en común, todavía se requiere dar ese paso a lo concreto que le caracteriza y distingue de la filosofía y la política. Aquí retorna lo que la comunidad de Nancy ha explorado, ahora a la luz de Toni Negri y su aproximación a la *multitudo*. Desde su perspectiva materialista,

87

es la multitud de los elementos narrativos, de los hilos estructurales, de los *réseaux* significativos la que construye el sujeto. La trama, el nexa recitativo no son encontrados, sino contruidos, un paradigma es mostrado y desarrollado. La hermenéutica del arte contemporáneo no compete al pasado, a la preexistencia de los elementos narrativos, sino a su futuro, a su constitución. (2000, p. 35)

La trama que expone lo común se compone de esos hilos y regímenes que construyen al sujeto y es del arte, diría Negri, encontrarlos, exponerlos, extrañarlos a la Brecht, para devolverlos en la obra y encontrarnos en ella. Lo concreto es aquí un llamado al mundo y a lo que en él hay para mostrar en la multitud de la trama lo posible. “Es cierto, para nosotros nunca había habido alternativa al mundo, sino siempre alternativa en el mundo. A la Rauschenberg: un mundo asumido, destrozado, reinventado en la forma de su monstruosidad” (2000, p. 13). Con todo, no se trata de una alternativa de reconquista dialéctica o transfiguración, sino abrirse al porvenir del juego imaginable en la obra –como Negri retoma de Lyotard–. El juego de lo que hay en el mundo concreto permite imaginar la alternativa en el mundo y exponerlo como un acto de pensamiento y liberación colectiva, o mejor, como “excedencia del ser”.

Así pues, está en nuestras manos, plena, la posibilidad de construir el mundo. De construirlo tal y como nos ha sido posible deconstruirlo. En esta radical operación, el arte se anticipa al movimiento global de lo humano. Es un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte el poder colectivo de la liberación humana prefigura su destino. Y es difícil imaginar el comunismo al margen de la acción prefiguradora de esta vanguardia de masas, que es la *multitudo* de los productores de belleza. (Negri, 2000, p. 37)

El arte libera al ser y se efectúa en la sinergia colectiva que resiste su reducción o capitalización. Precisamente esa es la potencia de acontecimiento que expone, pues si la obra es acontecimiento, lo es en tanto concreta exposición de lo común para la comunidad que comparte ese mismo sentido de existencia. Allí expone una excedencia que tiene como referente la normalidad, la legalidad; y es por ello mismo su resistencia en el acto de creación. “El artista es el conducto entre la acción colectiva que construye ser nuevo, nuevo significado, y el acontecimiento de liberación que fija esta nueva palabra en la lógica de construcción del ser” (2000, p. 41). La obra de arte se muestra como rotura en la superficie: posiblemente, la obra de Escallón se muestra como rotura en la superficie de la adecuación-cosmetización del inmueble para el evento artístico como indica Roca, pero también es resistencia al silencio normalizado de la abyección, del abandono, de la imposición que se asume como desarrollo. La obra que indica la vida y estado de coma del elemento de la vida en la ciudad suscita el acontecimiento de la trama de sentidos de la comunidad en la concreción de la obra y la concreción del relato que allí emerge, o mejor, la pensabilidad del relato que la obra expone: “debemos desplegar la ruptura y su peso ontológico en el relato de la alternativa ontológica, en el diseño implícito en la excedencia ontológica. Este desplegarse del relato pone las bases del acontecimiento” (2000, p. 42). ¿Será ver o pedir demasiado a *In vitro*? ¿Será exigir más allá de sus límites y poética? Lo revolucionario de la obra –usando tan

caro término a estos dos autores– es la capacidad de acción en contexto, ser convector de la *multitudo* en exposición sensible concreta y, desde allí, convocar un efecto (posible) transformador de lo común: “arte como multitud: con la revolución, más allá del mercado, para determinar excedencia de ser” (2000, p. 42).

Aquí probablemente se señalará que hay otras formas de prácticas artísticas a las que les compete de mejor manera que a *In vitro* el vínculo y voluntad transformadora de su contexto. En efecto, no sería claro aplicar a la obra de Escallón la categoría de arte contextual, al menos como Paul Ardenne establece el término. En su texto *Arte contextual*, Ardenne plantea que “un arte llamado ‘contextual’ opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales” (2006, p. 11). El arte contextual contaría con una relación privilegiada con la realidad en tanto deja atrás la imagen y la representación para dar paso a la “copresencia” que “ve la obra de arte directamente conectada a un sujeto que pertenece a la historia inmediata” (2006, p. 13). En virtud de esta implicación, el contexto remite al tejido de lo real en el que se incorpora la obra y en medio del cual juega con los hilos y propone otras tramas. Esa es, para Ardenne, la posibilidad del arte contextual: actuar en vivo y en directo con la trama de lo real.

No es difícil, empero, notar que el argumento de Ardenne termina persiguiendo su propia cola. Si la realidad es un tejido al que se tiene acceso trabajando en contexto, supone entonces una construcción inalcanzable, pues cada vez que se toca un hilo del tejido se transforma el contexto de actuación y en consecuencia el acceso a lo real. Al carecer de un reconocimiento de la performatividad de la práctica artística en y como parte del contexto, es evidente que lo que Ardenne caracteriza como arte contextual resulta estrecho y, a lo sumo, sutilmente comprometido con una geografía de ocurrencia. Si lo expuesto en términos del acontecimiento que se vislumbra en *In vitro* es plausible, las correlaciones y lo común que se exponen en la obra, la multitud en convección se vincula necesariamente con un contexto que debe retejer, con un real que es posible exponer tanto en lo que se recupera de la vida, que el objeto biográfico Estación de la Sabana hace sensible, como en el modo de aparecer y resistir a la línea temporal normalizada del olvido y de lo que podríamos no ser más. Ahí hay un llamado que no se reduce a un acceso sin intermediarios a lo real, sino que atrae un real posible por, al decir de García Canclini, inminencia: el arte contemporáneo sería un arte de la inminencia en la medida “que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No se compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso” (2010, p. 12). La inminencia no es lo real simplificado de Ardenne. Es “una relación posible con ‘lo real’

tan oblicua o indirecta” (García Canclini, 2010, p. 12) que remite al instante en que lo real es posible, está a punto de ser. De ahí que todo sea material sensible y apto para concreción, pues son alternativas de construcción de lo real, de exposición de lo común que da sentido al sentir hoy. Restaurar y evidenciar la rotura, la herida abierta del objeto biográfico insinúa en acontecimiento la inminente necesidad de reactivación de la memoria: probablemente la inquietud aquí no es solamente el viejo abandono institucional del edificio ni la cosmetización del mismo para un evento, sino que entre uno y otro se evidencia el acaecimiento reiterado de ese vicio cultural –otra vez– de dejar que lo segundo sea un olvido de lo primero, la borradura de la historia de vida por el encandilamiento del instante –mismo encandilamiento de polilla al fuego frente al brillo del espejo colonizador–, el fulgor del metal industrial o la última moda que silencia el campo. La potencia que muestra la obra de Escallón no yace solamente en el rígido vidrio; es necesario entender la diseminación estética que convoca lo sensible en la obra hacia lo extra-artístico, como señala García Canclini, y en la posibilidad de “abrir mundo”, como acota Toledo (2019). Al final de su texto *La sociedad sin relato*, García Canclini señala:

El arte forma un tejido disensual en el que habitan recortes de objetos y débiles ocasiones de enunciación subjetiva, algunas anónimas, dispersas, que no se prestan a ningún cálculo determinable. Esta indeterminación, esta indecidibilidad de los efectos, en la perspectiva que propongo, corresponde al estatus de inminencia de las obras o la acción artística no agrupables en metarrelatos políticos o programas colectivos. [...] Los artistas contribuyen a modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable, pueden suscitar nuevas experiencias, pero no hay razón para que modos heterogéneos de sensorialidad desemboquen en una comprensión del sentido capaz de movilizar decisiones transformadoras. No hay pasaje mecánico de la visión del espectáculo a la comprensión de la sociedad y de allí a políticas de cambio. En esta zona de incertidumbre, el arte es apto, más que para acciones directas, para sugerir la potencia de lo que está en suspenso. O suspendido. (2010, p. 235)

En un mundo mediatizado, modernizado, colonizado, globalizado –y demás participios–, donde el sujeto “es” previo a su existencia, tiene su rol y ruta definida, la historia de vida, la historia en general, al igual que lo posible, son peligrosos o al menos molestos. Pero sin algo que nos señale la presencia de esta molestia, la vida sería una triste línea de producción. Ante esta opción, la obra de arte requiere ser siempre (generadora) contextual y, por ello, apropiadora de lo que allí hay para exponer la inminencia necesaria para al menos mantener la pensabilidad de lo posible. En ello, la obra de María Elvira Escallón se manifiesta con el potencial de hacer presencia aquello que la lógica de la individuación ocluye, la inminente necesidad de pensar un mundo desde aquello que nos es en común, alterar el fundamento de nuestra ontología para ser un convector de lo que somos en nuestro mundo, de lo que somos en él, de lo que no debería ser borrado en el nosotros con el que nos enunciamos. La vida en común en la ciudad, en la historia, en los restos de la política que un objeto biográfico como la Estación de la Sabana, con sus roturas abiertas, puede congregarse como parte de nuestro territorio y nuestro mundo posible.

## Referencias

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC.
- Bourdieu, P. (1971). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En P. Bourdieu et al., *Sociología del arte*. Nueva Visión.
- Buenaventura, J. (2014). *Polvo eres. El correr del tiempo en María Elvira Escallón*. Ministerio de Cultura.
- Derrida, J. (1975). La farmacia de Platón. En J. Derrida, *La Diseminación* (pp. 91-261). Fundamentos..
- Foster, H. (2001). El retorno de lo real. *La vanguardia a finales del siglo*. AKAL.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz.
- Nancy, J.-L. (2001). *La comunidad desobrada (nueva edición, revisada y aumentada)*. Arena Libros.
- Negri, T. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Trotta.

- Roca, J. (2000, 23 de julio). *María Elvira Escallón: El Reino de este mundo*. <http://www.universes-in-universe.de/columna/col28/col28.htm#img2>
- Roca, J. I. (2003, 28 de agosto). *María Elvira Escallón: Nuevas Floras*. <http://www.universes-in-universe.de/columna/col53/index.htm>
- Rojas, M. (2016). Una flor (modernidad) marchita. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 1(1), 82-104. [doi:10.14483/udistrital.jour.ear.2016.1.a06](https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.ear.2016.1.a06)
- Sánchez, G. & Escallón, M. (2007). Memoria, imagen y duelo. Conversaciones entre una artista y un historiador. *Análisis político*, 60, 60-90. <http://www.scielo.org.co/pdf/anpol/v20n60/v20n60a04.pdf>
- Toledo, R. (2019). *Abrir mundo. Resistencia, visualidad y producción artística*. UNAD. <https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/book/article/view/3308/3297>
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Traficantes de sueños. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Gramática%20de%20la%20multitud-TdS.pdf>