

**LA CARTOGRAFÍA ARTÍSTICA DE LA SENSACIÓN:
TRES OBRAS RECIENTES DE ROSARIO LÓPEZ**

POR STEPHEN ZEPKE

TRADUCCIÓN DE JUAN FERNANDO MEJÍA MOSQUERA

CUANDO HABLAMOS de la cartografía del arte o de una cartografía artística no nos referimos a la representación de un paisaje que se toma como dado. Una cartografía artística, como nos lo dicen los filósofos franceses Gilles Deleuze y Felix Guattari no es *solamente un mapa de geografía*¹. Por el contrario, una cartografía artística es un mapa de relaciones, relaciones que constituyen una topografía de las fuerzas invisibles que lo animan y que el arte expresa en una sensación. La cartografía artística, por lo tanto, es activa en cuanto va abriendo y cerrando relaciones en la medida en que va conteniendo y liberando las fuerzas y sus sensaciones. De esta manera una cartografía artística crea un cuerpo de sensación, un cuerpo que, hablando estrictamente, no es ni un objeto (obra de arte) ni un sujeto (su experiencia), sino una actualización de fuerza que acompaña obra y espectador, emergiendo de acuerdo con sus condiciones locales. Explorar este cuerpo de sensación es nuestra tarea contemporánea. Una tarea que es a la vez política, filosófica y estética, pues exige que el pensamiento y el arte aporten algo nuevo al mundo y transformen nuestro ser y nuestro devenir. Una cartografía artística, por lo tanto, es una topografía del futuro, un diagrama para la producción de lo nuevo, una que podamos seguir, cada cual a su manera. Evidentemente, la pregunta es ¿cómo? Para responder a esta pregunta me gustaría examinar tres exposiciones recientes de la artista colombiana Rosario López, cuya cartografía artística se trenza con (engages) fuerzas halladas en la naturaleza que usa para producir un nuevo cuerpo asombroso a través de la producción de sensaciones inhumanas.

1. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*. p. 163. Translated by B. Massumi. (London: Athlone Press, 1987), la versión castellana se encuentra: *Mil Mesetas*, traducción de José Vazquez Pérez, Pre-Textos, Valencia 1988. En caso de que este uso de Deleuze y Guattari para aproximarnos a la obra de López sea interpretado como un imposición sin fundamento, debo señalar que es un punto de vista que la propia López sugiere en su ensayo "Insufflare, la escultura como un espacio de movimiento" publicado en el catálogo *Insufflare, La escultura como un espacio de movimiento*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007)

La obra reciente de Rosario López contiene dos elementos consistentes, grandes fotografías del paisaje que se combinan con objetos dentro de una instalación en la galería. Todas las fotografías son bastante abstractas, revelan paisajes que son dramáticamente planos y cuyos horizontes bisecan limpiamente la imagen. Estas fotos nos muestran la playa Trebol en Perú, semejante a un desierto (parte de *Abismo*, instalación expuesta en la Bienal de Venecia en 2007 pero hecha y exhibida originalmente en 2005), la plana campiña francesa de Marnay, cerca de París (en *Insufflare*, proyecto de 2007) y la gélida soledad del glaciar Perito Moreno en Argentina (de *White fence* exposición de 2008). Pero la contundente abstracción de estas fotografías es solamente un marco a través del cual emerge algo, pues punzar (puncture) cada línea horizontal es una fuerza. En *Abismo*, pequeñas chozas construidas por la gente local se reparten por la playa, una invasión de pobres orientada a obtener empleo de una compañía multinacional que según rumores habría de adquirir el terreno. Al notar que el área había sido ocupada y deseando evadir complicaciones legales, la compañía se llevó su dinero a otra parte. El horizonte de líneas planas parece succionado hacia el vacío creado por el capitalismo contemporáneo, como si una enorme 'liquidez' de capitalismo corporativo hubiese exprimido toda vida del paisaje dejando solamente frágiles monumentos de su vacía crueldad. La campiña francesa de *Insufflare*, aunque no menos horizontal es la imagen de la plenitud, se colorea con la abundancia de la agricultura. Aquí la naturaleza está bien ordenada y es económicamente productiva. Pero en medio hace erupción una caótica ráfaga de tejido, un pájaro plateado cuyo vuelo expresa la fuerza invisible del viento y cuando se le fotografía produce un momento de su movimiento como escultura. Finalmente, el glaciar argentino en *White fence* al principio parece impenetrable, como si la línea del horizonte se hubiese expandido de repente hasta una gran altura, cuya inexorable y asombrosa solidez se cerniese sobre nosotros, un congelamiento monumental. Todo aquí parece estar bajo presión y a punto de romperse, nos enfrenta con una grieta cataclísmica, un horror de desintegración, pero también una liberación, un alivio, un camino hacia adelante.

Este es, pues, el mapa de las fotografías de Rosario López, la reducción del paisaje a una horizontal y la erupción de una fuerza dentro de él.

Pero esta cartografía de fuerzas también organiza, además del que aparece en las fotografías, el otro elemento de la obra de López, su instalación. Allí, en medio del espacio de la galería, las fuerzas que perturban la estabilidad horizontal de la fotografía hacen erupción en toda su *realidad*. En *Abismo*, una choza de las que nos muestran las fotografías se instala en la galería, al asomarnos dentro de ella miramos hacia el vacío. En *Insufflare* una arrugada tela plateada suspendida del techo crepita y se mueve en el aire tibio que emana de

los calentadores que han sido dispuestos debajo, según circulamos en la galería sentimos y escuchamos este viento. En *White fence* somos confrontados por pequeñas bolsas llenas de polvo blanco colocadas en filas a todo lo largo de un muro que sugieren una blanca pared de hielo descendiendo sobre nosotros. Esta pared revela tanto la asombrosa fuerza del hielo como su fragilidad, su avance insistente y su resquebrajamiento infinito. La cartografía artística de López se completa, por lo tanto, gracias a este elemento de instalación, un elemento que actualiza la fuerza que aparece en una sensación en las fotografías. Al juntarse —o mejor, entre— las fotografías y la instalación se produce un movimiento rítmico. La obra de López es un mapeo de estos movimientos sistólicos y diastólicos, un único ritmo que llega a componer en un único paisaje artístico sus viajes, largos vuelos en pos de la naturaleza, y su regreso a la galería. Este es un paisaje de fuerzas alotrópicas, cuyas manifestaciones rítmicas tanto en su forma distendida (el paisaje) como en su forma contraída (la galería) construyen un cuerpo disperso de sensación. La obra de López expresa y esta construida por esta cartografía artística, por el conjunto de relaciones que transforman fuerzas invisibles en su expresión material, en sensaciones u *obras de arte*. En la obra de López la naturaleza se halla instalada, sus fuerzas ya no están más ausentes en y como su representación, sino que se las experimenta como reales. Este es un nuevo horizonte para el arte, en el que fuerzas invisibles pero reales construyen sensaciones que, como veremos, van más allá de lo humano, demasiado humano². En este sentido la obra de López ofrece una cartografía de fuerzas, un mapa que no describe quienes somos o dónde estamos sino que nos proyecta en una línea de devenir.

Pero para entender la cartografía artística de López debemos también saber un poco de dónde viene, qué herramientas utiliza y cómo transforma estas herramientas antes de, finalmente, trascenderlas. Dos de los más importantes antecedentes de la obra de López son el privilegio de la experiencia fenomenológica de la instalación sobre sus objetos en el Minimalismo y el *Land art* de Robert Smithson. En efecto, a primera vista los elementos de instalación de la obra de López —la choza, los calentadores y la tela, la pared de hielo— parecen producir lo que la fenomenología llamó ‘experiencia vivida’. Tanto la fenomenolo-

2. En este sentido el trabajo de López sigue claramente lo que Deleuze llama el ‘problema común’ de las artes: “En arte, en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas sino de capturar fuerzas”. Su cartografía artística apunta a lo que dice Deleuze: “volver visibles fuerzas que en sí mismas no son visibles” en Gilles Deleuze *Francis Bacon, The Logic of Sensation*. p. 56. Translated by D. W. Smith. (London: Continuum, 2003). La traducción castellana se encuentra *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Traducción de Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 2002. Al pensar sobre las relaciones entre la obra de López y la filosofía de Deleuze también he sido influenciado por el bello texto de Juan Fernando Mejía Mosquera “Estructuras Blandas ¿En qué pensamos cuando hablamos de estructuras? en *Insufflare, La escultura como un espacio de movimiento*.

logía como el minimalismo trataron de revelar esta experiencia como el ‘entrelazamiento’, como lo llama Merleau-Ponty, de sujeto y objeto, como su inmanencia necesaria. Pero la fenomenología sólo lo consiguió apelando a garantes trascendentales de tal experiencia llamados *Gestalten*, los cuales brindaban a la experiencia vivida lo que Merleau-Ponty llamaba su ‘diagrama’, un diagrama que actuaba como ‘la estructura metafísica de nuestra carne’³. Los *gestalten* que interesaron a los minimalistas fueron la relación forma/fundamento y figuras abstractas del cuadrado, el rectángulo y el círculo. Estos *gestalten* se revelaron en la experiencia de la instalación, una experiencia que produjo un ‘objeto expandido’ acompasando el sujeto y el objeto en relaciones espacio-temporales que incluían la obra de arte, el espectador, el espacio de la galería, la luz, la fuerza, etc; tal como se desplegaban en tiempo real para componer un cuerpo nuevo. Esta experiencia vivida, como sostenía Robert Morris trabajaba para ‘eliminar al espectador hasta el grado en que esos detalles lo halarán hacia una relación íntima con la obra’⁴. Recurriendo a Merleau-Ponty Morris sostenía que esta intimidad revelaba la presencia de *gestalten* como ‘aquellos aspectos de la aprehensión que no son coexistentes con el campo visual sino con el resultado de la experiencia del campo visual’⁵.

298

Tanto la fenomenología como el minimalismo exploraron la experiencia como la encarnación de un diagrama abstracto (*gestalten*) que lo trascendía, pero en la medida en que esto era ‘el resultado de’ la experiencia dicho diagrama se mantenía inmanente a la subjetividad humana. Las instalaciones de López siguen claramente la introducción minimalista de una ‘práctica expandida’ pero su diagrama no traza una subjetividad trascendental (humana) como condición de la experiencia, por el contrario, construye sensaciones expandidas de fuerzas que atraviesan tanto la naturaleza como la galería en una cartografía a-subjetiva de devenir.

En esto la obra de López hace algo que el Minimalismo no pudo hacer, y esto es transformar el espacio de la galería y el arte dentro de él en una expresión y *construcción* de naturaleza. Crear una expresión estética de fuerzas de la naturaleza es, por supuesto, precisamente lo que Robert Smithson hizo, cuando abandonó la galería para hacer arte en el desierto. López intenta, sin embargo, el viaje de regreso usando las fuerzas de la naturaleza —como Smithson lo hizo eficazmente en *Sipiral Jetty*— dentro del espacio de la galería. De esta forma

3. Maurice Merleau-Ponty, ‘Eye and Mind’, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. p. 128 and 129. Edited by G. A. Johnson. (Evanston: Northwestern University Press, 1993) una de las versiones castellanas: “El ojo y el espíritu” en *Eco*, No. 56, Tomo IX, Agosto-septiembre-octubre de 1964
4. Robert Morris, ‘Notes on Sculpture, Parts 1-3’ (1966-7), *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. p. 19. (Cambridge (Mass.): MIT Press, 1994)
5. Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, p. 6.

López es capaz de moverse más allá de la aporía estructural entre la naturaleza (sitio, *site*) y su representación (no-sitio, *non-site*), de la misma manera en que mueve la estética de la cartografía artística más allá de la dependencia de Smithson en la iconografía de los mapas y su forma quasimuseológica de exhibición. Las fuerzas reales de la naturaleza ya no están más fuera del aislado cubo blanco sino que entran en la galería y la abren convirtiéndola en un polo de una sensación de cuerpo expandido. Este cuerpo no es el objeto de una experiencia ni encarna los *gestalten* trascendentales que fundamentan la experiencia subjetiva. En lugar de ello, el cuerpo emerge (y no deja de emerger) a lo largo de los vectores autopoieticos de sensación, sensaciones que expresan los movimientos autónomos y rítmicos de la fuerza según se compacten y ganen consistencia. El cuerpo ha devenido el paisaje mapeado por una cartografía artística.

Como lo sugieren las referencias al Minimalismo y a la obra de Robert Smithson, la cartografía de la fuerza que encontramos en la obra de López ofrece una dirección clara para las prácticas de instalación hoy, una dirección que va más allá tanto del interés fenomenológico en la subjetividad trascendental como de la insistencia del estructuralismo (que asechó continuamente la obra de Smithson) en la distinción fundamental entre la naturaleza y sus representaciones discursivas⁶.

La obra de López no es cartográfica en un sentido discursivo en la medida en que el mapeo que su trabajo emprende no es un proceso objetivo de documentación. Por el contrario, López se concentra en la relación entre la fuerza, el paisaje que ésta habita y la sensación que actualiza tanto la fuerza como el paisaje dentro (un dentro que es también un afuera) de la galería. Cada elemento es inseparable de los otros y constituye un paisaje estético que contiene, transforma y, finalmente desencadena la fuerza que es su impulso genético. Observemos insuflarse para ver cómo funciona esto. Aquí la fuerza que la obra captura es evidente: el viento. Las fotos muestran un cuadrado de tela reflectiva que emprende vuelo, girando y contorsionándose se propulsa al movimiento antes de quedar una vez más en reposo como una masa yacente, como si estuviese exhausta. Este tejido no representa nada, no es un significante, antes bien, sus muy convulsionadas figuras *expresan* el viento en un índice material que vuelve visible esta fuerza invisible. Es la fotografía la que permite esta expresión, congelando el movimiento de la tela dentro de su marco, solidificándola de modo que la imagen pueda asumir una forma escultórica y el viento pueda alcanzar peso y substancia. La insistencia

6. Para una explicación más detallada de la necesidad de ir más allá del marco fenomenológico del Minimalismo ver mi 'Deleuze, Guattari and Contemporary Art', in *Gilles Deleuze: Image and Text*. Edited by E. W. Holland, D. W. Smith and C. J. Stivale. (London: Continuum, forthcoming 2009). Para más sobre el post-estructuralismo de Smithson ver mi 'Eco-Aesthetics: Beyond Structure in the work of Robert Smithson, Gilles Deleuze and Félix Guattari', in *Deleuze/Guattari and Ecology*. Edited by B. Herzogenrath. (London: Palgrave Macmillan, 2008)

de López en que la fotografía desempeña un papel escultórico en su trabajo es importante porque define una ruptura con la función documental que tenía la fotografía dentro de las prácticas conceptuales y del performance⁷. Las fotografías de López no documentan un evento, tampoco proveen una semejanza (ni como símbolo ni como representación) de las fuerzas que capturan. En lugar de esto son manifestaciones de una fuerza que utiliza la tecnología de la fotografía para producir una sensación. Esta sensación es la materialización de la fuerza y en este sentido tiene más un valor escultórico que fotográfico. Es precisamente el que señala lo que López hereda de Smithson (la foto nos muestra una obra de arte formada en y por la naturaleza) y en lo que se aparta de él (la foto misma, en cuanto escultura, la actualización de una fuerza natural en la galería). Por lo tanto, como esculturas, las fotos de López consiguen a través de la sensación lo que Deleuze llama 'analogía estética'. Aquí la expresión del viento en las 'esculturas' no está condicionada por un código pre-existente como semejanza en la medida en que entre ellas la semejanza se consigue por contacto directo. Así, la sensación que se produce es una expresión análoga a la fuerza que la creó y constituye el mapa de un *cuero* expandido y abstracto que acompaña la campaña francesa con la galería en Bogotá. Esta es la cartografía artística de la obra. Esta descripción de Deleuze pudo haber sido escrita para las esculturas-fotografías de López: 'establecen una conexión inmediata entre elementos heterogéneos, introducen una posibilidad ilimitada de conexión entre esos elementos, sobre un plano de presencia o plano finito (esto es, el espacio de la galería) cuyos momentos son todos actuales y sensibles'⁸.

En el espacio de la galería encontramos un trozo más de tela metálica, esta vez suspendido entre el suelo y el techo, entre tanto, los calentadores dispuestos bajo ella envían suaves y tibias bocanadas de aire para encontrarse con ella. En las fotos-esculturas los objetos parecían increíblemente dinámicos, una piel saltando fuera de sí misma, el efecto de la tela instalada es casi el opuesto. Parece que está a punto de caer, de desleírse, de colapsar, su material está expresando la fuerza del viento en su variante más reducida y domesticada: aire caliente propulsado por calentadores domésticos. Hemos llegado de la línea interminable del horizonte de la campaña, desde el confín del mundo, de vuelta a este pequeño espacio, a este pequeño soplo de aire, a este suave calor. Pero esto no debería comprenderse como un desplazamiento de lo sublime a lo ridículo. Por el contrario, debemos pensar en los dos espacios como instancias modula-

7. Ver "Insufflare, la escultura como espacio de movimiento" en: *Insufflare, La escultura como un espacio de movimiento*.

8. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logic of Sensation*, p. 116. Tal vez López muestra aquí cómo el arte contemporáneo puede ir más allá del Bergsonismo estricto del frecuentemente citado rechazo de Deleuze a la fotografía. Ver por ejemplo *Francis Bacon, Logic of Sensation*, p. 115.

das del otro, como dos extremos de un continuo de aire, un viento y un aliento. ¿Dónde hemos de hallarnos a nosotros mismos en todo esto? Asombrados/arrastrados por el viento. (es imposible traducir la conjunción de sentidos de la expresión *blown away*, que concuerda con el sentido de todo lo dicho sobre la fuerza del viento. Literalmente: soplados o arrastrados por el viento, que significa además conmovidos y asombrados). La dilatación rítmica y la contracción de nuestra sensación-viento anima un cuerpo que ya no es nuestro, un cuerpo llevado por el viento, actualizando un paisaje de relaciones simultáneamente globales e íntimas.

Abismo procede de una manera muy similar. La galería contiene una pequeña choza como las que se muestran en las fotografías y además pequeñas esculturas de arcilla que se formaron presionando en las grietas de las rocas que polusionan el paisaje. La galería es un contenedor de contenedores dentro del cual un vacío se expande y se contrae en un microcosmos de piedras y el macrocosmos del tejido urbano construyendo una sensación en la cual la obra de arte está al mismo tiempo más allá y bajo los límites de nuestra experiencia. Pero ¿qué es nuestro aquí? pues la sensación del vacío incluye, por necesidad, nuestra ausencia. Lo que queda ya no es experiencia ‘vívida’, toda vez que este vacío repele toda vida orgánica, mientras sujeto y objeto colapsan en su presencia-ausencia. Miramos furtivamente el interior de la choza y mientras lo hacemos, nuestra mirada y la choza misma devienen de nada, la expresión de (pero vemos, también ha sido construido por) una fuerza evade/vacía (*a-voids*) la existencia subjetiva y objetiva. En este sentido, *Abismo* ofrece una meditación sobre la muerte. Su paisaje muerto, su choza vacía, sus impresiones escultóricas del vacío dan, testimonio de una ausencia de vida. Con enorme similitud con la preocupación de Smithson a lo largo de toda su vida con la entropía, *Abismo* parece expresar el avance inexorable del vacío des-diferenciado. Pero aquí debemos ser cuidadosos en rechazar una lectura demasiado metafórica (y por ende demasiado fácil también) que sentimentalize la obra y la reduzca a un cliché. La sensación del vacío que la obra produce no es un callejón sin salida (dead-end), pues al encarnar esta fuerza invisible la hace visible permitiéndole emerger del horror subjetivo de una negación nihilista para asumir, como lo expresa Deleuze, ‘las potencias del futuro’⁹. La obra de López está cerca de la Francis Bacon aquí, cerca a su comentario —un comentario que a Deleuze le encantaba repetir— que su obra era cerebralmente pesimista pero nerviosamente optimista pues incluso ante la muerte y, tal vez, incluso especialmente ante la muerte, el arte invocaba una vida —un cuerpo viviente de sensación—

9. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logic of Sensation*, p. 61-2.

capaz de confrontar e incluso de combatir la muerte. Vale la pena citar a Deleuze en extenso en este punto:

Cuando el cuerpo visible se enfrenta cual luchador a las potencias de lo invisible, no les da otra visibilidad que la suya. En aquella visibilidad es donde el cuerpo lucha activamente, afirma una posibilidad de triunfar, que no tenía en cuanto que ellas permanecían invisibles en el seno de un espectáculo que nos quitaba nuestras fuerzas y nos desviaba. Es como si ahora llegara a ser posible un combate. La lucha con la sombra es la única lucha real. Cuando la sensación visual se enfrenta a la fuerza invisible que la condiciona, despeja entonces una fuerza que puede vencer a esta, o bien hacerse su amiga. La vida grita *contra* la muerte pero la muerte ya no es precisamente eso demasiado-visible que nos hace desfallecer, esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y muestra gritando. La muerte se juzga desde el punto de vista de la vida y no al revés en donde nos complacíamos.¹⁰

Lo que Deleuze está describiendo es nada menos que ‘arte político’, pero se trata de una política que no sirve a otra potencia que a la del futuro, la potencia que combate la fuerza del vacío asumiéndolo, dándole una nueva vida a través del arte. En *Abismo* esta reanimación del vacío logra un efecto explícitamente político. La sustancia misma de la obra da un cuerpo y una sensación al vacío-en-el-desierto, un vacío inscrito por los arcos globales del capital su explotación caprichosa del mundo en desarrollo. Pero esta no es, como resulta obvio a partir de la obra, una forma didáctica o programática de arte político. Por el contrario, la obra ofrece una resistencia autónoma y estética a través de su producción indeterminada y auto-poiética de sensaciones. Su proliferación incuantificable es la única posible respuesta local al cálculo de ganancias del capitalismo global. Esto es precisamente lo que para Deleuze y Guattari significa una política ‘menor’. No se trata solamente de la política de una minoría local y tal vez minúscula, sus ambiciones y efectos son también menores, simplemente una obra de arte, una instalación, empero, una producción capaz de romper con el cliché (¿y qué otro cliché puede haber más grande que la muerte?) para producir algo nuevo, un tipo de exceso de valor cualitativo y estético. Esta es la urgencia del llamado de Deleuze a una nueva ‘fe’ en la vida, se trata de una creencia en el poder de la creación estética como expresión —una expresión que es también una nueva construcción— de las fuerzas de la vida hasta e incluso las de la muerte¹¹. Aquí, López está implicada en lo que Deleuze llamó ‘inventar nuevas posibilidades de vida que cuenten con la muerte, en

10. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logic of Sensation*, p. 62. (*Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Traducción de Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 2002, p. 68)

11. Gilles Deleuze, *Cinema 2, The Time-Image*, p. 170-72. Translated by H. Tomlinson and R. Galeta. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989). Versión castellana *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*, Traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1986

nuestra relación con la muerte: existir no como un sujeto sino como una obra de arte'.¹²

Esta potencia vital estética, en el espíritu de Nietzsche, va más allá de nuestra humanidad ofreciendo una política del futuro, una política tal que el capital y su sociedad del espectáculo hacen todo lo posible por evitar¹³. Como resultado, la política 'menor' no es en modo alguno triunfalista y, como advierten Deleuze y Guattari en su libro final: 'puede ser que creer en este mundo, en esta vida, llegue a ser nuestra más difícil tarea, o la tarea de un modo de existencia aún por descubrir en nuestro plano de existencia hoy'¹⁴.

White Fence señala un desarrollo en el diagrama de López en la medida en que trabaja con una fuerza ambigua que tiene dos aspectos distintos. Esto puede verse en las fotografías del glaciar Perito Moreno, que avanza sobre un lago para formar una represa natural cuando alcanza la orilla opuesta. Como resultado el agua en un lado del glaciar puede elevarse hasta los 30 metros sobre el nivel del lago principal. La enorme presión producida por esta masa de agua finalmente se abre paso a través de la barrera que la contiene en un espectacular 'acontecimiento de ruptura'¹⁵. Esta fuerza de la represa/ruptura es expresada por López con toda precisión, primero que todo en las fotos, tres de las cuales muestran el glaciar según se extiende hacia el lago, la última imagen muestra su desintegración, pero también en el elemento de instalación de la exposición cuya larga pared de fragmentos semejantes al hielo ponen en primer plano la estructura de grietas del glaciar. La grieta (represa/ruptura) es tanto lo que conforma el glaciar en su proceso maleable de constitución, una serie de microfisuras que permiten su avance hacia el lago, y lo que da lugar a su sublime explosión cuando su pared se rompe y colapsa. La grieta expresa, por lo tanto, la doble fuerza de la cohesión y el caos, y en este sentido resulta tentador encontrar en la instalación de bolsas llenas de polvo blanco una meditación sobre la continua experiencia de Colombia con la narco-política. Para nosotros es más significativo sin embargo el empleo de una sensación sublime que hace la obra —expresar el acontecimiento-ruptura del glaciar— cuya fuerza inhumana parece sobrecoger nuestra capacidad para experimentarla. La lectura que hace

12. Gilles Deleuze, *Negotiations*, 1972 – 1990. p. 92. Translated by M. Joughin. (New York: Columbia University press, 1995) versión castellana *Conversaciones*, Pretextos, Valencia, 1995, traducción de: José Luis Pardo

13. Evidentemente Deleuze se separa de Debord en este punto, opone arte a la sociedad del espectáculo en lugar de afirmar su complicidad con ella.

14. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, p. 75. Translated by H. Tomlinson and G. Burchell. (New York: Columbia University Press, 1994). Versión castellana *Qué es filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, traducción de Thomas Kauf

15. Este término y la información sobre el glaciar Perito Moreno proviene de Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Perito_Moreno_Glacier

Kant de Deleuze nos resulta útil en este punto. Deleuze sostiene que Kant explica la 'comprensión estética' como mecanismo de medida que emerge a través de una comparación rítmica de lo grande y lo pequeño. Pero resulta que nunca podemos conmensurar esta medida (pues es totalmente relativa), un hecho que la percepción estética de lo sublime demuestra forzosamente (como percepción de la infinidad caótica de la naturaleza). Emergiendo del caos, la comprensión estética no está determinada por la síntesis de la imaginación y las categorías a priori del entendimiento, pero, paradójicamente, fundamenta la percepción en su propio abismo. Como escribe Deleuze,

Toda mi estructura de percepción está en trance de explotar porque hemos visto que toda esta síntesis perceptiva encuentra su fundación en la comprensión estética, lo cual equivale a decir la evaluación del ritmo. Aquí es como si esta comprensión estética, como evaluación de un ritmo que podría servir como fundación de medida, por lo tanto, la síntesis de la percepción se halla comprometida, ahogada en un caos. Lo sublime.¹⁶

Este punto fascina a Deleuze y conforma un elemento crucial en su estética porque implica que la percepción humana está fundada en un caos inhumano y sublime. En la sensación sublime el caos de la naturaleza se revela, una naturaleza que ya no obedece las mismas reglas que la percepción, como ocurre en la experiencia de lo bello, sino que desfonda las facultades que determinan nuestra humanidad. En lo sublime, sostiene Deleuze, una sensación inhumana (o mejor, una fuerza sobrecogedora y como tal *anti-humana*) emerge como fundamento de nuestra percepción, una ambigüedad digna de la grieta de *White Fence*. En efecto tanto del sublime de Deleuze como las grietas que constituyen *White Fence* no oponen coherencia o percepción a caos, en lugar de eso asumen las fuerzas del caos y de la contingencia como ontológicamente inseparables dentro de la sensación y sugieren que solamente yendo más allá de la percepción humana que podemos ser capaces de habitar esta grieta *como una obra de arte*. Como lo sugiere Deleuze: 'Cualquier obra de arte señala un camino a través de la vida, encuentra un camino entre las grietas'¹⁷.

La grieta actualizada en *White Fence* entre fotos de un lado y la instalación del otro plantea de la manera más dramática e inmediata el problema que la obra de López ha enfrentado consistentemente ¿Cómo es posible expresar las fuerzas de la naturaleza dentro del espacio de la galería y como una obra de arte? Pero *White Fence* empuja la respuesta a esta pregunta hasta su límite, producir una sensación de represa/ruptura que encuentra su única coherencia posible en una grieta sublime que corre a través del corazón mismo de la per-

16. Gilles Deleuze, *Third Lesson on Kant*, 28 March 1978. <http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>

17. Gilles Deleuze, *Negotiations*, 1972 – 1990. p. 143.

cepción humana. Frente a la fuerza infinita de la naturaleza, una fuerza que al mismo tiempo coherencia y caotiza una sensación absolutamente inhumana es lo único que basta, una sensación que expresa mi agrietamiento (*crack-up*). Como si abrazara este instante, uno que viene en igual medida del romanticismo y de F. Scott Fitzgerald, López logra lanzar su cartografía artística más allá del límite. Ha logrado actualizar la tensión genética o diferencia entre consistencia y caos y de este modo nos ha proyectado a un mundo inhumano de sensación y esquizofrenia, hacia el mundo vital de la fuerza estética. A través de la grieta, como lo dicen Deleuze y Guattari, ‘uno ha pintado el mundo sobre sí mismo, no a sí mismo sobre el mundo’¹⁸. ✨

18. De la discusión sobre la novella corta de F. Scott Fitzgerald ‘The Crack-Up’ in *A Thousand Plateaus*. p. 200.