

L A S P O T E N C I A S
D E L D I B U J O

S E R R A I Z - S E R C R E C I E N T E
E u l a l i a D e V a l d e n e b r o 2 0 0 9

LAS POTENCIAS DEL DIBUJO
SER RAIZ - SER CRECIENTE

Eulalia De Valdenebro Cajiao 03-398054
Trabajo de grado presentado para optar al título
Magister en Artes Plásticas y Visuales
Directora: Rosario López Parra

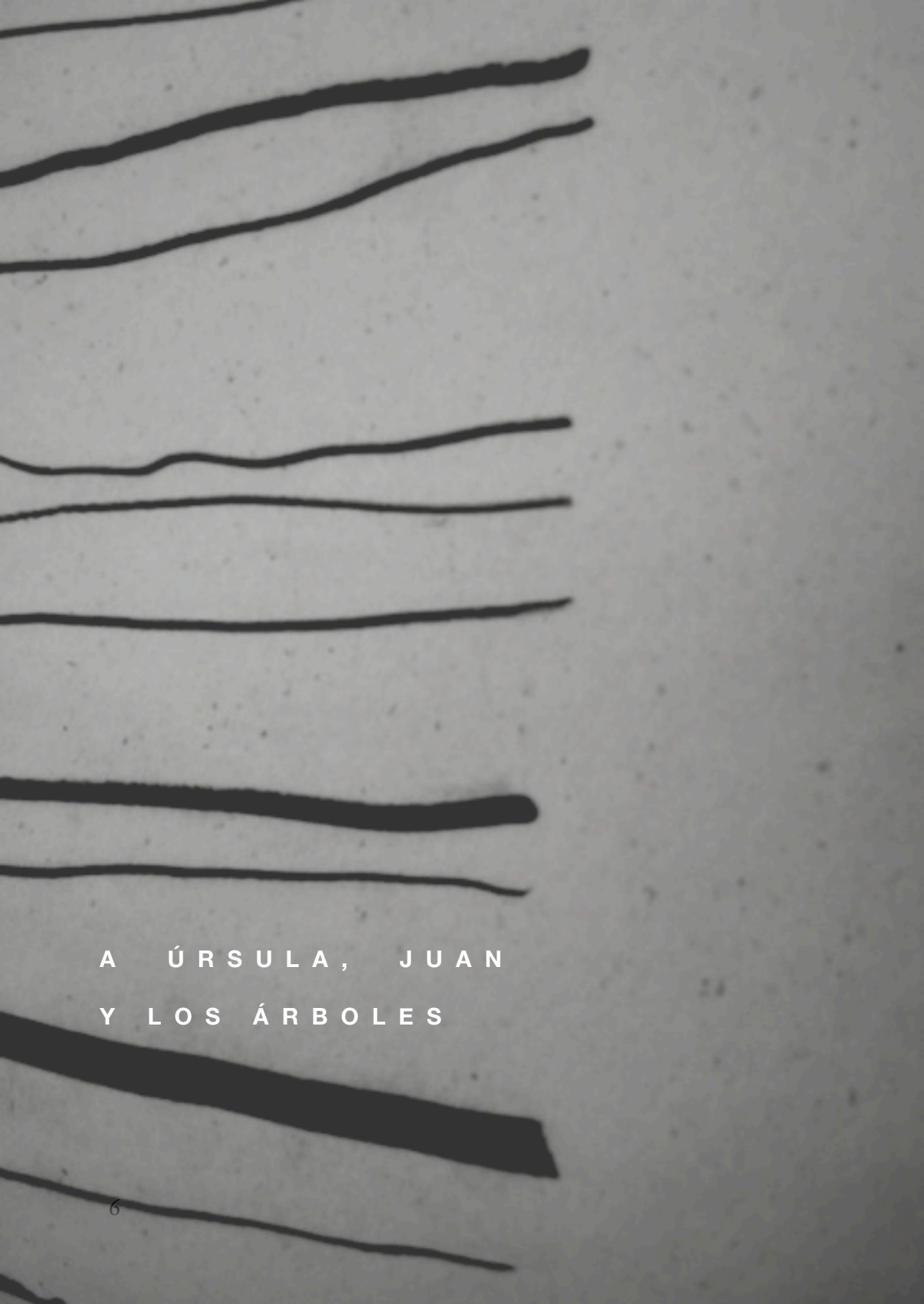
Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Maestría en Artes Plásticas y Visuales

Proyecto realizado con el apoyo de la Vicerrectoría de Investigación.

Universidad Nacional De Colombia

Convocatoria Nacional de Investigación 2008.

Apoyo a tesis de programas de posgrado



A ÚRSULA, JUAN
Y LOS ÁRBOLES

I N T R O D U C C I Ó N

Este texto, y todo el proyecto desarrollado en la Maestría de Artes Plásticas y Visuales, nace de dos necesidades, una plástica de comprender el dibujo, y una necesidad política de comprender el papel del arte en la ecología.

Este texto ha estado en continua y simultánea construcción con la obra, es como un diálogo que se tiene con ella, se deduce de la experiencia plástica y sirve para decantar las ideas que allí aparecen y que luego se retoman con más fuerza en el siguiente trabajo. Así, en cada capítulo se puede sentir este diálogo, entre una conceptualización acerca de las potencias de dibujo y una práctica artística. Es un proceso que siempre he sentido en construcción y aunque se concrete en este punto, espero que continúe abierto.

Por medio de este diálogo entre escritura y obra, he llegado a desglosar tres potencias del dibujo, una en cada capítulo:

LAS POTENCIAS DEL DIBUJO

POTENCIA TACTIL

D. clasico D. tactil



POTENCIA TEMPORAL

Desespecificación

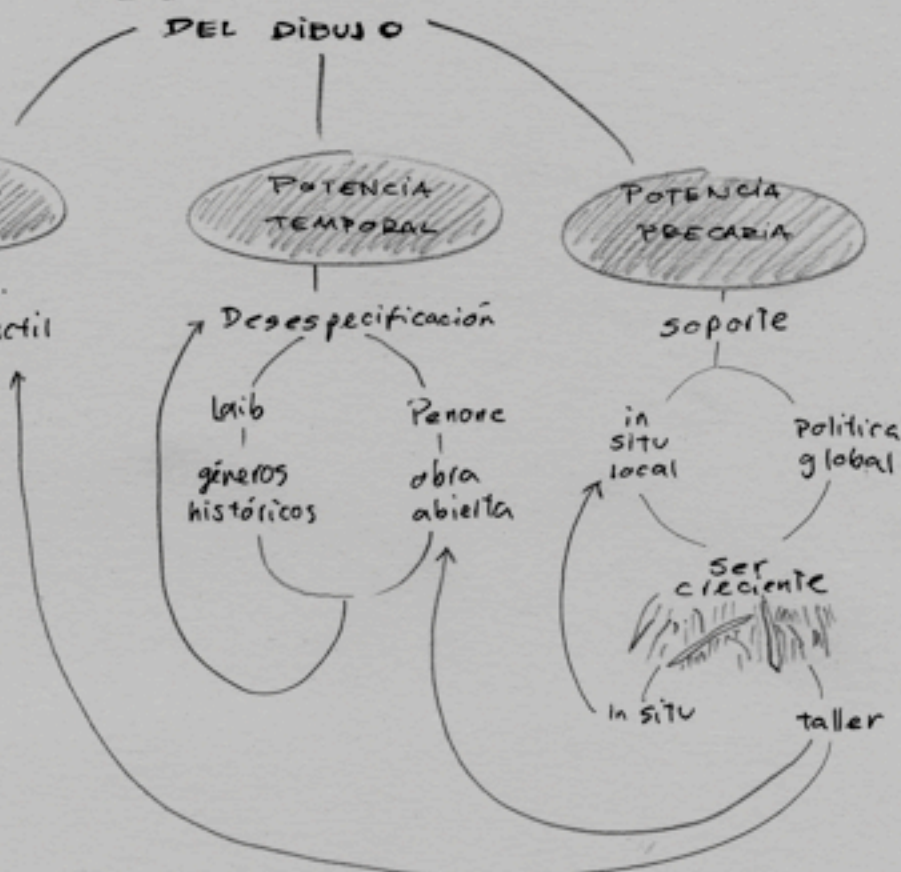
laib Penone
gêneros obra
históricos abierta

POTENCIA PRECARIA

soporte

in situ local politica global

ser creciente
in situ taller



Una **Potencia Táctil** que se deriva de la inmediatez, del encuentro con las cosas mismas. Potencia que anula la distancia óptica tan aferrada a la idea clásica de dibujo, cediendo así esta posición privilegiada de la vista al sentido común de todo el cuerpo, el sentido del tacto. En este capítulo, y con el fin de diferenciarse de la idea clásica del dibujo, aparece lo que he llamado **dibujo-táctil**. A partir de este momento, empiezo a intentar definirlo, primero en función negativa respecto al clásico, y más adelante en función positiva respecto a la experiencia plástica de los trabajos que hago.


Otra **Potencia Temporal** en donde se reflexiono a partir de los instrumentos, materiales y dispositivos mediante los cuales el dibujo-táctil puede aparecer. Surge la idea de un dibujo-proceso siempre abierto, en permanente configuración, oponiéndose así a la idea de un dibujo-objeto.

Y una tercera, **Potencia Precaria** que viene de pensar el problema del soporte y manifiesta una condición de mi trabajo: pobreza de medios, inestabilidad precedera, desnudez de los recursos. Esta potencia me conduce directamente al problema del lugar específico y es a través de ella que llego al problema del arte en la ecología.

Este asunto lo he abordado desde el encuentro que se da entre lo vegetal y lo humano, como una estrategia para limitar el vastísimo tema, y a la vez responde a una condición de mi vida, que siempre y de muchas maneras distintas ha estado vinculada profundamente a los seres vegetales.

En la dimensión política del arte, se hace indispensable considerar la idea de introducción del disenso que Jacques Rancière elabora en el tercer capítulo de "*Sobre políticas estéticas*", (Ranciere 2005 P.55) cuyo planteamiento me da la clave para proponer una crítica

desde mi trabajo. No como un abanderamiento proteccionista ni como una denuncia; pues el arte no se hace político a través de estos mecanismos. Lo hace apareciendo como una grieta en esa masa única e inmanente que es el consenso. Que en ecología es la idea de creernos una cosa separada y superior a la naturaleza.



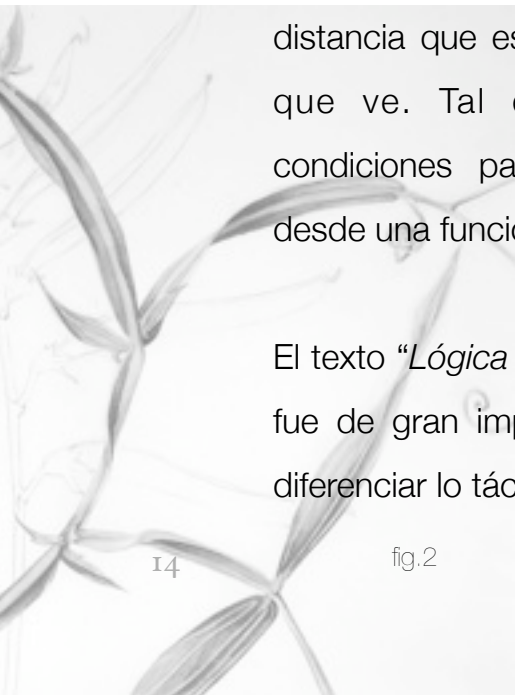
Explotando las potencias
del dibujo, actúo,
devengo naturaleza, con
toda su fuerza creadora y
destructora también.

I

POTENCIA TÁCTIL, INMEDIATEZ.

Esta potencia aparece como una negación del dibujo clásico, entendido como un trabajo en donde se privilegia el sentido de la vista con la distancia que este implica respecto a las cosas que ve. Tal distancia también pone las condiciones para que el dibujo se entienda desde una función representacional.

El texto "*Lógica de la Sensación*" (Deleuze 2002 p.137) fue de gran importancia para la comprender y diferenciar lo táctil en mi trabajo.

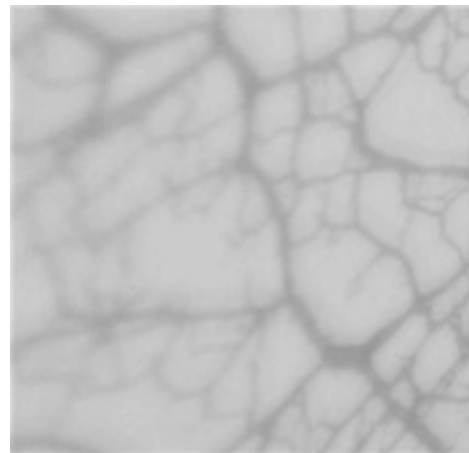


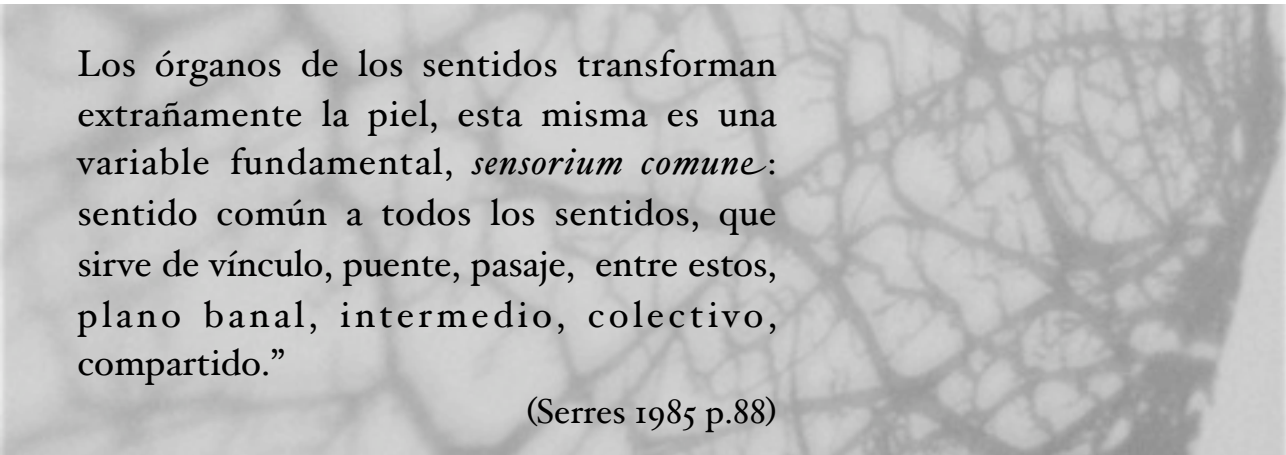
En ese texto se nos muestra una serie de obras analizándolas desde la pura sensación, desde la manera en que las percibimos, no desde la manera en que la historia del arte nos ha enseñado a leerlas, es decir, desde su significación. Trabajar desde este punto de vista me obligó a girar mi atención a todos los sentidos, a su funcionamiento y a su interacción durante la ejecución de un dibujo.

En el texto se reintroducen además los términos de háptico y táctil usados por Worringer en sus investigaciones sobre el arte egipcio. Deleuze da un nuevo uso a estas categorías. Inicialmente pensé que podrían orientarme en mi trabajo, pero luego entendí que había una diferencia fundamental entre lo que el texto propone y lo que me estaba pasando. En él, lo táctil se usa como una metáfora del funcionamiento de la visión, en donde el ojo recorre las obras como el dedo de un ciego; en mi trabajo lo táctil empezó a aparecer como la participación de todo el cuerpo a la

vez que una relación inmediata, táctil y sin distancia óptica con lo que empecé a entender como dibujo-táctil.

Al anular la distancia óptica en el proceso de un dibujo se privilegia el sentido del tacto y con él todo el cuerpo. Este es el sentido común si pensamos que la piel recubre todo, se vuelve membrana sensible a las vibraciones, membrana sensible a la presión, a la luz, a las cosas microscópicas que trae el aire y a las corrientes que las transportan. Incluso el ojo sensible a la luz está recubierto de piel que lo protege. Al anular la distancia óptica aparece pues la inmediatez, el encuentro directo con el mundo crudo. Desaparece el mundo representado, trascendental. Estamos en la pura inmanencia de las cosas, en la sensación directa que producen.





Los órganos de los sentidos transforman
extrañamente la piel, esta misma es una
variable fundamental, *sensorium comune*:
sentido común a todos los sentidos, que
sirve de vínculo, puente, pasaje, entre estos,
plano banal, intermedio, colectivo,
compartido.”

(Serres 1985 p.88)

I.1

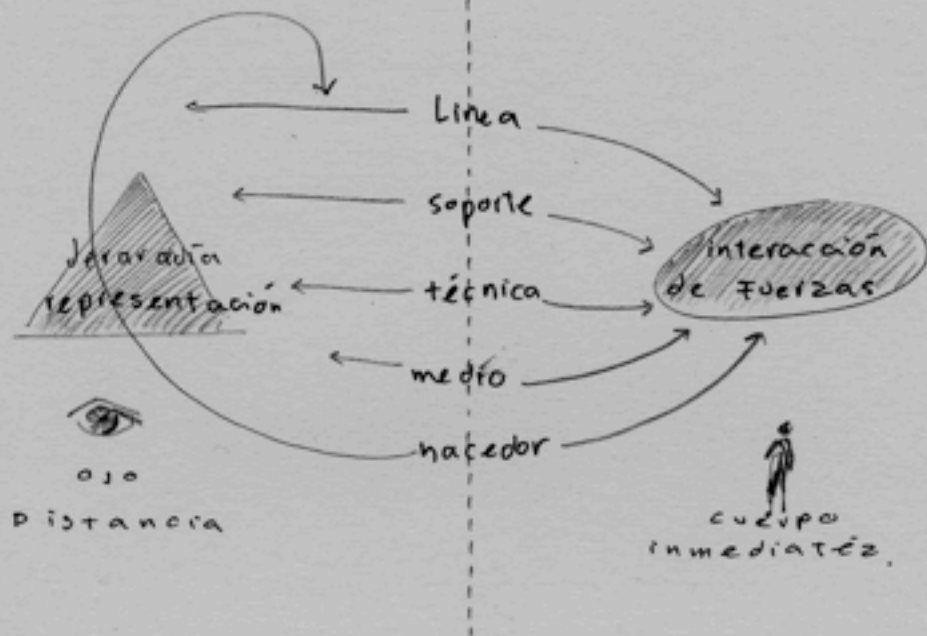
DIBUJO-TÁCTIL. MANIFIESTO

Con estas dos ideas, el cuerpo y la inmanencia, aparece en mi trabajo la potencia táctil del dibujo y empiezo también a profundizar en la idea de un dibujo que se separe del clásico, entendido como óptico y representacional. A partir de este momento, me referiré a él como dibujo-táctil:

En él, la línea trasciende su propio trazo, no es solo gesto ni solo huella, es interacción de fuerzas, no reside en un lugar específico como un soporte, no depende de una técnica, no se separa en forma y fondo, en principio y fin, no tiene un medio que lo haga posible; en este dibujo todos sus componentes lo forman activamente. Al ser táctil anula la distancia con el objeto, no lo representa, es el objeto mismo.

DIBUJO CLASICO

DIBUJO TACTIL



Es un dibujo que se confronta con la jerarquía de lo visual-óptico, con esa manera clásica de ser del dibujo en donde el soporte es receptor neutro del gesto y mantiene la relación jerárquica materia-forma. En el dibujo-táctil no hay tal separación, cada elemento que lo conforma es una fuerza que afecta las demás, es el vestigio de la tensión entre sus componentes.

Es un dibujo que se entiende como experiencia y no como medio y va mas allá de una técnica o una opción formal entre otras.

Entender el dibujo de este modo lo sitúa más del lado de una experiencia sensorial en donde la línea es el elemento mínimo que queda, vestigio incipiente de la consistencia de las cosas, límite entre ellas. Encuentro en él varias potencias que creo, radican en su economía, en su apertura y en su inmediatez.

I.2.

SER RAÍZ

EN LA BÚSQUEDA DEL DIBUJO TÁCTIL

En la búsqueda del dibujo que he tratado de definir, y motivada por indagar en la relación entre el ser vegetal y el ser humano, entro a un bosque de cultivo de pinos en las cercanías de Bogotá, a orillas del embalse San Rafael.

Me dispongo a poner en tensión mi propia fuerza con la fuerza de la raíz de un árbol talado. Pretendo descubrir la manera en que ella ha penetrado la tierra excavando alrededor de la huella que es su propio cuerpo. Retiro el material que la raíz ha atravesado y que la oculta a nuestros ojos, persigo sus gestos, de alguna manera los imito.

El dibujo que busco es el vestigio del encuentro de mi cuerpo con el suyo.

Esta búsqueda se convirtió en la obra que titulé “*Ser raíz*”, porque mi cuerpo empezó a entender el cuerpo de la raíz, a proceder como él. No sólo fue el encuentro de mi cuerpo con el suyo, sino también el encuentro con las condiciones específicas del lugar que ambos cuerpos penetramos.

Ser raíz es pues la acción in situ de buscar un dibujo-táctil.



fig 3.

La raíz me interesó formalmente porque imaginé en su manera de ser, propiedades de la línea. En la raíz, el cuerpo es huella de su experiencia, lleva tatuado en sus formas el encuentro con la montaña. Es recorrido acumulado a lo largo de su vida, rastro de un filamento que atraviesa la tierra, crece lentamente sin destino, con el único fin de penetrarla, sujetarse a ella, alimentarse de ella sin distancia alguna. Su vida es un encuentro directo con la densidad del terreno, tanteo ciego del recorrido posible, proceder táctil.

Mi cuerpo entra al encuentro del cuerpo de la raíz, empiezo quitando las hojas caídas, la tierra suelta, la tierra dura y las piedras por entre las cuales abrió ella su recorrido; la fuerza que hago para retirarlos es equivalente a la fuerza que ella hizo para penetrarlos. Procedo como ella, llego a ser como ella, devengo raíz porque ahora mi proceder es ciego, o mas bien, sin distancia alguna respecto a los materiales que penetro. Hago parte del lugar mientras ella, la raíz, se desliga del

mismo haciéndose visible, estableciendo una distancia con los materiales que nunca antes había tenido; ella deviene línea. Excavar la raíz le permite a ella hacerse visible y moverse, habitar otros espacios a través de su imagen proyectada, separarse de su lugar específico mientras que yo lo penetro, hago parte de él y luego yo misma a ser raíz. Lugar, cuerpo y raíz se encuentran pues en esta acción. La resistencia que pone el terreno genera en la raíz direcciones, grosores, fuerzas, giros; en mi cuerpo deviniendo raíz, genera ritmos, movimientos, una respiración que evidencia la fuerza que hago, una posición y una velocidad en mis brazos; la mirada deja de ser el sentido que me orienta y es reemplazada por el tacto y por el sonido. Mi proceder es ahora táctil y sin distancia como el de ella a lo largo de su vida. Los dedos perciben las direcciones que tanteo dentro de la tierra, el sonido de la herramienta con que pico me sirve para diferenciar los materiales que tengo que romper; oído y tacto trabajan para proteger la raíz de mi propia acción.

mi
cuerpo
empezó
a
entender
el
cuerpo
de la
raíz, a
proceder
como él



Mi
proceder
es ahora
táctil y
sin

distancia
como el
de ella a
lo largo
de su
25
vida.

fig.4

Descubro mi cuerpo no como el hacedor de un dibujo, sino como otro de los elementos que lo constituye, que es atravesado por ellos y los atraviesa.

Podría decir que sigo su huella, que descubro sus trazos, pero reconociendo que el proceder de la raíz supera la idea que tenemos de huella o trazo en la comprensión clásica del dibujo; allí son vestigios que quedan sobre el soporte neutro y responden a una voluntad trascendente, la voluntad del dibujante.

En *Ser raíz*, el soporte-tierra es una fuerza tan activa y determinante como el proceder táctil de la línea-raíz para atravesarla. Al sumar al encuentro de estas fuerzas la de mi propio cuerpo, empieza a surgir el dibujo-táctil que busco, pero empieza también a desbordarse de la idea que he intentado esbozar hasta ahora.

Necesito medios y dispositivos de otras disciplinas artísticas, el trabajo *in situ* supone también un trabajo en el tiempo que empieza a leerse en la obra. Creo pues que surge aquí otra de las potencias del dibujo-táctil, la potencia temporal.



fig.5

II

POTENCIA TEMPORAL, DESESPECIFICACIÓN.

Durante la experiencia con la raíz, encuentro lo que he llamado dibujo-táctil. Este aparece ligado al interés por la relación entre lo vegetal y lo humano y me conduce a prácticas escultóricas del “sitio específico”, es decir, prácticas que son producto del encuentro con un lugar.

Entre lo que buscaba (un dibujo-táctil) y las condiciones que iba encontrando (un bosque de cultivo, un árbol talado, una raíz que atraviesa el suelo) me vi en la necesidad de recurrir a diferentes medios para poder contar con esta experiencia como una práctica artística:

Me encontré pues registrando en vídeo una acción *in situ* que recordaba la práctica del escultor clásico descubriendo la forma contenida en el bloque que talla; luego, tuve la necesidad de ver y editar lo que había registrado para finalmente proyectarlo en una gran pared en donde todas las sensaciones de esta búsqueda se reproducían con sonido e imagen amplificadas.

Me pregunto qué es lo que ha pasado, ¿porqué la búsqueda de un dibujo me lleva a la escultura, a la acción, al vídeo, al sonido?

En el libro "*Le Partage du sensible*" (Rancière, 1998 p.26) encuentro un concepto que me ayuda a responder esta pregunta. En él se diferencian tres regímenes de identificación de las artes, en donde al asunto de los géneros artísticos es determinante, sobre todo al definir los regímenes poético y estético. Este último se gesta en los cambios profundos que trajo el pensamiento moderno, las estructuras que soportaban la autoridad se derrumbaron al tiempo que las estructuras mentales que se representaban en las obras de arte, no por simple sincronía sino por que son los mismos esquemas. Los géneros artísticos empezaron a borrar sus fronteras o a buscar la pureza de sus propios medios. Despojado el arte del orden y justificación que el régimen poético garantizaba, los medios se desligaron de los fines en las artes.

En un posterior análisis del mismo autor, sobre el pensamiento *postutópico* del arte, encuentro este párrafo en donde la desespecificación aparece como

un elemento clave del arte, al interior también, del régimen estético:

“El arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. Las prácticas del arte (...) van en una misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.”(Rancière, 2005 p. 17)

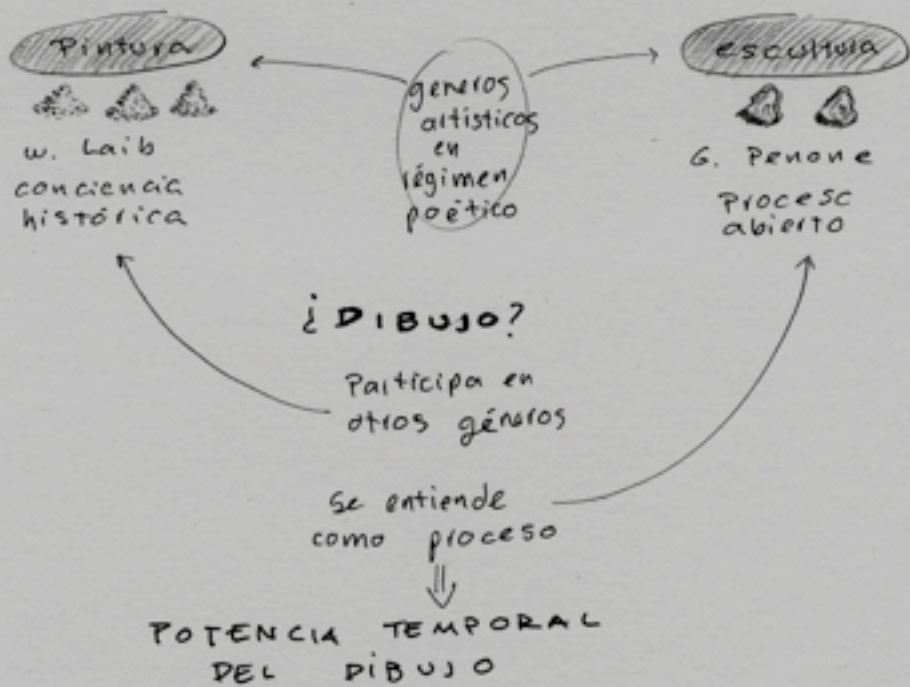
Encontré aquí un correlato de mi experiencia, pero con una dificultad: El dibujo nunca ha sido un instrumento propio de un arte en especial o un género artístico

como tal, siempre ha participado en los procesos creativos de todos los que sí han llegado a serlo: ha participado en los procesos de la pintura, la escultura, la arquitectura, el cine o la música.

Me pregunto si es posible pensar la desespecificación en función de algo que nunca ha estado especificado; lo que pienso es que en el caso del dibujo, es una potencia que le es propia. Sin embargo, para entender mejor el concepto, recurro a dos artistas que han sido parte de mis referentes, en cuyo trabajo creo que se manifiesta esto a lo que Rancière se refiere. Así, analizando la desespecificación respecto a la Escultura y a la Pintura, podría entender mejor, porque creo que esta es una potencia propia del dibujo.



DESESPECIFICACIÓN



En las obras *Milchstein -Piedra con leche-* (1976) y *Polen de Avellano* (1991) de Wolfgang Laib, se desespecifican elementos de la pintura clásica como el pigmento, el color, el gesto, el soporte. Laib deviene pintor cuando la superficie irregular de la placa de mármol blanco (soporte) se vuelve perfectamente lisa con la capa de leche que cuidadosamente alguien, o él mismo, (gesto) vierte sobre ella; se vuelve colorista cuando extiende alfombras de polen (pigmento) o forma pequeñas montañas inescalables con el mismo.

Laib trabaja con polen y leche como pigmentos puros, pero estos no funcionan en su obra como funcionan en una pintura, no están allí para componer una imagen, formar una figura o para contrastar una zona; su presencia en las obras de Laib no tiene un fin orgánico, no construyen la obra, son la obra misma; en ellos se acumula y se manifiesta una experiencia temporal: en el caso del polen, la recolección que se hace durante el año. En el caso de la leche, la experiencia de verterla

sobre el mármol. El uso de los pigmentos en estos casos sitúa las obras mas cerca de prácticas artísticas contemporáneas como la acción o la instalación, aunque la referencia a la pintura esté presente siempre.

“No es raro, sin duda, que la obra de un artista que no pinta evoque irresistiblemente alguna pintura ausente, como si un pensamiento constante de la pintura, que no es otra cosa que la conciencia de su historia, apareciera constantemente en el arte contemporáneo”

(Garraud,1994 p.153. Traducción mía)



fig.6

Aparece en este fragmento un elemento clave de la desespecificación: la conciencia histórica, esa que es propia del pensamiento moderno entendido no cómo un período histórico sino como una actitud. En la que además de reconocer la diferencia frente al pasado se tiene la conciencia de pertenecer al tiempo presente. Es decir, no sólo sabemos que el antes era distinto sino que ahora sucede algo que trabaja con esa conciencia.

Tanto la modernidad como la desespecificación sólo son posibles si reconocen su diferencia con el pasado y lo integran a su presente.

Esto supone, que la desespecificación es un recurso de contraste, una especie de cita permanente a los géneros artísticos.

(anotaciones del proceso)

En el caso de Giuseppe Penone la referencia es siempre a la escultura: en sus textos se puede ver cómo analiza los procesos propios del oficio y de alguna manera los desenchaja de sus objetivos clásicos.

En "*Ser Río*" (1980), Penone talla una piedra, usando los medios y materiales propios de la escultura clásica para hacer también una escultura. La diferencia radica en que en la escultura clásica se fabrican objetos que exhiben su cerramiento, se afirman como resultado y olvidan su proceso. Penone invierte las cosas, aunque su escultura se presente como un objeto, lo hace afirmándose como acción: todos los tiempos de la obra están presentes y no se han cerrado. El título que le da es una forma verbal, no un sustantivo, y el texto que la acompaña nos habla de una dinámica de formación abierta, en donde el escultor deviene río, imita su manera de ser, no la forma finalizada. Imita el proceso, no el resultado. (Didi-huberman, 2008 p. 41-50)

“No es posible pensar la piedra, trabajar la piedra de otra manera que como la trabaja el río.

El punzón, la broca, la tijera, el abrasivo, el papel de lija, son los útiles mismos del río.

Extraer una piedra que el río ha esculpido, ir a contracorriente, descubrir de qué lugar de la montaña viene la piedra, extraer un nuevo bloque de piedra de la montaña, reproducir en ese nuevo bloque, la piedra extraída del río, es ser uno mismo río.

Hacer una piedra en piedra es la escultura perfecta, ella vuelve a ser naturaleza, es patrimonio cósmico, creación pura, la dimensión natural de la escultura le da un valor cósmico.

Ser río, es la verdadera escultura de piedra”

(Penone, 2004 p116 Traducción mía)



fig.7

Con este ejemplo se puede entender otro aspecto de la desespecificación, el relativo a la temporalidad de la obra como algo implícito en ella. La obra no es un objeto que se realiza, se finaliza y se presenta; es la práctica misma de la producción, y aunque ésta se presente en determinado momento, no está finalizada porque no tiene fin, es su propio proceso.

Estoy hablando de la diferencia entre obra-objeto y obra-ser. En la segunda, los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, se ven liberados del fin específico que determinaba su uso en el régimen poético de las artes, y al reconfigurarse se convierten en una práctica artística, en un insumo de trabajo susceptible de volverse de nuevo insumo de trabajo.

En estos dos ejemplos los recursos que se desespecifican son de géneros artísticos bien definidos, géneros que pertenecieron a las artes mayores en el

régimen poético,(Rancière 1998 p.26) por lo tanto resulta sencillo identificar los elementos a desespecificar en cada caso. Para el dibujo la situación es diferente, pues este nunca gozó del estatuto de “Arte mayor” de la pintura o la escultura, siempre fue un paso en procesos creativos, esbozo de ideas, punto de partida.

El dibujo siempre ha estado en estado de tránsito, liberándose así de una técnica específica y de un fin. Su especificidad, incluso en el régimen poético (dibujo óptico representacional) era participar y estar en proceso respecto a varios géneros artísticos. Estas dos características son también las que aparecen en los dos ejemplos analizados. Moverse entre varios géneros en el caso de Laib, y entenderse como proceso abierto en el caso de Penone.

Es por esto que considero la Desespecificación una potencia permanente del dibujo, potencia que hace

referencia a su temporalidad abierta y a su carácter de insumo de trabajo.

El dibujo que estoy definiendo a través de sus potencias lo he llamado dibujo-táctil. En él, la desespecificación propia del dibujo en general se vuelve potencia temporal, hace referencia a una obra abierta, entendida como experiencia en vez de objeto.

El tiempo abierto del dibujo táctil también supone una libertad de medios. Por eso, en su búsqueda, me he encontrado en prácticas escultóricas, fotográficas o de video, sin excluir tampoco el papel y el carbón.

Una escultura que transforma los objetos en actos sutiles de lugar, en lugares que aparecen.

(
Didi-huberman, 2008, p.41

Cuando la obra se entiende como experiencia, los oficios liberados de sus fines tradicionales devienen

prácticas artísticas, experiencias que dejan una huella, un registro; lo que entendemos como obra no es otra cosa que un vestigio de esa práctica. En términos de una cadena creativa nunca estamos ante una obra como tal, sino ante un insumo que vuelve a ser de nuevo insumo de trabajo.

Todas estas palabras me han servido en algún momento para pensar el dibujo-táctil, todas ellas son términos medios entre experiencias sensoriales de quien hace la práctica artística y quien luego se enfrenta a ella. La potencia temporal, me hace pensar en el dibujo como un conector de tiempos heterogéneos: el de la experiencia de hacer y el de la de ver; el tiempo del oficio y el de la práctica artística; el tiempo de las personas que han participado y el de la obra, que continúa abierto.

III

P O T E N C I A P R E C A R I A

Esta potencia aparece esbozada en el primer capítulo cuando hablo de la economía del dibujo, con ello me refiero a la simplicidad de elementos que se requieren para hacer uno. Entonces aparece la línea como su

elemento mínimo, vestigio del encuentro de fuerzas; y a través de ella pienso su potencia táctil. En la misma lógica, pienso el instrumento y el soporte del dibujo y trato de desmontarlos del sistema jerárquico de la representación, dejándolos lo más desnudo posible para que surja así la potencia precaria del dibujo.

Lo precario resuena en la pobreza, la carencia de medios que permiten una planificación, una protección frente a las eventualidades. La precariedad incita a usar los recursos que hay, no guarda reservas y reacciona de inmediato con lo que cuenta. Obliga a la creatividad, a la astucia y también a la honestidad de la desnudez, en donde nada puede ocultarse. Las soluciones precarias producen también resultados inestables, perecederos.

Desde una comprensión clásica del dibujo, el instrumento, manipulado por el artista deja una marca en el soporte; a su vez, este se entiende como

receptor neutro que guarda la huella que siempre remite al gesto original y único del dibujante. Si el dibujo fuera una cicatriz, en este caso la entenderíamos como la marca de una batalla, preferiblemente gloriosa.

En el dibujo-táctil, esa relación jerárquica e instrumental que hay entre el artista y el soporte se rompe. Ahora dibujante o hacedor, soporte e instrumento, son igualmente activos en la producción de un dibujo, que también es huella, pero ya no de un acto originario sino producto del permanente encuentro de fuerzas. En este caso, si el dibujo fuera una cicatriz, la entenderíamos como tejidos regenerándose.

En el dibujo-táctil hay pues una variación fundamental en la relación con el soporte: ya no es un receptor en blanco sino un campo de fuerzas activo y múltiple. El dibujo-táctil aparece como un acto de negociación entre las fuerzas que encuentra, interviene sobre un

Dibujo
instrumento
soporte



negociación
encuentro de
FUERZAS

IN SITU

- Condición precaria
ENMANENCIA

hecho existente y lo que hace no es una marca originaria sino una diferencia con eso que ya había.

Es totalmente inmanente, es una reconfiguración de lo que hay; regeneración de tejidos que se hace visible a través de la cicatriz-dibujo.

La relación entre los seres vegetales y los seres humanos da lugar a ese campo de fuerzas, es el soporte activo en donde el dibujo-táctil puede llegar a ser. Aparece entonces lo que en un contexto artístico se conoce como trabajo *in situ*; la potencia precaria se manifiesta en este tipo de experiencia con toda su fuerza y en ella surge de nuevo el dibujo en condiciones escultóricas.

III.1

IN SITU, ESCALA LOCAL



fig.8

Entro de nuevo a un bosque de cultivo, en este caso de eucaliptos en las cercanías de Popayán. El bosque está recién talado y limita con uno nativo, múltiple y

biodiverso. El límite entre estos dos está grabado en la tierra, hay una zanja que aísla el espacio reticulado del cultivo del espacio denso y confuso, lleno de árboles de formas y edades diferentes.

Al entrar a este lugar siento el encuentro crudo entre los dos bosques, uno frente al otro, están ante mí: es como ver un cadáver, cruel por el solo hecho de ser verdadero.(Rosset, 1994 P.21)

El choque de fuerzas se ha multiplicado respecto a Ser Raíz, ahora no es un individuo talado por otro individuo talador, sino que las fuerzas que se encuentran son lo que a primera vista parece el choque entre una forma de vida (cultura) que presiona otra forma de vida (naturaleza). Parecen dos cosas muy distintas, pero algo me dice que no lo son, me hago la pregunta si esa zanja divisoria realmente existe o es solo un gesto que pretende marcar un límite falso.

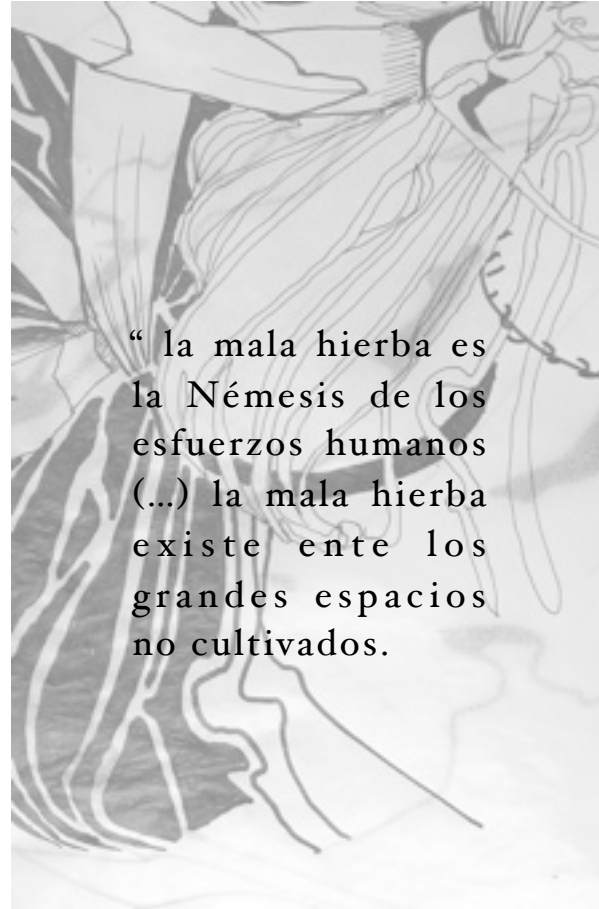
El mundo entero es cada vez más una extensión cultivada, todo el planeta tiende al estriaje utilitario, el paisaje se ha reticulado en eras, lotes, macro cultivos y los territorios lisos de vegetación silvestre devienen islas formadas por la presión del cultivo-cultura.

Los bosques nativos tienden a hacerse mas pequeños, inconexos enclaves de vegetación que sin embargo ejercen una fuerza expansiva: todas las estrategias reproductoras de las plantas implican movilidad en el terreno, los rizomas se extienden bajo la tierra para colonizar otras zonas, las enredaderas y las epífitas aprovechan los soportes arbóreos para conquistar alturas, las semillas son siempre una posibilidad de viajar a través del agua, del viento, de los animales, son la manera que tienen los seres vegetales para conquistar otros terrenos. Potencia expansiva que se ejerce desde esos enclaves presionados por la cultura-cultivo.

Lo que me interesa aquí es justamente el encuentro de esos dos territorios, las fuerzas que allí se oponen y se diferencian por una zanja divisoria grabada en la tierra.

El bosque de cultivo ejerce una fuerza de presión sobre el bosque nativo que, por su manera de ser, ejerce siempre una fuerza de expansión.

Estoy ante un bosque de cultivo recién talado, en medio del cual se ha expandido el bosque nativo con el que limita.



“ la mala hierba es la Némesis de los esfuerzos humanos (...) la mala hierba existe ente los grandes espacios no cultivados.



Llena los vacíos.
Crece entre y en
medio de las otras
cosas, la hierba es
desbordamiento,”

(Henry Miller, citado por
Deleuze, 1998 p.23)

Entre los eucaliptos sembrados en retícula habían nacido Yarumos, Guayabos ,Helechos, Clusias, Mirtos, Arrayanes, Ingas, Mortiños, que también han sido talados y abandonados allí sus troncos. Es un terreno cubierto de cadáveres de árboles que nacieron en el lugar equivocado,

árboles-mala hierba que crecieron en el intersticio del cultivo, que han nacido sin intervención humana, o, más bien, a pesar de ella.

Estoy parada en esta situación que sin embargo no es evidente:

Los troncos inútiles están esparcidos por el terreno, la fuerza de presión de los cultivos es invisible debido a su gran escala; la fuerza de expansión de los bosques nativos tampoco se ve, porque es algo que sucede muy lentamente, al ritmo de las plantas.

(anotaciones del proceso)

Aquí se encuentran estas dos fuerzas, pero sé que no es posible percibirlas, pues ambas exceden nuestras dimensiones. He aquí la motivación de mi trabajo, quiero hacerlas visibles.

El encuentro entre la fuerza de presión y la fuerza de expansión es el soporte activo, es lo que tengo ante mí para plantear una negociación precaria a través del dibujo-táctil. La intervención *in situ* consiste en hacer visible lo que hay, con lo que hay. Sin llevar elementos externos, sin más recursos que los palos mismos, en el límite ya marcado, en el bosque presente y en el ausente, sin nada mas que mi propio cuerpo entre dos territorios en una escala que me supera inmensamente.



fig.9

III.2

POLÍTICA, ESCALA GLOBAL

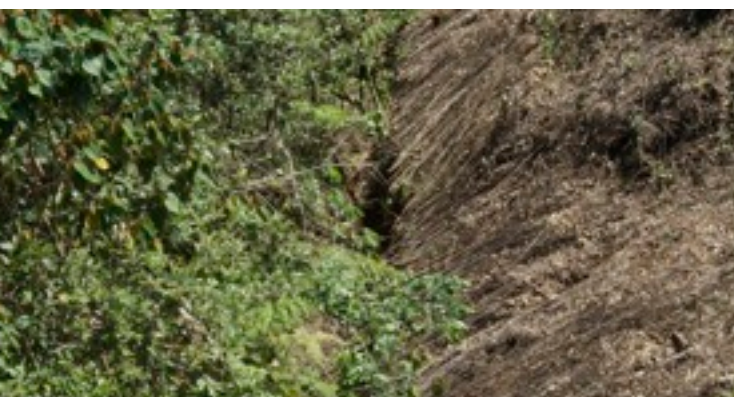


fig.10

Pienso en la fuerza de presión que ejerce el cultivo, pues de alguna manera sé que mi vida entera

se encuentra de ese lado.

No he talado estos árboles, pero definitivamente hago parte activa del sistema de producción y consumo que motiva esta acción que a su vez hace parte del gran caos ecológico que hemos creado. Este bosque presionado hace parte de los desórdenes climáticos, de las sequías, de las crecientes que arrasan con todo a su paso, de las inundaciones y de la desaparición

inminente de los polos; hace parte de la mancha de plástico que atraviesa el océano Pacífico y del pescado que sin querer se lo come, parte del pescador que lo pesca, de la lata donde lo empacan y del cartón de madera de eucaliptos en donde lo almacenan, parte del mercado y probablemente parte de mi almuerzo también.

Todo está conectado, los eucaliptos, el bosque nativo y el supermercado en donde hago la compra; no hay una zanja que divida la naturaleza del hombre, aunque a primera vista parezcan dos cosas distintas. En la ecología hay una imagen de la globalización que se conoce como el efecto mariposa:

“Un movimiento de sus alas en un desierto de Australia repercutirá sobre las praderas de la verde Erin, quizás mañana o dentro de dos siglos bajo forma de tormenta o de suave brisa, depende de la suerte.”

(Serres 1991,p.37)

Lo que quiero decir con el ejemplo y la cita es que esa zanja divisoria entre naturaleza y cultura no es tal, no somos unos contra otros, somos la naturaleza y tenemos la capacidad de modificar el planeta, de hecho lo estamos haciendo todos los días, tal vez con la misma diligencia que las plantas expanden sus semillas. Es fuerza vital, que en muchos casos es fuerza destructora también.

Se hace pertinente ahora una reflexión sobre el papel del arte frente a la ecología. El bosque nativo que se

enfrenta al de cultivo no es un hecho local y aislado, aquí tiene lugar un fenómeno global, algo que nos afecta y concierne como un asunto común, y por lo tanto político. Hacerlo visible es entonces un trabajo en el que el arte ejerce su dimensión política.

Creo que el arte trabaja introduciendo disenso (política), con esto no me refiero a introducir la opinión de la minoría sino a mostrar de otra manera lo que hay al interior del consenso. Es así porque el consenso (policía) tiene una fuerza de cohesión casi irrompible, contiene y soporta todo lo que sucede, es omnipresente incluso para las opiniones mas críticas o minoritarias. Cuando el arte no trabaja introduciendo el disenso, lo que sucede es publicidad, diseño o estilización.

En la ecología, el consenso es pensar que la cultura se opone y domina la naturaleza. Es algo implícito en nuestra manera de hablar, en los enunciados

proteccionistas, en la contemplación romántica del paisaje, en la clasificación de las especies. Es consenso precisamente porque hace parte de nuestra estructura de pensamiento.



fig.11

Hay que hacer muchas salvedades para poder usar la palabra naturaleza sin considerarla sujeto aparte, listo a ser dominado, apreciado, usado, protegido o clasificado. Es así por el uso que le hemos dado a esa palabra, que al menos desde la revolución industrial, implica condición de separación.

Introducir el disenso en ecología, es por ejemplo, poner en evidencia que el enunciado proteccionista hacia la naturaleza nace de una división jerárquica respecto a ella. Nace exactamente del mismo lugar que toda la destrucción que ejercemos sobre el planeta. Protegerla es la acción consecuente después de haber abusado de ella y, sin embargo, seguirla considerando un otro sobre el cual hacemos lo que queramos. No es más que un arrepentimiento superficial. Cuidarla o dañarla, da lo mismo, sigue siendo algo aparte y de alguna manera inferior al hombre.

Introducir el disenso es poner en tensión esta idea, considerarnos una misma cosa con la naturaleza, y no asumir, como si estuviera dada de hecho, una posición jerárquica.

Introducir a través del arte el disenso es actuar desde una igualdad en el consenso de la diferencia.

Es difícil introducir el disenso, porque la estructura cultural desde la cual actuamos como si fuera una plataforma, nos ofrece lo contrario. Por eso, al iniciar el capítulo, menciono que la diferencia entre naturaleza y cultura es una apariencia de la cual es casi imposible salir, pues cuenta con toda la fuerza de cohesión que tiene el consenso. Hay que trabajar pues con esa precariedad de no contar con nada más. Saber que no hay un afuera, que no hay una posibilidad para hablar de la naturaleza con otra palabra que no signifique

separación jerárquica. Hay que trabajar sabiendo que todo confabula para hacer más profunda esa zanja divisoria, a pesar de que nuestras acciones en el planeta demuestren lo contrario. Sin embargo allí está también la potencia para liberar, es la oportunidad para el disenso, es la posibilidad de producir una sensación que opere haciendo una diferencia al interior de eso único que hay.

Pienso que desde el arte esta zanja divisoria se puede cuestionar, es así como se plantea la crítica, trabajando desde la posibilidad de enfrentarse al problema desde otro punto de vista, desde la inmanencia de lo que hay, no desde la trascendencia de lo que debemos hacer. Considero que criticar en arte no es abanderarse de una posición moral, pues ésta traslada la situación a un plano trascendental que aprueba o condena, según una idea positiva de la existencia del hombre.

Un arte abanderado moralmente es representación pura de lo que debería ser, no de lo que está siendo. Entiendo la crítica en el arte a través de la producción de sensaciones desde la crudeza y la inminencia de lo que hay.

Introducir el disenso es tocar el mundo, apartarse de la trascendencia, borrar eso que nos separa de la naturaleza y reconocernos como parte de lo que pasa.

(anotaciones del proceso)



NO HAY UNA ZANJA DIVISORIA ENTRE NATURALEZA Y CULTURA,

SOMOS LA CRECIENTE.



fig.13

Con estas ideas recorro los vestigios de una creciente en el río Patía, reconozco en los cúmulos de palos la

dirección y la fuerza del agua que los arrastró junto con el pedazo de montaña, reconozco una fuerza que ha cesado y que devela la configuración de la creciente. Los palos mas gruesos determinan la posición de todos los demás, hacen diques que retienen los mas delgados, forman cúmulos con ellos y a su vez valles en donde reposan las partes mas livianas. Fragmentos de corteza, hojas, ramitas que parecen luchar entre ellas para superar el obstáculo del tronco grande queriendo continuar con el camino que les propone la fuerza del agua.

Hilando un poco más atrás, sé que la fuerza de la creciente no es la de la gravedad, es la misma fuerza de presión de los cultivos, es la fuerza del sistema económico en el que todos participamos, la creciente es la tormenta de la que nos habla el efecto mariposa, las alas de la mariposa es cualquier actividad que cada uno de nosotros hace en su vida urbana y cotidiana.

III.3

SER CRECIENTE, IN SITU

La creciente del Patía tiene una cualidad plástica que no tiene el cultivo, en ella la fuerza sí es visible, es un asunto de densidades y dirección, es una configuración que habla de un acontecimiento, es un proceso que se detiene y permite ser visto, es exactamente lo que falta en el límite del bosque de eucaliptos recién talado.

Regreso al lugar, y con las condiciones específicas que él me ofrece me dispongo a configurar una creciente. De alguna manera quito términos medios del efecto mariposa, o los desordeno para que el proceder del río desbordado manifieste la presión sobre el bosque nativo.

El asunto de la gran escala es importante, es el que ha puesto la dificultad para visualizar las presiones que que ejercen en este lugar. Pienso que es importante mantenerlo, enfatizar que nos desborda, que cuesta percibirlo por su tamaño.

Surge también el problema de la intervención en un sitio que es propiedad privada (Cartón de Colombia), el estriaje del lugar, va mas allá de la la retícula de la plantación: hay vigilancia, acceso limitado y cerramientos. Se hace imprescindible una negociación con el vigilante, al que contrato como ayudante y que también me dará el acceso al lugar y seguridad mientras trabajamos. Nuevamente el sistema económico hace parte de la creciente, de alguna manera aparece como algo de lo que somos incapaces de escapar, una real omnipresencia.

Con Isidro Camacho, el vigilante, empezamos a marcar el límite con palos perpendiculares a la zanja,

enfatisando así la dirección de la fuerza de presión. Los disponemos a lo largo del limite-zanja en unos 40 metros lineales. En los días siguientes empezamos realmente la configuración de la creciente, procedemos como ella, tiramos un poco al azar los troncos más grandes que determinaran los cúmulos y valles de los demás palos.

El trabajo es conjunto, él selecciona grupos de palos por calibres y yo los dispongo en relación a los grandes troncos. Pienso todo el tiempo en la creciente del río Patía, pero ahora la fuerza no es la del agua sino la de nuestros cuerpos y nuestro trabajo, no sólo entendido



fig 14

como el esfuerzo físico de mover los palos sino como el sistema al que pertenecemos, el contrato social del que participamos.

La creciente que configuramos se detiene bruscamente en el límite donde empieza el bosque nativo, lo presiona, lo amenaza con su fuerza que cesa repentinamente en la zanja grabada en la tierra. La creciente está hecha con los cadáveres de árboles-mala hierba que habían atravesado el límite, cadáveres inútiles que ahora muestran con la disposición de sus cuerpos la fuerza que los ha matado, señalan también la fuerza expansiva que los hizo crecer en el intersticio



del cultivo, hacen aún más evidente la zanja que pretende, pero que no puede, separar los árboles nativos de los árboles cultivados.

He llamado a esta intervención *in situ* “*Ser Creciente*”, no sólo porque procedemos (Isidro y yo) como la creciente del río, sino por que hacemos ambos parte de ella, se configura con la fuerza de nuestro trabajo.

También la he llamado así porque es importante entenderla como una acción, no como una obra. Como una manera de proceder, algo que sucede cada día y se va acumulando. Una fuerza activa que se hace visible.

Nuevamente, pensar el dibujo me lleva a un problema escultórico: al problema de la intervención *in situ*, que inscribe a *Ser Creciente* en la tradición del *Land Art* y comparte con ella dos problemas fundamentales:

-La relación con el **paisaje**, y a su vez, con la idea de naturaleza.

-El problema del **registro** que se entiende también desde la oposición *site/non-site*, explorada por Robert Smithson en 1968.

Respecto a la primera, *Ser Creciente* se distancia del *Land Art* americano, en donde la intervención es nítidamente voluntarista. Grandes irrupciones en el paisaje con formas geométricas que, como herencia del minimalismo, se manifiestan claramente en obras como *Doble negativo 1969* de Michael Heizer (24000 toneladas de tierra desplazada en dos bordes de un acantilado), o *Spin-out 1972* de Richard Serra (tres láminas de acero en el claro de un bosque)

En *Ser Creciente* se corre el riesgo de la invisibilidad, pues su configuración no es obviamente de factura humana. Ella se adapta a la topografía de la montaña, la

recubre como si fluyera por sus desniveles, hace parte del paisaje y en pocos meses se reintegrará él. Seguramente hoy ya está cubierta por árboles jóvenes y ha empezado a descomponerse para ser parte de su abono.

Lo artefactual de *Ser Creciente*, el hecho de ser una intervención, solo aparece ante los ojos atentos de quien observa que la pendiente es perpendicular al sentido de la creciente. Se produce entonces un extrañamiento, pues es imposible que esa configuración corresponda a un rastro de agua, que lógicamente iría en otra dirección.

Esta manera no evidente de intervenir el paisaje es justamente la opción política de *Ser Creciente*, pues así se introduce el disenso, en donde los límites entre naturaleza y cultura no están claros.

El *Land Art* americano, con sus formas geométricas, manifiesta un humanismo que domina y se impone a la

naturaleza. En *Ser Creciente* se reconoce que participamos en sus procesos, porque somos parte de ella. En este sentido, el trabajo puede estar mas cerca del *Land Art* europeo, en donde la relación con la naturaleza es estrecha, y el artista se integra siempre de alguna manera, como en el caso de la recolección de polen de Wolfgang Laib o en las caminatas nocturnas de Hamish Fulton.

En cuanto al problema del registro, no lo considero unicamente como algo documental, no es solo un mecanismo neutro para llevar la intervención a los espacios institucionales del arte. Afronto este problema como otro paso más de la propuesta plástica, en donde se deben manifestar también las motivaciones y las claves de la intervención, que en *Ser Creciente* fueron: la escala, el sentido de las fuerzas que se encontraban en el lugar y la intervención entendida como un proceso abierto.

Ser Creciente no se mueve pues en la oposición trabajada en las obras de Smithson *site/non-site*. En donde -diciéndolo de manera muy escueta- el primero es el campo de fuerzas y el segundo es un espacio neutral y lingüístico receptor del anterior. Pienso que, ésta oposición no se da en *Ser Creciente*, porque de la misma manera que ni el soporte, ni el registro son receptáculos neutros y blancos, el espacio institucional tampoco lo es.

Así como el soporte es una fuerza activa del dibujo-táctil y registro-montaje reiteran las claves de *Ser Creciente*, el espacio institucional es el que le da la oportunidad de la visibilidad. Le da su “participación en lo sensible del espacio común.” Es el que permite precisamente a los ojos atentos, descubrir el extrañamiento del sentido de la creciente, su artefactualidad, y -espero- su enunciado político.

III.4

SER CRECIENTE, EN EL TALLER

Ser Creciente se configura además de la intervención *in situ*, con un grupo de seis fotos (0,70 x 1 m c/u) y un dibujo en carbón sobre tres capas de papel (1,20 x 5 m.)

En ellos aparece de nuevo el problema de la escala, manifestándose en la presencia del cuerpo, que es la referencia básica para percibir el tamaño de las cosas. El problema de la escala fue determinante en la concepción de la intervención, y así mismo en los procesos plásticos de esta parte del trabajo.

El dibujo se concibió como un proceso que se da en un campo de fuerzas, como sistema en donde los elementos se relacionan y se afectan mutuamente, de la misma manera que los palos de la creciente.

Empiezo de la misma manera que en la montaña. Tiro al azar unos trozos de papel que sujeto al soporte para que no se muevan y en seguida empiezo a trazar líneas paralelas que los van pisando. Son de la longitud que permite la articulación de mi hombro cuando este se mueve en toda su apertura de derecha a izquierda y viceversa. Luego quito los trozos de papel y entonces tengo lo que en dibujo-táctil he llamado soporte activo. Lo que en la creciente eran las fuerzas que formaban cúmulos y valles de palos según sus densidades

Las máscaras retiradas juegan el papel de troncos grandes, son unas ausencias que determinan, en una segunda capa de papel translucido, la dirección de las segundas líneas. Ahora determinan su longitud por la capacidad de la articulación de mi codo cuando este permite estirar el brazo hacia adelante. Estas líneas empiezan a torcerse, obstaculizadas por las ausencias marcadas al azar al comienzo del dibujo.

En una tercera capa de papel, pequeñas líneas determinadas por la articulación de mi muñeca, intentan atravesar las dificultades planteadas en las capas anteriores, ellas hacen cúmulos, valles, explotan cuando se ven liberadas.



fig15

En las tres capas de papel el cuerpo está presente como medida, *Ser Creciente* se manifiesta como un proceder a escala humana, visible y abarcable. Las líneas tienen además de longitud, dirección. Pretenden dirigirse a un lugar que no vemos y se detienen en un límite sin motivo aparente; se detienen en la capacidad de mis propias articulaciones, forman así una zanja horizontal que atraviesa toda la parte superior del dibujo.

Me enfrento así al problema de volver al dibujo con un instrumento y un soporte que parecen propios del dibujo clásico, pero ahora con la claridad de no representar lo que sucedió, sino entendiéndolo como el encuentro de fuerzas que se dan en la creciente. Procediendo como ella, todos los elementos del dibujo se afectan entre sí, las líneas no son la idea del palo que moví en la montaña, sino la capacidad de mi cuerpo ante el soporte, la dirección está afectada por la dirección de la línea anterior. Así, todo se va formando como una cadena de consecuencias, de fuerzas que se afectan mutuamente.

Hacemos parte de un sistema aleatorio que puede continuar al infinito y que va dejando un vestigio, igual que el río al pasar crecido sobre la tierra.

A través de estas metodologías, ampliar y montar las fotografías, y elaborar un dibujo; la experiencia de la intervención *in situ* se vuelve insumo de trabajo, proceso abierto y propuesta política.

Trabajar desde la precariedad es reconocer que no hay nada más, que somos una misma cosa con el río crecido.



fig.16

B I B L I O G R A F I A C I T A D A

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Lógica de la sensación*,
Arena Libros, Madrid, 2002

DELEUZE Gilles, *Mil mecetas* Pre-textos, Valencia,
1988

GARRAUD Collete, *L'ideé de nature dans l'art
contemporain*, Flamarion, París, 1994

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ser cráneo. Lugar,
contacto, pensamiento, escultura*, Universidad Nacional
de Colombia Facultad de Artes, Bogotá 2008.
Traducción de Gustavo Zalamea

MAETERLINCK Maurice, *La inteligencia de las flores*,
Rocca, Bogotá 2007

PENONE Giuseppe, *Respirer l'ombre. écrits d'artistes*,
École nationale supérieure de beaux-arts, Paris 2004

RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, La
fabrique, Paris 2004

RANCIÈRE Jacques, *Sobre políticas estéticas*,
Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005

ROSSET Clément, *El principio de Crueldad*, Pre-textos,
Valencia, 1994

SERRES Michel, *El contrato natural*, Pre-textos,
Valencia, 1991

SERRES Michel, *Los cinco sentidos*, Taurus, Bogotá,
2002

INDICE DE IMÁGENES

fig.1 Fragmento de *Ser Creciente*. Bosque de cultivo, Cartón de Colombia. Popayán 2009

fig.2 Fragmento de Ilustración botánica de *FABACEA, Latifolius*, Eulalia De Valdenebro 2004

fig.3, 4 y 5 Proceso de *Ser raíz*. Bosque de cultivo de pinos, Embalse San Rafael. Bogotá 2007

fig.6 Cinco montañas que no se pueden escalar. de Wolfgang Laib. 1894 (Garaud, 1994, p.155)

fig.7 Vista de la exposición Giuseppe Penone, 1982, Galería Salvatore Ala, New York. (Garaud, 1994, p.173)

fig.8, 9 y 10 Límite entre bosque talado y bosque nativo. Cartón de Colombia, Popayán 2009

fig.11 Colección de *árboles-bombón*, barrio la Soledad Bogotá 2007

fig.12 y 13 Creciente del río Patía. 2009

fig 14 Proceso de *Ser Creciente*. Bosque de cultivo, Cartón de Colombia. Popayán 2009

Fig.15 y 16 Fragmento del dibujo de *Ser creciente*. 2009

TABLA DE CONTENIDOS

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 7 |
| I. POTENCIA TÁCTIL, INMEDIATEZ | 14 |
| I.1.DIBUJO-TÁCTIL. MANIFIESTO | 18 |
| I.2 SER RAÍZ EN LA BÚSQUEDA DEL DIBUJO TÁCTIL | 21 |
| II. POTENCIA TEMPORAL | 28 |
| III. POTENCIA PRECARIA | 44 |
| III.1 <i>IN SITU</i> , ESCALA LOCAL | 49 |
| III.2 POLÍTICA, ESCALA GLOBAL | 56 |
| III.3 SER CRECIENTE, <i>IN SITU</i> | 70 |
| III.4 SER CRECIENTE, EN EL TALLER | 79 |
| BIBLIOGRAFIA CITADA | 85 |
| INDICE DE IMÁGENES | 86 |