

# Adryan Fabrizio Pineda Repizo

apinedar@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Adryan Fabrizio Pineda Repizo, “En la herida de la rama: poética de la prótesis en *Nuevas flores* de María Elvira Escallón”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXV, No. 40 (enero-junio 2021), pp. 47-57.

Profesor, Programa de Artes Visuales de la  
Universidad Nacional a Distancia

## RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión en torno a la poética de la prótesis a partir de la obra *Nuevas Flores* de María Elvira Escallón. *Nuevas Flores* es presentada por la artista como un encuentro entre la rama viviente y un ejemplar de mobiliario colonial. La obra, un encuentro entre la vitalidad del árbol y la “naturaleza” simbólica del mueble, abre una línea de reflexión estética de las tensiones internas a la categoría: dependencia de una ausencia ineludible, extensión de la potencia de acción. Poética de la prótesis que anuncia el vínculo con el lugar ausente del árbol y la tierra a la que no se puede acceder sino mediante la fotografía y con lo real traumático del mundo simbólico que borra su herida constitutiva.

## PALABRAS CLAVE

María Elvira Escallón, Nuevas Flores, prótesis, poética, arte contemporáneo, Colombia

## TITLE

*In the wound of the branch: Poetics of the prosthesis in Nuevas flores by María Elvira Escallón*

## ABSTRACT

This article presents a reflection on the poetics of the prosthesis based on the work *Nuevas Flores* by María Elvira Escallón. *Nuevas Flores* is presented by the artist as an encounter between the living branch and a specimen of colonial furniture. It is an encounter between the vitality of the tree and the symbolic “nature” of the furniture. The work opens a line of aesthetic reflection on the tensions internal to the category: dependence on an inescapable absence and extension of the power of action. A poetics of the prosthesis announces the link with the absent place of the tree and the land that cannot be accessed except through photography; and with the traumatic reality of the symbolic world that erases its constitutive wound.

## KEY WORDS

María Elvira Escallón, Nuevas Flores, prosthesis, poetics, contemporary art, Colombia.

Recibido 7 de agosto de 2021  
Aceptado 1 de marzo de 2022

# En la herida de la rama: poética de la prótesis en *Nuevas floras* de María Elvira Escallón

Adryan Fabrizio Pineda Repizo

¿Qué tienen las cosas, sobre todo las cosas elaboradas por nuestra pericia para uso diario, que fascinan y que pueden, aun sobreviviendo a su lugar rutinario, seguir hablando en el lugar de una obra de arte? Los objetos de uso cotidiano son entidades con las que conversamos todos y todos los días: su funcionalidad es nuestra satisfacción o frustración, pero -o a la vez- su simbolismo es nuestra aceptación y (in)diferencia social o nuestro estigma y escarnio. Fuera de ellos solo hay piel. El universo objetual constituye la primera capa material de significación de la “naturaleza” social, de nuestro entorno mediador, de todo lo que es (percibido como) nuestra realidad cotidiana y que damos por sentado como seguridad de nuestra rutina y estilo de vida. Incluso, esta naturaleza se expresa en el exceso de cosas y en su ausencia, pues en ambos casos materializan hasta la angustia la realidad de lo que es posible vivir (tener). Resulta entonces inevitable, adentrados en la contemporaneidad del pensar, reconocer en esta faceta lo que ya desde hace unas décadas ha signado al objeto de uso, a saber, su distribución social en virtud de su rol de mercancía. En las relaciones de consumo, la estetización de la relación con la mercancía ha fetichizado múltiples objetos-mercancía y las posibilidades de acceder a la alta jerarquía de valores estéticos suntuosos mediante la permutación del objeto por el sujeto vía su adquisición o, en otros términos, las formas de intercambio y el consecuente sometimiento a su renovación, como el iphone.

Este universo de significaciones compone esa naturaleza social materializada en el objeto-mercancía y ello es motivo de reflexión o al menos de selección en muchas obras de arte que se apropian del objeto, particularmente evidente desde el pop-art. Sin embargo,

en el contexto del arte contemporáneo colombiano, el recurso a la apropiación del objeto parece distinguir entre la crítica de la sociedad de consumo y la reflexión sobre la vitalidad de los individuos a partir de su relación personal con los objetos. María Teresa Hincapié acaricia y lleva a pasear sus cosas personales; Beatriz González transita los viejos pasajes artesanales, poco suntuosos, culturalmente ricos de vida popular; Doris Salcedo rescata las heridas de muebles testigos del conflicto colombiano; Óscar Muñoz se embelesa con su propio lavamanos; Erika Diettes convierte un objeto común en un relato funerario; Rosemberg Sandoval cura y hiere los objetos para exponer crudamente una excluyente vida social. Hay aquí una distancia amplísima con el guion narrativo de arte vs. mercancía que vincula a Duchamp, al surrealismo, al minimalismo, a Andy Warhol, a Piero Manzoni, a Maurizio Cattelan y compañía. En la segunda piel de los objetos de uso, la naturaleza se evidencia y se extraña.

Curiosamente, es María Elvira Escallón quien juega literalmente con esta liminalidad de la objetualidad y de la naturalidad de nuestra relación con los objetos de uso a través de su obra *Nuevas Flores* (2003). No es una obra de/con/sobre objetos “apropiados”. La apropiación yace en la relación, que Escallón hace patente, entre nuestra “naturaleza” material y la materialidad “natural” de origen de los objetos. La artista la describe para Gonzalo Sánchez de la siguiente manera:

Aunque uno se valga de la materia para hacer los trabajos, ello no quiere decir que estos sean una reflexión sobre la materia exclusivamente. Un trabajo reciente llamado *Nuevas flores*, son una serie de tallas elaboradas en ramas y troncos de árboles nativos, en cuya madera se modelan elementos pertenecientes a la cultura. Los árboles a su vez seguirán procesando estas intervenciones. La talla no es el punto final del proceso. En el momento en que se inicia una intervención se está abriendo un camino y la obra contempla el seguimiento y registro de lo que suceda a partir de ese momento<sup>1</sup>

Son partes de los mismos muebles que he visto en mi historia, mi casa, mi familia, mi territorio. Son referentes de, como señala Escallón misma, nuestra arquitectura y mobiliario colonial. Y, además, están incrustados en árboles de la sabana entre Sopó y La Calera. De modo que en el encuentro las lecturas se multiplican: el árbol se transforma en pieza de talla, pero también, allí incrustada, la talla es absorbida por el árbol en un sino de lenta y fatal desaparición; la mano corta la rama y la trabaja con pericia para absorber un referente cultural de mobiliario tradicional que convierte el árbol en parte de un bien mueble, pero a la vez esa parte de mueble simbólico se demuestra como es, una imposición cultural muerta sobre la materia viva; Escallón convierte mediante su intervención en un espectáculo lo ignorado de la flora nativa que circunda la capital, y sin embargo, decide que la obra solo

---

<sup>1</sup> Gonzalo Sánchez y María Elvira Escallón, “Memoria, imagen y duelo. Conversaciones entre una artista y un historiador”, *Análisis político*, 60, (mayo-agosto de 2007), p. 85.



FIGURA 1. Escallón. De la serie "Nuevas Floras", 2003. Impresión sobre papel. Dimensiones 80 X 100 cm. Galería Santafé. <https://galeriasantafe.gov.co/gsfradio-maria-escallon/>

circule por fotografías negando la ubicación de los árboles; el título *Nuevas Floras* tiene el carácter de la novedad que circula con y que circunda a los objetos que compramos, incluso con ese actual carácter de revitalización de lo antiguo, pero es la misma naturaleza en su materialidad la que se ve rota, herida, trastocada en una interesada inutilidad y, empero, la que también atraviesa en su propio tiempo esta rotura germinando nuevas flores.

Escallón relata que la obra tiene dos atractores: por una parte, el hecho de que ella no es estática, sino que se extiende en el tiempo de vida de los árboles, tal y como de la talla más radical, un cubo en medio del tallo de un Sauce, afloran nuevas ramas al cabo de cinco meses; por otra parte, reconoce su acción como una falsación protésica: "Este proyecto empezó haciendo prótesis, cogíamos una rama, tallábamos en esa misma madera y después íbamos e incrustábamos eso allí donde el árbol denotaba que había tenido una

rama que se había perdido por ejemplo”<sup>2</sup>. Escallón señala la dificultad que le significó intervenir en un ser vivo, pero era la única manera de mantener la tensión entre estos dos polos. Entre el tiempo de revitalización de la sección amputada y la incrustación de la prótesis falseada (no se sustituye por lo que era para el árbol, una rama, sino por lo que podría ser para el artesano, un referente de mobiliario) se expresan las posibles lecturas en tensión. Pero, además, en ellas mismas se evidencia lo que se muestra en el extrañamiento del otro: el mundo cultural del mueble emerge en el extrañamiento del árbol y la potencia de vitalidad del segundo en el extrañamiento que causa la herida-prótesis de la talla.

José Roca ve en esta obra el cuestionamiento de los límites entre lo natural y lo cultural, pero no un límite rígido e impenetrable, sino abierto y dinámico: “Lo natural es aquí entendido como «el estado natural» de las cosas -que justamente al estar naturalizado se acepta como un orden incontrovertible- y la obra de Escallón se encamina a perturbar la naturalidad de ese orden, introduciendo un elemento que lo pone en cuestión”<sup>3</sup>. Diríase entonces que las prótesis de Escallón son objetos-frontera donde confluyen y se interrumpen las percepciones automáticas y las significaciones normalizadas que compartimentan el mundo a la mano. Es un encuentro poético el que plantea así este objeto-frontera, que, aunque remita al uso, no puede ejercerlo y aunque explote la naturaleza, no puede aprovecharla. Trae en sí lo propio de los objetos de uso dados al estético mundo del consumo y, sin embargo, mantiene las barreras de la materia natural en su des-humanizado lugar propio.

Boris Groys en *Volverse público* defiende la pertinencia de dar prioridad a la poética de los objetos en arte y en diseño en lugar de a la estética de la cultura contemporánea y de la tradición teórica. Ello en función de invertir la perspectiva de análisis, pues para Groys la estética remite a la relación del objeto con el público consumidor, mientras que la poética remite a la relación con el productor. ¿Cuál sería la ganancia de su invitación? Para decirlo con franqueza, se trata de evidenciar *lo que puede un objeto*. Cuando “todo puede ser visto desde una perspectiva estética, todo puede servir como fuente de la experiencia estética y convertirse en objeto del juicio estético”<sup>4</sup>, ni el arte ni el objeto tienen una posición privilegiada o un aporte que brindar. De modo que siempre encontraremos un vacío o una banalidad de sentido en la dirección que va de la fruición estética común y reproducible a lo que este *topoi* o esta *doxa* dicta que debe ser el arte o el objeto de consumo. Por el contrario, cuando adoptamos la dirección inversa y partimos del objeto mismo, más aún

---

<sup>2</sup> G. Alarcón, ‘Entrevista a María Elvira Escallón. Reflexiones sobre «Nuevas floras», 2003. Premio Luis Caballero, ‘tercera versión’, 29 de noviembre de 2017 en <https://vimeo.com/296218377>

<sup>3</sup> José I. Roca, “María Elvira Escallón: Nuevas Floras”, *Columna de arena*, 28 de agosto de 2003, en <http://www.universes-in-universe.de/columna/col53/index.htm>

<sup>4</sup> Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja Negra, 2014, p. 13.

cuando el objeto es el que se introduce en -o como- la obra de arte, es posible encontrar cómo desde allí se evidencian las crisis de lo contemporáneo, la sensibilidad ante el propio tiempo y vida en común, y, en consecuencia, en palabras de Groys, la posibilidad de asumir desde el artista productor “la construcción autopoietica de su propio yo”<sup>5</sup>.

Es por esta razón que, si bien Groys es explícito en afirmar que el arte contemporáneo debe ser analizado desde su poética, este autor prefiere dar raíz a su análisis en el diseño del siglo XX. “El diseño industrial moderno, tal como surgió a comienzos del siglo XX, internalizó esta crítica dirigida a las artes aplicadas tradicionales y se fijó la tarea de revelar la esencia escondida de las cosas, en lugar de diseñar sus superficies”<sup>6</sup>. El diseño ha dejado la lección de la relación fundamental de las cosas -objetos, imágenes y espacios- con los sujetos, pues es en la actividad de los sujetos que las cosas adquieren sentido y relevancia y, a la vez, es por mediación de ellas que los primeros encuentran sus propias maneras de ser y hacerse en el mundo. “La forma última del diseño es, sin embargo, el diseño del sujeto. Los problemas del diseño son adecuadamente abordados sólo si se le pregunta al sujeto cómo quiere manifestarse, qué forma quiere darse a sí mismo y cómo quiere presentarse ante la mirada del Otro”<sup>7</sup>. El efecto de esta relación es que en la medida en que el siglo XX multiplicó los motivos de diseño hasta abarcar prácticamente la totalidad de las posibilidades de experiencia -del propio entorno a la propia genética-, el ser humano mismo es una cosa diseñada y cada sujeto vive la interpelación de asumir la responsabilidad del diseño de sí. Lo real para cada individuo yace, no tanto en la asimilación adormecida del consumo ni en la “shockeante interrupción de la superficie diseñada”, sino en el hacer técnico y práctico del autodiseño.

Lo interesante es que por esta vía retornamos a la estética, o mejor, a “actos de estetización” que en sí mismos aparecen como un suplemento con un potencial crítico: aquello que puede hacer lucir mejor “también genera sospechas acerca de que ese objeto sería especialmente desagradable y repelente si su superficie de diseño se retirara”<sup>8</sup>. En ello se muestra el juego del arte contemporáneo: su permanente juego con todas las superficies de diseño y las múltiples formas de diseño de sí abren el conflicto con lo dado, “un modo de iniciar una ruptura en la continuidad de la vida, a través de la creación de un exceso de tiempo sustraído de la historia por medio del arte. Este es el punto en el que el arte puede, de hecho, volverse verdaderamente contemporáneo”<sup>9</sup>. Si el repertorio de patrones de diseño que pululan en la sociedad de consumo es servil al consumo y es reproductor de su estructura

---

<sup>5</sup> Groys, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 92.

y de su continuidad, la alteración, la repetición, la transgresión o el extrañamiento de esos patrones en el espacio del arte -y de algunas formas de diseño independiente- deja abierta la rotura para formas otras de ser (o de diseño de sí).

¿No es un juego entre la superficie diseñada y la no tocada por la mano el que se manifiesta en las prótesis de Escallón? Si el diseño del mundo se percibe como una cobertura, evidenciar su raíz y su intervención material es dejar emerger nuestra dependencia y nuestra causación. Escallón es quien usa la palabra prótesis y ésta tiene la doble acepción de ser miembro artificial, falsedad natural (desde la pierna de palo), y a la vez ser extensión de la acción, potencializador de la propia limitación (las gafas o el brazo robótico)<sup>10</sup>. Tener una prótesis es aceptar la dependencia por sustituir aquello que se ha perdido y utilizar los recursos para, en esa pérdida, dar vía a la acción. Pero también es explotar la potencia del recurso y convertirlo en un asunto de mejoramiento del miembro original. La causa que aquí se evidencia, empero, es que esa dependencia muestra nuestra debilidad: la prótesis de Escallón debilita al objeto, rompe sus patas y columnas, y con ello los simbolismos de herencia y tradición que aún dominan y circulan, pero ahora reducidos a lo que son, un pedazo de madera. A la vez, esa prótesis pierde su potencial de mejoramiento al notar que su lugar no le aporta algo al árbol, solo, mediante el extrañamiento, evidencia al árbol y la innecesaria realidad de su causa, de la herida que Escallón misma le impartió injustamente como una cuenta más en la contabilidad de árboles caídos. Por ello, esta obra hace de la prótesis ese objeto-frontera en el que el estado presente, contemporáneo de la frontera rama-mueble, es aquel de la evidencia del caso y de la banalidad del motivo que circunda la vida material del individuo y deja abierto el interrogante por una u otra forma de ser.

Todo el trayecto del texto de Groys -del que sólo hemos adoptado unas líneas- parece llegar al deseo de revisar lo contemporáneo en un sentido similar al que aquí hemos asumido: “Aquí me gustaría poner en juego un significado un poco distinto de la palabra «contemporáneo». Ser con-temporáneo no necesariamente significa estar presente, estar

---

<sup>10</sup> Conviene reconocer una lectura diferente en Miguel Rojas al afirmar: “Para Escallón, la obsesión se da al momento de desnudar el árbol. En *Nuevas Flores* se da un proceso paralelo al científico; primero se identifican la(s) especies a intervenir bajo premisas claras de forma, textura, densidad y resistencia; luego se toma posesión de ellas, en este caso directamente en el paisaje; finalmente se intervienen implantando un nuevo modelo estético/ontológico, mediante usos tradicionales (talla directa) y costumbres culturales locales y globales (modelos estéticos de alta cultura en el diseño mobiliario y formas artesanales y populares). El resultado es un travestismo formal y una intervención en el paisaje que alude de nuevo a prácticas históricas de la modernidad/colonialidad. Una violencia moderna de doble ritmo, natural y cultural donde no se pone en cuestión el modelo pues se le usa como moneda de cambio” Miguel Rojas, “Una flor (modernidad) marchita”, *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 1, 1 (2016), p. 95. doi:10.14483/udistrital.jour.ea.2016.1.a06. Empero, la idea del travestismo en la obra implica una lectura de falsación identitaria que no corresponde con la idea de la prótesis, donde ambas partes son al tiempo en la obra.

aquí y ahora; significa estar «con el tiempo», más que «a tiempo»<sup>11</sup>. Sin embargo, ronda el peligro de desconocer los vicios perniciosos de este tiempo, en particular con relación a las actuales posibilidades de ser, de hacer subjetividad en este tiempo. Estimo que, usando las palabras que han salido de entre las *Nuevas flores*, conviene repensar el carácter protésico de la propia forma de subjetividad, hacer patentes los conflictos naturales que la automatización de la rutina y la significación cotidiana obliteran, en otras palabras, extrañar la continuidad de la relación -y permutación- entre objetos y sujetos: tal es el potencial del arte -prótesis de nuestro sentir y pensar- que está “con nuestro tiempo”.

Lo cual abre dos posibilidades. Por una parte, deja al arte en un estado de riesgo permanente de caer en el “a tiempo”, en la tendencia del momento. Zygmunt Bauman extrae de su despensa de líquidos un frasco de arte líquido: grandes nombres como Damien Hirst y otros conforman el *jet set* del circuito del arte contemporáneo, en donde las obras circulan con precios astronómicos y una total carencia de inmortalidad. Para Bauman, “el consumo es exactamente lo contrario de la inmortalidad”<sup>12</sup>. Siguiendo a Arendt, Bauman adscribe al arte la duración y continuidad de los contactos temporales con la obra, de modo que puede compensar lo efímero del objeto de consumo. “Los objetos de consumo, por su parte, se gastan al consumirse, pierden toda o parte de su sustancia, menguan o desaparecen”<sup>13</sup>. Sin embargo, en un mundo en el que la obsolescencia es deseada y el consumo es diversión, los resguardos de perpetuidad resultan cada vez menos agradables.

El *jet set* del arte funciona precisamente por ofrecer un escenario de sensaciones explosivas, diversas e incluso amorfas como parte de la diversión a consumir en el instante y, con ello, el grado cero de expectativas o de extrañamientos. “La obra de arte considerada como motivo de diversión acaba resultando tediosamente familiar, pierde su capacidad inicial de provocar sensaciones, de chocar, sorprender: acaba prometiendo la pesada sensación del *déjà vu* en lugar de la aventura”<sup>14</sup>.

Pero ¿es posible afirmar sin pudor que una obra como *Nuevas Flores* es una obra de arte líquido? ¿O, asimismo, que es una obra de arte sólido o nostálgicamente sólido? Hay algo que se escapa a estos polos. Ciertamente el *jet set* del arte cabe muy bien dentro de este hacerse espectáculo y diversión, pero difícilmente captura todo lo que con el tiempo en la mano puede expresar el objeto-frontera de Escallón. Si es cierto que “en el mundo de la modernidad líquida, la solidez de las cosas y de las relaciones humanas se percibe como

---

<sup>11</sup> Groys, p. 93.

<sup>12</sup> Zygmunt Bauman, “Arte, muerte y posmodernidad”, en Z. Bauman, & et al. (eds.), *Arte ¿líquido?*, Madrid: Sequitur, p. 20.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 23.

una amenaza”<sup>15</sup>, hay entonces, en efecto, algo amenazante en las prótesis de Escallón: lo que es líquido pertenece al carácter transitorio e indeciso de las identidades sociales y los paradigmas culturales, no a la obra; por el contrario, la externalización cruda de todo el aparato simbólico que expresan los objetos más cotidianos expuestos como prótesis aún dependientes de la rama desnuda, esas tensiones en frontera entre objeto y árbol, mantienen una solidez que perturba como la piedra que cae en un charco. No en vano los objetos de las prótesis son mobiliario colonial: patas de silla Reina Ana, columna salomónica, etc. Pero tras estos nombres se esconde la experiencia cotidiana, pues antes de ser mobiliario colonial relatan <los muebles de la casa de los abuelos>, aquellos a los que me subía a saltar de niño y embadurnaba de dulce.

En el relato de la historia familiar, vital, tradicional, cultural del que hacen parte los objetos elegidos en estas nuevas floras se incrusta o, mejor, se injerta la herencia que aún los mantiene reconocibles. Si el problema hubiese sido solamente el del objeto consumido, probablemente habría sido suficiente a la artista ir a un almacén de mobiliario. Pero el injerto aquí es entre dos herencias también, la propia del árbol, la propia del mueble viejo de la casa grande; entre las dos, la fusión se hace sólida, en tanto terminan, de hecho, acoplando sus fibras de madera, y también amenazante, pues allí se reaviva lo antiguo, se confronta lo líquido.

Por otra parte, si lo anterior puede corresponder a la función de dependencia de la prótesis, el objeto-frontera de Escallón también expresa el potencial de expansión de la acción humana. Si el diseño de sí es inevitable, si la prótesis es potencial, debe haber formas de circular el potencial, de generar diseño de lo posible. En *El hombre sin contenido*, Agamben nos recuerda que lo que es para sí se da en la pérdida de sí que se forma en su contrario, en el “espíritu extrañado de sí mismo”. Una condición que atraviesa la poética del arte yace en un desgarramiento del contenido cultural, de la mirada automática cotidiana para poder abrirse a una sensibilidad que, por amenazante de sí que sea, libera las posibilidades de ver la realidad concreta. En este distanciamiento, afirma Agamben, “el artista es el hombre sin contenido, que no tiene otra identidad más que un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión, ni otra consistencia que este incomprendible estar a este lado de sí mismo”<sup>16</sup>. Por el contrario, si el arte se encuentra en una incapacidad para alcanzar dicha cimentación, lo que se expresa entonces es una crisis de la *poiesis* humana, hoy expandida y restringida por los intereses y la técnica de la producción industrial global y la biopolítica del trabajo. Para Agamben, empero, este panorama es a la vez explicativo de las reacciones artísticas. Frente a la producción técnica y la reproducción industrial, nacen formas híbridas del arte como el *ready-made* y el *pop-art* “que muestran al desnudo

---

<sup>15</sup> Bauman, “Arte líquido”, en Z. Bauman, & et al., (eds.), *Arte ¿líquido?*, Madrid: Sequitur, p. 43.

<sup>16</sup> Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona: Áltera, 2005, p. 91.



FIGURA 2. Escallón. De la serie "Nuevas Floras", 2003. Impresión sobre papel. Dimensiones 80 X 100 cm. Galería Santafé. <https://galeriasantafe.gov.co/gsfradio-maria-escallon/>

el desgarramiento existente en la actividad poética del hombre"<sup>17</sup>. Así, Duchamp somete a extrañamiento un objeto cualquiera de almacén y lo hace pasar de la funcionalidad técnica a la unicidad estética. El pop-art también somete a perversión la actividad productiva, pero de manera invertida, pues retorna el objeto de la condición estética de la sociedad a la situación de producto industrial reproducible.

En ambos casos, el tránsito imposible en la cotidianidad de un registro a otro puede tener lugar al plantear el extrañamiento de su propia condición en el marco de la poética artística particular que le ha adoptado, donde queda "suspendido en una especie de limbo inquietante entre ser y no-ser, y es precisamente esta imposibilidad la que confiere tanto

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 103.

al *ready-made* como al *pop-art* todo su enigmático sentido”<sup>18</sup>. Es en esa espacialidad de la rotura, de la indefinición provista por la distancia, que retorna no solo la poética artística con el potencial de extensión de otras posibilidades de hacer y ser en el mundo, sino que retorna también lo estético que se había extraviado de fondo en la obra. Puesto que ese mundo del que el hombre sin contenido debe tomar distancia para encontrar su poética es también un mundo lleno de vida estética, con sus discursos, valores y jerarquías dominantes, el extrañamiento en la obra de los objetos de allí adoptados también señala otras posibilidades o alteridades del sentir; o mejor, traspasada la frontera que distinguía la doble naturaleza y que enmarcaba la estética como recurso discursivo para la justificación de la mercancía, se abre un pensamiento sobre lo real en el que del sentir emerge la posible alteridad en medio de la unidad del mundo social.

Hay que recuperar la estética, pero hay que extrañar su marco y su objeto. Hay que darle lugar al pensamiento desde el sentir para liberar la mirada y el pensar mismo. Pero en ello, un recordatorio: el objeto-frontera de Escallón no puede ser visto sino por fotografías; no puede ser convertido en lugar de visita; si fuera llevado a la sala de exposición habría que matar el árbol. Asimismo, el objeto mueble aludido, la silla, la cama colonial, no son vistos, no son presentados; su miembro es el único índice presente, de lo contrario todo el mueble se impondría con los siglos de simbolismo que porta dejando muerto el acontecimiento protésico mismo. Es en el encuentro de una doble ausencia, de un ser vivo completo que no tocamos y un objeto que solo recordamos que se abre el espacio, la rotura del pensamiento y en el que el objeto-frontera pone en evidencia las tensiones y valoraciones que exceden los extremos originales.

La estética es también un pensamiento de frontera que no puede seguir acordonado al insípido lugar de vigía de artes y de embellecimientos. Por el contrario, se aboca, como Foster gusta pensar, a perseguir desde el sentir ese real traumático que cada vez que se señala ya se ha fugado pero no sin dejar la huella, la melancolía, la necesidad de repetir la escena<sup>19</sup>. De muchas maneras el arte contemporáneo persigue en su propio extrañamiento -vaciamiento y desgarrar en palabras de Agamben- ese real que se hace concreto en la obra. El objeto apropiado, alterado, trastocado y vuelto a presentar es un privilegiado modo de hacerlo particular y potentemente, pues el trabajo poético sobre él retorna lo real en la versión de aquello que no queríamos ver, ese abyecto que a la vez da cuenta del sujeto que se va con él. Así, Escallón nos abre en este particular objeto-frontera el sentir de aquello que día a día no deseamos ver, que ocultamos y arrojamos para favorecer la cotidiana significación de la vida. Pero la doble condición de la prótesis (dependencia y potencia) que expresa la rama-mueble de Escallón abre una estética en la que la rotura que esconde

---

<sup>18</sup> Agamben, p. 104.

<sup>19</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001, p. 134.

desde lo concreto de su poética a la vez es la expresión de un sentir humano ineludible y está presente en toda nuestra protésica realidad: en el fondo no hay más que una relación entre el ser sintiente, árbol que se sostiene, y el cadáver objeto que nos expresa y signa. “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”<sup>20</sup>. La estética que invita pensar ese objeto en el arte es aquella que rota la barrera, no es ni naturaleza original ni naturalidad del mundo cultural, sino lo que puede mostrar y pensar el sujeto en los linderos de lo real traumático: el cadáver o, en el sentir de Escallón, el escombros que es necesario ver.

---

<sup>20</sup> Foster, p. 170.