

# EL SENTIR EN ESTADO DE COMA: EN TORNO A LA CAMA VACIA DEL HOSPITAL SEGÚN MARÍA ELVIRA ESCALLÓN

---

ADRYAN FABRIZIO PINEDA REPIZO, Universidad Nacional de Colombia, Colombia

The Feeling in *In a Coma State*: Among the Hospital's Empty Bed According to María Elvira Escallón

Sentir no *En estado de coma*: em torno da cama vazia do hospital segundo María Elvira Escallón

Fecha de recepción: 7 de diciembre de 2021. Fecha de aceptación: 24 de junio de 2022. Fecha de modificaciones: 3 de octubre de 2022  
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart13.2023.08>

---

ADRYAN FABRIZIO PINEDA REPIZO

Candidato a Doctor en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional. Docente del programa de Artes Visuales de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia. Correo: [Adryan.pineda@unad.edu.co](mailto:Adryan.pineda@unad.edu.co). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1498-1252>

RESUMEN:

Este artículo presenta una reflexión en torno a la relación entre el sentir y el extrañamiento en diálogo con la obra *En estado de coma* de María Elvira Escallón. La obra presenta, en sus distintas series, unos extrañamientos de la cama de hospital que vinculan la situación de opresión que el Hospital San Juan de Dios emblemata de la sociedad colombiana y que interrogan el sentir y sus posibilidades de crítica y persistencia. El entrecruzamiento entre las lecturas de las tres series de la obra -Postales, Extracciones y Cultivos-, las palabras de la propia artista y algunos elementos teóricos -como la sensología de Perniola, entre otros-, permiten apuntar a mostrar la manera en que la obra apela al sentir para brindar una alternativa al presente como posibilidad.

PALABRAS CLAVE:

María Elvira Escallón, En estado de coma, el sentir, extrañamiento

---

*Cómo citar:*

Pineda Repizo, Adryan Fabrizio. "El sentir en estado de coma: en torno a la cama vacía del hospital según María Elvira Escallón". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. n.º. 13 (2023). 143-165. <https://doi.org/10.25025/hart10.2022.01>

ABSTRACT:

This paper presents a reflection on the relationship between feeling and estrangement in dialogue with the work *In a Coma State* by María Elvira Escallón. The work presents, in its different series, some estrangements from the hospital bed that link the situation of oppression that the Hospital San Juan de Dios emblemizes of Colombian society and that interrogates the feeling and its possibilities of criticism and persistence. The intersection between the readings of the three series of the work, the words of the artist herself and some theoretical elements -such as Perniola's sensology, among others-, allow us to point out the way in which the work appeals to feeling to provide an alternative to the present as a possibility.

KEYWORDS:

María Elvira Escallón, In state of coma, feeling, estrangement

RESUMO:

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a relação entre sentimento e estranhamento em diálogo com a obra *En estado de coma* de María Elvira Escallón. A obra apresenta, em suas diferentes séries, alguns estranhamentos da cama de hospital que vinculam a situação de opressão que o Hospital San Juan de Dios simboliza da sociedade colombiana e que questiona o sentimento e suas possibilidades de crítica e persistência. O entrelaçamento entre as leituras das três séries da obra -Postais, Extrações e Colheitas-, as palavras da própria artista e alguns elementos teóricos -como a sensologia de Perniola, entre outros-, permitem apontar o modo como a obra apela ao sentimento para oferecer uma alternativa ao presente como possibilidade.

PALAVRAS-CHAVE:

María Elvira Escallón, Em coma, sentimento, estranhamento

¡Qué pesada es la realidad! Esa realidad cultural y simbólica que nos persigue desde antes de nacer, pero que no por ser simbólica, normalizada y legaliforme resulta menos material, ruda y abrasiva. Nos oprime, nos marca y enviste por la violencia de no ser propio, de saber que está disponible al juego de poder. La opresión es una atmósfera, por doquier aparece como una lluvia imparable de espesa grasa o lodo, como la polvareda que se impregna hasta en los bronquios en medio de los escombros. ¿Cómo romper su sinergia y dominio? ¿Cómo ver algo distinto entre tanta... de ella pegada a la piel? Hay quienes esperan el acontecimiento liberador que cree un quiasmo en la historia, el mito independentista que, hasta el momento, se ha mostrado reproductor de un orden colonial con fachada de discurso modernizador. En este esperar, la sensibilidad se embota y se hace maleable a las promesas.

El problema con esta opresión es que ataca la sensibilidad, la encubre, la enviste, incluso pretende dictar su posibilidad. Pero el hecho mismo de sentir la opresión es paradójico. ¿No requiero acaso poder sentir-la? ¿No está a flor de piel? La sensibilidad puede desplazarse entre las gotas de lodo para generar fragmentos, fragmentaciones, rupturas (amorosas) y roturas (sensibles): en lugar de ver las gotas que encubren y limitan, habría que sentirlas caer, rozar, extrañarlas en su modo de aparecer y abrir una opción, indicar una alteridad —como dice un bambuco, hay que romper la capa del hidalgo para dar lugar a la ruana y la cabaña.

El arte no es el acontecimiento que cambia o transforma la opresión, pero es un buen indicador de su necesidad, de su inminencia como diría García Canclini. Precisamente es allí, en lo sensible, el lugar idóneo para señalar lo otro posible en su extrañeza; en la medida en que nos lleva a ese lugar del sentir, nos vemos extrañados en la obra. Lo que es extrañado en la obra, ese “mundo raro” que el arte expone, compone una fuerza de extracción que halla modo en lo que hace sensible la obra: en el tejido aumentado de la cama, en la parte cercenada de su estructura ósea o en la transformación de su superficie muerta por un rizoma vivo. Con ello, el extrañamiento abre el afuera de la opresión desde la posibilidad del sentir. Desde allí, llama al sujeto y propone reorganizar lo estético. A veces, con grandes eventos e intervenciones, pero, a veces también con lo más pequeño o común en la obra, ese simple objeto cotidiano que vemos pasar todos los días puede vincularnos a ese llamado de manera directa: el plato roto independentista de Juan Manuel Echavarría o las sillas vacías del Palacio de Justicia de Doris Salcedo señalan y critican la opresión. Por su parte, el largo proceso de *En estado de coma* (2004-2007) de María Elvira Escallón indica la vida misma manifestada en la rotura: la cama de hospital no solo ha servido a la crítica, sino que se ha conectado con la persistencia de la vida en medio de la atmósfera de opresión.

En lo que sigue, buscaremos ahondar en esa sensibilidad que Escallón manifiesta, las relaciones que explora y las categorías que el diálogo con su obra nos permite plantear para el análisis del sentir que se hace común desde el trabajo artístico. Habrá que reconocer *En estado de coma* un juego de apropiaciones de los objetos y su captura en las fotografías. La apropiación aquí se revela como un proceso sobre el objeto que implica verlo, masticarlo, digerirlo y... evidenciar sus escombros. Con ello, podremos pasar a comprender efectos de extrañamiento sobre el objeto y sobre el sentir que finalmente anuncian esas formas vitales que se revelan como actos de persistencia ante las condiciones de opresión que las cosas mismas hacen patente.

Una primera serie fotográfica se subdivide en: *Postales*, captura del espacio y las cosas, el silencio y letargo del Hospital San Juan de Dios desde su interior, que es remitida a medios e instituciones; *Tejidos blandos*, composiciones fotográficas que rastrean las huellas de la silueta de los cuerpos sutilmente delineados en las superficies de las camas; y *Recorridos nocturnos*, impactante y tétrico recorrido nocturno a la hora de vida de los enfermos. El proceso fotográfico sirvió a Escallón para aplicar su sensibilidad a los detalles de las cosas que ocupan el lugar y lo que pueden enunciar de la mano de los antiguos y persistentes trabajadores del Hospital.

Así, poco a poco pasó de ser otro edificio abandonado a un lugar que sostiene su existencia y resiste a morir, persiste en vivir: su interior, no su simbólica y colonial fachada, es lo que anuncia su estado de coma. Empero, se requieren dos actos más que Escallón expone en 2007. Las camas del hospital se convierten en las protagonistas para exponer la resistencia y la persistencia: por una parte, para la serie *Extracciones*, utiliza en su propio taller camas de hospital para realizar intervenciones a modo de segmentaciones, correlaciones, analogías, extrañas costuras y extracciones (del objeto y desde el objeto) que fragmentan y extrañan la normalidad del ver inicial; por otra parte, en la serie *Cultivos*, las camas son objeto de una germinación de vida; allí donde ya no hay trato humano, una capa de pasto surge de la superficie de cada cama que guardaba las huellas de los tejidos humanos.<sup>1</sup>

De 2004 a 2007, Escallón termina revelando la dinámica de los escombros que extrae y que renuevan su propia vitalidad, ya sin uso hospitalario, sino siendo ejemplares del sentir cotidiano cultural. Así, las tres series de *En estado de coma* — *Postales*, *Extracciones* y *Cultivos*— evidencian la manera en que la obra, vinculada con el sentir y su raigambre culturalmente situada, expresa características de los modos de ser y sentir, mediante extrañamientos poéticos de los objetos y la experiencia.

#### LA PROTAGONISTA: LA CAMA DE HOSPITAL

A través de un trabajo de tres años, Escallón retoma de la experiencia de *In Vitro* (1997), referida a la Estación de la Sabana, la idea de un bien inmueble simbólico, biográfico y abandonado de Bogotá, pero, en esta ocasión, uno poblado

1 Al respecto, Rojas Sotelo comenta: “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 vida solo se interpone la razón (como lo diría Goya, ‘El sueño de la razón crea monstruos’). “Una flor (modernidad) marchita”, *Estudios Artísticos* 1, n.º 1 (2015): 92, <https://doi.org/10.14483/25009311.10249>.”

con toda su dotación utilitaria: el Hospital San Juan de Dios. Allí, ella puede ver cada lugar y cada objeto y, en sus paseos por nueve solitarios pisos, capturar con su cámara fotográfica su mirada del estado de las cosas —al que el público no podía acceder, en tanto el edificio estaba cerrado—; la luz de día o su ausencia nocturna impactan las presencias captadas en el frío lugar de lo que allí hay, con particular énfasis en las camas maltratadas y vacías.

El Hospital San Juan de Dios fue fundado en 1564 y en su larga historia se constituyó como uno de los centros de investigación más importantes del país. Para finales de siglo XX, esta entidad contaba con 24 edificios ubicados entre la troncal Caracas y la carrera 10.a, y desde la calle 1.a hasta la calle 2.a sur, en el centro de Bogotá. Sus terrenos, además, se extendían hasta lo que hoy colinda con el sector Ciudad Salitre, al occidente de la ciudad. Empero, desde que comenzó a regir la Ley 100 en 1994, el Hospital sufrió una significativa reducción de los beneficios económicos que permitían prestar servicios de salud a personas de bajos recursos; terminó cediendo la mayoría de sus terrenos a proyectos de urbanización y disminuyendo el número de sus inmuebles. Al llegar al fin la crisis económica, el Estado optó por clausurar el Hospital en 2001. Los pleitos e insistencias de los trabajadores culminaron con la protección de la sede principal y su declaración como bien de interés cultural nacional. Tras 17 años de clausura, en 2019 se habilitó el lugar para el funcionamiento del Centro de Atención Prioritaria de Santa Clara.<sup>2</sup>

Escallón logra colarse en el edificio central del complejo: nueve pisos plenamente dotados con instrumentos, mobiliario y equipos médicos funcionales, un archivo clínico ingente y una amplia capacidad de atención. Ello podría señalarse como una marca de diferencia con *In vitro*, pues, aunque estas dos obras se vinculan en sentir una pobreza en el perder,<sup>3</sup> los escombros aquí no se buscan esconder (adecuar). Por el contrario, las roturas están en proceso de abrirse en medio del lugar, motivo de resistencias por parte de quienes persisten en llegar a “trabajar”. Por ello, los objetos están ahí esperando a retomar acciones y las camas mantienen frescas las huellas de los pacientes.

La historia del San Juan de Dios probablemente muestra un final y un proceso menos angustioso y desesperanzador que el de la Estación de la Sabana, a la vez que Escallón puede, como en *Desde adentro* (2003), dar rienda suelta a la mirada de las huellas que relatan; como en *In memoriam* (2001), exponer el tiempo de las roturas internas de este objeto biográfico de la ciudad y la cultura del país; como en *El reino de este mundo* (2000), exponer las relaciones con la vida de las personas que constituyen la biografía allí materializada; y, como en *Nuevas flores* (2003), mostrar la persistencia de la vida en medio de las tensiones que imponen las prótesis culturales.

En este panorama, *En estado de coma* se muestra como una obra muy compleja y diversa. Hay que digerirla lentamente. Hay una protagonista apropiada, la

2 Banco de la República, “En estado de coma”, *Colección de Arte del Banco de la República*, 11 de noviembre de 2020, <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/en-estado-de-coma-ap5328>.

3 En palabras de Escallón: “La experiencia de recorrer este lugar era y sigue siendo muy fuerte. Lo más agudo era una sensación física de opresión, como si la inercia que se había depositado en estos espacios durante los años cayera también sobre el cuerpo del visitante. La misma opresión la había tenido ya cuando, en el 97, entré a la Estación de tren de la Sabana que se encontraba prácticamente abandonada hacia ocho años y que me llevó a hacer la instalación *In Vitro*. Es una sensación que se relaciona, quizás, con encontrarme de nuevo con esa otra forma de pobreza distinta a no tener: la de no haber sido capaz de conservar lo que se tiene”. “En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón”, por Carmen María Jaramillo, *En estado de coma: Hospital de San Juan de Dios* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009), 27 y 29, [https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/en\\_estado\\_de\\_coma\\_final](https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/en_estado_de_coma_final).

*cama de hospital*, cuya presencia es transversal a las diversas series y que nos sirve de entrada. ¿Por qué la cama? ¿Por qué no el instrumental médico o los (no) lugares de interacción o la colección de bisturís o de documentos? Escallón de hecho sí observa el archivo físico documental, nutrido no solo por la diversidad de servicios médicos, sino también de actividades de formación clínica. Aun así, hay una obsesión con las camas: las fotografía, las ilumina, las vislumbra en la penumbra, persigue sus movimientos espectrales, las cercena, las amputa y las cultiva. Son tres años de pensar en las camas del San Juan de Dios.<sup>4</sup>

Al respecto, la artista comenta a Carmen María Jaramillo: “Viendo el trabajo expuesto en el Museo de Bogotá, pensaría que la exposición entera está consagrada al espacio de la cama, el único espacio privado al que puede acceder un paciente en un hospital público”.<sup>5</sup> La cama ofrece un vínculo ineludible con el paciente, cuerpo enfermo motivo de estudio, sujeto en dolor que no puede escapar a la alarma de su finitud, que se entrega a la actuación de otro, a la constitución de sí desde un otro omnipotestario. El paciente es una caja silenciosa de angustias que importan solo en tanto cuerpo. En la cama del hospital, la soledad es la compañía y rebosan callados los temores íntimos. Todo reposa allí. Se dice que el paciente en estado de coma siente, escucha, tiene vida mental, pero no puede responder, inevitable pasividad. La cama es el lugar de su reposo. Acceder a la cama es acceder a este mundo privado del paciente (susceptible de ser compartido por cualquiera que la ocupe).

Otro Jaramillo, gran esteta, el gran Julio Jaramillo, ve también la cama vacía o el duelo de encontrar la cama vacía, lápida, tumba y acta de defunción efímera. La misma Escallón afirma: “Había algo en las visitas equivalente a internarse en un espacio atemporal situado en la sombra, donde al mismo tiempo se tenía la sensación inminente de que cualquier cosa, cualquiera, podía ocurrir”.<sup>6</sup> Películas de terror horribles —pero, supongo que por ello buenas— han llegado a la misma sensación inminente en un viejo y abandonado hospital: cada cosa allí abandonada es un signo ambivalente del cuerpo recuperado o el fallecido.

En principio, la cama de hospital no es la cama de reposo del hogar ni el lecho mortuario que alguna dignidad da al cuerpo tieso; la cama de hospital es el receptáculo del cuerpo que sufre, en vivo dolor, el proceso mórbido. De ahí la preferencia que Escallón toma en sus *Recorridos nocturnos* por la penumbra, la cual evidencia una atmósfera de detención del Hospital, no de su significación: “El paso desde el final de la tarde hacia la oscuridad de la noche creo que es —y me ha parecido siempre— el momento de máxima vulnerabilidad de un enfermo. A esa hora empezaba a hacer las fotos. Encontrar camas y camas vacías de noche es aún más significativo que encontrarlas de día. Aparecen en la penumbra, alumbradas apenas por el lejano resplandor de las luces de la ciudad que entra por las ventanas”.<sup>7</sup>

4 “La figura de la cama recorre la obra; es su protagonista. Cama que se extiende como un sujeto signado por la ausencia, por el vacío de no tener a ningún paciente en su lecho. Quinientos ochenta camas multiplican tal vacío y, sin embargo, basta una de ellas para dar cuenta de todas. A través de uno solo de los catres del San Juan es posible narrar aquello que ha acontecido, la desazón y la tensión del lugar, semejante a una ciudad que se encuentra en estado de sitio”. Julia Buenaventura, *Polvos: El correr del tiempo en María Elvira Escallón*, (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014), 81.

Habitaciones de “camas vacías” —vuelve el gran Jaramillo—, una tras otra, ya no son cosas, sino protagonistas, presencias indécimas de los cuerpos enfermos —ni se llega a ni se deja sano esta cama.

A través de las fotografías ya hay una “apropiación” del objeto cama-de-hospital, de su significación y particular presencia. Empero, también es cierto que la apropiación de Escallón no concluyó allí. Su fascinación por esta protagonista la lleva a extraerla del hospital, a admitirla en la sala de su taller y realizar allí su intervención: “A medida que avanzaba me daba cuenta de que, para ser fiel a la intención de mostrar el estado de las cosas, necesitaba explorar procedimientos diferentes a los documentales. La verdad, fue difícil dar este paso y me tomó un tiempo entender que necesitaba la ficción para mostrar la realidad”<sup>8</sup>.

Los procedimientos quirúrgicos —supongo que cualquier médico lo sabe— son una ficcionalización del proceso de recuperación y regeneración del cuerpo, ficción que comparte el espacio de sanidad que supone el escenario hospitalario. Asimismo, hay ficción en el sistema de salud que sustituyó políticamente al San Juan de Dios: aportes y prestación de servicios que no cubren a quienes fueron pacientes privilegiados del Hospital. Es la realidad de un abandono y conservación, polos encontrados en el Hospital San Juan de Dios y que las extracciones de las camas pueden exponer: las camas se intervienen como a los cuerpos que recibían, pero también desaparecen como sombras, como penumbras de pacientes. Finalmente, como veremos más adelante, conservan un hálito de vida y esperanza en la absurda y pertinaz persistencia humana.

No se puede trabajar directamente en el Hospital. Y si se trabajara secretamente allí, pues nadie podría entrar a ver. Entendí que era necesario recrear una habitación y la atmósfera del Hospital, así que la reproduje en el taller. En ella realicé una serie de intervenciones en mobiliario hospitalario. El catre tiene semejanza con la estructura ósea del cuerpo humano. En algunas piezas de la serie Extracciones, realizo intervenciones que buscan crear una zona vacía en un cuerpo continuo, como si alguna fuerza hubiera entrado y, ejecutando cortes fríos y precisos, se hubiera llevado enormes porciones de materia y de información. En otras Extracciones, las camas van desapareciendo progresivamente en los muros institucionales. Entonces las acciones de romper, sustraer, desarticular, sepultar e inutilizar, son acciones que quizás replican otras, de consecuencias inmensas y paradójicamente poco visibles, a las cuales se ha sometido no solo el Hospital, sino ese espacio del que hablábamos, el espacio del paciente en el sistema de la salud pública.<sup>9</sup>

Escallón se apropia del espacio del paciente, a través de la cama de hospital, de su lugar como fuente de materia e información, pero también de su posibilidad

5 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 29.

6 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 29.

7 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 36.

8 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 46.

9 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 46.

de atención en la salud. La apropiación se vuelve entonces convector de significaciones. *En estado de coma*, las camas que primero fueron capturadas en la oscuridad de la hora ritual del dolor, que luego fueron ampliadas en las huellas de las siluetas humanas que sostuvieron, ahora son fagocitadas, rebanadas, consumidas en la manera más literal, pero no para acabarlas, sino para dejarlas abiertas, rotas, dicientes.

Unas camas son comidas por los muros del hospital; otras son intervenidas para dejar visible su esqueleto interior;<sup>10</sup> otras son alimento y sostén de una capa de pasto que se nutre en(de) ella. La cama de hospital, como vimos, es protagonista, en tanto huella de paciente, de dolor, de condición vulnerable, y de acción y conocimiento médico, foco de encuentro entre vida, muerte y enfermedad, y dispositivo de visualización del trabajo clínico —como sabía Foucault—; ella es el receptáculo y evidencia de la violencia vivida en el abandono del Hospital San Juan de Dios. Es por ello el material de captura, de resignificación; en ella se ha de evidenciar lo que se quiere romper. Al “atacarla”, se ataca el enemigo al que remite —la condición política vulnerable del mensajero. Confluyen en la cama de hospital las fuerzas sensibles de la atmósfera de dominación y olvido humano, y las de resistencia y lucha vital por romper esa atmósfera.

La apropiación de Escallón se gesta en el propio territorio, en la opresión interna; trabaja sus formas, altera su protagonista objetual y busca exponer lo común que resiste bajo la atmósfera de opresión. La alteridad apropiada no es la de un modelo artístico, ni la de una influencia extranjera, sino la interna al territorio que permite diferir el sentido: ni el de la Ley 100 en el Hospital ni el del abandono institucional, sino el del protagonismo y el de historias de camas de hospital que reflejan la vida que persiste.

La apropiación de objetos de uso en la obra de arte se muestra como una manera de problematizar y re-construir el sentido de lo común, mediante la rotura de la atmósfera cotidiana y sus conflictos constitutivos. La posibilidad de convivir se ha convertido en la alternativa a la inclemente fragmentación social e individual a la que se somete la subjetividad en la sociedad capitalista actual. De ahí que García Canclini afirme: “Quizá el arte más estimulante de hoy sea el que busca renovar la convivencia en tensión con la crítica que hace visible el disenso entre los regímenes de sensibilidad y los regímenes de comprensión. Convivir sin dejar de disentir, resistir no con la ilusión de alcanzar la transparencia sino de reducir la opacidad y evitar que nos arrinconen en la sobrevivencia.”<sup>11</sup>

Las camas de hospital de Escallón no son solo apropiación; son rotura, son defensa antropológica de la amenaza que, como veremos, se vincula abierta y explícitamente con la alternativa de ser-en-común. Está tan ligado a nuestra percepción cotidiana, a la normalidad del sentido, a la acción rutinaria, que abusar de él y su carga, recibir el embate de su simbolismo para fagocitarlo y devolver una forma

10 “Uno de los elementos, señalados por la artista con respecto a este grupo de obras, es la semejanza entre la base metálica del catre de hospital y el sistema óseo de un cuerpo humano, ambos esqueletos encargados de tener en pie todo el organismo. Si una fractura es efectuada, el cuerpo tiende a caer, a perder el equilibrio que lo mantiene erguido. Los cortes realizados por Escallón en esas camas operan al modo de fracturas, que tornan los objetos inservibles, inútiles y, sobre todo, incompletos. Y, más aún, viendo lo que resta, uno no puede dejar de percibir aquello que se ha perdido. Una de estas obras está conformada por media cama y media mesa. El espectador forma la otra mitad, aquello que ha sido comido o, mejor, sustraído por un ente que no parece claro, que jamás dejará ver su presencia”. Buenaventura, *Polvo eres*, 98.

11 Néstor García Canclini, “¿A qué llamamos estética y de quién necesitamos emanciparnos?”, en *Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantasmagoría*, editado por Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey (México, D. F.: Siglo XXI, 2014), 281.



extraña, una alternativa en él mismo, son de hecho una re-escritura del objeto que pone a convivir y disentir. A partir de otra extracción de Escallón —*Urgencias* (2010-2012)—, esta experiencia es acotada de manera rápida por Buenaventura como un “correr contradictorio que lleva a una especie de extrañamiento”.<sup>12</sup> Es una afortunada elección de palabras para evidenciar la relación entre el sentir y el extrañamiento del objeto en la obra, y exponer la experiencia singular de una rotura necesaria que el arte puede introducir en la vida.

## EL SENTIR Y EL EXTRAÑAMIENTO

Desde la teoría del arte misma, podríamos identificar dos maneras de acercarnos a la categoría de extrañamiento, conforme a dos usos y tradiciones (sigo aquí el análisis de Pineda<sup>13</sup> del extrañamiento en el arte de Óscar Muñoz). Uno, el más prolífico en relación con las artes visuales, proviene de Benjamin. Para Bolívar Echeverría,<sup>14</sup> Benjamin concibe el extrañamiento como parte de las propiedades del “aura” de la obra de arte. Lo aurático pertenece al orden de lo lejano o lo extraordinario, “por cercano que pueda estar”.<sup>15</sup> Así, el aura vincula la obra con lo cúlctico, justamente aquello que se pierde a causa de la reproducibilidad técnica y la consecuente apertura al escenario del arte de masas.

Empero, a la hora de considerar obras como las de Escallón y otros, que adoptan el objeto de uso con toda su estabilizada significación y absoluta familiaridad, no cabe la nostalgia aurática. De hecho, es en esa familiaridad que se incluye el estado de crisis de la vida cotidiana y los esfuerzos emocionales y materiales que hacemos por ocultarlos. La obra que parte de esta experiencia carece de carácter aurático, pues la vida misma no es menos ajena al mismo. Por ello, el sentido del extrañamiento que nos compete aquí no es el de lo aurático: “se trata de aquel que constituye un llamado a no permitir que la experiencia de sí se pierda en la homogeneidad”.<sup>16</sup>

En esta línea de sentir, Viktor Shklovski utiliza el término *ostranenie*, traducido usualmente como extrañamiento. Para Shklovski, a diferencia del paradigma representacional, donde lo visto es referente de una realidad, en el extrañamiento se altera esta economía artística gestando dificultad y duración de la percepción. La obra de arte aparece entonces como un artificio aplicado a la presentación de las cosas y, por su vía, a la estabilidad de la cotidiana experiencia de las mismas: el extrañamiento desoculta la cosa tras las capas de familiaridad para poder verlas como por vez primera. Es por ello que Puelles encuentra en el extrañamiento formas de construcción de significación a partir de la liberación de la obra respecto de la iconicidad y el distanciamiento cognoscitivo del sujeto, “esto es, de experiencias radicadas en la pérdida de las evidencias respecto de lo que venía teniéndose por suficientemente reconocible”.<sup>17</sup>

12 Buenaventura, Polvo eres, 120.

13 Adryan Fabrizio Pineda, “En el baño de Óscar Muñoz: la experiencia de extrañamiento entre espejos, lavamanos y cortinas de baño”, (*Pensamiento*), (*palabra*)... y obra, núm. 27 (el 31 de enero de 2022), <https://doi.org/10.17227/ppo.num27-16069>.

14 Bolívar Echeverría, “Introducción: Arte y utopía”, en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, de Walter Benjamin (Ciudad de México: Editorial Itaca, 2003), 9–28, <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=5757954>.

15 Echeverría, “Introducción: Arte y utopía”, 6.

16 Pineda, “En el baño de Óscar Muñoz”, 109

17 Luis Puelles Romero, *Imágenes sin mundo: modernidad y extrañamiento* (Madrid: Abada Editores, 2017), 25

Esto implica que al extrañamiento competen dos extremos de la experiencia de la obra: la “desautomatización en la percepción y significación” del objeto y el distanciamiento que suscita en el espectador.<sup>18</sup> La *ostranenie* pone en relación la desautomatización de la percepción y un efecto de singularización, a través del proceso de deformación artística del objeto y, por el cual, esa pieza, esa cama, esa silla, esa cosa, adquieren singularización en la obra. Pero, a la vez, en la medida en que lo familiar es extrañado, el sujeto, al decir de Ginzburg, “está llamado a certificar el régimen de extrañamiento, pues es él mismo quien —permítasenos el juego de palabras— ha sido extrañado con violencia del y por el texto”.<sup>19</sup>

Lo interesante del extrañamiento es justamente ese juego de ambivalencias que pasa, de ida y vuelta, del extrañamiento del objeto en la obra al extrañamiento del sujeto por la obra. Y es eso precisamente aquello que fascinaba a Bertolt Brecht (su *Verfremdung-effet*, efecto de extrañamiento) y que Shklovski no contempla. Jameson ubica el extrañamiento en Brecht en la relación “entre lo estático y lo dinámico, entre lo que es percibido como inmodificable, eterno, ahistórico, y lo que es percibido como cambiante en el tiempo y como siendo esencialmente histórico”.<sup>20</sup> Brecht buscaba con ello poder incidir no solamente en la percepción genérica de la realidad, sino en la convicción de su transformación social y política: así como nada dado a la percepción es eterno, así las instituciones humanas son contingentes, históricas y cambiables. Con ello Brecht —al decir de Jameson (2013)—, multiplica el alcance del extrañamiento al extender sus efectos no solo a los objetos y sujetos de la experiencia, sino a la vida misma. “Por eso Jameson reconoce que el extrañamiento tendría tres, si no cuatro, niveles diferentes: el del artificio en la obra que identificaría Shklovski como asunto de percepción (como efecto); el de Brecht y sus técnicas de mala actuación que hacen patente el mensaje obstruyendo la empatía (como técnica); el de la crítica incorporada sobre el estado de cosas del mundo (como crítica); y, finalmente, el de develamiento de la apariencia del mundo humano y señalamiento de un estado de posibilidad (como alteridad)”.<sup>21</sup>

El sentir es una conmoción ineludible en la experiencia de extrañamiento, pues la rotura que implica en la obra altera la percepción automática cotidiana, pero también se inserta en el tejido de lo que aceptamos y lo que no nos gusta ver; esto es, extiende la rotura hasta las membranas de los valores culturales, su jerarquía y cómoda estabilidad. Una breve comparación puede resultar esclarecedora. Brandon Taylor en *El arte hoy* presenta su lectura de las actitudes y motivaciones principales de los artistas en Norteamérica de los años sesenta en adelante. Aunque rico en casos y lecturas, llama la atención el paso que encuentra Taylor de un arte enfocado en una actividad diversa teórica y creativa a un agotamiento de la misma, y su contraste con un arte comprometido con los elementos de la cultura de masas y sus objetos reales. Para este autor, este cambio fue “el resultado de una nueva relación con el nuevo mercado de bienes de consumo”.<sup>22</sup> Así, expone Taylor, ya en la

18 Pineda, “En el baño de Óscar Muñoz”, 111

19 Carlo Ginzburg, *Ojazos de Madera: Nueve Reflexiones Sobre La Distancia* (Barcelona: Península, 2000), 216.

20 Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, 1 ed (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1974), 59.

21 Pineda, “En el baño de Óscar Muñoz”, 122.

22 Brandon Taylor, *Arte hoy* (Madrid: Akal Ediciones, 2000), 83.

década de los años ochenta, artistas como Richard Deacon y Anthony Cragg realizaron ensamblajes que acusaban la condición artificial y fabricada del mundo. Para otros, como los miembros del grupo Pictures, “Sherrie Levine, Troy Brauntuch y Richard Prince, en concreto, puede decirse que han socavado, o evitado, las estrategias establecidas en la lectura de las imágenes artísticas: para ellos, las cuestiones de producción y recepción se han convertido en cuestiones críticas”<sup>23</sup> y sus obras reflejaron esa oposición al consumo.

Sin embargo, otros artistas reaccionaron de manera diferente a la misma sociedad de consumo. Taylor señala, por ejemplo, como Haim Steinbach y otros adoptan una “actitud abiertamente ensalzadora de los objetos producidos comercialmente, en una época en que el verdadero *status* y significado de los bienes de consumo era un asunto urgente en la cultura”.<sup>24</sup> Probablemente Jeff Koons es el más célebre artista neoyorquino en adoptar actitudes tabúes entre los artistas que le permitieron “extender las operaciones del *ready-made* duchampiano, abarcando un rango de productos de consumo formados casi exclusivamente del kitsch”<sup>25</sup> como la flor y el conejito inflables, feos y autoanunciadores de su propia y banal vida cultural. El mismo Koons señala al respecto: “La banalidad es una de las mejores herramientas con que contamos. [...] Es una gran seductora, porque uno siente automáticamente algo por ella, y así es como actúa la degradación... Creo que la banalidad puede traernos de nuevo la salvación”.<sup>26</sup> Entre la banalidad y la fama, el éxito de Koons lo posicionó como un ejemplar, tanto del quehacer artístico como de la respuesta a lo que podía dar la cultura de la opulencia consumista norteamericana.

En una latitud diferente, Nelly Richard explora en *Fracturas* de la memoria una actitud diferente, durante las mismas décadas de Taylor, entre los miembros de la *Escena de Avanzada* de Chile, que tuvo lugar en medio del régimen militar. La toma del poder generó una fractura en los marcos de experiencia social e histórica y de configuración de sentido en la vida cotidiana. De ahí que, a través del simulacro y la parodia de los artificios discursivos, estos artistas exhibieron su desconfianza de la versión inmediata de la realidad. Entre el *performance* y las intervenciones urbanas, la *Escena de Avanzada* buscó alterar la “sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas”.<sup>27</sup> No sin correr riesgos y a fin de “despistar a la censura”, las obras de este grupo disfrazaron el lenguaje con un “sobregiro retórico” y unas poéticas de la ambigüedad que constituyeron una “táctica de resistencia crítica que se oponía a toda hegemonía del significado”<sup>28</sup> y que a la vez tomaba distancia de los reduccionismos ideológicos de la izquierda tradicional. De este modo, el arte y los recursos utilizados por la *Escena de Avanzada* en Chile, aunque deconstructivos y contemporáneos, evidenciaron una fractura consistente con su contexto, su vocación política e insurgente, con su interés en su comunidad que se encontraba

23 Taylor, 88.

24 Taylor, 88.

25 Taylor, 91.

26 Jeff Koons, citado en Taylor, 91.

27 Nelly Richard, *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007), 13.

28 Richard, 25.

“muy lejos de la ociosidad de esta espectacularización primermundista de la imagen-mercancía”.<sup>29</sup> Para Richard, la *Escena de Avanzada* no tomó partido ni de la significación oficial ni de las ideologías de cultura partidaria —ambas posturas totalizadoras de sentido—, sino que dejó abierta la brecha para exponer “un sujeto de la rotura que sintomatizaba el fracaso de los grandes delineamientos ideológicos de la identidad colectiva”.<sup>30</sup>

Cada caso ofrece una acción y reacción al contexto —y al tiempo, o mejor, a la contemporaneidad— de la que emerge el arte. No se trata de delinear fronteras entre un arte y una subjetividad latinoamericana radicalmente diferente a las demás. Se trata de reconocer que, en tiempos y experiencias potencialmente compartidas, los contextos pueden ser constituidos y constituyentes disímiles en el orden del sentido de la experiencia y la configuración de la cotidianidad. Esa diferencia permite reconocer diversos procesos de subjetivación y, en ellos, de lo común y lo otro. Así, en lugar de ver en estos casos dos ejemplos de “vanguardias”,<sup>31</sup> habría que dejar de lado los motes historicistas y atender las configuraciones del sentir que exploran y exponen las obras en su contexto de enunciación y su vocación de transformación.

¿De qué otro modo entender esa sensación de pobreza, “de no haber sido capaz de conservar lo que se tiene”,<sup>32</sup> que tanto interpela a Escallón? Las camas, los escombros y los rastros no son simplemente cosas que compaginan con las reacciones disímiles a la actual sociedad de consumo, pero tampoco remiten a un orden discursivo oficial instalado con fuerza, sino que remiten a esos efectos de violencias diseminadas en gotas simbólicas que permiten validar los abusos institucionales y los atentados culturales como necesarios o cosas menores. La sociedad colombiana se ha acostumbrado tanto a las continuas e impactantes escenas de violencia, que ha terminado por desestimar las gotas de veneno de violencia que se normalizan en el tejido cultural. Esa pobreza de la pérdida se muestra como una de estas violencias. En lugar de exponer los escombros, *En estado de coma* plantea un recorrido sensible del objeto al sujeto. En *Tejidos blandos*, Escallón tiene en mente las “quinientas ochenta camas vacías” del Hospital, pero enfoca su lente en buscar —afirma la artista— “el cuerpo ausente de los miles de pacientes que han dejado de ocuparlo durante todos estos años”.<sup>33</sup> En las camas, dicha ausencia es indicada por las huellas de los enfermos; las camas alojan la impronta de los cuerpos. “A través de años de uso, el peso y el estado de los cuerpos enfermos fue trazando su huella en el tejido blando de estas superficies. Hoy, como si se tratara de otra piel, los colchones nos entregan sus señales”.<sup>34</sup>

La cama deviene cuerpo. No solo, como señala Buenaventura, por la manera en que en las habitaciones y salas de cirugía, la lámpara simula el ojo que ausculta la cama, como si los objetos continuaran en labor, sino porque ella, la cama de hospital, no niega la impronta que le define: el individuo en padecimiento

29 Richard, 22.

30 Richard, 36.

31 Al respecto, Richard afirma frente al caso de la *Avanzada*: “Incomodidad con la ‘vanguardia’. [...] Es clave subrayar los descalces y sobresaltos de traducción entre, por un lado, la ‘cita’ del vanguardismo internacional y, por otro, sus específicas desapropiaciones, reapropiaciones y contraapropiaciones locales. Me parece, primero, que el guion universalizante de la vanguardia, a cuya enseñanza maximalista recurre W. Thayer, borra la coyunturalidad táctica de los desplazamientos y reinscripciones de significados que le dieron su valor situacional y posicional a la *Avanzada* chilena”. 58.

32 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 29.

33 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 43.

34 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 43.

físico se hace cuerpo enfermo en esa cama, que abre sus fenómenos mórbidos a la mirada clínica, a la vez que expone y gime sus dolencias, pide atención, reposa sus esperanzas y espera la muerte.<sup>35</sup> Es la cama menos alegre, seductora y juguetona; es una extensión del cuerpo dado a la muerte: aunque el individuo llega al hospital motivado por la posibilidad de recuperación, el hospital es un lugar de paso y la cama de hospital, su último lecho. “Algunos de estos colchones parecen sudarios. Otros, en la unidad de cuidados intensivos, por ejemplo, tienen marcada una estela en el área correspondiente a la cabeza o están resquebrajados en el lugar que corresponde al corazón. Algunos accidentes de estas superficies parecían haber quedado impresos en el momento de la muerte”.<sup>36</sup>

Pero *En estado de coma* no solo hace cuerpo en las fotografías de las camas y sus tejidos. De lo contrario, no necesitaría a San Juan y su lugar en la capital. Había que extraer la rotura, hacer sensible el extrañamiento para mostrar “el estado de las cosas”: “A medida que avanzaba me daba cuenta de que, para ser fiel a la intención de mostrar el estado de las cosas, necesitaba explorar procedimientos diferentes a los documentales. La verdad, fue difícil dar este paso y me tomó un tiempo entender que necesitaba la ficción para mostrar la realidad”.<sup>37</sup> Ya devenida en cuerpo en vilo, la cama de hospital debía ser “ficcional”. Solo así podía participar de ese sentimiento de pobreza y opresión que Escallón insiste en buscar y exponer. Es curioso que entonces ese sea el estado de las cosas, no las camas, ni el archivo del Hospital ni la fachada o su territorio. El estado de las cosas es un estado sensible, un sentir que oprime, que atraviesa la materialidad y la percepción misma. Para dar cuenta de ese sentir, había que romper el cuerpo de la cama, extraer de la “estructura ósea” del objeto zonas de continuidad, partes articuladas: así se permutan “las acciones de romper, sustraer, desarticular, sepultar e inutilizar” con las correspondientes a la pobreza del Hospital y del “espacio del paciente en el sistema de la salud pública”.<sup>38</sup>

Mario Perniola se refiere a esta forma de aparecer del sentir (a lo que llegaremos pronto) al rastrear la manera en que la estética del sentir toma distancia de la conciliación de opuestos que trae la herencia kantiana y hegeliana, ya como síntesis de la imaginación en el primero, ya como dinámica de un ideal en el segundo. Dentro de la estética del sentir tiene lugar el extrañamiento, la *ostranenie* de Shklovski: “Contra la ceguera y la sordera de la vida habitual, Shklovski reivindica la importancia de la maravilla: las cosas pasan cerca de nosotros como si estuvieran empaquetadas. El arte tiene la obligación de hacerlas sentir como si las percibiésemos por vez primera; es afín al erotismo, que, igualmente, se nutre de alegorías, de discontinuidades, de ‘desemejanza de lo semejante’”.<sup>39</sup> Resulta interesante de esta descripción, por un lado, la concepción de lo habitual y lo cotidiano, un estado ciego y sordo de las cosas, donde la inercia de la rutina y la automaticidad es la opresión atmosférica que asimilamos y normalizamos; ante ellas, el juego de

35 “Quería acercarme a estas señales y, en alguna medida, generar una imagen relacionada con el cuerpo desde la enfermedad, quizás también desde la muerte, sin mostrarlas directamente. Son huellas”. En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 43.

36 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 43.

37 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 46.

38 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 46.

39 Mario Perniola, *Del sentir* (Valencia: Pretextos, 2008), 224.

roturas sobre el cuerpo normal del objeto nos obliga a “maravillarnos”: a veces, con el carácter de algo fantástico como la columna de hielo de *In memoriam*, pero estimo también que con el carácter de lo crudo y —hay que aceptarlo— un poco tétrico del cuerpo desarticulado, en medio de un hospital abandonado. Por otro lado, el extrañamiento apela a los “aspectos de la vida considerados tradicionalmente como insignificantes” para evitar “las asociaciones acostumbradas [que] se revelan completamente ineficaces”<sup>40</sup> y hacer de la no-identificación un acto de seducción o erotismo, como dice Perniola: para lograr el objetivo erótico, la táctica es el juego, el dar sin dar y, en consecuencia, el camino directo está prohibido. Son camas de hospital que muestran sin mostrar, que se intervienen y rompen sin deshacerse, juegos de espacios de *diffère(a)nce* en el propio objeto tan familiar y extraño a la vez.

Ahora bien, Perniola reconoce que el sentir no es una experiencia o condición humana ajena a vicisitudes o a normalizaciones dentro del orden social. El mundo de la experiencia parece poder clasificarse entre las cosas que son por sentir y las que son ya sentidas y así se reafirman; esto es, aquellas que están para sentirlas o para ser indiferentes. Pero el criterio entre una y otra puede ser manipulable o conforme a intereses, lo cual nos aleja por mucho de las estéticas kantianas. Habría, afirma Perniola, una “sensología” (“un falso sentir”) según la cual “reafirmar lo ya sentido supone realmente muy poco más que aceptarlo: ¿a quién podemos reprocharle que esté compenetrado con la sensibilidad de su época, sobre todo si de ello obtiene una serie de ventajas prácticas?”<sup>41</sup> En la indiferencia cabe la socialización de los sentidos, del modo como damos nuestros sentidos a un ver, a un escuchar, a un saborear, a un olfatear o a un tocar. Y en ese darse a la socialización de los sentidos, la indiferencia es la expresión de la norma, de lo que ha de ser sentido, de lo visibilizado o no, de la jerarquía de lo que amerita atención y de las valoraciones con las que describimos lo cotidiano, lo construimos, lo poblamos con objetos, consumos, relaciones y capital social, etc. La indiferencia no es meramente una actitud, es la expresión de una sumisión a la igualdad, el dominio y deseo de ser iguales que señala Byung-Chul Han.<sup>42</sup> Darse a sentir la norma del otro es poder ser como ese otro. Lo contrario tiene la desventaja del conflicto, de la alteridad plena y demandante, a veces monstruosa, otras exótica, usualmente indeseable y amenazante.

Es por ello que el sentir no puede ser una conciliación dialéctica. Pero, como señala Perniola, Hegel proveyó una lección importante; la alteridad amenazante es causa del movimiento del extrañamiento y, con ello, motor de la cultura. “Solo lo extrañado de sí tiene realidad. En cambio, lo que preserva su identidad y su pureza es impotente e irreal”<sup>43</sup> Se abre así un marco de tensiones entre lo ya sentido, que marca la estabilidad sensológica, y lo que le irrumpe y da a sentir. No es fácil irrumpir, particularmente en una sociedad mediatizada que banaliza la

40 Perniola, [incluir página].

41 Perniola, 31.

42 Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto: percepción y comunicación en la sociedad actual*, trad. Alberto Ciria, Pensamiento Herder (Barcelona: Herder, 2017).

43 Perniola, 39.

sensación incluso de las más vergonzantes violencias; esto más aún cuando pulula el deseo de dejar de sentir; esto es, el deseo de volverse in-animado y llevado por la indiferencia, disposición que evade el vacío de la rotura. Hegel apela a un sentido de extrañamiento que difiere del aquel de Shklovski, a saber: el de ser extrañado como alienación de sí, volverse algo externo a sí. Perniola apela a este paso para reconocer que sentir el aparecer de la cosa también implica una irrupción en el sujeto que se halla en esa externalidad. El sujeto en externalidad se haya enajenado en y como cosa y, en consecuencia, convertido en moneda viviente del orden social: “Conviene no olvidar que en el horizonte de lo ya sentido, la dimensión estética pertenece a la sociedad, no a los individuos, los cuales, forzados a ser moneda -auténtica o falsa, tanto da-, nunca se han visto en una situación tan vacía y espectral como la presente”.<sup>44</sup> En tanto moneda, la cuestión de lo sentido se convierte en un asunto de “quién administra y gestiona la circulación de lo ya sentido”<sup>45</sup>: otra de las formas sutiles del poder. Pero, al mismo tiempo, lo que no alcanza a explorar Perniola es que el extrañamiento del objeto en el arte, siguiendo la versión de Shklovski, implica que la irrupción es una manera de extraer al sujeto con el objeto de esa externalidad: el cuerpo del paciente ausente se extrae del cuerpo de la cama vacía. Con ello, el extrañamiento lleva a otra externalidad, el afuera de lo ya sentido, y expone a la experiencia dolorosa, pobre y mórbida que porta el objeto en la obra. *En estado de coma* expone un sentir que se contrapone a la indiferencia, la atenta con tácticas de extrañamiento de la cotidiana significación del objeto y que exponen al sujeto, con la crudeza de sentirse expuesto a sentir la diferencia que pretendía olvidar —borrar—, así como la posibilidad de ser en común con ella.

Un autor que se toma con seriedad este conflicto determinante del arte actual plantea la confrontación en términos de un dilema para el arte mismo: o el arte se aboga al esteticismo indolente del mercado que termina por anular la especificidad de la experiencia estética o la práctica procura un arte fuera de sí, asumiendo el riesgo de disolverse en “la realidad extramuros”, lo real traumático de “contenidos informes”. En el borde del exceso, Ticio Escobar destaca dos estrategias:

La una radicaliza la visibilidad hasta hacerla estallar o relampaguear, o bien, hasta disolverla en algún punto de fuga desconocido. La otra restringe la imagen del objeto cuyo significado pasa a depender de operaciones conceptuales que desplazan su contexto [...] o apela a las rotundas razones de la pura apariencia o lo sustrae de la experiencia cotidiana situándolo dentro del círculo consagrado. [...] En este caso, el objeto deviene artístico al ser ubicado en cierto contexto: no sólo en cuanto se muestra allí sino en cuanto hace saber que allí está ubicado. Es la idea de posición en cierto plano lo que opera el extrañamiento: esa turbia maniobra con la que opera el arte.<sup>46</sup>

44 Perniola, 58.

45 Perniola, 67.

46 Ticio Escobar, *El arte fuera de sí; La irrepensible aparición de la distancia; El marco incompleto* (Valencia: IVAM, 2009), 26.

¿No es este un problema del sentir? El extrañamiento es una táctica artística en el orden del sentir con la que opera el arte, que juega con lo mostrado y con lo que se sabe de lo allí mostrado. Ambivalencia programada, trampa de un distanciamiento que, alejando el objeto, termino yo distanciado de él y con él del mundo cotidiano. Ni atrapo al objeto que corre, ni me quedo en mi lugar seguro. Las obras así concebidas no son forma ni símbolo, sino desplazamientos, extrañamientos “y desde ese lugar desplazado envían señales: exigen reparaciones, retornan, amenazantes, se acercan hasta el límite, producen una tensión desesperada. Sus vestigios, sus indicios, sus visiones espectrales, apelan a una sensibilidad rastreadora de huellas, ansiosa siempre”<sup>47</sup>

Salir de la sensología es abocarse fuera de sí para encontrar la rotura, el espacio que corresponde a la obra en el mundo de la experiencia. Es por ello que, de los *Tejidos blandos*, que persiguen al sujeto en la cama, a las *Extracciones*, que hacen sentir la rotura del sujeto connotada en la cama de hospital, Escallón pasa finalmente a perseguir el sentir vivo y a viva voz de las personas concretas que permanecieron ligadas, traumáticamente, a la vida abandonada del Hospital San Juan de Dios y pasaron sus días con esas mismas camas, limpiándolas y recorriendo sus corredores. Aquí se abren las opciones de ver germinar en las camas *Cultivos* de vida y mostrar la vida que persistió durante la década de abandono institucional del lugar. Los extrañamientos de Escallón no son solo críticos en el sentir de la enajenación sufrida por y en el edificio, sino esperanzadores en el reconocimiento del lugar de enunciación de la obra, la exposición espectral de lo vivo y la persistencia del sentir.

## ESTAR EN ESTADO DE COMA O LA PERSISTENCIA DEL SENTIR

Las reflexiones anteriores permiten entender el sentir que expone la obra como propuesta a la sensología de la opresión, como un afuera extrañado en el objeto a la atmósfera cotidiana, usualmente marcada por las huellas de la violencia y el abandono; también permite ilustrar que el sentir se expresa y se expone en el contexto, en el lugar y la atmósfera a la que responda. En términos de los estudios estéticos, obra y lugar se entrelazan para dar cuenta del sentir como categoría, desde la cual se proponen modos de extrañamiento, susceptibles de múltiples interpretaciones, pero no de desvinculaciones. El prejuicio moderno y el mito de la belleza han asentado una idea de autonomía desvinculada del lugar, con lo cual se unifican criterios de una posición y tradición como universalizables por desinteresados o dialécticamente superiores; sin embargo, es en relación con el lugar que pueden hacer sentir allí su capacidad de extrañamiento.

En el caso del arte objetual de Colombia, resulta ineludible el extrañamiento que emerge del vínculo con el lugar en las obras de Salcedo o de Diettes,

<sup>47</sup> Escobar, El arte fuera de sí, 19



quienes apelan a lo espectral que deja un territorio marcado por violencia y desplazamientos forzados, mientras que Beatriz González y Rosemberg Sandoval acusan un sentir a-normal que se plantea como cura, a través de la persistencia de la vida en medio de lo dejado en el olvido, lo abyecto, lo invisibilizado o ya sentido. La serie *Cultivos* es una buena expresión de la persistencia. Escallón otorga la siguiente presentación:

La Serie *Cultivos* consigue aludir simultáneamente a diversos aspectos del complejo problema del Hospital, algunos de ellos contradictorios. Como decía, hay un proceso de abandono muy dramático y, a medida que recorremos la muestra en el Museo de Bogotá, asistimos a una progresiva pérdida de cuerpo, hasta llegar a un punto donde encontramos solo sombras. Pero también hay procesos de cuidado que se desarrollan silenciosamente en el seno de este espacio. Estos nos permiten movernos un poco desde las narrativas de la víctima y de denuncia hacia las de la preservación y la reconstrucción. Puede ser que las imágenes de esta serie aluden a ambos procesos y no es gratuito que estén situadas en el mismo espacio del video con el relato de las enfermeras.<sup>48</sup>

En esta serie, las camas de hospital se manifiestan recubiertas de vida. Las huellas de los viejos cuerpos perdidos, las extracciones de los cuerpos expuestos, las sombras de vida que recorren los alrededores de las camas, todo lo que se “alude” en el objeto cama de hospital es re-cubierto; una segunda superficie se posa sobre la cama y se le ve sobrevivir en su propia forma. No borra la forma de la cama, pero las raíces del césped se imponen al material frío, antiadherente, higienizado; la luz misma de las fotografías se hace cálida, brillante, y la sombra de la superficie del objeto cultivado se hace irregular y llena de vegetación. La cama ya no alude a la hora del sufrimiento del cuerpo enfermo, sino a una renovación de su función y lugar en el mundo. Pone en tensión extrañante el escenario aséptico y la estructura de hospital con un imposible regerminar, imposible por sembrarse en ese material, pero también porque contrarresta el diagnóstico de muerte que le antecedió como parte del Hospital en abandono. Tal forma de contrarrestar expresa la relación entre cultivo y cuidado. Ese imposible se hace presente, aparece por la mano que lo hace posible, es decir, por el cuidado que, dedicado al sembrar cotidiano contra toda esperanza y desesperanza, redobla esfuerzos diarios hasta poder recoger el cultivo. Cultivo como acto, cultivo como cuidado y cultivo como recolección son las expresiones de este objeto que muestra que tras la locura de la persistencia se manifiesta la potencia de vivir que nos compete.

Por ello, no comparto la lectura de Buenaventura de ver en la cobertura de césped un “carácter de tumba”, “un sepulcro, condición en la almohada de dejar de ser almohada para convertirse en lápida”.<sup>49</sup> Según la autora, un sepulcro sin posibilidad de contener un cuerpo, solo apariencia, nada en la cama. No obstante, ello es

<sup>48</sup> En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 67.

desestimar la relación que Escallón misma plantea entre esta serie y los videos de las enfermeras y trabajadores del hospital. No es que Buenaventura desconozca el papel que Escallón brinda a estos personajes, pues, de hecho, es aguda la crítica que allí identifica en torno a la implementación de la política de salud de la Ley 100.<sup>50</sup> La cuestión es que la relación que plantea Escallón remite a la posibilidad de sentido en la acción de un grupo de personas que, en medio del abandono, siguen asistiendo y cuidando el Hospital: sin salario ni pacientes, asean corredor tras corredor y piso tras piso de los nueve niveles del edificio; sin urgencias, todo el material está cuidado y presentado; sin estudiantes, el archivo permanece listo y ordenado; sin trabajo, en ocho años de abandono, a la fecha de la obra, siguen poniéndose el uniforme y sosteniendo la rutina. ¿No es esta contradicción un extrañamiento de la normalidad, la locura de la persistencia, la rotura de la sensatez?

He intentado acercarme al complejo sentido de esta acción sostenida por ese grupo de personas. He buscado comprender cómo se logra habitar ese vacío y se va construyendo minuciosamente un tejido firme. Cómo estas personas, estando situadas, como lo están, en el borde de un abismo donde coinciden la desidia institucional, el patrimonio histórico y cultural, la ruina y toda una vida de trabajo, logran construir espacio de trabajo y de acción. Hicimos un video que recoge los relatos de varias de ellas; dos fueron editados y se presentaron en el Museo de Bogotá. El video presenta los testimonios de Luisa Margarita Castro y Yaneth Damián, ambas jefes de enfermería del Hospital San Juan de Dios, que nos relatan su experiencia a lo largo de estos años.<sup>51</sup>

A través de esa rotura, persiste el espacio de una vida representada ante el Estado. Sin ese cuidado, el lugar habría quedado arrojado a la muerte. Cultivado en la miseria, persistente en el sentido, incluso intercedieron para evitar convertir el lote en un taller de Transmilenio y, más aún, para conseguir la declaración del San Juan de Dios como patrimonio nacional. Así, no se puede demoler. Pero, además, cita Escallón:

Como ellas dicen, ‘ya lo protegimos por fuera, ahora lo cuidamos por dentro’. Además de llevar el inventario de equipos, hacen aseo en el edificio: empiezan por el piso ocho y van bajando, y cuando terminan vuelven a empezar. Lo veo como un larguísimo ritual en el cual, por un lado, cuidan a su Hospital —como a un enfermo grave que no pueden abandonar a su suerte— y, por otro lado, insisten en rendir tributo una y otra vez al vínculo laboral que suscribieron un día con esta Institución, en ausencia de toda organización que lo exija o, aún, que lo advierta. Es una manera muy significativa de asumir un patrimonio.<sup>52</sup>

49 Buenaventura, 101.

50 “En este marco, desmontar el San Juan de Dios era una necesidad básica del nuevo modelo, era sencillamente imposible tener un hospital público con los mejores aparatos, infraestructuras y con un equipo de médicos altamente cualificados y, a la vez, garantizar el monopolio sobre la venta de la salud a las entidades privadas. Para llevar a cabo un plan habría que dar término al otro, para dar el paso del Estado de bienestar al Estado neoliberal había que cerrar el San Juan de Dios. Y para cerrarlo habría que expedir una ley, aquella por la cual la salud pasa de servicio al ciudadano a una especie de impuesto que deberá ser dado a organismos privados. Ahora, esos trabajadores no solo se quedan sin hospital, de ser así, el negocio no sería rentable, el punto está en que los nuevos prestadores del servicio de salud se quedarán con parte de sus salarios. Bajo la consigna de la libertad de escoger con quién contratan el servicio, se esconde la obligación de pagar este a entes privados y, como menciona el autor inglés, altamente burocráticos”. Buenaventura, 108.

51 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 58.

52 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 58.

Sin recursos, hacen; sin medios, llegan; sin pacientes, trabajan; solos, se acompañan. ¿Qué lleva a esta contradicción vital? ¿Lo sensato no sería salir de allí, “seguir adelante”? La obra hace aparecer ese esfuerzo vital arraigado en la cultura que lleva a esfuerzos que bordean lo absurdo, lo inútil, lo desesperado; sin embargo, su persistente repetición resulta en sí misma vital, resistente e incluso creativa: la cama del enfermo en ruta a la muerte germina vida. Dado el flujo de extrañarse a sí mismo en lo absurdo, emerge el sentido, germina el resultado de cuidar, de cultivar a diario la posibilidad.

Me gustaría traer aquí también su respuesta a la pregunta de qué le decía ese trabajo realizado durante tantos años: “como persona, me dice que uno puede asumir retos. Uno puede pasar por la vida y hacer cosas no solo por uno — porque lo de uno lo soluciona con un negocio o con cualquier otra cosa—, pero hay cosas que van más allá del dinero, cosas de trascendencia que hay que solucionar y en las que hay que estar... hacer cosas en las que la plenitud de la vida se vea, en las que quede algo por todos...”<sup>53</sup>

Una enfermera extrañada que expresa el ser en común. Visto así, el extrañamiento ya está ahí rondando la vida, el estilo de lo cotidiano, lo real maravilloso de la existencia, pletórica de contradicciones. ¿Para qué la obra, qué hace la obra? Por ahora, tomar un objeto singular, ejemplar, significativo de ese mundo cotidiano, confronta los dispositivos articulados para evadir contradicciones y hace aparecer en el sentir la rotura necesaria que vislumbra, a veces hasta plantea, posibilidades en el extrañamiento.

A veces los extrañamientos provienen de la sensibilidad y poética artística —como en *Tejidos blandos* y *Extracciones*—, pero a veces son capturados en la obra directamente de la manera de ser del mundo —los corredores vacíos de *Postales*, pero sobre todo *Cultivos* con sus correspondientes testimonios. Entre uno y otro se desdoblán los sentidos y se evidencia que no hay un único afuera, así como tampoco un único centro: tejido-estructura ósea-cuerpo-paciente es una línea anunciada diferente a abandono-violencia-pobreza-persistencia o enfermo-coma-cuidado-cultivo-vida o cama-sufrimiento-paciente-enfermera. Estas, entre otras, son posibles líneas de diseminación que emergen de la obra y que dan cuenta de tensiones entre lo ya sentido y el sentir, lo particular y lo común, la opresión y la posibilidad, depende de cuál extremo se hale. El objeto en la obra no provee una respuesta, ni esa debe ser su función o expectativa. Solo hace aparecer tales posibilidades de dejarse llevar por su diseminación, su modo de germinar roturas en la obra de arte. La obra expone esas roturas para que en esas diseminaciones nos encontremos en lo común de los extrañamientos propuestos.

53 En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón, 60.

Martin Seel plantea que la percepción estética, extrañada de la percepción cotidiana, encuentra conjunción en la obra ante la posibilidad de “producir un presente particular”, “impredecible y con frecuencia desconcertante”. “El proceso de la obra nos introduce a un presente intenso por cuanto nos lleva a un presente intenso (actual o ausente) para los sentidos”.<sup>54</sup> Ese presente se manifiesta en el aparecer indeterminado de la obra de arte, ese objeto que no se puede fijar según su percepción habitual y frente al cual debemos detenernos en su extrañeza. Al decir que la obra da cuenta de lo posible en el presente, Seel concibe que la experiencia de la obra implica una conciencia de sentir-se a sí mismo en la extrañeza percibida y, en consecuencia, liberada de la percepción regular del día a día que, a su vez, evidencia que lo posible no es el futuro como posibilidad, sino el presente como posibilidad. Por eso, el llamado de *Cultivos* no es el de una restitución de la memoria del Hospital, ni el de una futura renovación, sino el de un presente que no es el del olvido, la pobreza de lo perdido y el abandono; es el de la vida persistente en la lucha imposible por sostener la continuidad de la existencia, una labor titánica, absurda, pero vital como el germinar mismo de una semilla contra toda posibilidad en la lona y estructura metálica en la que fue arrojada.

El presente como posible vía; el sentir entreteje aquello que nace del repertorio de lo dado o sentido, aquello que rompe y propone alternativas, y el plano del contexto o lugar en el que tiene sentido tal escena. Es por ello que, en *Cultivos*, la cama de hospital se asocia con la vida de las enfermeras y los trabajadores del Hospital San Juan de Dios. Este lugar es el punto de partida del plano efectivo de la obra, sin su referente y sin la acción de las personas no sería sino un juego más con la cama, incluso contrario a las roturas de *Extracciones*. ¿Por qué no seguir abriendo roturas en el objeto? Escallón se desplazaría años después al Hospital Universitario para realizar *Urgencias*, donde propone otras extracciones que llegan hasta el estuco de los muros, pero, en el caso del Hospital San Juan de Dios, ella detiene las roturas visibles de las cosas e injerta unas tupidas y cubiertas roturas por donde explícitamente germina la vida. Es el gesto insensato de las enfermeras el que está allí reflejado, que hace que se sostenga vida con un soporte artificial —en estado de coma—, con acciones pequeñas y rutinarias que ponen en tensión la norma del diario vivir y la inutilidad de la acción cotidiana con la expectativa de cambio y recuperación del sentido de vivir y de aparecer en el mundo. El objeto cama de hospital abandera esa expectativa y esfuerzo. Para Cristancho Pérez, es ese vínculo con la declinación de la subjetividad colombiana la que atraviesa la obra:

La obra de María Elvira Escallón se enriquece mostrándonos los espacios, mostrándonos al paciente, al trabajador, al que recorre y deja su impronta, al que habitó los espacios y deja su huella como un ser omnipresente, como espíritu

54 Martin Seel, *Estética del aparecer*, trad. Sebastián Pereira-Restrepo (Buenos Aires: Katz, 2010), 178.

latente que se transforma, al interior del San Juan, en una construcción colectiva de identidad, memoria y patrimonio en la cual todos tenemos parte.

Para un país con poca memoria, la mirada responsable del arte sobre la historia, sobre la vida y sobre el arraigo, es tal vez la más maravillosa forma de podernos reflejar, reconociendo nuestros valores y defectos, nuestros sueños y realidades, nuestras contradicciones y así poder entender qué nos hace suramericanos, colombianos, cundinamarqueses o bogotanos para de esta manera tener una identidad que nos permita ser nosotros, cuando somos parte de la globalidad.<sup>55</sup>

En el afuera del extrañamiento, la frontera entre sujeto y objeto es también indeterminada y la relación con lo posible es una demanda dirigida al sujeto en el objeto. Una empática locura emerge frente a las enfermeras que acompañan las camas de *Cultivos*: yo también persigo anhelos y derechos en contra de la opresión cotidiana y rutinaria. Un ser en común se expone en la fase final de esta obra de Escallón que da a sentir un lugar de enunciación crítico ligado a su contexto, que da una sensibilidad a la presencia espectral de lo olvidado por la violencia atmosférica, y un efecto performativo de sentido que construye y hace aparecer lo posible en el presente y evidencia el extrañamiento del sentir de(en) la vida misma.

55 David Cristancho Pérez, “Transformación, tiempo, memoria”, en *En estado de coma: Hospital de San Juan de Dios*, de María Elvira Escallón Vélez (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009), 74. [https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/en\\_estado\\_de\\_coma\\_final](https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/en_estado_de_coma_final).



## BIBLIOGRAFÍA

- Banco de la República. “En estado de coma”. Colección de Arte del Banco de la República. Consultado el 11 de noviembre de 2020. <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/en-estado-de-coma-ap5328>.
- Brecht, Bertolt. “Alienation Effects in the Narrative Pictures of the Elder Brueghel”. En *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, 157–59. New York, London: Hill and Wang; Eyre Methuen, 1974.
- Buenaventura, Julia. *Polvo eres: El correr del tiempo en María Elvira Escallón*. Colección Artistas Colombianos 8. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Cristancho Pérez, David. “Transformación, tiempo, memoria”. En *En estado de coma: Hospital de San Juan de Dios*, de María Elvira Escallón Vélez, 71–74, 1. ed. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009. [https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/en\\_estado\\_de\\_coma\\_final](https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/en_estado_de_coma_final).
- Echeverría, Bolívar. “Introducción: Arte y utopía”. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin, 9–28. Ciudad

- de México: Editorial Itaca, 2003. <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=5757954>.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí ; La irreplicable aparición de la distancia ; El marco incompleto*. Valencia: IVAM, 2009.
- García Canclini, Néstor. “¿A qué llamamos estética y de quién necesitamos emanciparnos?” En *Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantasmagoría*, editado por Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey, 67–282. México, D. F.: Siglo XXI, 2014.
- Ginzburg, Carlo. *Ojazos de Madera: Nueve Reflexiones Sobre La Distancia*. Barcelona: Península, 2000.
- Han, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto: percepción y comunicación en la sociedad actual*. Traducido por Alberto Ciria. Pensamiento Herder. Barcelona: Herder, 2017.
- Jameson, Fredric. *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013.
- Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. 1 ed. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1974.
- Jaramillo, Carmen María. “En estado de coma. Entrevista a María Elvira Escallón”. En *En estado de coma: Hospital de San Juan de Dios*, 1. ed., 25–67. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009. [https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/en\\_estado\\_de\\_coma\\_final](https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/en_estado_de_coma_final).
- Perniola, Mario. *Del sentir*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Pineda, Adryan Fabrizio. “En el baño de Óscar Muñoz: la experiencia de extrañamiento entre espejos, lavamanos y cortinas de baño”. (*Pensamiento*), (*palabra*)... y *obra*, núm. 27 (el 31 de enero de 2022). <https://doi.org/10.17227/ppo.num27-16069>.
- Puelles Romero, Luis. *Imágenes sin mundo: modernidad y extrañamiento*. Madrid: Abada Editores, 2017.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- Rojas Sotelo, Miguel. “Una flor (modernidad) marchita”. *Estudios Artísticos* 1, núm. 1 (el 5 de enero de 2015): 82–104. <https://doi.org/10.14483/25009311.10249>.
- Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Traducido por Sebastián Pereira-Restrepo. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Taylor, Brandon. *Arte hoy*. Madrid: Akal Ediciones, 2000.