

Introducir el disenso. Relación entre arte y ecología en Ser creciente*

INTRODUCING DISSENT: THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND ECOLOGY IN "SER CRECIENTE"

INTRODUZIR A DISSENSÃO: RELAÇÃO ENTRE ARTE E ECOLOGIA NO "CRESCENTE SER"

Eulalia de Valdenebro**

Fecha de recepción: 15 DE ENERO DE 2009 | Fecha de aceptación: 2 DE MARZO DE 2010.

Encuentre este artículo en <http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/artes/cuadernos/index.html>

Resumen

Introducir el disenso es un recorrido por las dos motivaciones del trabajo titulado *Ser creciente*. Esta, es una intervención *in situ*, hecha por Eulalia De Valdenebro en el límite entre un bosque nativo y uno de cultivo recién talado. En este texto, hay un enunciado político que reflexiona la posición del arte frente a la ecología. Profundiza en la concepción misma que tenemos de la naturaleza, como parte del consenso cultural al que pertenecemos. También, el texto explora la *potencia precaria* del dibujo, pues esta es otra de las motivaciones del trabajo, y propone un recorrido que va desde el dibujo clásico y representacional hasta el dibujo-táctil e inmanente. Este último es el que permite hacer un paso al terreno de la escultura inscribiendo el trabajo de Ser Creciente en la tradición del *land art*.

Palabras clave: escultura, *land art*, contemporáneo, ecología, *in situ*, intervención.

Palabras clave descriptor: Land Art, arte contemporáneo, dibujo, escultura.

* Artículo de reflexión. Hace parte de la investigación de la tesis de Maestría en Artes Plásticas y Visuales titulada *Las potencias del dibujo*.

** Profesora de cátedra del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Maestra en Bellas Artes de la UPV en Bilbao, España, con estudios en ilustración botánica en Remalard, Francia. Graduada en 2009 de la Maestría de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional. eulaliadeval@gmail.com

Abstract

Introducing dissensus is a journey across the motivations of the work named *Ser creciente* (Being Flood). The work is an *in situ* intervention by Eulalia De Valdenebro in the limit between a native forest and a industrially cultivated one that had recently being harvested. The text includes a political statement that reflects on the position of art towards ecology. The paper digs into the very conception of nature that we share as part of the cultural consensus that we endorse. The essay explores the Precarious Power of Drawing, as other important motive of the work, it invites the reader to make a journey from classical representative drawing to a tactile-immanent kind of drawing. It is tactile-immanent drawing that allows the artist to take a step into sculpture as she inscribes *Ser Creciente* (Being Flood) in the tradition of land art.

Key words: Sculpture, Land Art, Contemporary, Ecology, *in situ*, Intervention.

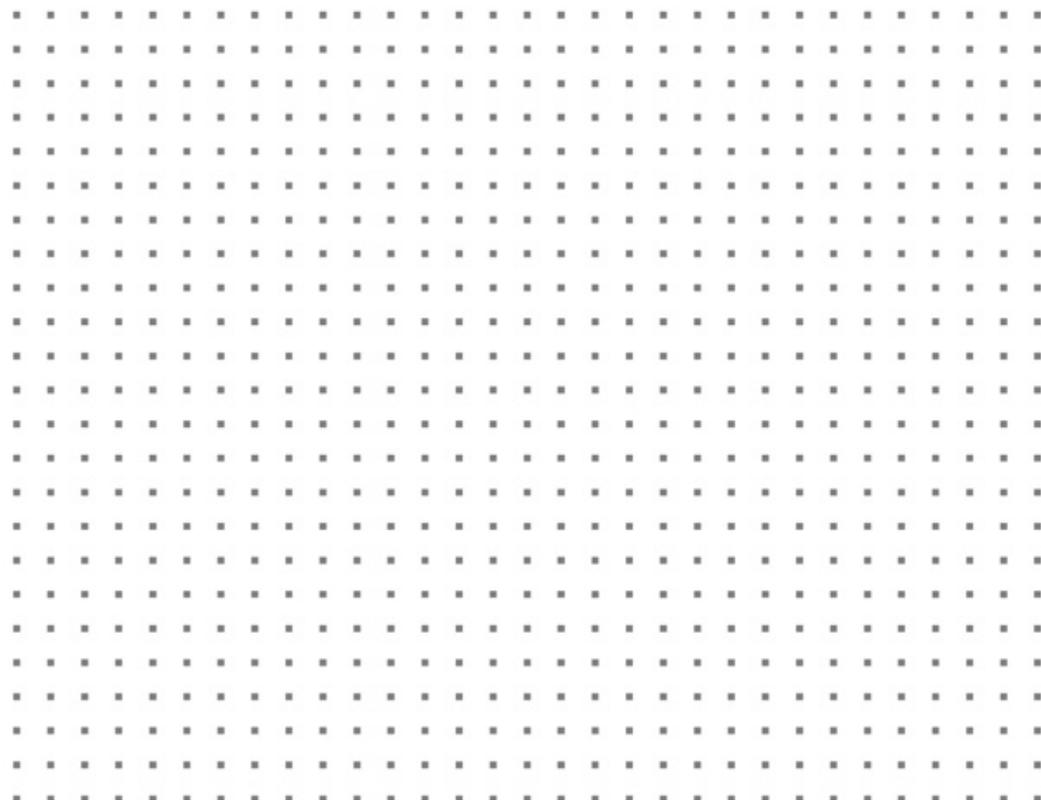
Key Words Plus: Land Art, Contemporary Art, Drawing, Sculpture.

Resumo

Introduzir a dissensão, é um itinerário pelas duas motivações do trabalho *Ser crescente*. Esta é uma intervenção *in situ*, feita por Eulalia de Valdenebro no limite entre uma selva nativa e uma de cultivo recentemente talhado. O escrito contém um enunciado político que pensa a posição da arte frente à ecologia. Ao mesmo tempo, aprofunda na concepção que temos da natureza, como parte do consenso cultural ao qual pertencemos. Também, o texto explora o Poder Precário do Desenho, outra das motivações do trabalho, e propõe uma caminhada desde o desenho clássico e representativo até o desenho tátil e imanente. Esse último é o que permite dar um passo ao terreno da escultura inscrevendo o trabalho de *Ser Crescente* na tradição do land art.

Palavras-chave: escultura, *land art*, contemporâneo, ecologia, *in situ*, intervenção.

Palavras chave descritor: Land Art, Arte Contemporânea, Desenho, Escultura.



Este texto es un correlato de la experiencia creativa del trabajo titulado *Ser creciente*¹. Ambos, texto y trabajo artístico, han surgido de dos necesidades: una plástica, en la que busco un dibujo libre de la jerarquía que establece el sentido de la vista y, una política, en la que busco comprender la relación entre el arte y la ecología.

La búsqueda plástica del dibujo me ha llevado a desarrollar una investigación a cerca de las potencias del mismo y, a su vez, me ha permitido esbozar lo que he llamado dibujo-táctil como oposición al dibujo-óptico².

Las diferencias que se dan entre los dos dibujos radican en el funcionamiento mismo de los órganos de percepción. Así, el sentido de la vista necesita una distancia respecto a las cosas que ve, mientras que el del tacto necesita la cercanía, la inmediatez. También, el sentido de la vista se concentra en un solo órgano, mientras que el sentido del tacto implica todo el cuerpo. La piel recubre todos los órganos de la percepción y, de alguna manera, los une sin privilegiar ninguno (Serres, 1985, p. 88).

Esta diferenciación, que parece netamente fisiológica, es la que sustenta el dibujo-óptico como aquel que se produce dentro de la estructura jerárquica de la representación, basada en la distancia o separación trascendental. También, nos permite entender el dibujo-táctil como aquel que trabaja desde la cercanía, implicando todo el cuerpo y moviéndose finalmente en la crudeza de la inmanencia.

En este texto, solo desarrollaré aquellas diferencias que se dan al analizar la *potencia precaria* del dibujo, en donde se piensa especialmente la relación dibujante/sopORTE. En el dibujo-táctil, el soporte deviene activo y, por ende, político. Concretamente, para *Ser creciente* es el lugar específico, el límite entre un bosque nativo y un bosque de cultivo recién talado.

POTENCIA PRECARIA

La *potencia precaria* se centra en la economía del dibujo, con ello me refiero a la simplicidad de elementos que se requieren para hacer uno. 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, es decir, en el dibujo-óptico, 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. Aquí, el dibujo aparece como un acto de negociación entre las fuerzas que encuentra, interviene sobre un hecho existente y lo que hace no es una marca originaria sino una diferencia con eso que ya había.

Ese soporte activo, plano de inmanencia del dibujo-táctil, es a su vez el lugar específico en donde se desarrolla *Ser creciente*, respondiendo así a la necesidad política planteada desde el comienzo, aquella que vincula arte y ecología.

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 permite que el dibujo-táctil se manifieste en condiciones escultóricas.

IN SITU, ESCALA LOCAL

La mala hierba es la Némesis de los esfuerzos humanos (...) la mala hierba existe entre 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)

Entro 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 separa el espacio reticulado del cultivo, del espacio denso y confuso del bosque nativo. Este último, lleno de árboles, arbustos, enredaderas y hierbas de variedades y edades diferentes.

Al entrar a este lugar, siento el encuentro crudo entre los dos territorios, uno frente al otro, empujándose, invadiéndose mutuamente. Los cuerpos de los árboles talados están en el suelo del territorio que invadieron. Es como ver un cadáver. La situación es cruel por el solo hecho de ser verdadera (Rosset, 1994, p.21).

Las fuerzas que aquí 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 sobre esa zanja. ¿Es divisoria realmente? 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, macrocultivos y los territorios lisos de vegetación silvestre devienen islas formadas por la presión del cultivo-cultura.

Los bosques nativos tienden a hacerse más 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 epifitas 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.

.....
Fuente: Límite entre el bosque nativo y el bosque de cultivo recién talado. Eulalia De Valdenebro, 2009



Fuente: Encuentro de fuerzas:
Expansión del bosque nativo,
presión de la cultura-cultivo.
Eulalia De Valdenebro, 2009

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. Entre los eucaliptos sembrados en retícula habían nacido yarumos, guayabos, helechos, clusias, mirtos, arrayanes, ingas y 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.

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.

Aquí, se encuentran estas dos fuerzas, pero sé que no es posible percibir las, 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 más que mi propio cuerpo entre dos territorios en una escala que me supera inmensamente.

POLÍTICA, ESCALA GLOBAL

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 de la cultura, 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 con el 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 más críticas o minoritarias. Cuando el arte no trabaja introduciendo el disenso, lo que sucede es publicidad, diseño o estilización (Rancièrè, 2005).

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.

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 ser humano.

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, cuando menciono la diferencia entre naturaleza y cultura, sospecho que es solo 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 poner en duda. 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 esta traslada la situación a un plano trascendental que aprueba o condena, según una idea positiva de la existencia del ser humano. 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.



Fuente: Creciente del río Patía.
Eulalia De Valdenebro, 2009

NO HAY UNA ZANJA DIVISORIA ENTRE NATURALEZA Y CULTURA. SOMOS LA CRECIENTE

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 más gruesos determinan la posición de todos los demás, hacen diques que retienen los más delgados, forman cúmulos con ellos y, a su vez, valles en donde reposan las partes más 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 son cualquier actividad que cada uno de nosotros hace en su vida urbana y cotidiana.

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 de la zanja divisoria 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 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 más allá de 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.

Empiezo, junto a mi ayudante, a marcar el límite con palos perpendiculares a la zanja, enfatizando así la dirección de la fuerza de presión. Los disponemos a lo largo del límite-zanja en unos 40 m lineales. En los días siguientes, hacemos 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 con relación a los grandes troncos. Pienso todo el tiempo en la creciente del río Patía,



.....
Fuente: Proceso de trabajo
en *Ser creciente*. Eulalia De
Valdenebro, 2009

pero ahora la fuerza no es la del agua sino la de nuestros cuerpos y nuestro trabajo, no sólo entendido 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 *Ser creciente*, no sólo porque procedemos como la creciente del río, sino porque hacemos 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.

De esta manera, haciendo un dibujo-táctil en un soporte activo, me he trasladado a un problema escultórico: el de la intervención *in situ* que inscribe a *Ser creciente* en la tradición del *land art*. Desde esta nueva posición, comparto 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 (2.4000 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) (Garraud, 1994).

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 a 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 más 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 (Garraud, 1994).

En cuanto al problema del registro, no lo considero únicamente 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.

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 esta 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.



Fuente: Registro y montaje de *Ser creciente*. Eulalia De Valdenebro, 2009

Así como el soporte es una fuerza activa del dibujo-táctil, el registro-montaje también es activo en el funcionamiento del trabajo, pues allí se reiteran las claves de *Ser creciente*: la escala respecto al cuerpo que trabaja, la intervención como un proceso abierto, la inclinación de la montaña, la dirección y la fuerza de la creciente y el límite entre los bosques. Todos estos elementos se hacen visibles por las decisiones plásticas del registro y del montaje en función del espacio institucional. Es realmente allí en donde *Ser creciente* tiene la oportunidad política de la visibilidad. Solo allí, los ojos atentos pueden descubrir el extrañamiento del sentido de la creciente, su artefactualidad y, espero, su enunciado político.

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

NOTAS

- 1 De Valdenebro, Eulalia. Intervención *in situ*. Variables: 80 m2 de residuos de maderas de un bosque talado, dispuestos en forma de creciente en el límite con un bosque subandino nativo. Bosques de Cartón de Colombia. Duración indefinida. Popayán, Cauca, Colombia. 2009. Proyecto realizado con el apoyo de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad Nacional de Colombia. Convocatoria Nacional de Investigación 2008, Apoyo a tesis de programas de posgrado. *Ser creciente* hace parte del trabajo de grado *Las potencias del dibujo*, presentado para obtener el título de Magister en Artes Plásticas y Visuales. Directora: Rosario López.

2 En el texto Francis Bacon. *Lógica de la sensación*” (Deleuze, 2002, p. 137), se reintroducen los términos de háptico y táctil oponiéndolos al de óptico. Estos fueron usados inicialmente por Worringer en sus investigaciones sobre el arte egipcio. Deleuze da un nuevo uso a estas categorías refiriéndolas desde la pura sensación, desde la manera en que percibimos. Los 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 aparece como la participación de todo el cuerpo a la vez que como una relación inmediata, táctil y sin distancia óptica.

REFERENCIAS

- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 1988.
- Garraud, Collete. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. París: Flammarion, 1994.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Rosset, Clément. *El principio de crueldad*. Valencia: Pre-textos, 1994.
- Serres, Michel. *El contrato natural*. Valencia: Pre-textos, 1991.
- Serres, Michel. *Los cinco sentidos*. Bogotá: Taurus, 2002.

Cómo citar este artículo:

De Valdenebro, Eulalia. "Introducir el disenso. Relación entre arte y ecología en Ser creciente". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5 (2), 79-92, 2010.