

Stephen Zepke

La sensación más allá de los límites
Ensayos sobre arte y política



Nicolás Alvarado Castillo
Editor académico

Reservados todos los derechos

© Pontificia Universidad Javeriana
© De los textos, Stephen Zepke
© De la edición académica,
Nicolás Alvarado Castillo
© De la presentación, Nicolás Alvarado
Castillo y Gustavo Chirolla Ospina
© De las traducciones, Santiago Restrepo,
Mónica Zuleta Pardo, Juan Fernando Mejía
Mosquera, Anita Rita Romero, Ana Isabel
Durán Vélez y Erika Tanacs
© De las imágenes, Anita Fricek, Michael Nagl,
Clemencia Echeverri, Rosario López,
Eulalia de Valdenebro y Ricardo
Angulo Rodríguez

Primera edición: diciembre de 2019
Bogotá, D. C.

ISBN (impreso): 978-958-781-437-8

ISBN (digital): 978-958-781-438-5

DOI: [https://doi.org/10.11144/](https://doi.org/10.11144/Javeriana.9789587814385)

[Javeriana.9789587814385](https://doi.org/10.11144/Javeriana.9789587814385)

Número de ejemplares: 300
Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Editorial Pontificia Universidad Javeriana
Carrera 7.ª 37-25, oficina 1301, Bogotá.
Edificio Lutaima
Teléfono: 3208320 ext. 4205
www.javeriana.edu.co/editorial

Coordinación editorial y cuidado del texto:
Catalina Vargas Tovar

Diseño de pauta, cubierta y diagramación:
Leonardo Santamaría Zárate

Impresión:
Javegraf

Pontificia Universidad Javeriana. Vigilada
Mineducación. Reconocimiento como
universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo
de 1964. Reconocimiento como personería
jurídica: Resolución 73 del 12 de diciembre
de 1933 del Ministerio de Gobierno.

Prohibida la reproducción total o parcial de
este material sin autorización por escrito del
titular de los derechos de autor. Las opiniones
expresadas en este libro son responsabilidad
de sus autores y no necesariamente
representan las opiniones de la Pontificia
Universidad Javeriana.

Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca
Alfonso Borrero Cabal, S. J.

Catalogación en la publicación

Zepke, Stephen, autor

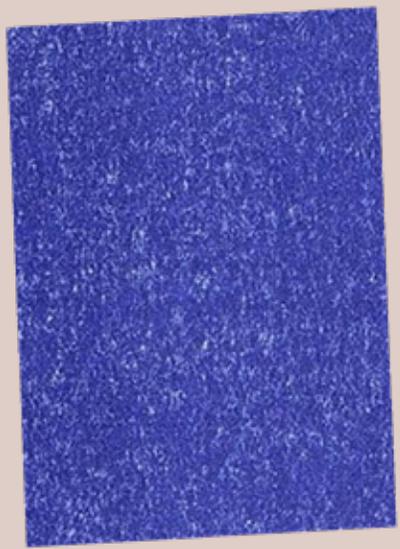
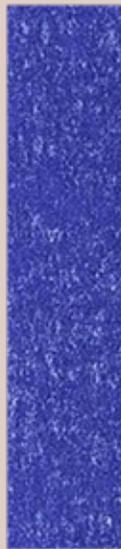
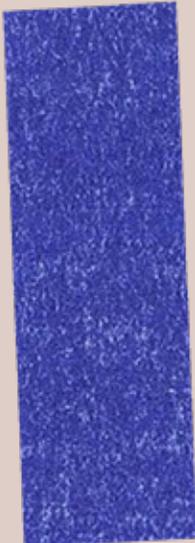
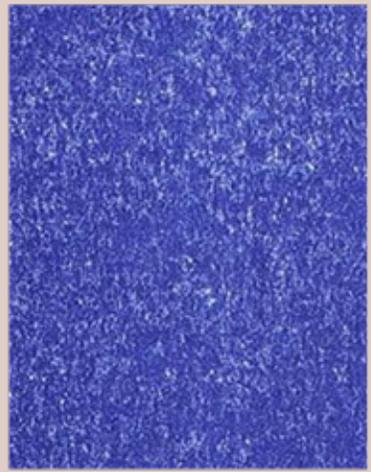
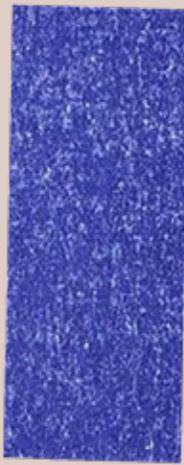
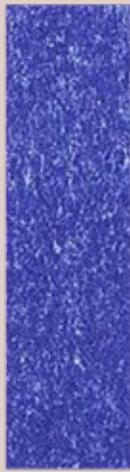
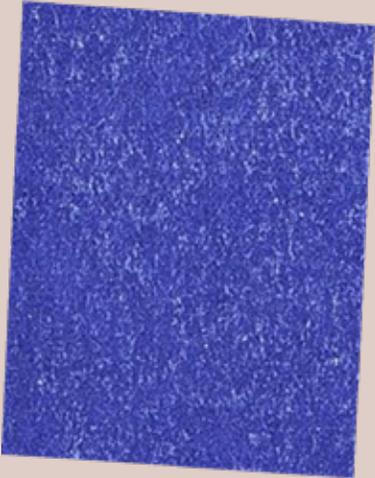
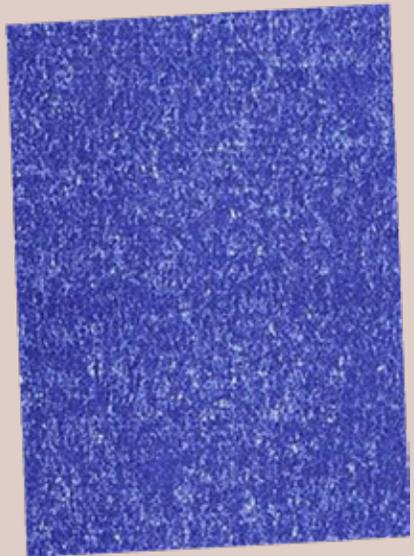
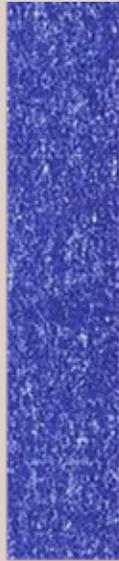
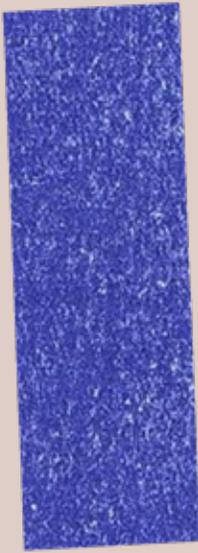
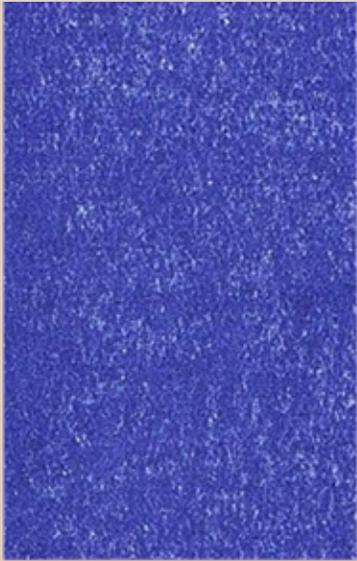
La sensación más allá de los límites :
ensayos sobre arte y política / Stephen
Zepke ; editor académico, Nicolás Alvarado
Castillo ; de las traducciones, Santiago
Restrepo [y otros cinco]. -- Primera edición.
-- Bogotá : Editorial Pontificia Universidad
Javeriana, 2019.

224 páginas : ilustraciones ; 25 cm
Incluye referencias bibliográficas.
ISBN : 978-958-781-437-8
ISBN digital: 978-958-781-438-5

1. Filosofía del arte - Ensayos 2. Arte
contemporáneo - Ensayos 3. Filosofía -
Ensayos 4. Estética - Ensayos 5. Arte y
política - Ensayos I. Alvarado Castillo, Nicolás,
editor académico II. Mejía Mosquera, Juan
Fernando, Traductor III. Pontificia Universidad
Javeriana.

CDD 701 edición 21
inp 28/11/2019

Cuerpos permeables y los pasos (*passages*)
del tiempo. Los *video performances* de
Eulalia de Valdenebro



En el trabajo de Eulalia de Valdenebro hay un compromiso vital con los objetos desde los procesos que los componen. Este compromiso es un entrelazamiento, como raíces de un árbol que abrazan una roca, es una determinación mutua en la que la artista y su objeto se acercan y se tocan. En este sentido, la artista deviene uno de los procesos, pues impulsa al objeto a través del tiempo y del espacio; es una relación única que hace mutar al objeto y lo convierte en una multiplicidad variable que sufre cambios perpetuos y que vuelve a emerger. Las esculturas de Valdenebro son, entonces, una piel, son membranas permeables que al estar en contacto directo con la infinitud de relaciones que expresan y que ponen frente a nosotros, nos permiten tocarnos.

¿Esto qué significa? En *Sembrar el río* (2017)¹, Valdenebro recoge semillas de una enredadera del bosque húmedo (Fabaceae, *Entada sp.*) que han sido llevadas al mar por el río Guachaca. Dichas semillas tienen cinco centímetros de diámetro y cuentan con un sistema de flotación que les permite usar el movimiento del río para encontrar lugares fértiles donde puedan crecer. En este proceso hay un elemento de suerte, pues varias de las semillas terminan en las dunas que se forman entre el río y el mar. Valdenebro recoge estas semillas y regresa río arriba para encontrar a la planta que las pudo haber producido; una vez allá, ritualmente ella vuelve a sembrar las semillas en el río, imitando los antiguos gestos de los campesinos locales. En este sentido, la artista se adentra en un proceso más amplio del ciclo de vida de la semilla, un ciclo que incluye los árboles y las enredaderas que bordean el río, el fluir del agua, la duna que actúa como tamiz y la fuerza misma de la germinación, que también debe encontrar (o no) su lugar en el camino. Su trabajo es un *video performance* en el que ella vuelve a sembrar las semillas en el río, pero realmente es mucho más que esto. El trabajo es el proceso global en el que la artista se inscribe y, a través de los gestos de la siembra, introduce la humanidad en este sistema vivo más amplio. El punto ético-político que subyace a esto es claro:

1- Las obras de la artista se pueden revisar en <http://eulaliadevaldenebro.com>

— Eulalia de Valdenebro

Gnomon

Intervención in situ, aguatinta
sobre piedra

Instalación de 7 fotografías

35 x 50 cm, video 6'44" y dibujo
2013

Acción realizada en

Banff Centre, Canadá

Programa Nacional de

Estímulos, Ministerio de Cultura

Cortesía de la artista



la humanidad hace parte de y depende de un sistema natural mucho más amplio; la separación entre la naturaleza y lo humano y la necesidad de la humanidad de dominar la naturaleza nos lleva a nuestra crisis ecológica.²

La artista, inmersa en un sistema natural, busca expresar dichos sistemas a partir de una obra de arte y, así, ella produce una “plusvalía” de todos los procesos que componen el trabajo. Esto lo podemos ver claramente en *Gnomon* (2013). Un gnomon es el elemento vertical de un reloj solar y, en siete fotografías y un video de cinco minutos, el pincel de Eulalia de Valdenebro calca en aguatinta durante cuatro días la sombra de una flor silvestre de las montañas rocosas canadienses (Asteraceae, *Balsamoriza safitatta*) en intervalos de tiempo irregulares, mientras se mueve a través de una piedra. Así, la flor, frágil y discreta, se conecta directamente a los movimientos solares que producen su sombra, un paso temporal que aparece de acuerdo con sus contingencias singulares: el viento, la lluvia e incluso el sol. El caso de la tecnología fotográfica es muy diferente, pues depende de la luz disponible y de la duración de la batería de las máquinas. Como resultado de todo esto, *Gnomon* nos muestra que el tiempo no es un esquema trascendental abstracto, sino la expresión siempre única de condiciones puramente locales (aquí y ahora), estas condiciones son procesos que se extienden hasta el sol. Estas montañas, el verano, la flor, el sol y, en general, el entorno, dejaron su huella en la artista, que, al no ser de allá, tras cuatro días estaba exhausta y quemada por el sol, mientras que la frágil flor permanecía perfecta, a pesar de haber estado parada allí todo el verano.

199—

2- La artista escribe: “todo mi trabajo nace de una pregunta fundamental sobre la relación que los seres humanos establecemos con los seres vegetales, pregunta que hace parte de un problema mayor que es la relación misma con el *oikos* (la casa). Esas relaciones son de dominio y se basan en creer que existe una separación profunda entre la naturaleza y lo humano. En mis obras, intento mostrar lo contrario, decir que tal división no existe porque todas nuestras vidas están íntimamente atadas” (Valdenebro, “Sobre mi obra”, en <http://eulaliadevaldenebro.com>).



El más radical de estos trabajos es, posiblemente, *Cuerpopermeable I: frailejón* (2014), un *video performance* en el que la artista encuentra un grupo de frailejones (Asteraceae, *Espeletia grandiflora*) en los páramos colombianos. Estas plantas llegan a crecer 1.50 metros, máximo 2 metros de alto. Las hojas secas forman un cuerpo voluminoso alrededor del tronco, las inflorescencias (ramificaciones que sostienen un conjunto de flores) se separan de ese cuerpo como brazos de un metro de largo. También cuentan con una corona que hace evidente una esfera de donde salen, de manera radial, hojas recubiertas de pelos de tonos muy cálidos. Todas estas características le dan una apariencia antropomórfica y por eso muchas personas experimentan una sensación de empatía con esta planta. Valdenebro trata de ser permeable con ellas, de experimentar el mundo desde la perspectiva de dicha planta y, finalmente, llega hasta el punto



— Eulalia de Valdenebro
Cuerpopermeable I: frailejón
 Video performance 3'51"
 2013
 Acción realizada en páramo
 Los Verjones
 Cámara: Andrés Borda
 Agradecimientos: Natalia
 Orozco
 Cortesía de la artista

en que le es posible, devenir-frailejón. Según la artista, este trabajo empezó con una serie de intentos irrisorios pero encontró su forma final tras realizar los ejercicios de danza contacto que una bailarina le recomendó. Esta técnica requiere que la bailarina o bailarín le confíe su cuerpo al otro y compartan los pesos. La artista, antes de ponerse en contacto con el frailejón, realiza estos ejercicios hasta el cansancio, hasta el límite del desmayo y exhausta se acerca al frailejón, pues en este estado ella logra compartir con un cuerpo vegetal.

El video muestra los momentos en los que Valdenebro escasamente puede levantarse, cuando ya ha perdido toda voluntad y es tenida por un sutil contacto con el frailejón. Su cabeza está echada hacia atrás como en éxtasis, la artista está sostenida únicamente

por la punta de un dedo apoyada en una hoja: esta es la fuerza de la planta que la acogió y nunca la dejó caer. La artista y la planta parecen comunicarse físicamente en estos momentos de movimientos minúsculos. En este punto, ella dice, emergió una inercia muscular y ella experimentó un devenir-frailejón “al ser mecida por el viento, al sentir la mitad de mi cuerpo enraizado en la tierra, al sentirme acogida en una comunidad vegetal en un abrazo apenas táctil”. Aquí la artista deviene vegetal y, en la medida en que la planta está enraizada en la tierra, movida por el viento y alimentada por el sol, ella también experimenta todo esto: un proceso vivo en el que las coordenadas locales expanden y abarcan, a su vez, condiciones geológicas y climáticas. Esto, dice Valdenebro, es su “empatía formal” con el frailejón (conversación con la artista, 27 de junio de 2018).

No debemos perder de vista la importancia de lo que sucede en la aparente simplicidad, e incluso pobreza, de las acciones de la artista. Estas obras de arte que emergen a partir de sus acciones no pertenecen al orden de la representación en la medida en que no pueden estar separadas de los procesos que intentan expresar. La expresividad de la obra de arte existe en el mismo nivel que sus componentes (Valdenebro describe esto como la horizontalidad de su trabajo) y ofrece una experiencia empírica de los procesos que la crean. En este sentido, el trabajo es pura presencia, sin especulación, sin lenguaje, sin convenciones simbólicas o iconográficas y, entonces, sin significado. Es un momento de (para usar las palabras de Germano Celant en relación con el *arte povera*) *deculturare* o deculturización, un momento en el que la naturaleza y la cultura, la naturaleza y el arte, no se pueden distinguir (Celant 1985, 33 y 49). No es accidental que cite el trabajo de Celant respecto del *arte povera*, dado que este movimiento ha influenciado profundamente a Valdenebro. Ella, obviamente, comparte su enfoque en este punto: en materiales “pobres” y en la insistencia en sus cualidades expresivas más que en las cualidades representativas. Ellos también comparten la idea de que los materiales son procesos más que objetos y el propósito de reducir el control intelectual sobre la experiencia con el fin de darle primacía al sentimiento. Esto pone a la artista en el centro, pero la artista ya no es ella misma, pues está pasando por un devenir-planta, devenir-río o devenir-sombra-de-una-flor. Aquí hay una ontología en juego, como si todo el trabajo de Eulalia de Valdenebro (al igual que en el *arte povera*) se abriera al flujo unívoco de la energía viva, de las fuerzas que animan la materia y que se oscurecen por los significados, representaciones, lenguaje y por la insistencia en el individualismo. En este sentido, el método que Valdenebro usa para relacionarse con la naturaleza está dado en escala 1:1 que debe ser entendida como 1:1+1, en la medida en que la naturaleza siempre es una multitud.

La pobreza de los materiales de Eulalia de Valdenebro explica cómo su presencia y su falta de significado representacional o lingüístico revelan la vitalidad de su proceso expandido y constitutivo. Al hacerlo, su trabajo logra expresar fuerzas globales, o incluso cósmicas, movimientos y relaciones a un nivel enteramente local y material. Un buen ejemplo de esto es el trabajo *Cuerpopermeable II: roca* (2015) en el que la artista intenta (en condiciones de mucho viento) hacer *frottage* a gran escala en una de las caras de una piedra muy grande que está expuesta. Tras un gran esfuerzo físico, Valdenebro eventualmente renuncia a su intento y se para al lado de la piedra con la hoja de papel y se deja arropar por el viento. Es como si las posiciones se hubieran invertido y la artista fuera ahora la roca que resiste y que también es moldeada por la fuerza del viento. *Frottage* es una palabra importante en este contexto porque indica al mismo tiempo un objeto (el dibujo) y el proceso usado para producirlo. Esto es un proceso sensual y físico, que es enteramente análogo y produce una lectura táctil y cercana de su objeto, una lectura que revela un conocimiento íntimo y comprensivo de sus condiciones. El *frottage*, en este sentido, recorre todo el camino: constituye las series de expresiones análogas que se extienden desde el dibujo de la roca y desde la roca misma (ella misma producto del *frottage*) a las fuerzas volcánicas, geológicas y ambientales

3- El artista Giuseppe Penone describe esto en unas bellas frases: “un escultor, para poder realizar una escultura, fija en el suelo, dejándose deslizar, sin afanes, despacio, poco a poco. Cuando finalmente está abajo concentra su atención y esfuerzos en su cuerpo, que, presionado contra el suelo, le permite ver y oír las cosas de la tierra. Es un momento en que la quietud se vuelve la condición más obvia y activa. Cada movimiento, pensamiento o voluntad es superficial o indeseable en este estado de calma y lento hundimiento, sin perturbaciones de convulsiones extenuantes, palabras o movimientos ingeniosos que simplemente limitarían la posición exitosamente alcanzada” (Citado en Celant 1985, 29).

4- Valdenebro explica: “pienso que a los humanos les queda más fácil amar aquello con lo que se identifican, por eso me concentré en esta planta y quise dibujarme adentro, querer ser acogida por una de estas plantas, inventar una forma de relación con ese cuerpo, en igualdad de condiciones, es una manera de decirle a la planta: ‘sí, tú y yo somos lo mismo’. Es una manera de decirle a los humanos: ‘mira, esta planta y tú y yo, somos lo mismo’. En la crisis ecológica que afrontamos hay una gran falta de amor por la vida, por todo aquello que no sea humano, incluso por los humanos” (correspondencia personal con la artista, 7 de octubre de 2018).

que la han formado. En este sentido, vemos cómo la fórmula del *frottage* podría ser 1:1+1. Así podemos decir que el frotarse de las cosas unas a otras es el proceso artístico de la tierra, lo que culmina en una obra de arte que se frota contra nosotros y extiende, de ese modo, el proceso a un infinito siempre en construcción. Una vez más Celant lo expresa bien: este tipo de arte “aspira a registrar la realidad y el presente en sentido unívoco” (Celant 1985, 31). Todo, en otras palabras, es real y presente de la misma manera. Cuando... la artista se enfoca –por ejemplo, al usar el *frottage*– en la realidad presente de nosotros aquí y ahora, ella revela la realidad y la presencia de procesos que nos sobrepasan.³ Esto, dice Celant, y podría estar hablando del trabajo Valdenebro, “establece una identidad humano-naturaleza” (Celant 1985, 51).

Este mecanismo de expresión análoga materializado por la técnica del *frottage* es elaborado por Georges Didi-Huberman en su libro sobre el *arte povera* de Giuseppe Penone, dos figuras que han influenciado significativamente el trabajo de Eulalia de Valdenebro (conversación con la artista, 27 de junio de 2018). Las consideraciones de Didi-Huberman respecto a las esculturas de Penone muestran cómo el trabajo expresa los procesos de su realización, en el sentido más amplio y natural. “Este proceso –escribe– no es una *mimesis*, sino una ontogénesis material de la forma, una *dynamis* [...]. Creación natural” (Didi-Huberman 2016, 46). El arte, en este sentido, es una *anamnesis material*, un modelaje entendido como fundición (*casting*) de los procesos que lo producen y una suerte de *frottage* del tiempo (Didi-Huberman 2016, 55). La materia es memoria, dice Didi-Huberman y relaciona el trabajo de Penone (y el de Valdenebro) a la filosofía vitalista de Henri Bergson, en la que las cosas son imágenes de todas las relaciones que las han creado y que se están expandiendo hacia afuera para abarcar el universo. Pensado de esta manera, el *frottage* es una técnica arqueológica que captura sus más antiguos trazos, es un fósil que expresa sus propios procesos de emergencia, una historia que se extiende a través de períodos geológicos (por ejemplo, la superficie de la roca de *Cuerpopermeable II: roca* habla de su emergencia volcánica). Como resultado de esto, Didi-Huberman pregunta: “¿la escultura es el lugar donde tocamos el tiempo?” (Didi-Huberman 2016, 46). El tacto es esencial acá porque el *frottage*, en este sentido dilatado, es a su vez una inmersión táctil en un lugar y sus procesos y, en la temporalidad específica de la que emerge, un conocimiento empírico ganado a través del contacto, una “fenomenología escultural”, como Didi-Huberman lo llama, “una acción de conocer a través de la piel” (Didi-Huberman 2016, 73).

Valdenebro usa estas técnicas de contacto como el *frottage* muy explícitamente: mi trabajo –dice ella– “siempre empieza con el reconocimiento de las condiciones de un lugar específico, donde mi cuerpo aparece como la referencia de la escala humana comparada con las fuerzas y seres de la naturaleza”. Sus trabajos *Frailejonmetría comparada* (2012) y *Escala 1:1* (2007) exploran directamente esta relación (al igual que *Cuerpopermeable I*). En el primero, el contorno del cuerpo desnudo de la artista aparece inmerso en un dibujo botánico de frailejón (Valdenebro fue formada como artista botánica), la planta es aquí la “medida” de lo humano y no al contrario.⁴ En el segundo, un *video performance* muestra a la artista envolviendo el árbol de tejo de 450 años (*Taxus, bacata*) con una cuerda, como una huella de un encuentro físico extendido entre ella y el cuerpo del árbol (con fuertes ecos de *Alpi marittime* [Acciones, 1968] de Penone). En ambos casos la escala de las obras es 1:1, una equivalencia temporal y una empatía formal que subsumen, dentro su escala compartida, la distancia asumida entre lo humano y lo vegetal. Esta distancia es temporal y espacial en la medida en que un árbol de tejo puede llegar a crecer hasta cinco mil años, lo que hace de la planta de este trabajo un bebé de tan solo 450 años. Así vemos cómo en estos trabajos emerge una escala del tacto, del sentimiento y de la sensación, un método para medir a través de la comparación de cuerpos. “Me gusta medir –dice la artista– porque para medir debemos tocarnos y el tacto es inmanente” (conversación con la artista, 20 de julio de 2018).



La sensación más allá de los límites



— Eulalia de Valdenebro
Cuerpopermeable II: roca
Video performance 3'05"
2014
Acción realizada en el páramo
Los Colorados
Cámara: Camilo Andrés Daza
Cortesía de la artista

El método de medición estética parece tener un predecesor en el concepto de la comprensión estética (*ästhetische Zusammenfassung*) de Kant. La comprensión estética comienza con el cuerpo propio como unidad de medida y desde allí se mueve hacia afuera: un árbol es diez veces mi altura, una montaña cien veces un árbol, la tierra mil veces el tamaño de una montaña y así sucesivamente (Kant 2005, §26-27). La escala 1:1 de Valdenebro opera en este sentido cuando la artista pone su cuerpo al lado o entre un cuerpo vegetal como punto de partida para una arqueología –o *frottage*– de los procesos intensos y variables que componen sus relaciones. En este sentido, el cuerpo de la artista revela la topología de la planta-sol-tierra-raíz-agua de la que hace parte y que expresa en un *video performance*. Como Kant lo señala, hay un problema con esta medida de lo infinito, pues mientras este método sensual de sentir magnitudes crecientes funciona tan lejos como pueda ir –en principio puede seguir por siempre, siempre y cuando haya algo más grande–, dicho método no puede medir lo infinito en sí mismo. Lo infinito no puede ser objeto de la percepción porque no puede ser representado. Como resultado de esto, solo nos podemos acercar a la infinidad de los procesos que constituyen la obra de arte a través de la sensación de comprensión estética, pero no las podemos entender intelectualmente. Esto, dicho simplemente, es lo sublime en Kant. El infinito –o la horizontalidad que Valdenebro establece– solo puede ser comprendido por la razón y las Ideas que se elevan sobre el desastre sublime de nuestro aparato perceptual cuando intenta asir lo infinito en la dimensión supra-sensible de la verdad. Para Kant la Naturaleza es una Idea, pero las Ideas de Kant son demasiado abstractas, son virtuales y no actuales y solo aparecen como un poder trascendental más alto. Esto no es precisamente lo que hace el trabajo de Valdenebro. En su lugar, necesitamos una Idea que sea al mismo tiempo específica a su sitio, particular al extraño colapso del sujeto humano en la escala 1:1 que encontramos en el trabajo de Valdenebro y, a su vez, es menester que la Idea sea capaz de acoger la infinidad procesual que se desenmaraña de su área particular. Encontramos esta Idea en el trabajo de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, específicamente en su idea de ritmo.

El error de Kant, Deleuze arguye, es subordinar la comprensión estética a los *a priori* espacio-temporales, en vez de reconocer su dinamismo espacio-temporal (Deleuze 2002, 346). En otras palabras, Kant fuerza la comprensión estética en una representación al subordinarla a los *a priori* de espacio y tiempo. Como hemos visto, sin embargo, Valdenebro usa la comprensión estética de un modo sublime al confrontar a la comprensión conceptual y al alinearla a la multiplicidad en la unidad (*Vielheit in die Einheit* en la filosofía de Kant) que es la obra de arte procesual. Deleuze hace algo muy similar, pues sostiene que la unidad medida y vivida que encontramos en la comprensión estética es una intensa evaluación del ritmo. Deleuze encuentra este argumento en la concepción kantiana de la intuición y de la sensación que recibimos del mundo antes de que sea sometida a los *a priori* de nuestra inteligencia conceptual y representacional. Kant (2007, A166/B208) argumenta: “anticipaciones de la percepción. El principio de ella es: en todos los fenómenos, lo *real*, que es un objeto de la sensación tiene una magnitud intensiva, es decir, un grado”. Este grado –continúa– es relativo a la “intuición pura = 0. [...] Es mediante la aprehensión de ella [la magnitud], en la cual la consciencia empírica en un cierto tiempo, puede crecer desde la nada = 0 hasta la medida dada de ellas” (Kant 2007, A167/B208). Una sensación, entonces, es la magnitud intensa o grado que expresa la distancia entre sí misma y cero, una diferencia que es expresada en un “ritmo”, como Deleuze lo llama, una sensación estética y preconsiente que, para Kant, será sometida al entendimiento y se volverá una representación.⁵ Ahora, la sensación puramente estética no puede ser cuantificada ni comprendida, esto quiere decir, en palabras de Kant, que “la naturaleza suscita máximamente las ideas de lo sublime más bien en su caos o en su desorden y devastación más salvaje y sin reglas” (Kant 2005, §23). “Bajo la medida –dice Deleuze– existe el ritmo. Ahora bien, la catástrofe está allí” (Deleuze 2008, 87). Esta catástrofe indica la “fragilidad” de la síntesis de

5- Deleuze (2013) desarrolla la relación entre ritmo e intensidad en la obra Francis Bacon. *Lógica de la sensación*.

la imaginación y del entendimiento que pueden, en cualquier momento, verse sobrepasados por un impulso que viene del suelo (Deleuze 2008, 87). Este empujón sublime y subterráneo confronta la imaginación con su propio límite y libera a la sensación de cualquier determinación conceptual. Aquí el filósofo francés encuentra la noción kantiana de lo sublime la catástrofe de su propio sistema (una catástrofe en su verdadero significado). Esto lo dice Deleuze: “hemos visto –aunque Kant no lo diga, es en eso que piensa– que la comprensión estética era la captación de un ritmo como cimiento de la medida y de la unidad de medida”. El resultado es apropiadamente dramático:

Todo el conjunto de la síntesis de percepción, toda mi estructura de la percepción está estallando. ¿Por qué? Porque hemos visto que ella se fundaba –no en el sentido de fundamento, sino en el sentido de fundación–, que toda esta síntesis perceptiva encontraba su fundación en la comprensión estética, es decir, en la evaluación del ritmo. Esta comprensión estética en tanto que evaluación del ritmo que serviría de fundación de la medida, y por ende a la síntesis de la percepción, está allí como comprometida, ahogada en un caos. Lo sublime. (Deleuze 2008, 88)

Lo sublime expresa el ritmo de la intensidad diferencial que está a la base de nuestras concepciones culturales y compone las delicadas infinidades de las obras de arte de Valdenebro. Así, la artista rechaza un sublime especulativo en favor de una experiencia intensa pero empírica. Lo Uno está abierto a todo. Lo Uno abre al Todo. 207—

En *Diferencia y repetición*, Deleuze asocia directamente el ritmo a los dinamos espacio-temporales, lo que “constituye un tiempo de actualización o diferenciación no menos que ellos delimitan espacios de actualización”. En este sentido, “los procesos dinámicos [ritmos] son los que determinan la actualización de la Idea” (Deleuze 2002, 325), algo que lleva a Deleuze a preguntarse: “¿esas determinaciones dinámicas espacio-temporales no son ya lo que Kant llamaba esquemas?” (Deleuze 2002, 327). Aquí hay una diferencia importante: mientras que el esquema para Kant convertía la posibilidad lógica en trascendental, para Deleuze todo dinamismo espacio-temporal es “interior a la Idea [...] encarna inmediatamente las relaciones diferenciales, las singularidades y las progresividades inmanentes a la Idea” (Deleuze 2002, 328). Lo sublime es, entonces, el momento en que los dinamos espacio-temporales o los ritmos emergen expresando la Idea inmanente de la Naturaleza que provee tanto las condiciones reales de experiencia, como la *experiencia real en sí misma* (antes de que se convierta en una representación a través de una síntesis activa). La sensación de lo sublime, podríamos decir, expresa la relación rítmica de la Naturaleza con el caos. En el trabajo de Valdenebro este caos existe en su periferia, como el infinito en el que los ritmos vivos finalmente se mezclan y desde donde emergen.

Hay una dimensión notablemente política en esta consideración del ritmo que también es importante para el trabajo de Valdenebro. Guattari argumenta que nuestros ritmos temporales “han sido purificados y asepsizados” por el capitalismo y los medios de comunicación modernos que amenazan con contener y explotar los ritmos más creativos e irregulares del arte (Guattari 1996a, 42). *Nativas/foráneas* (desde 2010), *Heterogéneas/criminales* (2012) y *Ser creciente* (2009) confrontan los ritmos de la Naturaleza a los ritmos temporales y “purificados” de la sociedad humana y de la producción.⁶ El primer trabajo, erigido en Bogotá, consta de una larga retícula metálica que muestra el perfil de los cerros orientales observado desde un punto de vista local y soporta enredaderas nativas a estas montañas. En este contexto, las enredaderas son a la vez nativas y foráneas y, como tal, pertenecen a dos temporalidades diferentes: la del tiempo geológico de los Andes y el proceso evolutivo que permitió la adaptación de estas plantas (nativas) y la del tiempo humano (foráneas) en el que las plantas son

6- En otra obra, Guattari afirma que el capitalismo reduce los tiempos a ritmos binarios o ternarios (Guattari 2013, 309-310).



La sensación más allá de los límites



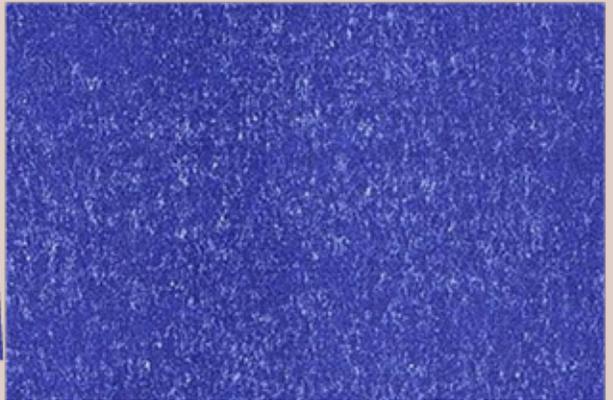
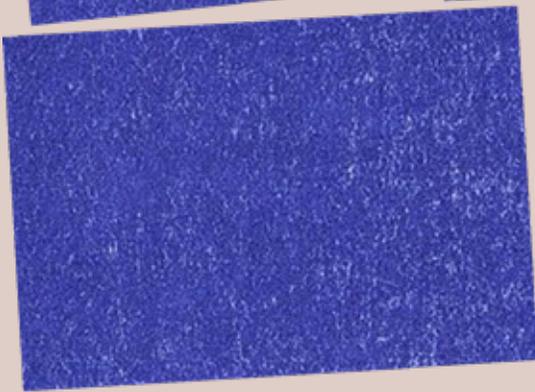
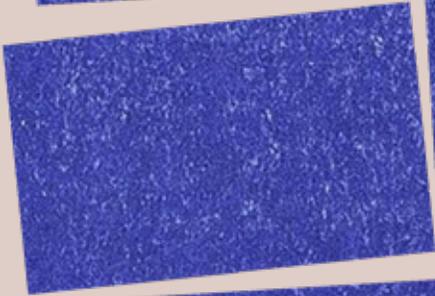
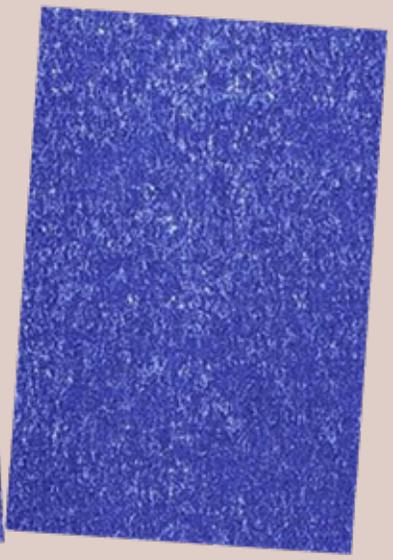
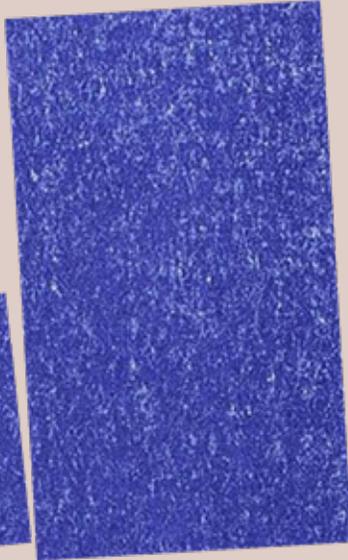
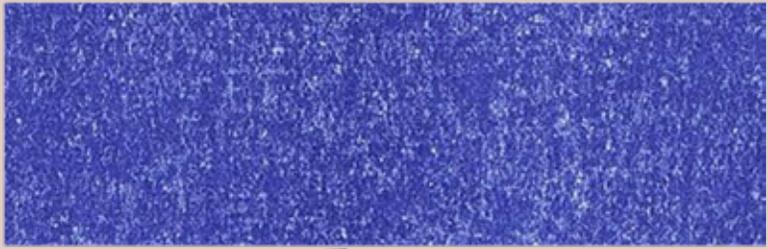
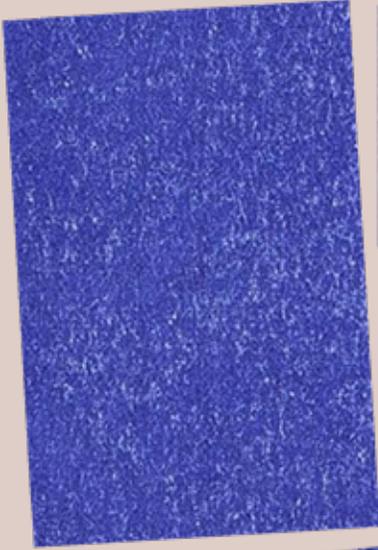
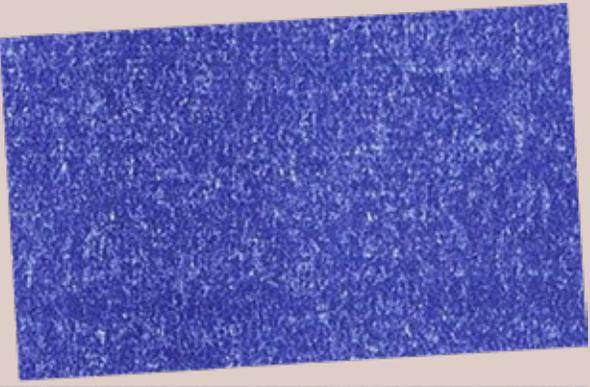
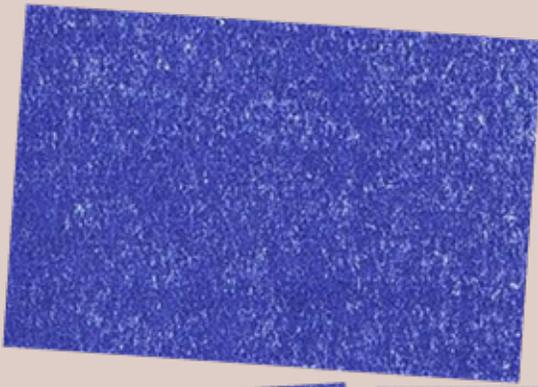
— Eulalia de Valdenebro
Nativas/foráneas
Escultura viva hecha con 11
especies de enredaderas
andinas
Desde 2010
Cortesía de la artista

sacadas del paisaje urbano. Esto implica que las plantas de este trabajo pertenecen y no pertenecen a Bogotá. Ellas trepan y cuelgan de la larga retícula metálica, pero no están definidas por ella. Incluso, en el contrato de la elaboración de la escultura la artista estipula que “no se requiere jardinero ni mantenimiento, se harán visibles las relaciones vitales y naturales de estas plantas”. Como resultado, lo que fue dejado por fuera del paisaje es nuevamente traído a la ciudad y se hace evidente, entonces, la paradójica condición de las plantas a la vez foráneas, a la vez nativas. Según la artista: “la superposición de la retícula metálica y la línea sinuosa de las enredaderas quiere enfatizar la posibilidad y la urgencia de convivir con la maraña del bosque andino que nos rodea”. Esta coexistencia es, sin embargo, una en la que artista nuevamente juega el rol subordinado de facilitadora o dispersora,⁷ juego en el que el arte es meramente el medio o vehículo de las semillas y el trabajo es el lugar donde las semillas y el arte hacen simbiosis. Este trabajo es entonces similar a los que ya hemos examinado en la medida en que explora los “intercambios” entre los humanos y las fuerzas y seres de la naturaleza. Estos intercambios provienen significativamente del lado de las plantas, pero solo pueden operar dentro de la ciudad gracias a la obra de arte que las mantiene y es precisamente la negociación de esta relación con el tiempo y espacio de la ciudad lo que constituye lo político de este trabajo. Guattari hace evidente este punto tan importante: estos [los componentes del paso o de los intercambios] no pertenecen al tiempo y espacio “en general”, ellos efectúan tiempos y espacios particulares (Guattari 2013, 253). El trabajo, en este sentido, actualiza la disyuntiva filosófica fundamental entre lo nativo y lo foráneo y cuestiona las motivaciones políticas desde el punto de vista de las plantas.

Con un carácter más pesimista, *Heterogéneas/criminales* compara los dibujos botánicos de semillas locales de maíz con reproducciones de semillas transgénicas. La primera hilera muestra una gran variación, producto del proceso continuo de mutación genética y de la adaptación, mientras que la hilera de abajo presenta semillas idénticas entre ellas. Este trabajo se hizo como respuesta al intento del gobierno colombiano de introducir la ley 1518 y la resolución 970 que penalizan a los campesinos por las semillas que producen y los convierten en criminales. Muy similar, *Ser creciente* está compuesto de seis fotografías que muestran cómo la artista arregla la madera sobrante que se taló de un bosque de cultivo contra el borde de un bosque nativo, con el fin de hacer espacios de siembra. Valdenebro aquí dramatiza el conflicto destructivo, propio de los métodos industrializados de cultivo respecto de los ritmos propios del bosque que son completamente diferentes. Por un lado, la homogeneidad genética es valorada y apoyada, pero, por otro, esto requiere mutación, innovación y crecimiento indeterminado.

El delicado y cuidadosamente considerado trabajo de Eulalia de Valdenebro empieza y termina en el ámbito del tacto, de la sensación. La obra, sin embargo, extiende este ámbito del aquí mismo y el ahora mismo del *performance* hacia sus resonancias rítmicas más salvajes en la infinitud de procesos que han constituido este momento, en otras palabras, desde lo sublime del caos de la Naturaleza al espacio-dinamismo específico o ritmo que lo expresa. En este sentido, todo su trabajo opera como *frottage*, como la fricción de su cuerpo contra los sistemas vivos de los Andes intertropicales o de los páramos. Su trabajo es, entonces, estético en el sentido más amplio posible, es un método de sentirse agobiado por cualquier intelecto civilizado, cualquier deseo de representación o cualquier intento por dominar. En vez de esto, el trabajo de Valdenebro nos lleva a sus ritmos palpantes, lo que nos permite no solo experimentarlo, sino también participar en su danza y añadir nuestros propios dinamismos específicos a su música horizontal.

7- Término de la biología para referirse a las especies que, en simbiosis con plantas, dispersan semillas en territorios alejados de la planta productora.



Agradecimientos

11—

Este libro es el resultado de mi historia de amor con Colombia y con las personas que he encontrado allí. Visité Bogotá por primera vez en el año 2005 para hablar en el seminario *¿Uno solo o varios mundos?*, como remplazo de última hora de Éric Alliez. Tengo, por consiguiente, que agradecer a Éric por haberme recomendado y a Mónica Zuleta por aceptar mi participación. En esa visita tuve la suerte de conocer a muchas de las personas que hicieron mis siguientes viajes posibles, personas que también se convirtieron en buenos amigos. Además de Mónica, en ese primer viaje conocí a Marta Elena Abello, Juan Fernando Mejía Mosquera y Gustavo Chirolla Ospina. Más tarde, conocí a Rosario López, Eulalia de Valdenebro, Clemencia Echeverri, Gustavo Gómez, Adriana Urrea, Amalia Boyer, Ana Isabel Durán, Adriana Roque Romero, Daniel Villegas, Carlos Manrique, Nicolás Alvarado Castillo y Laura Quintana. ¡Les agradezco y los abrazo a todos!

Los ensayos incluidos en este libro ya han sido, en su mayoría, publicados en español y agradezco a las publicaciones originales por su permiso para incluirlos acá. También quiero agradecer a Nicolás Alvarado Castillo por su excelente trabajo en la edición de este libro, y a él y a Gustavo Chirolla Ospina por su amable “Presentación”. Un enorme agradecimiento también para Juan Fernando Mejía Mosquera y Ana Isabel Durán por traducir los ensayos que aparecen acá en español por primera vez. Quisiera igualmente agradecer de manera especial a Ana Isabel por hacer esto *ad honorem* y por todos sus cuidados durante mis visitas.

Mis experiencias en Colombia han ido mucho más allá de cualquier expectativa razonable sobre lo que puede dar la vida académica. La intensidad y la vitalidad que he encontrado allí han sido inspiradoras, euforizantes y muy afirmativas, y por esto siempre estaré agradecido. Este libro está dedicado a todos mis bellos amigos y amigas de Colombia, gracias por todo lo que me han dado y por todo lo que me han enseñado. Solo puedo corresponderles con mi amor, mi gratitud y mi risa.

La sensación más allá de los límites
Ensayos sobre arte y política
de Stephen Zepke
se terminó de imprimir
en los talleres de Javegraf en
diciembre de 2019.

En su composición
se usaron los caracteres Px Grotesk y Pona Display