



# Crónica de un

---



*Maíz.* Carlos Uribe

# salto al vacío

---

*Sueño con una ciencia que tendría como objeto esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio donde vivimos. Estudiaría las heterotopías, los espacios absolutamente otros, los espacios que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las zonas vacías que la rodean.*

Michel Foucault

SOL  
ASTRID  
GIRALDO

Fotografías  
Alfonso Posada

Torre de panela. Carlos Uribe



El Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) es quizá el recinto expositivo con el mayor número, sino de metros cuadrados, sí de metros cúbicos del país. Funciona en lo que fueron los antiguos Talleres Robledo de siderurgia. Lugar-bodega que, incluso en sus nuevos usos culturales, conserva su severa presencia de ruina testimonial. Debido a que su destinación original permanece marcada en su arquitectura, hoy el MAMM, antigua catedral industrial, se puede dar el lujo de ser tan generoso en espacios como avaro es el resto hacinado y comprimido del Medellín de los primeros años del siglo XXI.

Cuando hablamos de espacio en este contexto no nos referimos a la acepción que los museos tradicionales le dan al espacio como vacío neutro, usado apenas como un pasaje extraartístico para que los espectadores circulen entre los metros y metros de paredes lineales tachonadas de pinturas. A lo que nos quisiéramos referir aquí es a un excedente de espacio liberado, no funcionalizado, flexible, maleable, invitado a la experiencia estética y que permite un concepto museográfico activo y sugerente.

El espacio no es solo un contenedor para meter muchas cosas, apilar infinidad de obras o desplegar trabajos de tallas extralargas como un telón de Luis Caballero o un lápiz gigante de Luis Camnitzer. Lo que el arte contemporáneo ha venido proponiendo desde los años sesenta es que también podría ser el soporte para problematizarse a sí mismo. Quizá por ello no podía haber una sede más apropiada para reflexionar sobre la naturaleza espacial que este vacío monumental que ofrece una sala central como la del MAMM. Y esto es lo que hizo la exposición *Coordenadas*, una curaduría sobre lecturas del espacio que es lo que en definitiva es una instalación. En esta muestra se recuerda cómo los artistas antioqueños se lanzaron sin paracaídas a este problemático vacío<sup>1</sup> desde la década de los setenta.<sup>2</sup>

¿Cómo incursionaron nuestros artistas en ese universo inexplorado del vacío, alejándose de la bidimensionalidad? ¿Cuándo dejaron de

Saltar al vacío era cambiar la mirada por los pies, la contemplación por el recorrer y el penetrar, los ojos por las sensaciones desordenadas del cuerpo y la piel.

pensar en el espacio como un medio para convertirlo en el fin de sus reflexiones, en la obra no como una acumulación de objetos sino como la relación espacial que se teje entre ellos? ¿Cuándo dejaron de representarlo como artificio sobre la pared para habitarlo, penetrarlo e instalarse en él en la realidad? ¿Cómo alcanzó el espectador con sus recorridos un nuevo estatuto de cocreador?

### Museo y academia

Estas preguntas ya habían sido las generadoras de la investigación *La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*,<sup>3</sup> realizada por el Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia, de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Dicha investigación hizo un recorrido minucioso desde la emergencia de esta estrategia contemporánea en Colombia y en la escena local en obras como *Camas* de Feliza Bursztyn, hasta el momento en que definitivamente los marcos tradicionales explotan y se apropian de un espacio, ahora significado. Este trabajo de arqueología debió lidiar, sin embargo, con una dificultad paradójica: si bien todas las obras estudiadas eran espaciales, ya no existían debido a su carácter efímero, propio de la naturaleza de la instalación, y muchas veces solo pudieron ser reconstruidas a partir del relato verbal de los artistas. O, en el mejor de los casos, cuando se había realizado un registro, solo se trataba de fotografías de baja calidad que no podían dar cuenta de la especificidad y potencia de unos trabajos que deben ser experimentados espacial y sensorialmente.

La exposición *Coordenadas*, cuya curaduría se basó en esta investigación precedente, se propuso entonces la valiosa tarea de recrear estas instalaciones y reunir las por primera vez, convirtiéndose en un valioso complemento de aquella. Así, muchas obras que se han vuelto referentes indispensables en el arte producido en Antioquia pudieron conocerse en su real dimensión y propuesta. También se logró una perspectiva de conjunto, pues si bien los espectadores podían haber conocido alguna de estas obras individualmente, nunca se había

tenido la oportunidad de reunir las en una proximidad que permitiera nuevos diálogos entre ellas.

Estas instalaciones no solo dan cuenta de los descubrimientos formales, de la paulatina intromisión de los conceptos del arte internacional en el medio local o de los resultados de los nuevos modelos pedagógicos en las escuelas de arte. También hacen visible el viaje artístico de una generación que fue pionera del arte contemporáneo en la escena local y de sus búsquedas personales y colectivas.

¿Qué implicó este lanzarse al vacío? Dar un salto que los llevó de las dos dimensiones y la obra acabada, a distanciarse del concepto de arte como cosa, a entender que el espacio no era neutro ni dado sino un campo en tensión y siempre en construcción, donde se cruzaban, además de objetos y cuerpos, poderes y discursos, y que la percepción espacial se aprendía y se desaprendía. El vacío era también contenedor de significados; desde allí podían confrontarse o recrearse. Asumir la instalación como una práctica era abrir una puerta por la que entraban, en lugar de los materiales nobles y canónicamente artísticos, como el óleo o el mármol, los detritos prosaicos y vanos del mundo, la contaminación, las adherencias. Saltar al vacío era cambiar la mirada por los pies, la contemplación por el recorrer y el penetrar, los ojos por las sensaciones desordenadas del cuerpo y la piel. Era dejar entrar, en últimas, la vida. Y el espacio de la vida no tenía que ver con la utopía plana y la ordenada cartesiana.

Convocar todas estas obras en la actualidad, bajo el extenso techo de los antiguos Talleres Robledo, significó entonces reunir múltiples fragmentos de espacio, de especies de espacios, como diría Georges Perec. La idea de un espacio uniforme al interior del cubo blanco del museo se hizo añicos en esta exposición, planteada en términos de las heterotopías definidas por Foucault:



Colombia: + 5: GMT. Edith Arbeláez



Vestido de Novia. Ana Claudia Múnera

No vivimos, no morimos, no amamos dentro del rectángulo de una hoja de papel. Vivimos, morimos y amamos en un espacio recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas sombrías, con diferencias de nivel, con peldaños, huecos, relieves, con zonas duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas. Hay regiones de paso, hay regiones abiertas, otras de detención provisoria y, además, hay regiones cerradas, de reposo e intimidad.<sup>4</sup>

Y así de agujereadas, desniveladas e irregulares se vieron las salas del museo en este caleidoscopio espacial, donde cada artista desplegó un planeta con su propia cartografía. Planetas que a veces lograban orbitar unos alrededor de los otros, pero que en algunos casos no pudieron más que colisionar. Estas instalaciones fueron el resultado de las reflexiones de una generación que puso su empeño en comprender el espacio y el tiempo que habitaba, no en abstracto, sino en unas producciones en las que iba tomando forma lo urbano, lo doméstico, lo ancestral, lo ambiental, la violencia, gracias a un lenguaje internacional que, sin embargo, en sus manos se llenaba de referencias a su particular momento y lugar.

### Espacios urbanos

La exposición permite apreciar, por ejemplo, cómo va emergiendo entre estos artistas una nueva conciencia de ciudad en su complejidad contemporánea. Juan Luis Mesa, en la videoinstalación *De este lado del río*, alude a referentes concretos como el río Medellín, eje físico que también es simbólico

y alrededor del cual se ha estructurado geográfica e históricamente el Valle de Aburrá. Un espacio-borde, residual, donde pugnan la naturaleza y el concreto, y que a pesar de estar en el centro de la ciudad se ha convertido en un espacio marginal que la atraviesa como un vacío incómodo, como una cicatriz urbana, con la cual no se ha terminado de hacer las paces. Margen que en su extraterritorialidad convoca a los parias que también ha desplazado la ciudad y que podemos apreciar en su video. Mesa reconstruye en esta obra las técnicas artesanales de contención del agua que permitieron la urbanización de la “otra banda” de Medellín. Y logra reproducir también su negatividad en el centro de un museo que precisamente se encuentra en la nueva zona de urbanismo y luz que se supone debe ser Ciudad del Río.

Estas técnicas constructivas informales, que luchan cada día contra las fuerzas naturales y las presiones políticas en batallas nunca acabadas, también son retomadas por Fredy Alzate en su instalación *Leve*, donde reflexiona sobre los espacios de la vivienda informal que han construido la Medellín de los extramuros. Materiales de demolición en un precario pero efectivo equilibrio hablan de otras arquitecturas extrañas a la claridad, el orden y la armonía de Vitrubio o del modernismo. Arquitecturas al borde y en los bordes, que el espacio positivo de la Tacita de Plata quisiera ignorar y desplazar, pero que ahí están, constituyéndola como su otro irrefutable. Alzate toma estas soluciones espontáneas y las trasplanta al vientre de este monumental y sólido edificio que parece por momentos contagiarse de su fragilidad.



Arquitectura y memoria. Germán Londoño



De este lado del río. Juan Luis Mesa

John Mario Ortiz, por su parte, reflexiona sobre una vivienda muy distinta: la de las urbanizaciones en serie, las cuales, en lugar de crear condiciones mínimas para que la función de habitar el espacio sea posible, se convierten en productoras sistemáticas de espacios bloqueados en su relación con el adentro y el afuera y con la naturaleza. En su obra *En(red)adera*, vuelve a referirse al tema del combate entre lo natural y lo urbano abordado por Mesa y Alzate. Realiza entonces una enredadera con un material metálico e industrial usado por los urbanizadores, creando un objeto paródico en cuya superficie colisionan estas contradicciones.

La ciudad, pues, puede ser un lugar o un no-lugar, el espacio urbano puede ser positivo o negativo, una posibilidad o una tumba, y las salas del MAMM se abren y se cierran ante estos códigos planteados por cada obra. Colisión de espacios. Desestabilización de la geometría euclidiana que se expande, se retrae, se ahueca, se abre.

### Espacios íntimos

La ciudad pública también convive con la ciudad privada, que aquí es narrada por algunas artistas como Ana Claudia Múnera o María Teresa Cano. Estas artistas llevan al museo constelaciones de objetos domésticos para hablar de este espacio vivido en tonos menores, bajo luces íntimas, moldeado entre los velos de novias, camas, muebles o comedores. Y también muchos interdictos. Instalaciones que hablan de la manera en que la construcción del espacio depende de la relación de los objetos y los cuerpos en él.

Estos cuerpos sin grandilocuencia, cotidianos, con sus traslaciones, hablan de otras maneras

de habitar y de desplegarse en el tiempo, al margen de los grandes relatos oficiales. Porque si el tiempo puede medirse en un reloj público, con la invasión exterior de las hojas metálicas de John Mario Ortiz sobre la pared, con la emergencia del bosque pintado con revelador fotográfico y alterado por la luz durante todo el lapso de la exposición de Jorge Ortiz, también se registra en la acumulación de las huellas de los platos sobre una mesa o la de los zapatos de los comensales entrando y saliendo de los altares familiares. Tiempos públicos, tiempos privados. Relojes que no siempre se acompañan y que entran aquí en tensión. Porque el espacio siempre tendrá como variable dependiente precisamente esa, el tiempo.

### Espacios ancestrales

La montaña de *Maíz* y la *Torre de panela* de Carlos Uribe, con su germinación, olor, putrefacción, se instalan también en esta sala como medidores orgánicos del tiempo. Estas dos obras hablan de elementos materiales que han construido nuestra historia, economía e identidad. Hijos del maíz, hijos de la panela, los antioqueños recuerdan su origen en el escenario sofisticado del arte contemporáneo. Si movimientos artísticos como el pop se han interesado por los detritos industriales y del gran consumo, nuestra sociedad gira alrededor de otro tipo de materiales. Un acierto del montaje es haber puesto esta torre construida con degradables ladrillos de panela al lado de las soberbias columnas del museo, que en algún momento se echaron sobre sus hombros la carga de sostener el

sueño de progreso industrial de Antioquia. Hoy que este ha entrado en crisis, vale la pena mirar esas otras estructuras que lo sostenían.

Los objetos rituales de Germán Botero en *Arquitectura y memoria* le hacen un homenaje a técnicas tradicionales como la cerámica. Esta instalación, en contraste con nuestro universo desechable, tiene en cuenta las coordenadas espacio-temporales precolombinas que desde la tierra miraban de cara a la eternidad. Maíz, panela, piedra, madera, barro dan cuenta de su peso en el mundo, extendiéndose por la gigantesca nave industrial de las instalaciones del MAMM.

### Espacios políticos

La violencia también moldeó lugares o, más bien, no-lugares en el lapso histórico que revisa la exposición. Y estos lugares humanos violados ahuecan la superficie de las salas. Edith Arbeláez construye uno en *Colombia: +5:00 GMT*, donde el café, nuestro otrora producto identitario, y las imágenes violentas extraídas de los noticieros de la época, se mezclan en una perturbadora simbiosis. En la década de los noventa no solo se exportó café sino también sangre, y nuestros imaginarios le debieron tanto a un elemento como al otro.

Sobre los campos colombianos se dictaminó la ley no escrita pero practicada del “no habitarás la tierra”, como lo recuerda el jardín de cruces y muerte que crece en *Patio* de Alberto Uribe o los monstruos sin voz de Clemencia Echeverri. Su instalación *Versión libre* hunde al espectador en un agujero negro que se le abre a la indiferente superficie de los Talleres Robledo. Nos introducimos a este no-espacio siguiendo la invitación de un cancerbero con pasamontañas que parece venir hacia nosotros como un fantasma antes de hundirse en el infierno al que nos lleva. Adentro, todo es ruido y furia, como en los versos de Shakespeare. Las múltiples versiones libres de los paramilitares se acumulan en bocas que solo pueden vomitar palabras sin sentido. Es que la violencia destruye precisamente las posibilidades del lenguaje. Ellos quisieran hablarnos, pero no pueden. No tienen las palabras que ellos mismos asesinaron. Los rostros cubiertos, las bocas tapadas, los cuerpos camuflados nos hablan de esa imposibilidad de saber aquello que pasó. El cuerpo del espectador debe quedarse desnudo

frente al de los victimarios confusos en un hueco de terror sin coordenadas espaciales. Es solo la boca de la muerte.

Este espacio negro y sangriento contrasta con el agujero blanco que plantea Libia Posada. Menos emocional, más aséptico, con la limpieza de los recintos hospitalarios, mucho más silencioso (una enfermera nos obliga a callar), es sin embargo igual de paralizante. El control biopolítico de los cuerpos inmoviliza al espectador, quien a pesar de la luz y la limpieza se sabe en un no-lugar. Allí pierde su autonomía y precisamente su lugar en esta cámara del control ejercido por los discursos médicos que le quitan el derecho sobre su propio cuerpo, lo segmentan y lo racionalizan.

*Coordenadas*, una exposición, una generación, unas obras que moldearon las complejidades no solo de su lugar, sino también de su tiempo. Una propuesta como pocas de mirarnos en los espacios y los no-espacios que construimos para la vida, para la muerte, para la resistencia y la supervivencia durante unos años agitados y convulsos. ■

---

*Sol Astrid Giraldo* (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas clásicas de la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Colaboradora habitual de revistas nacionales y latinoamericanas. Investigadora y curadora independiente.

### Notas

<sup>1</sup> La figura de la instalación como “salto al vacío” fue acuñada por el crítico Luis Fernando Valencia en su texto “La instalación”, ponencia en el *Seminario 10 X 10 X 10. El arte contemporáneo de mayo de 1968 a septiembre de 2001*, Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y Museo de Antioquia, 30-31 de octubre de 2003.

<sup>2</sup> La curaduría de *Coordenadas* fue realizada por Armando Montoya y Óscar Roldán. Artistas participantes: Adolfo Bernal, Alberto Uribe, Ana Claudia Múnera, Beatriz Olano, Carlos Uribe, Clemencia Echeverri, Edith Arbeláez, Feliza Bursztyjn, Fredy Alzate, Germán Botero, Gloria Posada, Jean Gabriel Thénot, John Castles, John Mario Ortiz, Jonier Marín, Jorge Jaramillo, Jorge Ortiz, Juan Camilo Uribe, Juan José Rendón, Juan Luis Mesa, Juan Manuel Montoya, Leonel Estrada, Libia Posada, Luis Fernando Peláez, María Teresa Cano y Mauricio Carmona.

<sup>3</sup> Los investigadores participantes fueron Alba Cecilia Gutiérrez, Armando Montoya, Luz Análida Aguirre y Sol Astrid Giraldo.

<sup>4</sup> Foucault, M. (2003), *Michel Foucault por sí mismo* (2003). En línea, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_wEsYlr5DQM&list=PLaFFFj1xuqgROeIUT4FbNoJmbGH5ZmFFb](https://www.youtube.com/watch?v=_wEsYlr5DQM&list=PLaFFFj1xuqgROeIUT4FbNoJmbGH5ZmFFb). Acceso: 13 de enero de 2014.