



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



IPAZUD

Instituto para la Pedagogía,
la Paz y el Conflicto Urbano.
Universidad Distrital
Francisco José de Caldas

Nadia Granados: nosotras las victorianas¹

Nadia Granados: Us Victorian

Nadia Granados: nós, as vitorianas



Ciudad Paz-ando Bogotá. Enero - Junio de 2014. Vol. 7, núm. 1: págs. 64-85

Jorge Peñuela²

jepenuela@yahoo.es
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá – Colombia

Artículo recibido: 10/02/2014
Artículo aprobado: 18/05/2014

Para citar este artículo: Peñuela, J. (2014).
Nadia Granados: nosotras las Victorianas.
Paz-Ando, 7(1), 64-85

DOI: <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.cpaz.2014.1.a04>

Resumen

En este artículo se estudia la propuesta plástica de la artista Nadia Granados. Se expone cómo Granados da un paso más allá de los límites que imponen las técnicas artísticas tradicionales. Se muestra que el cruce de sus inquietudes artísticas con sus necesidades personales le exige mostrar los conflictos políticos mediante los cuales los cuerpos se evidencian en el arte, y cómo muestran públicamente sus afasias. La propuesta de Granados se rige por un principio: el coraje de la política de atreverse a ser cuerpo. En este trabajo se estudian dos performances de Granados, y se relacionan sus gestos con algunas ideas centrales del pensamiento contemporáneo, en especial la parresía y el cuidado de sí, conceptos reconstruidos por Michel Foucault.

Palabras clave: sentido, cuerpos, gesto, verdad, igualdad, libertad.

¹ Una versión previa de este trabajo, aunque con menores desarrollos, se encuentra disponible en: <http://bit.ly/1nbbr41>

² Candidato a Doctor en Filosofía en la Pontificia Universidad Javeriana. Investigador y profesor de Teoría e Historia del Arte de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Abstract

This article studies the proposal of the artist, Nadia Granados. It describes how she goes beyond the limits imposed by traditional artistic techniques. Moreover, it shows that the crossing of her artistic concerns with her personal needs makes her show political conflicts through which bodies make themselves evident in art, and how they show their aphasia publicly. Granados' proposal is guided by one principle: the political courage of daring to be body. In this work, two of Granados' performances are studied, and their gestures are related to some central ideas of contemporary thought, especially parrhesia and self-care, concepts rebuilt by Michel Foucault.

Keywords: sense, body, gesture, truth, equality, freedom

Resumo

Neste texto se estuda a proposta da artista plástica Nadia Granados. Descreve como ela dá um passo além dos limites impostos pelas técnicas artísticas tradicionais. Além disto, mostra que o cruzamento das suas preocupações artísticas com as suas necessidades pessoais revelam os conflitos políticos através dos quais os corpos se evidenciam na arte e como publicamente mostram a sua afasia. A proposta de Granados é regida por um princípio: a coragem política de atrever-se ser corpo. Neste trabalho, duas formas de desempenho de Granados são estudadas e seus gestos estão relacionados a algumas idéias centrais do pensamento contemporâneo, especialmente parrésia (afirmação arrojada) e cuidado de si, conceitos reconstruídos por Michel Foucault.

Palavras-chave: sentido, corpo, gesto, verdade, igualdade, liberdade.

Introducción

El presente ensayo tiene el carácter de una *exposición*. Se despliega acorde con la *singularidad* que reivindica el pensamiento artístico contemporáneo. Esta *singularidad* determina las reglas mediante las cuales se abordan los gestos de los artistas por medio de los discursos que pretenden expandir su verdad. La verdad es aquella actitud que es expandible diversalmente. La verdad abierta puesta en marcha por el artista no es compatible con la verdad cerrada que reivindican los agentes de las ciencias naturales o sociales. Llamamos abierto a aquello cuyas características le permiten fluir libremente a otros estados de ser; este es el caso de la metáfora, imagen con la cual se caracteriza el gesto artístico contempo-

ráneo. Comprendemos cerrado todo aquello que no tolera ningún desvío de la unidimensional argumentativa que imponen los métodos positivos. La verdad del arte es una verdad desviada. La verdad reivindicada en este *ensayo expandido* sigue las indicaciones gestuales de los artistas que con esfuerzo se arrastran hasta los límites del sentido permitido. Este arrastre esforzado hacia el límite configura la situación singular en la cual se detona la expansión y la escritura de un gesto artístico, por lo tanto, también modela la regla de sus desvíos. La verdad del arte contemporáneo se emancipa del paradigma del objeto y se centra en la subjetividad ensanchada puesta en escena por quien se sale de estos parámetros metodológicos en



que se tensan los sujetos con sus objetos de estudio y análisis.

El espacio denominado arte contemporáneo es un campo sin interés alguno por los resultados finales. Los artistas contemporáneos expanden sus gestos permanentemente sin cesar, imposibilitando su sedimentación en las *obras* exaltadas por la estética moderna. El artista contemporáneo rehúye la quietud metafísica del objeto del discurso estético moderno, se regodea en la precariedad de la existencia humana y busca su propia contingencia, la salida por la cual desaparece para reaparecer mediante otro ser. Llamamos metáfora a este movimiento emancipador. He aquí la fuente de la verdad del arte y de sus placeres.

La precariedad material y conceptual traza la ruta del artista, le imprime su carácter. La precariedad elegida es una prueba para acceder a la sensación de universo suscitada por una experiencia singular. La coherencia de sus prácticas no está determinada por las lógicas del sentido común ni por las lógicas de los sistemas del pensamiento formalizado. Cuales quiera que sean sus fuentes, las formas *a priori* subyugan la existencia. La forma y la teoría no son útiles para acceder a una existencia plena. Como el militante cínico de la antigüedad (Foucault, 2010), el artista contemporáneo desconfía de la profundidad de los regímenes discursivos que controlan la diversidad de objetos posibles de conocimiento.

El artista contemporáneo se exige a sí mismo un estado de coherencia en el ser. No obstante, su coherencia no se mide ni es objeto de control por ningún método universal. Su coherencia se siente en la franqueza de su actitud con respecto al mundo que lo rodea y se evidencia en la intensidad de cada uno de sus gestos. La escritura aquí expuesta intenta ser fiel a las indicaciones de estos artistas de borde. Se apoya en la experiencia de Michel

Foucault con la *parresía*, aquella práctica que se espacia volviéndose infinitamente hacia el encuentro de sí para modelar en esta singularidad una verdad universal. Esta práctica se pone en relación con el cuidado de sí, se muestra como prueba de resistencia, exige la alteración de los valores consensuados, en cada una de sus *exposiciones* se somete al escarnio del saber y al examen por sí misma, se arriesga a explorar los límites que sus coetáneos se imponen y por ello mismo rehúyen (Foucault, 2010).

Con la exposición de su piel, los artistas abren una multiplicidad de mundos imposibles. Mediante sus gestos se hacen visibles imágenes que emergen *entre* la pasividad cómoda del sentido común y la intensidad arrebatada del sentido real de la existencia. La acción plástica *toca* el sentido común en el cual los cuerpos yacen encerrados, atrapados. El artista arrastra sus múltiples cuerpos hasta los límites de lo común; *entre* los límites, los cuerpos sujetados por lo común se desintegran y de sus cenizas emerge un sujeto diferente, una subjetividad compleja en sus diferencias porque está prometida a lo imposible y por ello mismo se difiere al infinito. El gesto artístico promete un espacio igualitario de divergencias.

El artista emerge con una subjetividad propia, auténtica, verás, fluida como un río, veloz como el relámpago y mortal como un rayo. Cada vez, una y otra vez, veloz y mortalmente, el sujeto artístico activa y refrenda el sentido *real* de la existencia y lo hace fluir hacia el encuentro con el sentido común, adormilado, acomodado a un conjunto de verdades que se resisten a ser examinadas. La verdad del arte es una con-moción, es un sentir que acontece con otros diferentes. Lo *real* del gesto artístico es la diferencia del acontecimiento de una subjetividad que emerge *entre* lo común



simbolizado, aquella realidad ideologizada por una sofisticada red de dispositivos de poder.

Al modelar su propia subjetividad, el artista contemporáneo pone en marcha un militan-tismo artístico que problematiza los dogmas del sentido común. Esta puesta en acto es una apuesta, es una actitud, y como toda actitud, una alternativa política. El *cuidado de sí* no es una doctrina escolar, tampoco discursiva o metodológica. Al contrario, mediante su práctica las combate férreamente. Se trata de una prueba en el ser, de un examen de sí mismo, de un ejercicio de existencia (Foucault, 2010). Se evidencia un nuevo régimen para las artes centrado en la actitud del artista. Su punto de partida se localiza en la verdad franca que emerge en esta actitud. Siguiendo las indicaciones de Foucault (2010), llamamos parresiástico a este artista de la verdad franca, a esta revuelta que reivindica una retórica minimalista. Parresiástico es quien objeta la verdad del discurso blindado contra toda con-moción.

A partir de los años sesenta del siglo XX, se problematiza el régimen sexual de la época y se evidencian las frustraciones que padecen hombres y mujeres. En los años ochenta del mismo siglo, Richard Kern se refugia en la estética porno y del terror, y lleva a su punto más álgido la transgresión artística puesta en marcha en los sesenta. El sexo es puesto en escena mediante recursos estéticos rudimentarios, colma el espacio artístico y político, su fuerza con-mociona, transgrede los consensos éticos y morales ciegos a las diferencias reivindicadas a cada paso por hombres y mujeres. Se tiene un propósito: evidenciar la especificidad de las patologías que padece la época. Contraria a la respuesta intuitiva del sujeto trivializado por el sentido común, los gestos artísticos de borde no buscan excitar sexualmente a los espectadores. La re-

ducción de la multiplicidad de las diferencias a una identidad universal elude el riesgo de la verdad, aquella ingenuidad con la cual se hace presente lo real en toda existencia. Se trata de un sexo ingenuo y atrevido. El sexo aparece sin supuestos en el espacio público, sin el culteranismo retórico que con frecuencia se le conmina a hablar para reducir su intensidad y falsear su sentido (Foucault, 2009a).

El sexo *suspendido* de todas sus tuteladas discursivas es una de las formas expresivas de las cuales se valen los y las artistas más contestatarias dentro del arte contemporáneo. En especial aquellos y aquellas que cuestionan los dogmas de la normatividad hegemónica de la modernidad, aquella normatividad mediante la cual se rige la comprensión de la verdad del régimen heterosexual, naturalista o positivista. Quedan a la mano cuatro instancias discursivas que es necesario deconstruir, a saber: la raza blanca como referente moral de los comportamientos, la religión cristiana como lugar privilegiado de la salvación burguesa, el sexo masculino como instancia de justicia universal y el logos científico como lugar de toda verdad. Activismo *queer*, trans-feminismo, postporno y pornoterrorismo son categorías mediante las cuales estas prácticas artísticas marginales se hacen visibles en la actualidad en los espacios de exposición de aquello que aún se denomina alta cultura.

En Colombia, los gestos de la artista Nadia Granados tienen este contexto discursivo que en la actualidad recibe el nombre de *Global Activism*³. *Muestra Marrana*⁴ es uno de los muchos eventos artísticos realizados anualmente en Europa con este propósito deconstructivo, en este caso específico, en España. Mediante este ejercicio, se ejemplifica esta

3 Véase: <http://blog.zkm.de/en/editorial/global-activism-global-citizen/>

4 Véase: <http://muestramarrana.org/>





© Juan José López López

tendencia de la vanguardia contemporánea internacional de la cual Granados hace parte.

Cuerpo y espacio, sentido y verdad, son expresión de fuerzas que activan las subjetividades con las cuales se visibiliza el arte contemporáneo. Entre el juego sin fin de aquellas, espaciándose, emerge un *entre* de ser en las diferencias. Mediante la acción de un sujeto prediscursivo, presubjetivo, las fuerzas entran en un juego intenso, voraz, terrible, veraz. Se trata del juego de ser sentido con verdad singular que demanda universalidad (Badiou & Cassin, 2011). Mediante esta lucha, allí se abre un espacio que recibe el peso del pensamiento de los cuerpos. El pensamiento pesa, modela, marca, fractura, se expande y se dispersa en el pesarse continuo de los cuerpos. Mediante el juego de sentido con el cual se comprometen los sentidos, se traza la *justeza* de la distancia que modula cada una de las voces de los sujetos hablantes, que modela cada una de sus subjetividades. Simultáneamente a la emergencia de la verdad de ser y del sentido de existir, se propicia la emergencia del lugar

en que acontece la actitud que desborda la realidad del sentido aclimatado en la experiencia común y cotidiana.⁵ Emerge un tetramorfo expresivo que permite acceder al sentido de la existencia de los cuerpos atrapados en las imposturas que el sentido común denomina verdades universales. Lejos quedan las epistemologías modernas que mediante malabares discursivos separan el sujeto del objeto⁶.

En su acción plástica, en su *performance*, en su encuentro con la vida desnuda, el artista es todo sujeto. En la verdad del gesto artístico se evidencia el volcarse del sentir la totalidad de la existencia en una singularidad expresiva⁷. Nadia Granados, David Lozano,

5 "(...) La imagen no está dada, hay que aproximarse a ella: la evidencia no es aquello que cae de cualquier manera *en el sentido*, como se dice. La evidencia es lo que se presenta a la justa distancia, o bien aquello frente a lo cual encontramos la distancia justa, la proximidad que permite a la relación tener lugar y que se abre a la continuidad." (Nancy, 2008, p.55).

6 "(...) el concepto de sentido implica que el sentido se aprehenda él mismo en tanto que sentido. Ese modo, ese gesto de aprehender-se-él-mismo en tanto que sentido hace el sentido, el sentido de todo sentido: indisolublemente, su concepto y su referente." (Nancy, 2002, pp.4-5).

7 "(...) La parresía tiene que ver con el «todo decir» más en el sentido de ponerlo todo en el decir que en el pretender decirlo todo. Esta franqueza que pone lo dicho en la franquía es la libertad,



Dioscórides Pérez, Fernando Pertuz, Adrián Gómez, Gustavo Villa, Wilson Díaz, entre muchos otros artistas, se encuentran comprometidos con explorar otras maneras de *ser cuerpos mediante actos francos de sentido*. Descentrados y desplazados, extasiados y diferidos, se exponen en piel viva al escarnio del sentido común artístico, filosófico y social. En cada uno de estos gestos se reivindica la verdad de sentir la existencia que acontece en cada gesto de ser cuerpo (Nancy, 2003c). Las subjetividades espacializadas en cuerpos se despliegan diversamente, *abren* emplazamientos de sentido para que la verdad del sentido pueda fluir libremente sobre el sentido común adormilado. Esta apertura del sentido *sentido* modela el mundo retenido en sus imposibilidades.

Actualmente Nadia Granados radicaliza esta mirada a la experiencia realizada por los cuerpos de sentido contemporáneos, escruta con coraje y franqueza los discursos que los asechan y los mantienen subyugados. Conjura los cuerpos agobiados por el sin sentido del sentido común con el cual se condicionan sus reivindicaciones y se les sujeta. Sus prácticas artísticas se despliegan mediante la estrategia artística conocida bajo el nombre de *performance*⁸. Esta consiste en una acción en campo abierto que se localiza *entre* las artes plásticas y visuales, y las artes escénicas. Ni objeto plástico ni acción teatral. En su ejercicio, todo el cuerpo ensanchado en sujeto está volcado hacia el cuidado de sí, hacia las pruebas de resistencia que exige el acceso a la existencia, a la plenitud vacía de su sentido. Esta relación, este *entre* de las artes mo-

la apertura que permite decir lo que ha de decirse, cuando haya de decirse, en la forma que se considere decirlo" (Foucault, 2004, p.24)

⁸ *Acción plástica* es una expresión más acorde a la actividad de este tipo de prácticas, no obstante, uso con frecuencia el término *performance* debido a su amplia aceptación internacional.

del la subjetividad artística contemporánea. Las acciones plásticas dejan de ser *poiesis* y devienen ejercicios de existencia (Nancy, 2003c). He aquí uno de los ejes centrales del arte contemporáneo.

Las micrografías del gesto artístico

Un grupo adelantado de artistas colombianos y colombianas residentes en Bogotá, en la actualidad hace eco de una tendencia internacional en boga *anunciada* hace 50 años. A partir de los años 60 del siglo XX, en especial a partir de la primera fase de *La Fábrica* de Andy Warhol, los artistas cuestionan la espacialidad retenida y enconada en sus cuerpos. La estética de la autonomía formal de las artes es aquello de lo cual más se discute⁹. Con esta respuesta-pregunta, cavan un abismo dentro del sentido común artístico y a través de él se fugan del paraíso sin sentido en que cayeron prisioneros sus cuerpos.

Una caída en el peor de los mundos comunes caracteriza al arte tardomoderno de los años 50, un arte que recoge el legado de las vanguardias históricas del siglo XX y celebra el triunfo de Los Aliados en la Segunda Guerra Mundial para olvidarse de sus horrores. En la contemporaneidad, con el auge de la técnica con la cual el hombre y la mujer son prometidos al mercado, este entusiasmo se apaga súbitamente. Surge la necesidad de crear otras respuestas-preguntas para abrir otros espacios. Los artistas se entregan al acontecimiento de sentido real, de sentir en su existencia la intensidad de sus diferencias que se difieren infinitamente. De pronto, los artistas se encuentran *entre* unos cuerpos pesantes por ser ligeros, pensantes por ser

⁹ Ubicado en Nueva York, La Fábrica es el taller experimental de Andy Warhol. Allí se visibilizaron muchos grupos marginales y se cuestionaron todos los protocolos de las artes.



cercanamente distantes. No hay nada más distante y cercano que el sí mismo cuerpo. Con sus cuerpos, los artistas tensan el agujero, el abismo del sin sentido común. Sus acciones despliegan imágenes que relacionan sin relacionar, que evidencian la inconmensurabilidad de la multiplicidad de diferencias que se ponen en juego en una relación (Badiou y Cassin, 2011). Cada una de estas imágenes emergentes reivindica las diferencias que acontecen en la actualidad y reclaman una escritura, un proceso de simbolización. Los flujos de imágenes que emergen en el *entredos* de los cuerpos en acto, modelan la idea de mundo como espacio de igualdad. Este gesto requiere ser simbolizado, pues, cada gesto *anuncia* la voz por venir, el habla de la diferencia finita diferida infinitamente. La voz en el habla es el acontecimiento real del sentido de ser. La simbolización del acontecimiento hace que la idea de mundo sea habitable y tenga su voz.¹⁰ La modernidad propicia la aparición de sociedades masivamente individualistas que no mantienen ningún tipo de relación real. La relación real es una no relación (Badiou & Cassin, 2011). La modernidad crea sociedades deshabladas, sin voz, incapaces de sostener un mundo.

Teniendo como base el encuentro *de cuerpos en acto*, sin supuestos, el artista se piensa como un creador de imágenes, de figuras en movimiento que se sustraen a cualquier descripción, que son irreductibles a ningún

concepto formal o empírico. El gesto artístico es un signo insignificante (Nancy, 2003a). Insignificante quiere decir desprovisto de determinaciones ideológicas. Esta escritura plástica, que se expande en complicidad con los cuerpos, es una marcha danzada, pone en acción una *metodografía* acorde a la existencia y el ser. El movimiento en zigzag modela las figuras mediante las cuales la existencia se hace intuible. Este vaivén libre, este juego placentero de ser, se desprende con coraje del lastre, del bozal denominado relación sujeto-objeto. Los artistas modelan múltiples micrografías. Con Badiou afirmamos que el trazado de estos dibujos veloces como el relámpago y mortales como el rayo, es la presentación de una singularidad artística que reivindica universalidad¹¹.

La especificidad de los gestos artísticos contemporáneos condiciona los protocolos del lenguaje mediante los cuales se habla de la verdad de sus acciones plásticas. Por tal razón, los enunciados desplegados en este ensayo no tienen un propósito descriptivo sino declarativo. Evidencian la universalidad de las singularidades artísticas. La acción artística no se entiende en el sentido de eficacia pragmática, pues no busca persuadir al indiferente, ni lo insta a agregarse a una determinada causa política partidista. La acción artística es un acontecimiento de verdad desideologizante, es una apuesta riesgosa, es la puesta en marcha de la voz franca, de la voz intensa, disruptiva, incómoda, que sale a un encuentro de existencia que exalta los cuerpos sin supuestos que la golpean, que la dispersan¹².

10 "(...) El entre-los-cuerpos no reserva nada, sólo la extensión que es la res misma, la realidad areal según la cual ocurre que los cuerpos están expuestos entre sí. El entre-los-cuerpos es su tener-lugar de imágenes. Las imágenes no son apariencias, aún menos ilusiones o fantasmas. Son el modo en que los cuerpos se ofrecen entre sí, son la puesta en el mundo, la puesta en el borde, la glorificación del límite y del resplandor. Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro, colores, sombras locales, fragmentos, granos, areolas, lúnulas, uñas, pelos, tendones, cráneos, costillas, pelvis, vientres, meatos, espumas, lágrimas, dientes, babas, fisuras, bloques, lenguas, sudores, licores, venas, penas y alegrías, y yo, y tú". (Nancy, 2003a, p.92).

11 "(...) Denominamos singular a aquello que actúa como proceso en una situación y se sustrae a toda descripción conceptual. (...) Lo universal no representa, entonces, la reglamentación de lo particular o de las diferencias, sino la singularidad que se sustrae a los conceptos de identidad, a pesar de que actúa en estos conceptos o bien los rompe" (Badiou & Cassin, 2011, pp.32-34).

12 La verdad del arte contemporáneo puede ser asequible mediante la expresión griega *Parrhesia*. Michel Foucault realiza un es-



El gesto artístico es la *acción real* mediante la cual el sentido real de la existencia hace combustión y abre otros modos imposibles de ser, pensar, sentir y diferirse de sí mismos. La *acción real* es un acto de existencia realizado en los bordes de las ideologías dominantes. Michel Foucault las llamó artes vivas o de la existencia (2009b). Son artes que producen la verdad del sentido de ser.

La especificidad de los gestos artísticos conmina al uso de una escritura que no violenta las *micrografías del arte*. La historia de su presente es aquello que se puede mostrar. La historia debe mostrarse vívidamente, como un todo de verdad. La lengua griega entiende este mostrar como *enargeia*, aquello que es *evidente* a la mirada¹³. Una de las tareas permanentes de la historia del presente es esclarecer el *método* adecuado para mostrar la presencia de las ideas del pasado en las esperanzas del presente. Siguiendo sus propios parámetros, la modernidad la conminó a ello. El campo de estudio de la historia es modelado por los cuerpos en acción. Los cuerpos *evidencian* procesos de compleja simbolización, pues los cuerpos no son separables de sus redes de acciones y relaciones. La complejidad en la cual están inmersos los cuerpos se muestra en el debate acerca de la elección *micrográfica* más pertinente para dar cuenta de sus acciones. Los cuerpos en acto generan un campo común de fuerzas, un campo intenso, fluido, abierto y verás: modelan el *entre* en que se evidencia la idea de mundo, la idea de igualdad. Los cuerpos existen *entre* su misma expansión, marchan y danzan con ella, residen en una mismidad que es diferen-

tudio por extenso en *El Coraje de la Verdad* (2010), presentado en el curso en el *College de France* en 1984.

13 Evidencia: aquello que se hace presente vivazmente, de tal manera que su verdad no puede ser refutada por ninguna aproximación simbólica. *Enargeia* es el término que nos permite comprender *lo real* en aquello que se presenta como realidad. Cf. Ginzburg, 2010.

cia, que es intersticio fluido: susurro, grito o aullido. Esta diferencia es apertura, señal de fuga, de salida. La anterior indicación metodográfica guía la comprensión de la presente exposición.

Ideas fundamentales para localizar y comprender el arte contemporáneo o global

Con los cuerpos acontecen las ideas requeridas para que haya relación sin relación, sujeto sin amarres, verdad sin hechos, sentido sin sentido común, mundo sin espectáculo comercial, nombre sin sustancias reificadas. Solo así la acción en la historia deviene acontecimiento de igualdad. Cuerpos e ideas mantienen una relación de sentido *sentido*: sentido vívido: *evidencia* de ser. Las ideas son *enargeia*, aquello que fluye hacia una relación que es una no-relación (Badiou & Cassin, 2011). La no-relación de las ideas consiste en el acontecimiento del pensamiento vivo en acción, es la presencia actuante no presente, no identificable del sentido en el mundo simbolizado, historiado. Las ideas acontecen entre los cuerpos, unas y otros son realidades originarias, ninguna precede a la otra. Tampoco la completa: son ideas-cuerpo-mundo-sentido a la vez, una cada vez en su repetición incesante.

La acción del pensamiento se pone en marcha con los sujetos que asumen en sus ideas una diferencia, una posición en el mundo-red interpelado en la interpretación. En el hacerse y deshacerse perenne de los cuerpos, se piensan las ideas que relacionan las fuerzas de *lo real* del mundo, pero sin relacionarlas.

El sentido-pensamiento-mundo-cuerpo es un conjunto de imaginarios activados con el acontecimiento de un sujeto sin objeto¹⁴.

14 Sujeto larvado, lo llama Gilles Deleuze (2005).



De tal relación, en su *entre* diferido, surgen los cuerpos como campo simbólico, como historia de ser cuerpo-mundo-idea en dispersión. La relación de estos cuerpos simbolizados es una no-relación, porque no es algo que podamos retener. Es una *diferencia diferida*, un contencioso que se dispersa infinitamente en la finitud del espacio-tiempo que sólo puede ser siendo cada vez, una y otra vez.

La operación ideológica a la cual da lugar una idea proyecta lo *real político* en lo *simbólico cultural* en la historia y en el lenguaje (Badiou, 2010). Por fuera de la historia, los cuerpos están en suspenso o pueden quedar en suspenso. Siguiendo indicaciones de Deleuze, se puede hablar de un cuerpo larvado (2005). Esta es la potencia de los cuerpos: poner en juego su diferencia, su existencia: dejar su *sí mismo* diferido. Un cuerpo en suspenso es un cuerpo desimbolizado, emancipado de los discursos cristalizados en él. Es un cuerpo abierto al acontecimiento de las ideas en espacios otros. Un cuerpo en suspenso es un cuerpo dispuesto para la mutación de los sentidos del sentido. Sin el despliegue de las ideas en los cuerpos del espacio, sólo restan las individualidades desconectadas, los átomos, lo no relacionado, aquello que carece de mundo, idea, sentido y verdad. Las individualidades son incapaces de decir algo, el ente individual está privado de la diferencia presente en la no-relación, como yace cualquier máquina sin mundo. Hasta el nazismo generó relaciones y produjo pensamiento, sólo así pudo concebir y realizar sus políticas de exterminio.

En 1893, *El Grito* de Edvard Munch anuncia el horror que exterminará a millones de hombres y mujeres. Durante el siglo XX, los cuerpos son sacudidos por el horror y el grito a que aquel da lugar. En 1956, *El Aullido* de Allen Ginsberg evidencia la ruina expresiva de

las potencias triunfantes en las guerras mundiales. A partir de 1989, el horror, el grito y el aullido, se capturan en los museos, y en la actualidad devienen objetos de contemplación. El horror se comercializa en las galerías de arte. La producción de Teresa Margolles ejemplifica esta vertiente comercial del arte contemporáneo. El horror, el grito y el aullido dejan de ser estados en que se experimentan los límites del sentido. El sensacionalismo comercial se apodera del pensamiento de los artistas. La experiencia de sentido se predice, se proyecta, se ordena, se reifica, deviene simulacro de ser mercantil. Horror, grito y aullido se vuelven mercancías suntuarias destinadas a satisfacer el ego de aquellos que propician el horror que desperdiga la voz del habla en grito y aullido. ¿Cómo modular la persistencia del grito y del aullido en la experiencia contemporánea? ¿Cómo eludir los dispositivos feriales con los cuales se tapiaban las salidas al horror propuestas por los poetas cuando alcanzan los límites de ser?

Disuelta la poesía del mundo en las Ferias Globales de Arte Contemporáneo, algunos restos de cuerpos quedan extraviados y engarzados entre los escaparates de mercancías administrados por los mercaderes de emociones adherentes, de segunda mano, usadas y cosificadas¹⁵. Sobre estos restos de cuerpos de sentido contemporáneos se erige el arte colombiano actual, un arte de resistencia, un arte que reivindica la legitimidad de otras maneras de pensar la existencia en el ser. Artistas como Nadia Granados hacen resistencia a los dispositivos gastronómicos de la globalización mercantil. Cuando cruza su umbral, la artista

15 Immanuel Kant (1992), el fundador de la Estética moderna, estableció dos tipos de belleza: la belleza que no requiere mediaciones discursivas y la belleza que sólo se puede sostener como tal mediante algún tipo de discurso. La belleza adherente es una belleza de segundo grado. Ante la ausencia de ideas, esta belleza invade la experiencia artística de muchos artistas contemporáneos.



sacude los cimientos de lodo en los cuales se sustenta la ética *teoneoliberal*.

La gesta contemporánea de los artistas que tienen algo que gritarse a sí mismos gira en torno a esa pérdida de realidad sentida. La realidad mediada por los medios masivos de comunicación es una realidad sin verdad franca. Entre sus obras se escenifica una resistencia activa que devela una existencia mínima, nuda: la ausencia de una existencia con sentido. Los artistas reivindican una multiplicidad de cuerpos sentidos con verdad. Exhortan a hacer la experiencia de la intensidad de la existencia que pone a prueba su vitalidad. Mediante este ejercicio plástico, los artistas garantizan la continuidad de la marcha y la danza del sentido en toda existencia. Los cuerpos de los artistas contemporáneos son instancia privilegiada para comprender la deriva contemporánea del sentido del mundo, de la idea de igualdad y libertad que se espacian en sus desplazamientos. Se ofrecen como verdad del sentido de la transitoriedad infinita de los seres hablantes. Se trata de una búsqueda frenética y desesperada de los restos de los cuerpos en ciernes que claman por un lugar en la imaginación y por una simbolización mediante la escritura. ¿En qué lugar podemos atisbar estos restos de cuerpos? En las Ideas trucas, en las Ideas que no lograron el espacio que requerían para existir.

Sin cesar, los expertos hablan de la diferencia sexual que marca los cuerpos. La *ciencia sexual* captura los cuerpos, su experiencia más fundamental –la sexual– se la cosifica para su uso en los mercados, se conmina a los sujetos hablantes a hablar permanentemente de ella (Foucault, 2009a). El régimen moderno exige su verbalización permanente dentro de los regímenes discursivos reconocidos; reclama su exposición en los confesionarios y ofrece recompensas económicas

irresistibles a aquellas y aquellos que los exponen desprovistos de sentido real y de verdad franca, condiciones globales de circulación para cualquier mercancía. Siguiendo las indicaciones modernas, el régimen contemporáneo no tiene sentido ni verdad. Dicho de otra manera, el régimen del mercado expropió el campo de las ideas y lo transformó en un supermercado (Badiou, 2010). El Mercado monopolizó el pensamiento creativo y los lenguajes expresivos (Emmelhainz, 2014). Ahora bien, pocos saben dónde encontrarse con estos restos de cuerpos de verdad franca, muchos ignoran de quién se esconden estos muñones de sentido esparcidos en los imaginarios de los artistas.... No sólo huyen del poder de los discursos neoliberales: la comprensión de su sí mismo, de su diferencia expoliada, cosificada y mercantilizada, es aquello que hace metástasis. Ese *sí mismo* se hace presente bajo las instancias entre las cuales acontece el Sujeto contemporáneo: en primer lugar, lo real inalcanzable; en segundo lugar, el *entre* de lo imaginario; y en tercer lugar, la realidad de lo simbólico (Badiou, 2010). El acontecimiento artístico emerge de las prácticas y los procesos específicos en que están sumidos los actos de existencia reivindicados por los cuerpos vívidos del arte. *Entre* este acontecer se modela el sujeto artístico. Mediante la experiencia de sí, el artista rellena permanentemente sus imaginarios. Por otro lado, la escritura que los simboliza les apuntala el espacio abierto, les otorga la realidad, la seguridad transitoria que se ofrece en las múltiples prácticas del lenguaje. Esta relación entre lo real, la imaginación y la escritura constituyen el sistema artístico¹⁶.

16 “(...) Propongo pensar que el sujeto constituido en el arte por el acontecimiento artístico es, precisamente, el sistema de las obras. El sujeto artístico está constituido por obras o grupos de obras (Badiou, 2013, p.27).



Los cuerpos contemporáneos son un problema para el entendimiento común de las artes, son lo más desconocido para aquellas y aquellos que los experimentan como gestos en el borde en que se solazan y danzan los artistas terminales, pero mucho más para quienes no sienten el menor rubor para juzgarlos. El artista terminal es un sujeto aullante, es aquel o aquella que se desplaza hasta los bordes del sentido común y hace experiencia del abismo que se abre con los cuerpos sentidos vívidamente. El ser de los cuerpos es aquello de lo cual más se discute en la actualidad, por ello mismo lo menos comprendido, así ideas como las de Nadia Granados arrasen el sentido común en el cual se parapetan los expertos, así sus gestos arranquen el habla con violencia a los sujetos hablantes. Cuerpos como los de Granados ansían coreografiarse en el flujo de su diferencia diferida y hablarse en espacios de sentido por venir, abren caminos hacia el encuentro con la verdad del sentido que clama por un espacio igualitario para el ejercicio de las libertades.

La libertad y la igualdad globalizadas, o, lo que es lo mismo, cosificadas y mercantilizadas, están atrapadas y custodiadas por un discurso técnico unidimensional, valga la redundancia. La técnica no tiene ser, es unidimensional. Los cuerpos que exploran los artistas contemporáneos *presienten* el sentido de su libertad en el afuera de este discurso, reivindican públicamente la igualdad de ser entre los diferentes que se difieren infinitamente. Aunque poseen un saber de borde transdiscursivo, los cuerpos contemporáneos rehúyen expresarlo en los lenguajes cosificados por el mercado. Al contrario, los/las artistas buscan otras salidas a la minoría de edad de la moderna contemporaneidad, exploran otras entradas a la igualdad de libertades que promete el mundo por venir,

igualdad anunciada en cada uno de sus gestos. No quieren representar los cuerpos mediante el uso de un discurso puesto al servicio de los artificios de la propaganda, de los dogmas del arte contemporáneo auspiciado por las políticas económicas del neoliberalismo. La globalización de las mercancías y el comunitarismo antropológico redujo la amplitud de la mirada de los artistas. El sentido del mundo se juega en la mirada del artista que va en pos de la evidencia de los aullidos contemporáneos que disuelven lo que queda del mundo¹⁷.

Los eruditos que disertan acerca de los cuerpos sacan provecho de sus silencios. Sin embargo, los silencios de los cuerpos son creativos y tienen sus límites. El ser en acto disperso del arte diferido consiste en tocar continuamente esos límites con que se sondea la existencia. En sus silencios consigo mismos, los cuerpos modelan el gesto por venir. Hartos los cuerpos contemporáneos de las venalidades antropológicas, gritan y se expanden aplacando la palabrería acerca del *sí mismo*, de esa diferencia que los expertos sujetan bajo el régimen de la identidad. Los cuerpos son aquella multiplicidad expandida en un grito sentido singular que clama por un sentido universal sin mediaciones ideológicas. Cuerpos de sentido son aquella intensidad, aquella voz que clama en el desierto de verdad y de sentido contemporáneo. No hay *el cuerpo*, sólo se existe *entre* cuerpos en una no-relación. El *hay* se presenta como *entre* de la no-relación (Nancy, 2003b). Los cuerpos generan imágenes que modelan relaciones y reclaman una simbolización acorde al sentido de igualdad y libertad que ellas anuncian.

17 Se trata, por tanto, de un tal "llevar" y "llevarse" y del alcance de ese "llevar": llevar una mirada a la intensidad de la evidencia y de su precisión. Sin duda, no es la evidencia de lo que está simplemente dado (...), sino de la evidencia de lo que viene a mostrarse por poco que miremos (Nancy, 2008, p.70).



Por la intensidad de su expresión y la actualidad de las problemáticas intervenidas con sus imaginarios, Nadia Granados llama la atención del arte internacional y comienza a ser ampliamente conocida en Colombia. Dos *performances* llaman nuestra atención: *Derramada* y *Carro Limpio*, *Conciencia sucia*.

Derramada

Durante junio y julio de 2013, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FGAA) mostró en sus instalaciones los resultados de una de sus convocatorias anuales. Se trata de la curaduría internacional realizada por Emilio Tarazona. Mediante un criterio historicista, el curador peruano visibiliza a un grupo de artistas colombianos. Tiene el propósito de hacer conocer en Lima, algunos de los artistas que durante los años 70 y 80 del siglo XX despejan el horizonte del arte contemporáneo en Colombia. *Cuerpo en disolvencia, flujos, secreciones, residuos*, es el dispositivo de selección. El criterio propuesto es interesante pero en algunos casos, su aplicación es ingenua u oportunista. El curador habla de *el cuerpo*, lo comprende de manera unidimensional, como productor de desechos, algunos de ellos nauseabundos.

Los cuerpos pesados en pensamientos tienen actitud de mundo (Baudelaire, 1999). Los cuerpos producen mucho más que secreciones orgánicas. Existen flujos imperceptibles para la *mirada* del artista empírico –sin mundo–, de aquel que encorva su mirada y la fija en la tierra. Los cuerpos modelan su pensamiento en la existencia de borde, en los bordes del sentido común. Los cuerpos *pesados* de pensamientos son un flujo continuo de borde, intenso, creativo; ni orgánico ni inorgánico: solo flujo y reflujo de imágenes. El sentido *sentido* se mueve en zigzag. La sensación



Nadia Granados: *Derramada*: *Cuerpos en dispersión*.
© Jorge Peñuela

de libertad que reclaman los cuerpos abre un *estado de excepción*. Sensación de universo la llama Paul Valery (1998). Los cuerpos sólo son cuerpos cuando entran en una relación que no es una relación entre cosas sino de estados de sentido, cuando movidos por la sensación de universo y libertad, se arrastran hasta el abismo y gritan con el propósito de producir el cataclismo del *sentido real*, de revocar la verdad reificada en sentido común y convocar la verdad de la escritura abierta.

Los cuerpos cínicos aparecen en Occidente en el mismo momento en que se consolidan los grandes sistemas de pensamiento (Foucault, 2010). Los cuerpos cínicos son respuestas nominales al cuerpo idealizado. El horror es la expresión de los cuerpos sentidos, el grito es su voz en los límites. *Entre* ambos rasguñan el sentido real y golpean el sentido común. La sensación de universo y libertad –*entusiasmo* la llamó Kant– promueve la creación de una escritura abierta al sentido real asomado en el gesto de la artista. La escritura poética proporciona a las relaciones de los cuerpos su verdad, la salida a la existencia y a la simbolización. Palabra desbordada del mundo habitado y palabra hablada del mundo por habitar, los cuerpos artísticos se constituyen mediante procesos de sentido y de verdad los cuales se despliegan en la libertad expresada en cada uno de sus gestos. Por sí solos, los flujos orgánicos no



tienen la potencia suficiente para modelar los imaginarios que claman los cuerpos abiertos y libres, tampoco para producir el acontecimiento de la verdad en la escritura. Cuando los artistas los utilizan, los toman como punto de partida para elaborar sus traumas, para darles un sentido y una simbolización sin supuestos ideológicos. Los gestos de los artistas del *Accionismo vienés* y las acciones de Joseph Beuys, son sólo las más conocidas dentro del paisaje artístico internacional que marcó la experiencia artística del siglo XX en el entre cuerpos.

Trauma es la experiencia intensa del límite de ser sentido en la fractura. El trauma es un flujo de sentido que demanda verdad, expresa el ansia de libertad y verdad prometidas en toda escritura, por precarias que ellas sean. En su compleja sencillez, toda poesía es escritura precaria. La simbolización de esta experiencia del horror de vida en trauma anuncia modos diferentes de diferirse en mundo. Estas fuerzas se entretajan en la puesta en escena de la relación abismal del gesto artístico. Ahí en donde hay libertad para la relación con lo insondable del trauma sentido, acontece la verdad del sentido de la existencia real. La lucha con el trauma es inútil cuando no se cuenta con libertad para modelar figuras plásticas apropiadas que le conduzcan hasta el sosiego de la escritura. Este recorrido a través del trauma psicológico o social culmina en la confección de la verdad de la escritura.

Los cirujanos de nuestros días ya no abren los cuerpos con tijeras o serruchos. El *Cuerpo en disolución* que presenta Tarazona en Bogotá, es poco lo que alcanza a tejer de la experiencia viva reciente del arte contemporáneo colombiano en su relación con un país al cual le es familiar asociar cuerpos con tijeras, serruchos y motosierras. Sin embargo,

debido a la fractura ideológica que divide a los países latinoamericanos, la selección del curador puede ser muy interesante para Lima, una ciudad enigmática de cuyas tradiciones las colombianas y los colombianos estamos separados por la *miamización* de las elites que administran y desgobiernan la psicología de los colombianos y las colombianas.

Derramada, es el grito de Nadia Granados en esta convocatoria de la FGAA. El horror que su grito despliega en gesto, constituye su respuesta. Granados responde con tal intensidad que mengua las propuestas de los artistas que la acompañan. A su lado, algunos de estos gestos lucen tímidos, otros son ingenuamente inocuos. Cuando los cuerpos se disuelven en su búsqueda de sentido, se horrorizan, gritan, aúllan, expanden su sensación de libertad, claman por un universo, anuncian otros estados de ser, expanden las diferencias hacia otros posibles órdenes de discurso, hacia otros mundos diferentemente diferidos. Los cuerpos de sentido *pesado*, pensado, lastrado, requieren libertad de ser sentido: por eso huyen del *Dirty Boulevard* del cual habla Lou Reed, de las heces que les niegan acceso a la verdad. Orinan: no se orinan; sangran: no se sangran; defecan: no se defecan; secretan sus fluidos: no dispersan sus secreciones al aire público. Cuerpos bellos en su extrema precariedad como los de Nadia, frescos en medio del pantano de sentido, seductores en medio del oprobio que los mengua, son más peligrosos que los cuerpos enfermos, no porque exponen sus tetas o sus culos al aire, o porque tienen vaginas y penes que producen o prometen erecciones y secreciones orgánicas al observador cerril, amante de placeres de ocasión. Cuerpos como los de Granados, constituyen un riesgo político porque afectan las entrañas de ser, producen otras subjetividades, generan en-



tusiasmo de ser con otros y despiertan una voluntad de cambio universal. Las *performances* de Granados perturban y transforman el *gusto común*, anuncian otros estados de ser iguales en mayor libertad.

En condiciones espaciales precarias, Granados presenta el registro de una acción realizada en Lima, la cual debió suscitar todo tipo de reacciones. El libro del registro de visitas a la galería Pancho Fierro de Lima, muestra algunas de estas reacciones. Con seguridad, algunos peruanos y peruanas no comprenden que cuando un artista muestra el culo al aire, refleja sus tetas en el agua contaminada por los conflictos sociales o en la leche derramada, entrega su vagina al fuego de la mirada del espectador machista, u ofrenda su pene a la tierra árida de verdad, no lo hace por el gusto de secretar en público algunos fluidos orgánicos. Principalmente, tiene el propósito de desencarnarse de los discursos comunes que visibilizan sus cuerpos, que obstruyen el despliegue de las libertades de ser. Las secreciones artísticas son fluidos de libertad que buscan el sentido intenso de ser en la existencia, más allá de los oprobios discursivos. Consisten en una purificación de la existencia disminuida, contaminada por el sentido común. Las secreciones del cuidado de sí realizado por los artistas durante sus ejercicios, liberan el *gusto capturado por el mercado*. Dispersan el flujo del *pensamiento pesado*, rompen los tabiques que obstruyen la escritura de sus verdades. Si es legítimo relacionar los múltiples cuerpos de Granados con algún fluido, es con los fluidos de sentido y de verdad con los cuales es necesario relacionarlos. Por estas mismas razones, es extraño que David Lozano no haya estado presente en esta exposición.

Los gestos recientes de Nadia Granados tienen varias virtudes reconocidas por hom-



© Jorge Peñuela

Nadia Granados: *Cuerpo en dispersión*.

bres y mujeres. En primer lugar, *anuncian* lo improbable: la ruptura de los mitos agrarios en los cuales se subsume la *identidad* de los padres de la patria que regentan la libertad de las colombianas y los colombianos. Granados interroga el conjunto de arcaísmos fundamentalistas que tiene secuestradas las libertades de las mujeres y los hombres. En segundo lugar, saca a la luz el acartonamiento de algunos artistas contemporáneos en Colombia. Algunos de ellos la acompañan en *Cuerpos en disolución*... En tercer lugar, rompen el habla amanerada de los espectadores de arte contemporáneo. Granados realiza sus acciones pacíficamente, pero con la violencia agri-dulce propia de las artes contemporáneas. Sus gestos despojan al espectador de las pocas certezas de las cuales dispone para hablar del hombre, de la mujer, del arte, de la contemporaneidad y de la actualidad inactual de los cuerpos que luchan por zafarse de las relaciones impuestas por el sentido común. En cuarto lugar, en sus acciones, Granados muestra un interés por el autorretrato. En lugar de echarle en cara a los otros sus propios pecados, en lugar de hacerlos responsables por su minoría de edad, en lugar de acusarlos por la precariedad de su ser, Granados vuelve sobre el *discurso* mariano acerca de *La mujer*. Con él se ilumina la marca de su *sí mismo*; bajo esta luz procedente de su *sí mismo* puesto



en diferencia infinita, se estudia y modela diversas imágenes de sí misma, imágenes que expresan su diferencia espaciada, diferida. Espaciamiento es movimiento en el *entre* coreografiado por el ser en acto. Espaciamiento es diferencia en el *entre* mismo en que se va y se viene siendo sentido. Espaciamiento es diferirse en el anuncio de ser permanentemente diferencia, es estar en movimiento hacia una multiplicidad virtual de otros estados de ser que bordean el horror de la existencia. La diferencia no se puede mostrar, no es del orden de las cosas. La diferencia es un flujo permanente de sentido *sentido*, es decir, consiste en ser agujereado para sentirse; la diferencia toca golpeando los bordes del sentido común. La experiencia en la cual se difiere el ser sentido en la existencia no se deja referir a una realidad particular de las relaciones entre cosas. Se refiere al *entre* abierto en sí misma (Nancy, 2003b). En sus acciones, Granados se metamorfosea en múltiples seres para los cuales aún no tenemos nombres. Como Débora Arango, en medio del horror, hace de sus gestos artísticos una serie de autorretratos en los cuales expresa la transición de ser cosa de deseo, hacia ser múltiples sujetos de libertades. Desde Rembrandt, esta actitud es denominada una voluntad de cuidarse en el presente, de hacer una rendición de cuentas a *sí misma*. En la actualidad, a estos autorretratos, a estos encuentros consigo mismo, se les llama arte contemporáneo. Un arte inaprehensible por medio de dispositivos epistémicos positivizantes.

De regreso a Bogotá, Granados toma decisiones importantes para la segunda exposición de *Cuerpos en disolvencia*. Todos y todas esperaban que *repitiera* en la FGAA, la acción coreografiada en Lima. Partiendo de la idea de que toda repetición es diferencia, se consideraba necesaria la acción en vivo en las

precarias y rechinantes salas de la Fundación. Granados frustró las expectativas teóricas de los especialistas y la curiosidad de los aficionados a las artes. No repite la acción de Lima. ¿Mató el león mariano y se asustó con su cuero evangélico? ¿Tiene miedo del abismo al cual se acerca peligrosamente? ¿Teme que sus flujos disuelvan la ideología que estratégicamente financia estos proyectos? ¿Tiene miedo de la misoginia bogotana que profesa en público su gusto y amor por las mujeres que golpea o maltrata en casa? ¿Considera que este espacio es inadecuado para una acción con alguna relevancia plástica para la contemporaneidad colombiana? Granados todavía no responde. No debe hacerlo. La artista responde con sus preguntas espaciadas en gestos que devienen actos de ser sentido en la existencia intensa. Toda existencia es una resistencia activa, productora de imaginarios de emancipación. En su próximo autorretrato puede seguir preguntando acerca de sus inquietudes, lo cual es la manera en que los artistas responden a sus críticos y controvierten las objeciones del arte por venir. Es mejor que siga haciendo más cosas, que deje las banalidades discursivas a todos los *expertos* que contienden en la gigantomaquia acerca de los cuerpos contemporáneos.

En Lima, Granados lucía incómoda en la pequeña tarima en la cual se le recluyó. El cuadro de la *Leche derramada* se realiza en un espacio claustrofóbico, tanto para la artista como para los espectadores. Ni los elementos que acompañan la acción, ni los espectadores, ni la artista son arrastrados a una experiencia espacial. Por ello mismo, a todos y todas se les escapan irremediamente sus cuerpos, pues las sensaciones de universo y libertad no alcanzan a ser detonadas. Provocar en el espectador la claustrofobia del armario quizá fue una intención no explícita. Se





© Juan José López López

trata de la claustrofobia que padecen los hombres y las mujeres colombianas y peruanas. Por ello mismo, así prometiera una emoción política intensa, repetir la acción en Bogotá en las circunstancias espaciales que ofrece la FGAA, hubiera sido un fracaso plástico. Puesta a decidir entre el dilema de la reivindicación estética y de la confrontación política, optó por la primera. En Colombia, pocos sobreviven a la segunda opción. Desde el punto de vista plástico, la decisión de Granados fue acertada, así muchos se sientan frustrados por ella porque no produjo los efectos políticos que muchos y muchas desean y esperan de las artes transgresoras.

Con seguridad, los cuadros deborianos que con coraje Granados pinta, mejorarán con el tiempo sin perder su intensidad. También resolverán el conflicto que sus ideas artísticas detonan actualmente, sus gestos se mueven entre la ontología, la estética y la política. Las figuras, así sean transitorias, dan carácter al gesto artístico. Sólo mediante la

figura meditada, la verdad y el sentido fluyen. De manera provisional, las figuras permiten caminar el abismo. La artista torpe pretende hacer política partidista. Desprecia el arte de generar figuras y se lanza al abismo, se funde con los fluidos orgánicos del sentido común. La artista creativa pregunta por la verdad del sentido de su ser. Se mantiene en la cuerda floja, en los bordes de sentido que la verdad de la escritura hace perceptibles. El *ejercicio* de equilibrista requiere mucha concentración, pero sobre todo mucho arte. Un espacio no pensado da al traste con cualquier acción plástica. Los gestos artísticos colombianos requieren descaro, coraje, cinismo, sinceridad, franqueza, inocencia; no obstante, expresados sin figuras quedan privados de sentido y verdad. No alcanzan su propósito: espacializar la igualdad de libertad en otros cuerpos sentidos. Se está *ad portas* de una experiencia ontológica de los cuerpos, en la cual sus formas mínimas se transfiguran permanentemente. A esta experiencia de los cuerpos de sentido veraz, la denominamos parresiástica.

Carro limpio, conciencia sucia

La Fundación Gilberto Alzate Avendaño tiene un proyecto dirigido a artistas que plásticamente abordan problemáticas que afectan el disfrute de las libertades civiles. Nadia Granados participa de este proyecto y presenta una acción plástica, el viernes 15 de noviembre de 2013, en el parque Santander. Ante un público muy variado —estudiantes, empleados de oficina, funcionarios públicos y bancarios, comerciantes, transeúntes cotidianos, obreros, vagabundos, mimos, vendedores ambulantes, habitantes de la calle, entre muchos otros—, la artista realizó una acción que a nadie dejó indiferente, así muchos fueran sacados con estrépito de sus relaciones cotidianas y no





© Juan José López López

entendieran qué estaba pasando, así algunos policías mostraron la indiferencia propia del simulacro de macho latinoamericano. Los policías quedaron convencidos de que la artista concernida era un hombre y que por lo tanto bien se merecía todo su desprecio. La miopía policial de nuestras instituciones es severa cuanto se trata de reivindicar los derechos de las minorías excluidas del régimen discursivo que ampara el ejercicio de la represión implementada en cada una de sus miradas.

En la calle 16 con carrera séptima, frente al edificio de Avianca, Granados instaló una camioneta totalmente marcada con lodo, previamente había desdoblado su cuerpo en estos gestos. Consistente con sus propuestas anteriores, la acción plástica cuestiona la violencia sexual y simbólica en contra de las mujeres. Durante la acción, su tarea consistió en remover el lodo y restituir la limpieza y brillo habituales ostentados por este tipo de maquinarias erotizadas por el ilusionismo mercantil de la cultura machista. Granados pone en escena imaginarios machistas y evoca la acción de muchos señores de la guerra. Aquellos que delirantes, en la noche desprecian los seres humanos y durante el día ritualizan uno de los

ejercicios espirituales más practicados en la contemporaneidad: lavar cuidadosamente los carros después de una larga noche de juega violenta. Granados pone en acción muchas ideas. En primer lugar, explota el imaginario colectivo de muchos hombres, el cual relaciona la posesión de un carro con la potencia sexual y la hombría. El sexo abyecto con contenido político es una pasión no confesada, pero cuenta con sus imaginarios y simbolizaciones, así sean precarios y rurales. En segundo lugar, cuestiona la creencia de que las mujeres aman el confort y el placer prometidos en las *performances* de las camionetas fálicas. La cultura machista establece la regla para acceder a tal placer: es necesario que las mujeres se ofrezcan públicamente al escarnio moral colectivo, mientras los hombres se resguardan en una interioridad sucia o por lo menos sospechosa, y aguardan el momento oportuno para emitir su juicio estético.

La acción es acompañada por Mauricio López Arenas, quien la escruta aplicando algunas de las técnicas de la confesión católica, como aquellas que estudia Foucault (2009a). Desde el interior de la camioneta que funge como confesionario, López-Arenas le dirige



preguntas de carácter sexual, humillantes y discriminatorias, como aquellas que contienen los interrogatorios a los que son sometidas las mujeres en las entrevistas laborales o cuando las colombianas y los colombianos solicitan una visa en la embajada de los Estados Unidos de América. Hasta la minifalda, vilipendiada en esos días por el señor Andrés Jaramillo, gerente de Andrés Carne de Res, fue conjurada mediante el despliegue de este imaginario discursivo. La intervención oral del conductor fue útil porque los espectadores atentos recogieron algunas frases y pudieron elaborar un sentido mínimo.

La acción plástica de Granados acicateó todos los imaginarios machistas que determinan la comprensión y la identidad de los colombianos. La respuesta de muchos de los hombres espectadores fue intuitiva, algunos obreros –rusos– retozaron y gozaron a sus anchas de la voluptuosidad de la artista. En la mitad de la acción y en actitud desafiante, un habitante de la calle la espetó: ¡«mamita, desvístase y le creo!»! Muchas de las mujeres presentes no salían de la sorpresa que provocó la gestualidad transgresora de la artista. Muchos no se enteraron de que la acción era una propuesta artística activista en favor de la no explotación sexual de las mujeres. Cada uno por su lado, el arte y la vida libraron en este espacio una batalla por conservar su respectiva hegemonía sobre el otro.

La idea de Granados detona varios niveles de comprensión. En primer lugar, la comprensión empírica, arriba descrita. En segundo lugar, se aprecian otros sentidos que la artista quizá no alcanzó a prever, e hicieron de la acción un gesto crítico memorable, dirigido al régimen despótico que impera en Colombia. El parque Santander está rodeado por todo tipo de simbolizaciones de los imaginarios del poder segregante que margina a muchos

hombres y mujeres: el Museo del Oro del Banco de República, el edificio de Avianca, la sede central del Banco de la República, la iglesias coloniales de San Francisco, La Veracruz, un poco más al sur, el emblemático edificio de El Tiempo, y un poco más al oriente, la Procuraduría General de la Nación, blanco predilecto de Granados en sus últimas acciones plásticas. La artista invirtió el flujo de la relación que imponen los protocolos machistas de Colombia. Los altos funcionarios de camioneta 4X4 de estas instituciones fueron interrogados. Se les hizo notar que toda alma buena y transparente oculta una experiencia abyecta primordial.

En el sector norte del parque, la camioneta enlodada fue ubicada entre dos parqueaderos. Mientras la artista realizaba su acción, salían y entraban automóviles de lujo a cuyos conductores les importaba un bledo lo que estaba ocurriendo. Apresurado por el lema universal del neoliberalismo, *time is money*, faltó poco para que uno de ellos atropellara a uno de los espectadores que seguían de cerca la acción. Tal y como ocurre con el tráfico diario bogotano, los carros son instrumentos diseñados para penetrar, someter y humillar a quienes no cuentan con la protección de El Capital. Muchos de estos conductores se llevaron la idea de que se trataba de otra de las muchas acciones callejeras que a diario ven los bogotanos y bogotanas en este sector en donde lo real político se manifiesta a diario. Lo interesante de la estrategia espacial desplegada, consiste en que Granados logró evocar en los espectadores mucho más de lo esperado. La idea según la cual un carro limpio por lo general oculta una conciencia sucia, es sugestiva. Lo mismo puede decirse de los discursos misóginos, racistas y homofóbicos promovidos desde la Procuraduría General de la Nación, en especial por otras mujeres que



funcionan en este despacho como hombres. Hal Foster (2001) llama a este tipo de gestos *Ilusionismo traumático*. La realidad a la cual Granados se asoma tiene este carácter: he aquí la potencia de su gesto, su fuerza transgresora. La cultura de la camioneta 4X4 potencia la voluntad de poder sexual de los Señores de la Guerra. Detrás del discurso de la transparencia moral, se esconde algo degradado y por ello mismo innombrable: lo innombrable es el trauma de la espacialización de ser para el sentido, ya sea singular o colectivo. El realismo que evoca la acción de Granados es traumático. Colombia es una sociedad inmersa en unos traumas que es incapaz de visibilizar y simbolizar. Los colombianos y las colombianas aún no conocen la verdad de su trauma porque los poetas fueron exiliados de las ciudades. Sólo los puede disimular con el ilusionismo artístico o comercial modelado con la publicidad, promoción y posesión de un carro 4X4 como instrumento sexual. Sobra decir que las fábricas de carros globalizadas sacan pingues beneficios de estos traumas culturales. Todos los colombianos quieren tener a su disposición un pene portátil y los concesionarios de carros se los suministra.

En tercer lugar, en la acción plástica es fácil apreciar un nivel existencial, el cual es el aspecto más interesante de la acción, pues muestra a la artista habitando un cuerpo vivo dentro de un espacio dinámico, cruzado por todo tipo de intereses, pasiones e ideas. Granados recuerda inconscientemente que lo primero que Dios creó sobre la tierra fue el barro. Barro somos y en barro nos convertiremos. Dicho en términos contemporáneos: trauma somos y en el trauma nos disolvemos. Si nuestros traumas no encuentran un imaginario y una simbolización poética, sólo resta la eliminación física de aquellos que arbitrariamente consideramos son los responsables de nues-

tros traumas. Durante la acción, una y otra vez, la artista recoge con un paño húmedo el barro líquido adherido a la camioneta y lo escurre sobre sí misma. Esta repetición es sintomática, muestra una necesidad de comprensión personal que va más allá del problema sociológico y de género expuesto en el título de la obra. Granados encuentra en sí misma una fisura, la ensancha y por allí se escapa de todos los discursos ideológicos y sociológicos en los cuales se tiene encarcelados a los artistas contemporáneos. La vida, la naturaleza, la política y la cultura son sofisticados dispositivos de captura y de sometimiento.

La presencia de Granados en el parque Santander corrobora la idea de muchos críticos del malhadado Salón Inter¹⁸. Granados es una de las artistas más sugestivas de la actualidad, mucho más relevante que aquellos artistas que profesan el manierismo conceptual colombiano y mucho más importante que las divas internacionales convocadas al magno evento realizado en Medellín. Nadia Granados no es una artista de consenso, por lo tanto no entra dentro de las coordenadas del Ministerio de Cultura. Pocos tienen la intensidad expresiva que ella detona en los lugares que interviene. Pocas pueden mostrar sus preguntas más fundamentales, sin esconderse bajo la égida de las ideologías en boga. Granados no sirve a ninguna ideología, ni al Dios Procurador, ni al diablo Socialista.

Granados le da carácter al difícil arte de la existencia, conocido vulgarmente bajo el nombre de *performance*. En Colombia, no es cómodo hacer una acción plástica de carácter existencial. Fácilmente, muchos artistas caen en frivolidades y trivialidades, las cuales se le enrostran menos a las improvisaciones

18 43 Salón (inter) nacional de artistas. Este evento realizado en Medellín, fue acusado de marginar a muchos y muchas artistas colombianas. Cf. Peñuela (2013).





© Juan José López López

de los artistas que a esta modalidad expresiva propia de la contemporaneidad. Cada vez con mayor ímpetu, las acciones de Granados evidencian un equilibrio tenso entre lo plástico y lo político, entre la preocupación por sí misma y la reivindicación de las ideas de los otros y las otras en pena, dolor y trauma. La acción realizada en el parque Santander tiene un alto contenido plástico y una fuerza política cuyos efectos aún se desconocen. La remoción de lodo con agua fue vista por muchos como un *action painting* en retroceso. La riqueza visual de la acción fue evidente para los ojos formados en el campo del arte. Por otro lado, el cuestionamiento de los lazos con los cuales se sujeta a muchos hombres y mujeres, es una acción política que anima a muchos a alzarse en ideas.

Granados pasa por un gran momento creativo y las instituciones responsables de la promoción del talento nacional así lo han comprendido. Su obra es un claro ejemplo de que es posible realizar una propuesta artística por fuera del dispositivo comercial en boga en nuestro país. Acierta la Fundación Gilberto

Alzate Avendaño con el apoyo a esta artista, una de las pocas artistas de carácter político con que cuenta Colombia. El suyo es un arte político que no ostenta esta categoría estética para poder venderse fácilmente en el mercado internacional.

Conclusión

La inocencia perspicaz y acuciante, el descaro y el coraje, el cinismo y la sinceridad, el arrebató y la franqueza, con las cuales Nadia Granados despliega su percepción de las ferias del mundo *teoneoliberal*, *anuncian* un desvío artístico en Colombia. Asimismo, reiteran la esperanza de que aún los cuerpos pueden respirar la sensación de libertad que se evidencia en la experiencia viva de la igualdad, así sea en espacios tan reducidos como aquellos que de vez en cuando algunos artistas logran modelar con sus gestos. Las acciones en las cuales Granados se expone, se despellejan ante la mórbida mirada de una sociedad racista y *falofílica*, por ende misógina y homofóbica; son un síntoma de



que en Colombia, algunos artistas persisten en su lucha en contra de los moldes míticos con los cuales se marca la experiencia de los hombres y las mujeres. Al lado de María Evelia Mamorlejo, Granados da un empujón más, para que los mitos agrarios que modelan la *colombianidad*, caigan en el abismo y se disuelvan en los fluidos de sentido y verdad que la artista propicia.

En Colombia, son muchos y muchas las colombianas que niegan el racismo, la misoginia, la homofobia, el clasismo y el conflicto social que estas marginaciones silenciadas generan. Muchas y muchos colombianos afirman que las comunidades afrodescendientes y autóctonas tienen los mismos derechos que aquellos que disfrutan la comunidad blanca, católica y heterosexual. Muchos y muchas colombianas afirman que las mujeres en Colombia son respetadas y que los homosexuales no son perseguidos por sus preferencias sexuales. En sus acciones plásticas, Nadia Granados afirma lo contrario. Sus acciones ofenden porque dejan en evidencia el carácter agrario y agrario de los colombianos. La artista está refinando sus estrategias activistas y sus herramientas expresivas sin perder intensidad. Es preferible presenciar un ejercicio imperfecto pero que *toque* al hombre y a la mujer de la calle, es preferible mostrar precariedad técnica a tener una obra perfecta que no logra decir nada relevante o de actualidad.

Las mejores obras son las imperfectas, aunque imperfectas sólo porque no se amoldan a los criterios habituales del sentido común. La perfección artística no es algo dado, medible, verificable o constatable mediante un método. La perfección en arte consiste en asumir una actitud de ser sentido en la existencia. La irrupción de esta actitud anuncia otros estados de ser. Sólo el futuro puede establecer la perfección de una obra de arte, ahí,

en el preciso momento en el cual el ejercicio artístico deja de ser tal y deviene objeto de contemplación, en el momento en que el gesto artístico pierde el brillo de las metáforas que lo vehicular. La obra adquiere su carácter de perfección sólo si previamente tiene el coraje de responder con valentía a su época. La belleza tradicional que aún muchos reclaman, sólo aparece cuando no se teme la imperfección, ni la incorrección estética o política.

Finalmente, la vulgaridad que se atribuye a algunos gestos artísticos contemporáneos son criterios de juicio desplegados por la misma ideología que exalta la belleza tradicional. Nos equivocamos si nos vestimos con el mismo ropaje discursivo con que se invisten algunos jueces de gusto. El concepto, la belleza y la decencia que algunos reclaman es otra invención del colonizador conceptual. Nadia Granados va más allá del concepto y sus consensos mercantiles, ella está en otra búsqueda. Se trata de una búsqueda personal que merece un discurso descontaminado, un discurso capaz de romper los hilos sofisticados que lo sujetan. Debemos atrevernos a tener confianza en nosotros mismos, en la verdad que reclaman nuestras luchas, sólo así sobreviviremos a la indigencia social y artística generalizada, sólo así emergerán múltiples espacios de igualdad para el goce de las libertades.

Algunos críticos paternalistas afirman que en sus acciones Nadia Granados se expone sin necesidad a una agresión física o verbal. Estos críticos saben poco de las necesidades de las mujeres de nuestros días. Este argumento manido y machista se moviliza cuando se dice que las mujeres no *deben* usar minifaldas para no *provocar* los instintos o los apetitos insaciables de los hombres. Los mismos críticos se quejan de que la gran tradición artística se desvanece en la calle inútilmente,



pues, la gente no logra captar ningún mensaje plástico ni político. Con frecuencia, estos críticos subvaloran la capacidad de comprensión de los hombres y las mujeres de la calle.

Los espectadores modernos tienden a creer que el saber teórico está por encima del saber práctico, y a este respecto también se equivocan. La mayoría de los espectadores que tuvo Granados en el Parque Santander, a su manera entendieron de qué se trataba la acción plástica; el horror de la artista era evidente y su grito, contundente. Más allá de las fronteras de su acción plástica, ésta se puede ampliar y enriquecer, y se puede crear un diálogo que enriquezca la primera de las comprensiones expuestas, por ello mismo, la más valiosa. Los estudios críticos e históricos

posteriores no son una instancia privilegiada de comprensión y, por lo tanto, no son los que dan la pauta para dilucidar la importancia artística o la relevancia política del gesto de Granados. La igualdad comienza por el reconocimiento de que los ilustrados no son la encarnación de la verdad, de que todos y todas tenemos las mismas destrezas, la misma habilidad para comprender aquello que no se puede explicar con silogismos (Rancière, 2010). La verdad está en ese atreverse a salirse con coraje de los consensos que dan altos rendimientos económicos. Granados es este ejemplo de coraje, y las mujeres y los hombres a los cuales sale a su encuentro, así lo entienden, sin ninguna mediación teórica o galerística.



Referencias bibliográficas

- Badiou, A. & Cassin, B. (2011). *No hay relación sexual*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Badiou, A. (2010). *Sobre la Idea de Comunismo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Badiou, A. (2013). *La aventura de la filosofía francesa a partir de 1960*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Baudelaire, C. (1999). *El pintor de la vida moderna*. En *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, España: Visor.
- Deleuze, G. (2005). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, España: Anagrama.
- Emmelhainz, I. (2014). Neoliberalismo y autonomía del arte. Recuperado de <http://bit.ly/1nbb41>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid, España: Akal.
- Foucault, M. (2004). *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Barcelona, España: Paidós.
- Foucault, M. (2009a). *Historia de la Sexualidad, V. 1, La voluntad de Saber*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2009b). *Hermenéutica del sujeto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila editores.
- Nancy, J. (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona, España: Anthropos.
- Nancy, J. (2003a). *Corpus*. Madrid, España: Arena.
- Nancy, J. (2003b). *El "hay" de la relación sexual*. Madrid, España: Síntesis.
- Nancy, J. (2003c). *El sentido del mundo*. Buenos Aires, Argentina: La marca.
- Nancy, J. (2008). *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid, España: errata naturae.
- Peñuela, J. (2013). ¡Bienvenidos a la fundación salón (internacional de artistas! Recuperado de <http://bit.ly/1sFDg9e>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Valery, P. (1998). *Teoría poética y estética*. Madrid, España: Visor.

