

Anarqueografía del pensamiento artístico

Jorge Peñuela



CREACIONES



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

UD
Editorial

CREACIONES
AV
ARTES VISUALES

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC)
© Jorge Peñuela
Primera edición, abril de 2017
ISBN: 978-958-5434-17-2

Dirección Sección de Publicaciones
Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial
Nathalie De la Cuadra N.

Corrección de estilo
Hernando Sierra

Diagramación
María Paula Berón

Imagen de cubierta
Ricardo Muñoz Martínez

Editorial UD
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 24 No. 34-37
Teléfono: 3239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Peñuela, Jorge
Anarqueografía del pensamiento artístico / Jorge Peñuela. –
Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2017.
92 páginas; 24 cm.
ISBN 978-958-5434-17-2
1. Arte contemporáneo - Historia y crítica 2. Arte moderno
3. Apreciación del arte 4. Análisis del discurso I. Tít.
701.17 cd 21 ed.
A1568623

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Todos los derechos reservados.
Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la
Sección de Publicaciones de la Universidad Distrital.
Hecho en Colombia

Contenido

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. LA DIFERENCIA COMO ARTE EN EL SER	13
Introducción	13
La mismidad de ser es diferencia	14
Ruidos pocos conocidos y el sueño de ser lenguaje	18
Transpropiación como horizonte de comprensión y sentido de historia	23
CAPÍTULO 2. LA RELIGIOSIDAD IMPENITENTE DE NADIA GRANADOS	29
Introducción	29
La verdad de la singularidad del gesto artístico	31
Los no-saberes de los gestos sexuales	36
Micrografías del gesto artístico	42
Ideas para comprender la deslocalización del arte contemporáneo o global	46
Derramada	54
Carro limpio, conciencia sucia	61
Con el diablo adentro	67
CAPÍTULO 3. ABEL AZCONA: LA CAMA Y EL ARTISTA	71
Introducción	71
Nadie sabe lo que puede un cuerpo	72
Thomas Hirschhorn: cuerpos destrozados sin sentido	78
REFERENCIAS	85

Introducción

En Colombia, el arte contemporáneo se encuentra en medio de una discusión académica acerca del lugar ocupado por la investigación dentro de los procesos de creación artística. La escritura en curso elabora de manera conceptual los resultados alcanzados durante la segunda fase del proyecto de investigación www.habitarbogota.org. Este libro presenta algunas herramientas conceptuales que permiten comprender las dificultades que debe afrontar la imaginación artística, máxime en aquellas prácticas que la crítica de arte configura bajo el concepto de arte contemporáneo, un régimen discursivo en el cual el mercado y la investigación reclaman derechos al sistema del arte.

Escribimos los cuerpos, luego existimos. Esta escritura es un proceso que cuenta con varias fases. En primer lugar, comienza en el mismo momento cuando nos sale al encuentro una propuesta artística. En segundo lugar, prosigue con las reseñas para grandes públicos en Facebook. En tercer lugar, los primeros esbozos se amplían de forma crítica en la página web www.liberatorio.org, con el propósito de alcanzar otros públicos. En cuarto lugar, los avances escriturales se conceptualizan para configurar una episteme que alimente procesos académicos y pedagógicos, tanto a nivel local, como nacional.

Una vez estudiadas varias propuestas artísticas presentadas en lugares específicos, mediante este proyecto se propone al sistema del arte colombiano la realización de prácticas escriturales como estrategia para salir de la minoría de edad, en la cual se halla sumida la producción artística colombiana. Se exploran diversas herramientas conceptuales con el fin de acompañar las prácticas de campo que la propuesta genera, así como se pone en escena el concepto *excritura*. El reto que los diferentes agentes del campo del arte deben asumir, en especial la crítica y la historia del arte, consiste en regresar desde el régimen de la investigación a los ejercicios de la imaginación. Los ejercicios dentro del sistema del arte son escrituras, consisten en la práctica de *excribirse*, como lo enuncia Jean Luc Nancy (2003). De acuerdo con las investigaciones de Michel Foucault respecto al lugar de la escritura en el exterior de las prácticas filosóficas helenísticas, todo artista debe tener el coraje de desbordar los límites que imponen tanto el lenguaje institucional del arte, como los protocolos de investigación científica y social.

Esta práctica escritural emerge en aquellos lugares de exposición en los cuales se localizan nuestras prácticas de investigación-creación. En especial, allí en donde bajo el concepto de *arte contemporáneo* se despliegan y se han desplegado las

prácticas de los artistas colombianos durante los últimos veinte años. A partir del Premio Luis Caballero creado por la Alcaldía Mayor de Bogotá en 1996, al artista se le exige presentar sus ideas como prácticas artísticas orientadas por el concepto de investigación en lugares específicos, un protocolo institucional que pone en evidencia una tensión práctico-teórica; la exploración en múltiples direcciones puesta en marcha por un artista, debe ser encaminada a través de una ruta específica y anticipar un fin concreto.

En la actualidad, la producción artística no solo tiene que justificar sus maneras de pensar mediante lógicas comunicativas institucionalizadas en los protocolos de investigación universitaria, también debe atender las lógicas de circulación artística que el mercado del arte determina a escala global. En este sentido, mediante los protocolos de investigación que rigen las artes, se realizan alianzas estratégicas con los agentes del mercado de bienes suntuarios. Esta alianza es bien acogida por el Estado colombiano, y por lo tanto determina las políticas de estímulos artísticos, tanto a nivel municipal, como nacional. Sin embargo, nuestra investigación muestra que la imaginación sobrevive en algunos artistas de performance. Para ellos y ellas, la creación de espacios de igualdad y libertad constituye el lugar donde emerge su pensamiento. La imaginación artística reivindica procesos *anarqueográficos* mediante los cuales el ser del arte se reconfigura de manera permanente. La imaginación artística se fuga de todo principio, de toda institución.

Esta investigación-creación presenta un diagnóstico acerca de la crisis de imaginación que se percibe en aquellas prácticas que se denominan “arte contemporáneo”, las cuales presentamos como una actividad regida por las reglas del mercado. Atrapada por las lógicas del mercado, la imaginación artística pierde su potencial de irrupción y transfiguración, precisamente cuando la conversación —que caracteriza la construcción de los espacios de las artes hasta el siglo XIX—, entra en declive con el auge global de los intereses comerciales de la sociedad burguesa. Por otra parte, se llama la atención acerca de la positivización de la creación artística al concebirla como actividad científica, es decir, como investigación controlada y regulada por un protocolo ajeno a su experiencia de sentido.

El Capítulo 1 se centra en el esclarecimiento de la especificidad artística. Se llama la atención acerca de nuestro lugar de enunciación: este proyecto se concibe y se realiza en una academia de artes reconocida a nivel nacional e internacional. Por ello mismo, consideramos relevante esclarecer qué entendemos por investigación-creación. La investigación-creación es un despliegue continuo de figuras que modelan espacios para la interacción ética, política y social. Se trata de una experiencia escritural, performática, la cual consiste en preservar el movimiento de las figuras con las que se modela la realidad. Por medio de esta performance escritural, ponemos en marcha nuestros estudios a este respecto, señalamos las características de la relación entre la investigación científica y la creación artística. Nuestro esclarecimiento propone pensar de modo

espacial la encrucijada que se figura con la “Y”, el signo que relaciona la investigación con la creación. Pensarlo no como un signo gramatical que une a la una con la otra, sino como “figuración” de dos realidades desbordadas por la acción de la imaginación artística. En primer lugar, mediante esta elaboración inédita se cuestiona la idea según la cual toda creación la precede un proyecto de investigación. En segundo lugar, se revisa la idea según la cual, todo acto creativo, por sí mismo, es un proyecto de investigación. Por último, propone pensar la “Y”, con la que se relacionan la investigación y la creación como un espacio abierto, como el abismo vital al cual se arrastra, tanto el configurador de ideas, como el esclarecedor de conceptos. De esta manera, el guion que simboliza la relación entre investigación-creación, muestra un campo abierto de posibilidades que, tanto el artista, como el científico, conquistan una vez se separaran de los protocolos canónicos de la investigación y de la creación. Sostenemos que tanto la investigación científica, como la creación artística, son regímenes opresivos para el artista pensador de figuras abiertas al sentido.

La *figura* es una realidad frágil, evanescente, inestable, caracterizada por su fugacidad, seducida por procesos de tránsito permanente hacia otras realidades. Desde hace varios milenios, a este tipo de figuras se les denomina “metáforas”. En toda época, las figuras del arte propician las sombras necesarias para la emergencia del pensamiento. La *performance* artística como estrategia creativa es el recurso mediante el cual estas figuras se ponen en acción. La performance es un conjunto de figuras en constante transfiguración a través de los entrelazamientos que denominamos “escritura”. En Colombia, estas experiencias del arte comprendidas como figuras del pensamiento se encuentran amenazadas. Por un lado, por dispositivos positivizantes tales como los protocolos de investigación; y por otro, por las campañas publicitarias de las ferias de arte que cosifican y mercantilizan estas prácticas.

En la actualidad, con sus figuras, algunos artistas de performance como, por ejemplo, Nadia Granados, reivindican el gesto artístico en cuanto búsqueda incesante de la diferencia radical, por fuera de todo principio institucional. El Capítulo 2 expone sus performances más importantes. *Diferencia radical* quiere decir palpar una “singularidad” que no está subyugada por las ideas de identidad, ni condicionada por el régimen de representación con el cual se instaura la modernidad. Las escrituras de las artes requieren herramientas conceptuales y figurales para salir al encuentro de este tipo de ejercicios artísticos; ejercicios de borde, desbordados, extremos, algunos de ellos transgresores del sano sentido común artístico y científico. La práctica histórico-filosófica-poética de Michel Foucault ofrece una caja de herramientas. Esta caja contiene, entre otras, algunas realidades conceptuales que se toman como acontecimientos articuladores de una experiencia de pensamiento, el cual se despliega de manera permanente en las figuras que emergen en los cuerpos de los artistas. El artista y el poeta piensan el ser mediante el despliegue diverso de figuras. Solo así el ser muestra la verdad de su sentido.

Respecto a las prácticas artísticas que se reivindican en la actualidad, es oportuno preguntar: ¿en verdad existe el pensamiento artístico? Nuestra exploración de este campo nos permite sostener que sí, en la medida en que se comprende como búsqueda de la verdad del sentido expuesta en sus múltiples diferencias. El pensamiento es la experiencia de sí mismo que puede ser abismada en la emergencia de sus múltiples figuras. Inmerso en el vacío de su diferencia, el poeta es una “figura” más entre muchas otras. Abismar es encontrarse inmerso en el vacío de ser sentido. El sí mismo que acontece en sus vacíos, propicia una experiencia de diferencia. Esta experiencia se relaciona principalmente con las modalidades de veridicción estudiadas por Michel Foucault en *El coraje de la Verdad* (2010). La *parresía*, la verdad veraz, es una de ellas. Se presenta como aquella instancia en la cual el sujeto hablante modela una subjetividad que responde al vacío del cual emerge su propia voz. La *parresía* reivindica verdad porque es habla franca, porque expresa el sentido de la diferencia en la verdad de ser habla, de aquella verdad liberada de las formas que impiden la comprensión de ser hablantes prometidos a la conversación, de manera simultánea finita e infinita.

Así comprendido, el sí mismo parte de una experiencia que remite a la pregunta por la verdad del sentido de ser. Con este gesto, se actualiza la inquietud de Heidegger respecto al olvido de esta pregunta milenaria (2006). La verdad del gesto *parresiástico* que hace presencia en la escritura del artista, indica la diferencia reivindicada por la sensibilidad del arte poscontemporáneo, a saber: una declaración de principios *parresiásticos*. Esta *parresiástica* consiste en alarmarse con las diversas injerencias del mercado en todas las esferas que modelan las conversaciones de los sujetos hablantes. Con este gesto, los artistas poscontemporáneos como Nadia Granados, anuncian transformaciones radicales dentro de la experiencia denominada “gusto epocal”. En la actualidad, el gusto comercial que le da carácter a los hombres y las mujeres del siglo XXI. La conceptualización que requiere todo paso dentro de la dispersión de ser sujetos imaginados en las conversaciones, determina el sentido común de cada época y de cada campo de saber.

Durante sus procesos creativos, algunos artistas actualizan figuras con las cuales, en sus comienzos, la tradición cristiana simboliza sus convicciones y creencias. Esta actualización es la expresión de la diferencia que acontece en toda conversación. Entre ellas se encuentran la figura del tetramorfo evangélico, la del *Ecce Homo* y la de la Virgen *Theotokos*. Es preciso preguntar: ¿cómo persisten en la memoria de la actualidad estas modalidades de pensamiento artístico que llegan hasta la modernidad, la contemporaneidad y la poscontemporaneidad? En este sentido, en el Capítulo 3 se relaciona el arte colombiano con el arte internacional. A pesar de la diversidad actual de las propuestas artísticas, exponemos algunas prácticas performánticas de Abel Azcona, en las cuales se piensan las violencias sexuales. Asimismo, presentamos las prácticas figurales de Thomas Hirschhorn, a través de las cuales el artista medita acerca de violencias políticas.

Las performances de la artista Nadia Granados y de Abel Azcona muestran cómo sus figuras ensayan diversas estrategias de disolución discursiva. El conflicto de partida son sus heridas no tramitadas en el lenguaje. Los artistas se desplazan en el mundo actual exhibiendo las marcas en sus cuerpos, explorando las escrituras impuestas y renovando sus múltiples y complejas diferencias de sentido. Al disolverse los discursos, emergen los sentidos retenidos en ellos. El discurso se disuelve en gesto límite, abierto a la dispersión. Para el sentido real reivindicado en cada gesto artístico, se clama por una palabra libre, por una escritura desanclada del sentido común.

En general, luego de estudiar en el Capítulo 1 la diferencia que reivindica la imaginación en su contexto artístico y conceptual, en el Capítulo 2 y el Capítulo 3 mediamos acerca del lugar *excrito*, extremo, desbordado, el cual reivindican los artistas Nadia Granados y Abel Azcona, una colombiana y un español que abren sus cuerpos en público al margen de la ideología del mercado. Por último, la presencia de Thomas Hirschhorn evidencia la relevancia del pensamiento corporal dentro del arte poscontemporáneo.

Capítulo 1.

La diferencia como arte en el ser

Introducción

La presente “exposición” escritural es una performance. Recurre a la figura del *Ecce Homo* porque en ese *ahí* se aprecia el nacimiento perpetuo del hombre. A lo largo del último milenio, mediante este recurso, la iconografía cristiana reitera sin cesar que el nacimiento del discurso acerca del hombre es la muerte del hombre mismo en sus múltiples diferencias.

La figura del *Ecce Homo* modela la sensibilidad occidental. Como se recuerda, el *Ecce Homo* aparece en la tradición cristiana en el Evangelio de san Juan, pero solo comienza a figurar realidades de manera anónima a partir del siglo XI, y termina con una pintura de autor: *La muerte de la Virgen*, de Caravaggio. Esta pintura moderna anuncia el comienzo de la era del arte, es decir, el fin de la tradición centrada en la figura de la madre de Dios (*Theotokos*). Al morir la Virgen como muere cualquier otra mujer, desaparece la idea de un infinito transcendente: el ser humano, el *Ecce Homo* ahora figurado en la Virgen, deviene ser finito. Su ser lo modelan sus contingencias. Como todo fin, consiste en mantener actualizada la misma promesa a los cuerpos sentidos: aquel sentido que fluye de manera diversa entre los cuerpos. Se trata de la promesa de un “orden otro”, ni más allá ni más acá: solo una *realidad entre*, otra, entendida como camino incesante y persistente. El sujeto hablante habita con propiedad impropia este sentido que fluye entre la experiencia de ser cuerpos. La promesa de la imaginación artística acontece en un amplio, tenso e intenso entre espacios discursivos antagónicos, como lo es aquel que figura la relación sujeto-objeto. La escritura artística modela este entre cuerpos. Caravaggio ya no representa el infinito platónico. En sus pinturas, los hombres y las mujeres se presentan en su mismidad, reclamando múltiples diferencias. A la manera de un Cristo crucificado, la Virgen acontece rodeada de sus discípulos, del artista por venir, del pueblo que aún no termina de llegar porque ya partió. A partir de entonces, las mujeres anuncian y figuran el *Ecce Homo* de las artes.

El testimonio de verdad de su época que legó Caravaggio, se actualiza para mostrar cómo ya en el siglo XVII se percibe el olvido del hombre expuesto en su mismidad, el olvido de su ser diferencias. Caravaggio reelabora la pregunta por el sentido del ser del hombre en su mismidad, pregunta qué acontece en la conversación entre Jesús y Pilatos, la cual fue creada y dramatizada por Juan de Patmos.

Con base en un conjunto de ideas producto de una comunidad de habla, el olvido de la presencia del hombre como diferencia ontológica (Heidegger) aparece ya en san Juan. Dentro de las diferentes prácticas del cristianismo antiguo, las figuras del *Ecce Homo*, la *Virgen Theotokos* y la *Muerte de la Virgen*, reivindican la importancia que tiene la diferencia como testimonio vivo de verdad real. Se trata de una verdad olvidada en la iconografía bizantina desde el inicio mismo del cristianismo, hasta el siglo XI. La experiencia de esta diferencia se reactualiza en este mismo siglo, se olvida en la modernidad, pero se introduce de nuevo en el arte poscontemporáneo a través de las performances artísticas, como, por ejemplo, aquellas que realizan Nadia Granados y Abel Azcona.

La mismidad de ser es diferencia

A pesar de la producción profusa de trabajos artísticos que muestran a los hombres y a las mujeres inmersas en múltiples problemáticas políticas y sociales, la actualidad colombiana aún no logra pensar el hombre en su mismidad, en sus múltiples diferencias, lo real desprovisto de códigos señoriales. Esta performance, esta exposición escritural que el lector tiene en sus manos, consiste en un estudio de las condiciones que modelan en la actualidad la experiencia del arte poscontemporáneo, aquel gesto llevado al límite, impulsado por el habla veraz.

Cuando el artista sale al encuentro de los cuerpos reales, aquellos que acontecen en medio de la incertidumbre de la existencia, no se puede realizar una arqueología sin recurrir a una genealogía. En sentido foucaultiano, la genealogía localiza las singularidades silenciadas, explora aquella pregunta por medio de la cual se escruta el origen perverso de la regla en que se escuda todo fundamento. Tampoco es posible poner en acto esta arqueología sin desplegar estrategias espaciales que permitan moverse dentro de los discursos del arte y la precaria producción crítica. De la misma manera, tampoco sin detonar una comprensión ecosensible.¹ Arqueología, genealogía y estrategia figuran de manera simultánea una inteligencia gestuada mediante la cual se toca, se detecta algo que no es percibido por las formas del entendimiento común, así como tampoco por el saber artístico, ni por el conocimiento científico. Este *tocar* es un acontecimiento en el cual se puede pensar la contingencia de todo fundamento, es decir, su condición histórica y, por ello mismo, la eventualidad de su posible desaparición (Foucault, 2004, p. 33). Este *tocar* detona una anarqueología mediante la cual se reconfigura el estado de las cosas (Foucault, 2014). En este

1 “Al hablar de arqueología, de estrategia y de genealogía, no pienso que se trate de señalar con ello tres niveles sucesivos que serían desarrollados unos a partir de otros, sino más bien de caracterizar tres dimensiones necesariamente simultáneas del mismo análisis, tres dimensiones que deberían permitir en su simultaneidad misma volver a aprehender lo que hay de positivo, es decir, cuáles son las condiciones que hacen aceptable una singularidad cuya inteligibilidad se establece por la detección de las interacciones y de las estrategias en las que se integra” (Foucault, 2004, p. 33).

tocar se figura lo real y se modelan múltiples subjetividades, las subjetividades que reclama la poscontemporaneidad en sentido de producción de cuerpos sentidos, con verdad veraz. Estrategia y hermenéutica comparten vasos comunicantes con los cuales se exploran realidades no previstas por ningún método positivista, tampoco por ninguna ontología tradicional. Ubicados en los múltiples campos de las artes, el precio que debe pagar todo fundamento por su acontecimiento es su desaparición. Los cuerpos acontecen con las escrituras artísticas, pero acontecen para desaparecer. Expuestos en la existencia, los cuerpos exigen ser reinventados de manera permanente (Nancy, 2003a).

En el pensamiento de Heidegger, Blanchot, Bataille, Foucault y Nancy, abrevia buena parte del pensamiento poscontemporáneo de las artes. En su conjunto, constituyen una alternativa al pensamiento modernizante que aún impera en muchos sectores del saber contemporáneo, aquellos que no precisan de la exactitud ni del rigor matemático, aquellos campos de experiencias que pueden prescindir de la verdad veraz. Durante esta exposición performántica es oportuno recordar la lectura que realiza Gilles Deleuze de la escritura de Marcel Proust. La idea según la cual aquello que se denomina “inteligencia”, en verdad es aquello que llega después para luego partir.² Se trata del retardo esencial del cual habla Duchamp, la marca del acontecimiento tardío de una escritura artística. A diferencia del científico, en sus respectivas búsquedas el artista y el poeta no determinan de antemano su pensar. Pensamiento: ni presupuesto ni pospuesto, solo expuesto, de acuerdo con Nancy (2003, pp. 70-71). Sus herramientas fundamentales las constituyen las escrituras de la imaginación artística que emergen después de que el poeta y el artista realizan prácticas de existencia esenciales, es decir, cuando ponen en escena la anarqueo-grafía de sí mismos.

Los poetas se resisten a condicionar la realidad solo mediante la objetividad técnica garantizada por el método científico. Su vocación consiste en escuchar las voces dentro de los accesos al ser que sin cesar son reactualizados por cada poeta, una y otra vez, de manera persistente, sacando, creando cuerpos del sentido expuesto. La voz es un voto de escucha a la verdad de sí que transita a través del cuerpo sentido del artista. En este sentido, Baudelaire (1999) afirmó que toda verdad es transitoria porque es eterna, porque se eterniza en su transitoriedad. Esta transitoriedad hace del gesto eterno una realidad verdadera. Estos son los accesos de verdad que las cosas niegan con tardanza al científico. Se trata de la escritura de “la verdad del sentido de ser” para siempre otros de manera transitoria. La verdad

2 “Proust opone la sensibilidad a la observación, el pensamiento a la filosofía, la traducción a la reflexión. Al uso lógico o conjunto de todas nuestras facultades juntas, que la inteligencia precede y hace converger en la ficción de una «alma total», opone un uso disjunto e ilógico, que muestra que nunca disponemos de todas nuestras facultades a la vez, y que la inteligencia siempre llega después” (Deleuze, 1970, p. 111).

directa, sin artificios, sentida, veraz, enlazada a lo sentido cada vez que se habla en otros y otras. La verdad del sentido de esta eterna fugacidad balbucea metáforas en sus múltiples figuras. La inteligencia conceptual —la representación— no antecede a la experiencia que el artista y el poeta realizan del mundo. Mundo-sentido y poeta-gesto acontecen de manera simultánea. La inteligencia formal también llega tarde, pero en otro sentido. El científico llega a destiempo porque no logra tocar lo real, no tiene acceso a “eso”, a aquello más real que la realidad codificada. No tiene una experiencia de vacío eterno y, por ello mismo, a partir de la modernidad la niega *urbi et orbi*. En verdad, el científico reivindica la seguridad del método y nunca puede partir, porque las cosas nunca lo llaman ni salen a su encuentro. El científico no se ejercita en ningún trance, se niega a travestirse, a transfigurarse. Por ello mismo, recibe como respuesta a sus exigencias metodológicas un contundente “ya no”, es demasiado tarde. Las cosas responden a la angustia del poeta con un apaciguante “aguarda”, “no todavía”, es demasiado temprano; pero en compensación, dejan traslucir su verdad, la sombra luminosa que el poeta acoge con beneplácito y esperanza. Esta doble respuesta de las cosas mismas determina la experiencia del mundo que tienen los sujetos hablantes poscontemporáneos, aquellas y aquellos que hablan con verdad más allá de los rituales artísticos institucionales, haciendo caso omiso de los protocolos académicos y controvirtiendo con coraje la ideología artística y científica de los mercados académicos, con el coraje de la verdad veraz.

La escritura poética es una *excritura* (Nancy, 2003) porque intenta salir, dar un salto hacia el lugar al cual pertenece, es decir, al afuera de la conciencia que ella es. Rescata la existencia y abre el entre infinito del mundo que el científico clausura una vez se instaure en el método científico. Para considerar lo real, el poeta y el artista revolucionarios experimentan las cosas sin muletas conceptuales. Esto quiere decir que el concepto artístico acontece con posteridad a la experiencia poética de la existencia. El concepto científico llega tarde porque el poeta no lo requiere. La ciencia no piensa, el concepto se lo impide. La ciencia no tiene la potestad de la consideración (Heidegger, 2001, p. 98). Como el sujeto platónico, el científico teme tocar. Con Nancy, se puede afirmar que ese *considerar* consiste en arriesgarse al contagio que propagan los cuerpos una vez son tocados (2003). El científico no se arriesga al toque de ser sí mismo. Como Empédocles, el poeta se arroja a las fauces de los cuerpos en sentido, se entrega a ellos en una lucha boca a boca. Por lo tanto, es necesario reiterar que puede existir una investigación guiada de manera conceptual, pero esta modalidad instrumental no puede aplicarse a los procesos mediante los cuales las artes se acercan a la comprensión de las cosas. Por un lado, quiere decir que la poesía constituye una meditación acerca de la verdad del sentido de la muerte que acontece

en el mismo momento en el cual el poeta accede a su propia subjetividad,³ a ese intermedio en su infinitud finito entre la muerte y la vida que es la existencia. El cuerpo sentido que acontece con la subjetividad artística propicia el encuentro en la apertura del entre infinito que los artistas y los poetas de manera permanente tensan, pesan y contrapesan en la modelación cuerpo a cuerpo de sus respectivos mundos. Por otro lado, está la ciencia que busca verificar verdades instrumentales con fines pragmáticos y necesarios. Poetizar consiste en meditar el entre ser.⁴

Estas dos maneras de pensar (científica y artística) operan de manera diferente. El científico determina la realidad de antemano: su instrumentalización erosiona el acceso al pensar. El artista erige mundo en la medida en que busca la verdad veraz, la cual lo hiere en su llamada, lo contamina y lo llaga. En el *Ecce Homo*, san Juan pone en escena el acontecimiento que anuncia el fracaso del hombre a través de sus múltiples repeticiones. No obstante, esta doble condición de existencia —manifiesta en aquella época— plantea la necesidad de buscar un enlace entre la voluntad de verdad que caracteriza al pueblo griego, y la vocación del infinito ético que obliga al pueblo judío.⁵ La tensión que se acaba de apreciar entre el legado griego y el legado judío no debe abordarse como un dilema epistémico ni ético. Todo lo contrario: el cruce de estas dos tradiciones de pensamiento, entre otros abismos, conversiones, desvíos, diversiones, inversiones, perversiones y reconversiones, constituye y enriquece la experiencia del pensar los cuerpos sentidos en la poscontemporaneidad. No hay necesidad de decidir entre Atenas o Jerusalén, entre lo masculino y lo femenino, entre el ser y el no-ser, entre la realidad y la apariencia, entre el sujeto y el objeto, entre el significado y el significante, entre la divinidad que reivindicar para sí los dioses y el crimen que se le atribuye a los hombres. La escritura poética abre los corredores clausurados en todas estas palabras. De múltiples maneras, en estos corredores devienen de manera permanente sus contrarios. Exigir filiaciones en torno a uno u otro pensamiento es colonizar de forma arbitraria la sensibilidad, consiste en fragmentar el entendimiento y en suprimir la experiencia del mundo en toda su multiplicidad de intensidades y matices.

3 Subjetividad: “Es decir, la relación de sí consigo, el ejercicio de sí sobre sí y la verdad que el individuo puede descubrir en el fondo de sí mismo” (Foucault, 2014, p. 156). Este fondo de sí no es otra cosa que las figuras de la muerte.

4 “Echar a andar en la dirección que una cosa, por sí misma, ya tomada ya es lo que en nuestra lengua se dice meditar (*sinnan, sinnen*). Prestarse al sentido (*Sinn*) es la esencia de la meditación (*Bessinnung*). Esto quiere decir algo más que la mera toma de conciencia de algo. Todavía no estamos en la meditación, si estamos sólo en la conciencia. La meditación es más. Es la serenidad para con lo digno de ser cuestionado” (Heidegger, 2001, p. 49).

5 “En Sócrates, la inteligencia precede todavía a los encuentros; los provoca, los suscita y los organiza. El humor de Proust es de otra naturaleza: el humor judío contra el humor griego. Se debe estar dotado para los signos, abrirse a su encuentro, abrirse a su violencia. La inteligencia va siempre detrás, es buena únicamente cuando va detrás. No hay logos, sólo hay jeroglíficos. Pensar es pues interpretar, es traducir” (Deleuze, 1970, p. 185).

Estas ideas sucintas orientan la apertura de una conversación pendiente entre diversas inteligencias, así como entre los modos de existencia a los cuales dan lugar: inteligencias prácticas e inteligencias teóricas, conjugadas a través de la diversidad de las inteligencias artísticas con un solo propósito: que las cosas actualicen por sí mismas sus diferencias en las *excrituras* poéticas. Es necesario alcanzar las multiplicidades que dan la espalda a los hombres y las mujeres, las multiplicidades que abren la eterna esperanza de igualdad cuya carencia posterga el ejercicio de las libertades. Las ciencias y las artes son desencarnaciones alternas de pensamiento, reivindican lógicas diversas que tienen parámetros de acción diferentes, elementos que enriquecen la existencia de los sujetos poscontemporáneos.

Comprender el mundo es transformarlo volviendo sobre sí, es buscar los accesos al doble fondo que las cosas se reservan para sí mismas. Gadamer lo manifiesta con claridad: “la mejor crítica consiste en comprender”. Solo dejando ser a las cosas, se puede acceder a su verdad. Este filósofo elabora algunas de las bases teóricas que permiten reconfigurar las epistemologías y epistemes modernas y contemporáneas. En el despliegue de la comprensión no opera un método, la hermenéutica no es un método, es una experiencia de existencia, de transpropiación. La hermenéutica es una alternativa para el pensamiento en las ciencias humanas y el arte (Gadamer, 1977).

Por último, mediante esta búsqueda parresiástica, de esta experiencia de verdad veraz, se pretende pro-curar un reconocimiento mutuo entre inteligencias que son reprimidas o contrapuestas de forma arbitraria en su despliegue en el mundo habitado. Se propone gestuar una conversación entre iguales con el fin de modelar un *New Deal Parresiástico*, una realidad abierta a la infinita dispersión de la existencia. La inteligencia artística no es superior a la inteligencia científica, pero no es inferior a esta última en ninguno de sus no-propsósitos y no-resultados. Este reconocimiento propicia encuentros que enriquecen con prolificidad el pensamiento y la anunciación del sentido infinito en un mundo con sentimiento finito.

Ruidos pocos conocidos y el sueño de ser lenguaje

La relación entre gesto artístico y discurso puede comprenderse desde una perspectiva no proposicional, a saber: aquella que contrapone el arte a la cultura. Arte y cultura figuran la misma realidad, lo real de la existencia. La antinomia arte-cultura es una configuración sofística. Sin el liderazgo del pensamiento artístico en todas sus diversas manifestaciones, la cultura es una quimera. La cultura es un conjunto de pensamientos domesticados, sedimentados, asimilados de manera amplia por una comunidad, vulgarizados en su proceso de espaciación y aclimatación. El acontecimiento del pensamiento no es fruto del menor esfuerzo, no crece a la sombra del sentido común. No es algo dado, como creen algunos apologistas de la cultura. La cultura está constituida por gestos de ser que devienen signos. Se habla de cultura, una vez

los signos pierden la lozanía propia del mediodía, cuando su significado se trivializa. El discurso de la cultura —o culturalismo— determina una experiencia en abstracto, sin sentido real de la existencia.

El acontecimiento del pensamiento exige cuidados, creatividad, purificaciones y sacrificios. Estos ejercicios solo se pueden realizar si se comprenden de manera crítica las diferentes tradiciones en las que se enraíza el pensamiento. La cultura es el sedimento del pensamiento creativo. Está constituida por las metáforas que cumplen su ciclo vital. Las metáforas muertas proporcionan el hábitat necesario en el cual nace una metáfora nueva. La cultura es aquello que queda del conflicto entre el sentido común y la transgresión, entre la armonía de lo conocido y la anomalía de un pensamiento que ya no encuentra expresión en dicha armonía. Las metáforas exploran salidas, desbloquean el pensamiento, alumbran los caminos mediante los cuales el ser que habla se dispersa en su búsqueda de ser-con-otros-diferentes. Todo alumbramiento de vida (*bios*) es violento: conmociona. Con la entrada en el espacio cultural de un nuevo sujeto existente, su cuerpo sentido exige un lugar, demanda el reacomodamiento de todos los cuerpos acomodados en el espacio común. Las metáforas vivas son gestos en expansión, abren caminos, anuncian los lenguajes por venir, modifican la realidad y difuminan la comprensión actual de las culturas.

Las metáforas mueren cuando la infinitud de sus contenidos son banalizados y literalizados por las multitudes que reclaman respuestas pragmáticas a todas sus preguntas. Sin saberlo, las multitudes se alimentan de contenidos muertos, de restos de lenguaje sedimentados en el sentido común. Aquello que una vez fue energía intensa y transfiguradora, se cosifica en las banalidades propias de la sociedad mercantil. Una vez son vulgarizados, las multitudes se alimentan de estos restos desprovistos de sentido de existencia, ignorando que sus potencialidades emancipatorias han sido agotadas por las elites sociales e intelectuales, como consecuencia de su despliegue, de su uso y su ineludible manipulación. La transgresión de la imaginación artística —la profanación del artista— restablece el sentido perdido de lo real.

El compendio de literalizaciones que estructuran las culturas, es el campo propicio para que surjan nuevas metáforas, se generen conmociones otras y se pongan en marcha otros desplazamientos de sentido dentro de los cuerpos. Sin la *cultura abstracta* que ostenta el sentido común, la metáfora no cuenta con un lugar en dónde habitar, en dónde potenciarse para hacer estallar lo común (así la cultura sea un espacio común, un vestido gastado y deslucido). Sin las metáforas, las culturas permanecen muertas, sin posibilidad de transfiguración. Morir como metáfora es una manera de permanecer en el lenguaje y propiciar el arranque vital en otras existencias. La luz de las metáforas alumbra la experiencia de la muerte de los otros en uno. Sin la metáfora la muerte pierde su sentido, la luz oscura de la cultura no puede alcanzar la actualidad. La metáfora es la velita-poesía que alumbra, que se quema a fin de que la cultura permanezca y pueda seguir expandiéndose. Como la metonimia,

en este sentido, la metáfora es expresión de duelo (Derrida, 2011, 39). La metáfora es un hiriente tábano que agujereja la cultura, que muere en ella dejando sembradas sus cenizas vitales. En sus ejercicios, en sus gestos parresiásticos, los poetas revolucionarios reactualizan las ideas de las metáforas muertas, reavivan el fuego de la existencia. Este juego entre metáforas vivas y metáforas muertas, estructura el tejido ético de las sociedades libres y democráticas (Rorty, 1991).

Richard Rorty describe las metáforas como ruidos poco conocidos, propone comprenderlas de esa manera para acceder a su sentido.⁶ Así, explica que las metáforas no son conocimiento, pues aquello denominado “conocimiento”, corresponde a las prácticas que se realizan mediante la implementación del lenguaje proposicional. Un lenguaje de clausura, cerrado a un sí mismo cosificado, analítico, depurado de todo tipo de imperfecciones semánticas y sintácticas. Por esto mismo, es ampliamente aceptado dentro de las comunidades científicas. Sin embargo, esta última característica constituye aquello que lo hace poco interesante para la vida activa de una comunidad, o bien en la cotidianidad de un sujeto que se sabe destinado a conversar, para el despliegue de esperanzas, o bien en la gestión de espacios de emancipación. Regentado por el sentido común, el conocimiento instrumental se presenta como un conjunto de metáforas, de promesas, de esperanzas, las cuales son diseccionadas, devoradas, asimiladas y depuradas con lentitud por el uso reiterado y compulsivo del lenguaje. Mediante este proceso de asimilación pragmático, el lenguaje ordinario devora las metáforas, pues les establece un orden, un significado específico del cual carecen cuando son presencia viva. El gesto artístico no camina en una sola dirección. Como las metáforas, transita en las figuras que genera, se expande de manera simultánea por múltiples intersticios, redes y sistemas. No se rige por un concepto particular que dirija una comprensión universal.

El lenguaje común y el conocimiento científico constituyen un conjunto de metáforas muertas. Como la misma experiencia de ser, el lenguaje vivo es intenso, es la contradicción en acción de ser *a sí*, de devolver la mirada hacia su sí mismo. Es revolución: poesía en trance, poesía en búsqueda de accesos a estados alternativos de ser. Es el gesto que promete emancipación de las diferencias irreconciliables. La lengua viva pone a hombres y mujeres en libertad de abrir múltiples caminos y

6 Como en muchos otros aspectos esta manera de hablar ya había sido considerada por Aristóteles. A este efecto, el estagirita afirma: “puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y estas cosas se expresan con una elocución que incluye la *palabra extraña*, la *metáfora* y muchas *alteraciones del lenguaje* [cursivas añadidas]; estas, en efecto, se las permitimos a los poetas” (Aristóteles, 1974, 1460B8 ss.). Baudelaire no está lejos de Aristóteles. En efecto, el poeta francés dice: “lo bello es siempre *raro* [cursivas añadidas]. Yo no quiero decir que es voluntariamente, fríamente raro, pues en ese caso sería un monstruo salido de los rieles de la vida. Quiero decir que contiene siempre un poco de rareza ingenua, no querida inconscientemente y que es esta rareza la que lo hace particularmente bello” (Baudelaire. 1988, 151).

anunciar mundos improbables que devienen probables por la acción del artista y del poeta. Rorty afirma que la expresión “la tierra gira alrededor del sol”, en principio es oída y sentida como algo extraño. Quizá se asimila como una metáfora, como un desplazamiento del lenguaje, como algo por completo alejado del sentido común, algo extraño a la manera de sentir y comprenderse dentro de una determinada comunidad en una época específica. Se le toma como algo carente de significado y no se le comprende a cabalidad. La comprensión con significado específico llega tarde. Aquella es posible cuando muere la metáfora. Cuando la metáfora es asimilada poco a poco y se instrumentaliza, se limita, se reduce a expresar un significado sin sentido de existencia: un sentido literal.⁷ Foucault (2010d) denomina a este estado “El orden del Discurso”. Solo en este momento la metáfora deviene conocimiento, se vuelve transparente, cuando sus alas pierden todos sus brillos, cuando los colores de las alas de la mariposa son sometidos a la fricción del concepto positivo. Rorty (1991) se acerca al pensamiento de Thomas Kuhn y afirma que las metáforas son una especie de “anomalía del lenguaje”, una turbulencia, una perturbación, una violencia a la armonía de lo consensuado. En su pureza, el acontecimiento del pensamiento es una anomalía, es un ruido poco conocido que no da lugar a ninguna interpretación.

La metáfora de la metáfora que hace Davidson amplía y refuerza su sentido. Este autor propone de manera sugestiva que la metáfora es el sueño del lenguaje (1990, p. 245). Se destaca la metaforización de la metáfora en cuanto sueño, pues esta descripción es acorde con aquello que modela este ejercicio parresiástico, a saber: la idea del gesto artístico como esperanza de emancipación, como sueño de espacios iguales para el ejercicio de las libertades. Las figuraciones de los gestos artísticos son ficciones verdaderas porque erigen otras realidades. Mediante la acción del poeta revolucionario, el ser sueña su libertad en su crítica del lenguaje común. En efecto, las metáforas son la reactualización de la esperanza de igualdad y libertad suspendida, por siempre reiterada y aplazada. En principio no tiene significación porque surge de una anomalía, de una perturbación que emerge como gesto y acontecimiento, de manera inesperada, no prevista por el lenguaje común o literalizado.

Las metáforas son el resultado de una incipiente actividad emancipadora. Comienzan a actuar dentro del lenguaje como acto de resistencia a la opresión de lo cotidiano, al aburrido y tortuoso sentido común, al cual, pese al riesgo, las metáforas se enfrentan. El sentido común tiene la propiedad de convertir en piedra todo aquello que es tocado con su vista. Las metáforas transgreden las fronteras demarcadas con rigor por el sentido común y vigiladas con celo por los protocolos académicos, sociales y políticos, entre otros dispositivos de control y disciplinamiento. Las metáforas son la expresión más auténtica de la búsqueda parresiástica de espacios otros de existencia. Estos ruidos poco

7 Redescribiendo a Nietzsche, Rorty afirma: “el estudio literario nos ayuda a percibir que la verdad literal y objetiva del presente no es más que el féretro de la metáfora de ayer” (1993, p. 190).

conocidos, son los responsables de que haya algo sentido como existencia y expresado como ser o naturaleza. En otras palabras, las metáforas rehúyen la objetividad, el significado, el conocimiento, la verdad de la ciencia y, en general, todo lenguaje proposicional.

El artista revolucionario se orienta por los bordes del sentido, por caminos-abismos-esperanzas que las metáforas abren y ponen a su disposición. La metáfora consiste en transportarse, es un transporte que conduce hacia un “no se sabe dónde”. La imagen pensativa es imperativo existencial. Se sentencia: “haz... de cambiar tu vida”, “sé... atrévete a sentir de otro modo”. Las metáforas y las esperanzas tienen su hogar en la actitud de aquellos que conciben su vida como creadores, como rasgadores de lo bello eterno e infinito que permanece capturado en lo común sentido. No solo la actividad del poeta es artística, sino también la de todos aquellos sujetos hablantes que fuerzan su imaginación para transgredir la regla que regula lo común, explorar excrituras creando abismos, o recrear lenguajes abriendo espacios alternativos de ser. Todos los lenguajes que desbordan los límites de los regímenes de la realidad banalizada son artísticos. En vía adversa al cristianismo, el poeta revolucionario desencarna la idea y la vuelca hacia el infinito (Badiou, 2009, p. 196).

Este ejercicio parresiástico muestra que la antinomia actual entre modernidad y contemporaneidad es otro argumento sofístico. Se aprecia que pasado y actualidad son dimensiones históricas que actúan de manera simultánea. En su búsqueda de actualidad, el artista poscontemporáneo anuncia el pasado sin resolver. Evidencia que el pasado no se da sin actualidad y que esta es imperceptible sin aquél. Aquí se corroboran varias inquietudes. En primer lugar, se encuentra la idea según la cual el arte contemporáneo no significa el arte de la época que toca vivir. En segundo lugar, la actitud de los artistas revolucionarios que tienen el coraje de sentir diversos modos de actualizar ideas, las cuales no surgen de la nada, sino del futuro de las ideas del pasado no pensado, del pasado esbozado en los gestos que sobreviven en el presente, en ese pasado no resuelto: la persistencia de sus huellas en toda actualidad. En tercer lugar, se reitera la esperanza del espaciamento de un entre. Es necesario elaborar la actualidad, en el entre que las fuerzas del pasado no resuelto y del futuro por venir abren ante una sensibilidad abismada en el aburrimiento profundo, en el cual la mercancía consume a sus consumidores.

Aquello que diferencia el arte moderno del arte contemporáneo consiste en que mediante la primera expresión se describen metáforas que han muerto, maneras de pensar que se han debilitado con la transfiguración de las sociedades que las sustentaban. Ahora, las luces de las sombras de las metáforas muertas son las que permiten ver las sombras en las luces de una actualidad que esbozamos bajo la noción de poscontemporaneidad, ese momento en el cual los artistas y los poetas interrogan la contemporaneidad atrapada en las lógicas de los mercados. El ensombrecimiento creado por la imaginación artística propicia el surgimiento de metáforas vivas, en principio indescriptibles. Las sombras de luz que llegan del pasado, que

proceden de la cultura sedimentada, animan a todos aquellos y aquellas que en la actualidad procuran transfigurar el lenguaje. Habla poética que se anuncia desde el futuro del poeta revolucionario que tiene el coraje de interrogar el pasado presente en su propia actualidad. El poeta acomodado o cortesano, se anquilosa, literaliza sus expresiones, refuerza las cadenas de quienes deben usar su lenguaje, ata al poeta revolucionario a un régimen discursivo que impide hablar de la verdad de existir con sentido veraz.

Transpropiación como horizonte de comprensión y sentido de historia

La escritura y la imagen se encuentran en el cuerpo de los artistas con el propósito de elaborar múltiples pensamientos. El poeta se vale de su escritura para tomar distancia ante los imaginarios recibidos acerca de la muerte, cuando con ellos se golpea su existencia. Miremos un ejemplo: *La muerte de la Virgen*, de Caravaggio. El pintor se ve abocado a responder el llamado que le hace la historia de la cristiandad. Más allá de los dogmas del sentido común investigativo, la historia exige sentido real. Caravaggio modela los labios infinitos de la Virgen como si fueran los labios finitos de María de Magdala (Nancy, 2008a). De este salir de sí mismas a su encuentro mutuo, las dos figuras se *transpropian*, dejan los respectivos juegos de sentido en que se hallan inmersas, para que con esta salida se propicie el acontecimiento propio de lo impropio en cada una. En la escritura de esta tetraarquía carnal, en el modelado de este agenciamiento de labios dispersos, en su superposición, la muerte real despliega todo el sentido de su verdad. La verdad de los labios sensuales de María de Magdala muestran la apertura que acontece en la muerte cantada en los labios de la Virgen. En este juego finito, atrapado en los labios infinitos de la Virgen, se vislumbra el infinito sentido de la verdad de la muerte en su mismidad, en su diferencia real. La escritura del poeta de Merisi, ofrece una vaga idea de ese abismo de ser en el cual mediante la voz se llega a la presencia del habla metafórica que anuncia el lenguaje de una época ligera, grave y barroca.⁸ En un instante se accede a la palabra *areal*, eterna, ligera, superficial; llega, señala y dice: “¡hola!”. Pero, ¡ay!, solo para decir: “¡adiós!”. El ser hablante es fugaz: cuerpo de sentido glorioso, luciérnaga: ser del instante. “La voz anuncia al sujeto hablante y en el acto se retracta de su esperanza de verdad y de sentido” (Nancy, 2007a, pp. 36-37). El instante da la espalda al método instrumental. El instante no se deja atrapar, se resiste a los propósitos establecidos por los modelos de explicación científica. Solo se lo puede dibujar, mostrar en acto: “La Virgen y María de Magdala son dos caras

8 “La poesía habla, pero habla con esa habla que no ejecuta ninguna lengua y de la que, al contrario, surgida de la voz, una lengua nace. La voz es la precesión del lenguaje, es la inminencia del lenguaje en el desierto en que el alma está todavía sola” (Nancy, 2007, p. 42).

de la misma moneda: canto sonoro y gesto visual se transpropian, prescinden de su funcionalidad instrumental” (Nancy, 2007a, p. 31). Sin pretender comunicarse ninguna consigna, durante el acontecimiento de su propiedad más impropia, de manera permanente intercambian sus múltiples voces y miradas. Mientras dura su encuentro, extraen el olvido de sí mismas y lo ponen en juego: lo olvidado en la santidad infinita y lo olvidado por la humanidad finita. La brecha entre habla cantada y mirada figurada se potencia en el entre que se crea en medio de ellas mismas para salir de ellas, de la realidad detenida en el discurso. Esta distancia infinita debe ser escrita en su verdad, en aquello que manifiesta de finitud.

La Virgen y María de Magdala transpropian de manera mutua el lugar en el cual yacen todas las intensidades impuestas, no sentidas en lo real. Una vez deciden hacer presencia, muestran cómo en el intercambio entre el infinito sentido que anima los cuerpos finitos, y el infinito del sentido actualizado una y otra vez en sus figuras transitorias, solo se pueden intercambiar “ausencias de miradas” y escenificar los múltiples desfases del habla de ser. Una y otra realidad son modeladas por unos labios ausentes con el propósito de modelar y escenificar la verdad del sentido mismo de la muerte. María de Magdala siente la potencia de la muerte en acto, en sí misma. Seca y de manera silenciosa, la experiencia de la muerte la sacude animándola a vivir. La Virgen experiencia el tránsito hacia el sí mismo de una existencia en sí misma verdadera. El acceso ausente en la Virgen es abierto mediante la intensidad del acceso presente de María de Magdala. De este intercambio de voces múltiples, de gritos y susurros, emerge el sentido de la verdad de la muerte. El habla metafórica les corresponde. Se convierte en el destino de los sujetos que tienen el coraje de comenzar una y otra vez: de hablar, de decir, de señalar el “¡hola-adiós!” como propiedad más impropia, transpropiada, de su existir. Los labios de la Virgen relacionan lo infinito, sentido en el acto de la existencia finita, con el infinito de la figura finita que les sirve de transición a estados otros de ser, relación en la cual se com-placen los hablantes que se comunican mediante metáforas. Relación de temor y temblor en el abismo de ser que abre los sujetos a la mismidad de sus voces. Voz-gesto que se expande a los sujetos que hablan de la verdad del sentido de la muerte.⁹ Mediante este gesto-grito, los artistas revolucionarios rasgan el lenguaje respondiendo al llamado del sentido ahogado en la

9 “María es el modelo de María, y la reversibilidad, en este caso no termina. Cada una es algo así como el afuera de la otra, o como su adentro, de manera simultánea y alternativa. Cada una la estofa o la carnación de la otra. Ya no es posible saber dónde está la Madre de Dios y dónde la mujer pública. Dónde está la santidad, dónde el placer. Pero no es un juego especular. Una no se ve en otra. Antes bien, intercambian sus ausencias de mirada” (Nancy, 2008a, p. 92).

historia, corren los límites impuestos a la verdad infinita del sentido de existencia atrapado en los discursos.¹⁰

A diferencia de los científicos, los artistas no echan a perder su experiencia en las cosas que logran fracturarse y abrirse a un infinito en acto. La razón es simple: los artistas tienen vocación de desvío, rodean las cosas una y otra vez sin pretender nunca alcanzarlas por completo: “Evitan robarles su partida, repudian quitarles su libertad de sustraerse a la inquina proposicional en la cual muere toda anunciación de verdad y de sentido” (Nancy, 2006b, 30). Los rodeos del poeta con las cosas son abrazos que se quiebran, son abrazos abiertos que sin cesar cierran sin cerrar, no pretenden atrapar sus múltiples figuras en proposiciones unívocas, propician el tránsito permanente y pertinente de la verdad del ser sentido. Al ser no se le toca para no retenerlo. Los artistas permiten a las cosas mantener sus misterios en la nebulosa que emerge en el entre abierto en toda experiencia, cuando se siente la verdad del sentido de ser con otros. Estar con otros consiste en prepararse para partir hacia lo sentido. Al infinito sentido solo se accede mediante las figuras poéticas; mediante las metáforas que huyen de manera permanente de las formas a las cuales son reducidas.

La poesía es acceso, es esperanza inacabable de presencia, actitud de comienzo. Solo es real cuando el acceso tiene lugar una y otra vez de manera diferente: el eterno retorno de lo mismo, de la misma dificultad, de la dificultad misma de la existencia (Nancy, 2004, p. 11). La escritura modela el acontecimiento de ese instante, la verdad del sentido de la muerte, ese acceso a lo sentido, ese infinito actuado mediante el cual los sujetos hablantes se expanden hacia la existencia que los dispersa hacia el ser infinito que albergan las figuras finitas, para devenir existentes, existir un instante entre sus entradas, entre sus umbrales. En la existencia se es umbral de ser que parte. Cada poeta revolucionario debe buscar el acceso a su diferencia, pensarla con todo el temblor y terror que sea capaz de soportar; esto es, considerarla. Solo así se accede a ese acceso, a esa herida abierta en sí mismo. Con su nacimiento, modela su propio mundo para entrar en la constelación de mundos que constituye el mundo. No hay camino preestablecido, porque cada acceso pensado es perfecto en sí mismo y por ello mismo irreplicable. De la irrepeticibilidad de la figura del infinito en acto, nace la necesidad de ingresar de nuevo al acceso, una y otra vez, repetir con diferencia. Todo poeta debe encontrar su propio umbral, debe recomenzar el acceso a la verdad del sentido, una y otra vez, en una y otra obra, mediante una y otra figura. La poesía rechaza identificarse con una forma impuesta, niega toda especificidad, todo sujeto discursivo. La escritura poética busca la existencia. El poeta de borde deviene

10 “Que lo infinito, como una forma parcial pero rigurosamente decidida, pueda ser la resultante de un azar escénico: tal es el ideal del siglo. Y tal es su directiva para salir, con dificultad, del romanticismo. Es el ideal de una ‘formalización materialista’. En ella, lo infinito procede ‘directamente’ de lo finito” (Badiou, 2009, p. 197).

“existente”, ser en flujo. Se unge a sí mismo como nuncio del habla balbuceante: la metáfora que abre mundos de ser.

La escritura poética no se encuentra en aquello que se denomina en la jerga institucional “poesía”. Aquello que se interpreta como emoción poética tiene poco de poético y mucho de banal. La emoción fingida amenaza la poesía de la relación de sentido consigo mismo, razón por la cual el poeta emprende sus ejercicios en otros lugares alternos a los establecidos por la poesía institucionalizada. A pesar de esta negación que hace el poeta de la poesía, aquí no hay método ni dialéctica. No existe investigación ni especulación teórica. En sí mismo, el poeta es todo experiencia de sentido. Sin embargo, al negarse la poesía a sí misma, se evidencia que existe una negación en su ser, pues se busca a sí misma en un lugar ajeno a la llamada de manera cotidiana “poesía”. La negación de la poesía es una negación de la dificultad absoluta; es decir, la poesía es la dificultad misma y la misma dificultad genera un eterno retorno a sí, que cada una o uno de los poetas convocados al “cultivo y cuidado” de su diferencia recibe como tarea. En este sentido, la poesía es afirmación de la dificultad misma de ser sentido en la diferencia (Nancy, 2007a, p. 35). La dificultad consiste en replantear hasta el infinito, una y otra vez, mediante figuras finitas, la exactitud que caracteriza a la poesía. La filosofía constituye la dificultad de la poesía. A su vez, la poesía es la dificultad misma de la filosofía. Filosofía y poesía no se oponen, no constituyen un pensamiento dialéctico ni místico. Juntas constituyen la dificultad misma: la dificultad de mantener la verdad en el sentido de la existencia (Nancy, 2004, p. 11). La poesía no resuelve problemas pragmáticos ni instrumentales. Produce su pensamiento en el borde, en el límite, en el entre que anuncia la dificultad de la verdad del sentido de ser en la partida. En este umbral, la investigación es un estorbo.

El artista, el poeta y los sujetos hablantes emulando su ejemplo, quedan expuestos a la indeterminación de los seres que se espacian en sus gestos, que transitan de modo infinito hacia otras existencias o estados de ser. Son *existentes excritos*, en busca de una escritura, pero a su vez rehúsan cualquier fijación a un sujeto o forma discursivos. Con coraje, una y otra vez llegan con sus respectivas figuras solo para irse; las conquistan solo para separarse de ellas, y, lacónicas, dicen al mundo conocido: “hola-adiós”. Llegan, vencen, dan la espalda, se van y dejan sin pensar lo que más urge ser pensado. Este es el problema de la poesía que anima el problema de la filosofía: “El artista y el poeta son existentes que solo pueden ser en su partida” (Nancy, 2006b, p. 2). Se habita el umbral abierto entre la multiplicidad de infinitas voces que no cesan de anunciar los cuerpos y la experiencia de su figura finita, en tránsito, en viaje de regreso en el mismo momento que es anunciada por un gesto de ser transgresor. El poeta balbucea su existencia entre el concepto instrumental de la ciencia y la meditación ontológica. En este entre se habita de manera simultánea afuera y adentro; disposición que caracteriza la experiencia del umbral, fuera de lo común, sentido dentro de lo común sin sentido; dentro de la existencia mínima,

fuera en la existencia máxima. Se es este entre que rompe y fractura los consensos de ser común o de ser existente. De manera simultánea, por una parte, los hablantes son sujetos cercenados del dominio de los entes comunes; por otra, son existentes dispersos en el dominio de la existencia. Mediante la voz del sentido que alcanza a lo ente, emergen los existentes que anuncia el sujeto hablante; entre ellos se establece un juego de existencias en el cual los entes comunes ponen en juego la verdad del sentido que encarnan para desencarnarla en el acto, para jugar-se-la en este juego. La urgencia e inminencia del juego de la muerte, insta a transitar con libertad por las figuras que anuncian el “infinito actuado”. Los hablantes son seres que nacen y se sustraen en el instante de ser “ave-eva: hola-adiós”. Son seres para la existencia que una y otra vez muere en cada uno de los instantes infinitos alcanzados en una figura de ser, en el mismo momento en que el poeta dice “adiós” para no dejar de existir en las figuras finitas que visibilizan los espacios de verdad.

Existir en grado máximo consiste en estar presto a decir “adiós”, a partir. Existir poéticamente es cuidar esta relación entre existencia, muerte, ausencia y presencia de ser. Como el poeta, los sujetos hablantes son existencias que duran un día. Existen para partir y perdurar en la apertura singular de sus formas y en la dispersión infinita de su ser abierto, herido, expuesto al fuego del sentido. Al diluirse las figuras con las cuales modelan su propia presencia en un presente abierto, los límites de lo infinito real, se ensancha ese entre que constituye el acceso al infinito actual; es decir, a la eclosión de la singularidad de los múltiples infinitos. La figura finita se abraza al infinito real arrancándole su diferencia mortal y verdadera. Es importante destacar que este entre es un umbral que solo puede ser, siendo a la vez muchos umbrales.

El pensamiento artístico contemporáneo evidencia la compleja relación entre finitud e infinitud, entre presencia, presente y pasado, entre particularidad, singularidad y universalidad. Modela una realidad de excepción pertinente y de ruptura permanente: “Se trata de la actualidad configurada como el ‘estado de excepción’ que irrumpe como ‘instante’, como fogonazo de ser espacio en el tiempo, como acontecimiento singular de lo universal” (Badiou, 2011, p. 22). Esta actualidad permuta, de manera permanente, sus cualidades constituyentes ante el acoso del presente y el apremio de un pasado que se resiste a ser conmemorado como “documento cerrado”, sin ser pensado. Como “monumento abierto”, disperso, en expansión, el pasado vuelve su ser a lo ente; reconsidera su retiro y susurra unos balbuceos de ser presencia y presente. Uno y otros reiteran la misma esperanza, prometen un acceso a la dificultad misma que constituye la verdad del sentido de la muerte. El instante muestra la rasgadura del tiempo en la cual ermege el espacio de los existentes. En este instante de fuego acontece la verdad del sentido de la muerte.

Este “estado de excepción” en el cual surge el balbuceo del poeta, consiste en una promesa fallida. Con su exactitud, los poetas fallan una y otra vez. Los cuerpos transpropiados devienen metáforas. Emergen en este estado, llegan, saludan y solo

alcanzan a decir “adiós”. La excepción anuncia un vínculo imposible de sostener entre el infinito en acto y la figura finita que de manera inútil intenta retenerlo; entre aquello que se *excribe* poéticamente y aquel discurso que intenta dar cuenta de esta experiencia. Incondicionales uno al otro, los amantes deben separarse. Amor es aquello que siempre está partiendo, que bajo ningún pretexto retiene. La experiencia de los amantes de estar adentro y afuera de manera simultánea en su relación, es decir, de morar en los bordes a los cuales arrastra la experiencia amorosa, es el gesto-grito que des-sujeta a los amantes de la finitud de las figuras en que sus cuerpos cansados hacen presencia. Des-sujetados, se dispersan hacia el infinito de la verdad del sentido de la existencia que parte sin cesar en los cuerpos que se anuncian en toda metáfora.

Capítulo 2.

La religiosidad impenitente de Nadia Granados

Introducción

El vacío del artista no es vacío. Está pleno con sentido de existencia. En sí mismo, el artista abre y explora sus propios vacíos para acceder a la existencia que el lenguaje le niega. Al abrirlos los colma con su gestualidad sacando figuras de sentido real. Al explorarlos, renueva el lenguaje cosificado. Vaciándose de todo aquello que en sí hiede y supura, con sus gestos anuncia las escrituras que muestan la verdad del sentido de ser uno entre muchos.

Sin poner en evidencia sus vacíos, un artista se constituye en un corredor de bolsa como Jeff Koons, un hombre plenamente aclimatado y acomodado a las exigencias del sujeto comercial contemporáneo. Los gestos artísticos ponen en marcha las diferencias de las cuales da cuenta el habla desplegada en las múltiples escrituras del poeta. La materialidad de la verdad espaciada en la escritura, modela la subjetividad del ser hablante pensador de metáforas. La escritura blanda que se difiere, dispersándose en el espacio del lenguaje, modela una sucesión infinita de figuras finitas.

Las declaraciones de principios que suelen promulgar los artistas poscontemporáneos reivindican múltiples maneras de ser sentido, sentir placer, hablar palabras, pensar realidades y gozar la existencia. Estas relaciones de sentido en movimiento tejen la coherencia que requiere un ejercicio artístico durante la exposición de la herida del artista. Se trata de una coherencia *ad hoc*, múltiple, singular.

El poeta reivindica que la imposibilidad de otras maneras de sentir es posible. No toma partido por lo dado en las ideologías naturalizadas en el sentido común. Rompe con lo común reificado, se distancia de aquellas marcas identitarias prefabricadas e impuestas bajo el arbitrio de una instancia de poder no consentido. Con sus ejercicios, modela subjetividades inéditas y las maneras de ser correspondientes. El gesto artístico es emancipador del sí mismo cosificado en su clausura. Por ello mismo, con él se inician espacialidades políticas otras en los márgenes de lo común político. Al margen de la significación proposicional, el artista no es un diseñador de objetos de feria, inicia procesos de igualdad y libertad. En este afuera se constituye el centro de una experiencia iniciática en la cual las reglas del discurso proposicional son puestas en suspenso. No realiza “obras” para el mercado de bienes académicos ni suntuarios.

Piensa siendo en el *entre abierto* por una multiplicidad de gestos. Crea las subjetividades con las cuales se abren y modelan lugares de misterio que anuncian espacios públicos otros. Sus ejercicios vitalizan la existencia degradada en las prácticas rutinarias del entramado social, ético, político y estético de una determinada época.

En Colombia, Nadia Granados es la poeta del arte poscontemporáneo. Su poética la constituye como una de las artistas activistas más reconocidas de la actualidad. En primer lugar, artista de academia, Granados da un paso más allá de los límites que imponen técnicas artísticas tradicionales tales como el dibujo, la pintura, la escultura, la cerámica, el video y la fotografía, entre otros medios expresivos. En segundo lugar, sus inquietudes artísticas y personales le exigen mostrar los conflictos mediante los cuales los cuerpos violentados evidencian su vulnerabilidad emotiva y se atreven a mostrar al público su precariedad. Los múltiples cuerpos detonados en las performances de Granados, esparcen los imaginarios de las mujeres y los hombres colombianos responsables de la creación de la episteme de su época. Son gestos arrebatados, convulsionados, extáticos, dispersos, dolorosos, gloriosos, gozosos, luminosos, misteriosos, obscenos. Estos cuerpos emergen bajo estas condiciones de existencia, y solo así puede recomenzar la escritura del sentido de los sujetos hablantes tocados y destogados con cada una de sus acciones. A unos y otros, las artes los exoneran de sus compromisos serviles con el sentido común.

Crítica de la comodidad burguesa, la propuesta de Granados se rige por una virtud extinta en el sujeto comercial: el coraje. Su principio rector consiste en atreverse a ser cuerpo ante lo real político del poder atávico que la habita: cuerpo hablándose a sí, ablandándose en el grito. Antes del cuerpo está el ser. De la experiencia de ser emerge todo aquello que llamamos “cuerpo”. La presencia de la artista en cada una de sus performances se abre al misterio de ser muchos y muchas. Esta religiosidad da lugar a la siguiente regla: los cuerpos que participan en una performance, se hacen evidentes a sí mismos mediante acciones que responden a un llamado ahogado en el grito infinito retenido en los imaginarios de la artista. El llamado de la artista toca los cuerpos antes preparados para la acción y activa la percepción de aquellos hombres y mujeres que, sacados de sus habitualidades más abyectamente mercantiles, solo se atreven a contemplar la verdad así evidenciada. En la verdad así mostrada, se experimentan los cuerpos sentidos, enviándose en vaivén unos a otros, creando figuras de ser con otros. Llamamos “religión” a este rencuentro de cuerpos en los bordes del sentido, en el misterio del acceso a todas las realidades por venir, al ejercicio de responder la voz del acontecimiento veloz que llega, hiere y se aleja del sentido común tocado, reventado y disperso. La estrategia artística adecuada para confrontarse con esta voz son las figuras que se despliegan en una performance. En la exposición obscena de sus cuerpos, Nadia Granados reactualiza los misterios del estupro del ser rememorado en Eleusis, matriz de la poesía occidental.

La verdad de la singularidad del gesto artístico

La escritura que hace presencia a continuación reivindica una vez más su carácter de performance, de ser una exposición de lo real sufriente, ahí, afuera, expuesto en los lindes del lenguaje. Se trata de un *Ecce Homo*: el misterio de ser todo piel en la palabra, el gesto y el artefacto expuesto al iniciado y solo a él. El misterio emerge en aquellas prácticas en las cuales en un cuadro viviente se despliegan palabras, gestos y artefactos que reivindican una verdad al margen de la ideología de los hechos. En la práctica mística, el nombre toca y modifica la percepción de los cuerpos.¹ *Ecce Homo* es una figura, una metáfora con la cual hombres y mujeres se acercan a lo real de la realidad colombiana. Se despliega acorde con la singularidad, la indecibilidad que reivindica el pensamiento artístico poscontemporáneo, aquel que se fuga del discurso mercantil en boga. Con el toque de esta singularidad, se detonan las reglas mediante las cuales las escrituras críticas abordan los gestos de los artistas poscontemporáneos. Con su creatividad, estas escrituras pretenden expandir una verdad terrible (toda verdad veraz lo es): aún no se es mayor para pensar por sí mismo. La mercancía cierra todos los accesos al sentido real de la actualidad.

Fotografía 1. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*



Fuente: Ricardo Muñoz

1 “Los misterios que los iniciados contemplaban eran un especie de «cuadros vivientes» que implicaban gestos (*dromena*), palabras (*legomena*) y exhibición de objetos (*deiknymena*) (Agamben y Ferrando, 2014, p. 39).

La verdad del sentido se modela mediante aquella actitud *excrita* que asumen los cuerpos. En sí misma, toda escritura artística es diversa y expandible de manera universal. La verdad abierta puesta en marcha en el gesto de la artista, no es compatible con la verdad cerrada que reivindican los agentes de las ciencias naturales o sociales. Se denominan “abiertos” aquellos estados cuyas características le permiten a los cuerpos fluir con libertad a diferentes modalidades de ser. Este es el caso de la metáfora, del *gesteo* desplazado, de las figuras de ser con las cuales se caracteriza el gesto artístico poscontemporáneo. Comprendemos lo cerrado como todo aquello que no tolera ningún desvío de la unidimensional proposicional impuesta por los métodos positivos, e implementada en los ensambles discursivos. La verdad del arte es una verdad desviada. El artista es en el desvío. Solo la diagonal propicia el encuentro de las diferencias. Mediante la estrategia del desvío, el poeta germina el ser de la igualdad, en cuya experiencia los cuerpos fluyen con libertad coreografiándose de manera mutua, una y otra vez. Solo el desvío de Kore, las danzas en el ser, producen hombres y mujeres iguales y libres. La verdad reivindicada como desvío de ser, sigue las indicaciones gestuales de los artistas que, de manera precaria, se arrastran hasta los límites del sentido permitido. Este arrastre esforzado hacia el límite figura la situación singular en la cual se detona la expansión universal de los cuerpos. Este arrastre es una coreografía, la escritura de la ninfa. Durante la exposición *excritural* de este gesto artístico, se modela la regla de los desvíos sucesivos de la artista. La verdad del arte poscontemporáneo se emancipa del paradigma del sujeto-objeto, de la relación forma-contenido, del dispositivo significado-significante, y se centra en una subjetividad múltiple, puesta en escena por quien se sale de los parámetros metodológicos en que se tensan los sujetos con sus objetos de estudio y análisis.

Fotografía 2. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*



Fuente: Ricardo Muñoz

La estrategia artística denominada “performancia” es misteriosa, es acto abierto y desgarrado, no tiene un proyecto, no es una táctica pragmática, no está conminada a concebir objetos inexistentes ni a crear objetos discursivos. La artista, la ninfa de la *performancia colombiana*, se niega a ello, pues en cada acción es toda ella sujeto. El espacio denominado “arte poscontemporáneo” que se anuncia con sus cuerpos, es un campo sin interés alguno por los resultados totales, pues sus figuras se expanden de modo infinito. La performancia es un arte efímero, surge sin proyecto de acción y culmina sin objeto de contemplación individual. Los artistas poscontemporáneos expanden sus gestos de manera permanente, imposibilitando su sedimentación en las obras exaltadas por la estética moderna. El artista poscontemporáneo rehúye la quietud metafísica del objeto, diseñada en el discurso estético moderno. Se regodea en la precariedad de la existencia del sujeto hablante. Busca encontrarse con el trauma de su propia contingencia, crea su propio vacío, inventa la salida por la cual desaparece su piel codificada, señalada por el saber y capturada por el poder, para luego reaparecer mediante otro ser que siendo, aún no balbucea sus primeras palabras. Llamamos “metáfora” a este vacío infinito de ser veraz, a este movimiento emancipador, a este desvío zigzagante, sin norte ni sur predeterminados. He aquí la fuente contingente de la verdad del arte y de sus placeres últimos.

La precariedad material y conceptual traza la ruta de la artista de acción, le imprime su carácter. La precariedad elegida es una prueba para acceder a la sensación de universo solicitada por un pueblo en ciernes y suscitada por una experiencia artística 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, tampoco por los protocolos del mercado global. La emancipación que promete el arte de la performancia es del orden de la verdad veraz, de la sinceridad consigo mismo, de la plenitud de ser en la precariedad instaurada mediante todo comienzo transfigurador y transpropiador. Cuales quiera que sean sus fuentes, las formas *a priori* —el formalismo— subyugan la existencia. La forma y sus teorías no son útiles para acceder a una existencia plena. Al contrario, son un estorbo. Son Muro de exclusión y marginalización. Como el militante cínico de la antigüedad, el artista poscontemporáneo desconfía de la profundidad de los regímenes discursivos que controlan la diversidad de objetos posibles de conocimiento. Las prácticas del artista cínico son figurables, figuraciones en marcha, puestas como alternativas de ser en el entre del largo camino que conduce del sujeto moderno al sujeto comercial.

Fotografía 3. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*

Fuente: Ricardo Muñoz

El artista poscontemporáneo se exige a sí mismo un estado de coherencia en el ser sí mismo diferencia. No obstante, su coherencia no se mide ni es objeto de control por ningún protocolo o 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 sinceridad consigo mismo es la coherencia del artista que piensa políticamente su ser otros. Las escrituras de ser intentan ser fieles a las indicaciones de estos artistas de borde. Una y otra vez se apoyan en la experiencia parresiástica, en aquella práctica desviada que se espacia volviéndose de modo infinito hacia el encuentro de sí para modelar en esta singularidad una verdad universal. Esta práctica se pone en relación con el cuidado de la diferencia en el ser, se muestra como prueba de resistencia y exige la alteración de los valores consensuados. En cada una de sus exposiciones, se somete al escarnio del saber académico y del poder político, al examen por sí misma; se arriesga a explorar los límites que sus coetáneos se imponen y por ello mismo rehúyen.

Con la exposición de su piel, los artistas abren una multiplicidad de mundos no posibles. 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. Las acciones plásticas de Nadia Granados tocan el sentido común en el cual los cuerpos pacen, yacen encerrados, atrapados, sometidos, subyugados y vejados. Sus gestos desbordan las miradas lujuriosas que la censuran por doquier. La

artista arrastra sus múltiples cuerpos hasta los límites de lo común atávico; entre los límites, los cuerpos sujetos por lo común sometido, se desintegran, y de sus cenizas emerge un sujeto diferente, una subjetividad compleja en sus diferencias, porque está prometida a lo no posible. Por ello mismo, con cada gesto difiere su finitud infinitamente. El gesto artístico promete un espacio igualitario de divergencias.

Fotografía 4. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*



Fuente: Ricardo Muñoz

De su experiencia límite, la artista emerge con una subjetividad propia, auténtica, veraz, fluida como un río, veloz como el relámpago y mortal como un rayo. Como las ninfas griegas, cada vez, una y otra vez, veloz y de manera mortal, el sujeto artístico activa y refrenda el sentido real de la existencia, y lo hace fluir hacia el encuentro con el sentido común, adormilado en su diván, acomodado a un conjunto de verdades que se resisten a ser examinadas. La verdad del artista anuncia una con-moción, propicia una red de mociones enlazadas, de alteraciones discursivas. Como la metáfora, la con-moción lo muestra todo, aunque no explica nada (Paz, 2014b, p. 43). Es un consentimiento que acontece con otros diferentes en la emergencia del terror de lo real. Lo real del gesto artístico es la diferencia del acontecimiento de una subjetividad que emerge entre lo común simbolizado. La realidad ideologizada es una sofisticada red de símbolos de saber-poder institucionalizados. Al modelar su propia subjetividad, la artista contemporánea pone en marcha una militancia artística que problematiza los dogmas del sentido común. Esta puesta en acto es una apuesta, es una actitud, y como toda actitud real, configura una alternativa política irrefrenable.

El *cuidado de sí* no es una doctrina escolar, tampoco un dogma discursivo o una postura metodológica. Al contrario, mediante sus exámenes, prácticas y pruebas, los combate con tenacidad. Se trata de una prueba en el ser, de un examen de sí mismo, de un ejercicio de existencia (Foucault, 2010a, p. 225).

Se evidencian otras escrituras para las artes, las cuales se encuentran anunciadas en las actitudes de las artistas que reivindican veracidad para cada uno de sus gestos. Sus puntos de partida se localizan en la verdad franca que emerge en esta actitud. Siguiendo las indicaciones de Foucault, se llama “parresiásta” a esta artista de la verdad franca, a esta revuelta que reivindica una retórica minimalista consentida para un gesto intenso. Parresiásta es el sujeto hablante, quien objeta la verdad del discurso blindado de manera teórica contra toda con-moción de sentido.

Los no-saberes de los gestos sexuales

La contemporaneidad artística se presenta mediante una diversidad de modalidades de trabajo *in situ*. La artista registra el plegado de la existencia de los cuerpos que se despliegan en ella. En los gestos artísticos poscontemporáneos se transparenta una inquietud por los cuerpos sentidos y por la verdad de ser sentido. Los cuerpos sentidos son múltiples. La verdad de ser sentido es un flujo disperso.

El trabajo *in situ* se constituye en experiencia de borde, abismal. Exaltando la finitud de su vida, la exposición de la artista refrenda el acto de morir en sus gestos una y otra vez. La artista reconoce que lo real artístico, político y social, desborda el conocimiento formal. Rebosadas las formas estéticas mediante el sentido real de la existencia, se pone en escena la siguiente situación: la penetración discursiva no consentida reduce la existencia. La castración de la imaginación a través del método de investigación, abyecta y mutila la existencia. Una exploración artística-filosófica-histórica-poética, como aquella puesta en escena por las artistas poscontemporáneas como Nadia Granados, no soslaya esta experiencia múltiple de verdad y sentido.

Disueltas las formas que sujetan al sujeto moderno, las artistas se percatan de la existencia de sus cuerpos accediendo a realidades otras, a espacios más reales, a situaciones más sentidas y a estados de ser más consentidos. Las prácticas que modelan las subjetividades poscontemporáneas surgen de un entre que no requiere un esclarecimiento conceptual de las condiciones temporales de su existencia. Las huellas que sus cuerpos esparcen son llagas impresas en el espacio del lenguaje y se transparentan en sus múltiples escrituras. Dispersos los cuerpos, se inicia una exploración de espacios veraces, de espacios de sentido consentido, en los cuales hace presencia la verdad de la artista y el sentido de ser en las diferencias. Inmersas en el campo de lo bello, las artistas poscontemporáneas se reinventan a sí mismas en la intensidad del afuera que disuelve todo discurso instrumental.

Fotografía 5. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*

Fuente: Ricardo Muñoz

A partir de la década del sesenta del siglo XX, se problematiza el régimen discursivo que regula las prácticas sexuales de la época. La problematización emerge en los márgenes de la sociedad y se desprende de sus imperativos sexuales. Evidencia el fracaso epistemológico de este régimen proposicional, desocultando los desequilibrios emocionales que padecen hombres y mujeres. Manifiesta las frustraciones políticas con las cuales se comienzan a modelar otros tipos de subjetividades. Se critica el minimalismo conceptual y el ilusionismo proposicional del régimen discursivo en el cual se ampara. Emergen todo tipo de activismos artísticos que claman por el cierre de La Bastilla proposicional. En la década de los 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 las décadas de los sesenta y setenta.² El sexo escueto es puesto en escena mediante recursos estéticos rudimentarios. Colmando y desbordando el espacio artístico y político, su fuerza gestual con-mociona, transgrede los consensos éticos y morales ciegos a la multiplicidad de diferencias emocionales, racionales, sexuales y sociales. Se tiene un propósito: evidenciar la especificidad de las patologías que padece la época por cuenta de su encierro dentro del sentido común controlado, corregido y vigilado de manera permanente por el régimen proposicional burgués. De manera especial, en la actualidad se destaca la manera como los artistas

² “Mi trabajo en general trata sobre el sexo, pero no pretende excitar sexualmente al espectador; muestro la confusión y la frustración de las relaciones sexuales, pero no con fantasías mentirosas, como hacen tanto en Hollywood, y como en la pornografía, sino de un modo, creo yo, mucho más realista” (Metrópolis, 2014).

denominados “posporno” se han apropiado de los imaginarios sexuales denominados “porno”, y los han presionado hasta develar las reglas de exclusión que los hacen posibles. Apropiarse de un imaginario no es destruirlo. Constiste en comprender su regla y reconfigurarlo mediante otras estrategias de espaciación colectiva.

Fotografía 6. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*



Fuente: Ricardo Muñoz

Contrarios a la respuesta intuitiva del sujeto en serie —trivializado por el sentido común—, los gestos artísticos de borde no buscan excitar sexualmente a los espectadores. La reducción de la multiplicidad de las diferencias a una identidad universal, elude el riesgo de la verdad y la potencia del sentido, instancias con las cuales la artista se *perfigura*, transita, se pone marcha, deviene metáfora. De esta manera hace presencia lo real en toda existencia. Hacer presencia es una performance artística. La proposición teme al enunciado ingenuo, a la metáfora que emerge en los cuerpos excritos y se convierte en su más temido enemigo. Se trata del sexo abierto al ser, un sexo atrevido, ingenuo, voraz y veraz, que en su transitar habla y deja huella en la escritura. El sexo aparece sin supuestos proposicionales en el espacio público, sin el culteranismo retórico que con frecuencia se le conmina a hablar, a reducir su intensidad y a falsear su sentido (Foucault, 2009a).

El sexo, suspendido de su función reproductiva, de todas sus tutelas discursivas, es una de las figuras expresivas de las cuales se valen los y las artistas más contestatarias dentro del arte poscontemporáneo. En especial aquellos y aquellas que cuestionan los dogmas de la normatividad hegemónica de la modernidad, aquella normatividad mediante la cual se rige de manera universal 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 estético de los comportamientos, la religión cristiana como lugar privilegiado de la salvación burguesa, el sexo masculino como instancia moral de justicia universal, y el logos científico como único lugar de toda verdad. Activismo queer, transfeminismo, posporno 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 insiste en autodenominarse “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. *Muestra Marrana* es uno de los muchos eventos artísticos realizados cada año en Europa con este propósito deconstructivo, en este caso específico en Barcelona. Mediante este ejercicio, se ejemplifica esta tendencia de la vanguardia poscontemporánea internacional, de la cual Nadia Granados hace parte.

Fotografía 7. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*



Fuente: Ricardo Muñoz

Cuerpo expandido y espacio gestuado, sentido de ser y verdad veraz, son expresiones de fuerzas entre las cuales se activan las subjetividades artísticas poscontemporáneas. Espaciándose, entre el juego sin fin de aquellas fuerzas, se teje un entre de ser en las diferencias. Mediante la acción de un sujeto prediscursivo, presubjetivo, las fuerzas entran en un juego intenso, temible, terrible, voraz, y por ello mismo de verdad veraz. La intensidad orienta la sensación de esta verdad. La verdad del artista parresiástico es un estado de sensación consentida. La verdad se siente con otros, no se explica ni se demuestra. Se trata del juego de ser sentido con verdad singular que

demanda universalidad (Badiou, 2011). Mediante esta lucha se abre un espacio que recibe el peso del pensamiento de los cuerpos. En su afuera, el pensamiento se presenta como fractura extensa, como marca ligera. Modela, pesa y contrapesa lo real, se expande y se dispersa en el pesarse continuo de sus 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 en ciernes. Simultáneamente, a la emergencia del sentido de existir y la verdad de ser, se propicia el acontecimiento del lugar en que se expone la actitud de modernidad, aquel gesto mediante el cual se desborda la realidad del sentido aclimatado en la experiencia común y cotidiana.³ Homero es tan moderno como Artaud. Sus epistemes responden a la actitud de modernidad que debe asumir una y otra vez la poesía depurada de poesía. Emerge un tetramorfo expresivo que permite una vez más acceder a la diferencia de ser. Se problematiza la existencia de los cuerpos atrapados en las imposturas proposicionales que el sentido común filosófico denomina “verdades universales”. Lejos quedan las epistemologías ilusionistas que, mediante malabares discursivos, separan el sujeto del objeto, desrealizando la existencia.⁴

Fotografía 8. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*



Fuente: Ricardo Muñoz

3 “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, 2008a, p. 55).

4 “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).

En sus acciones plásticas, en sus performances, en sus encuentros consigo misma en la existencia desnuda, Nadia Granados es ella toda sujeto singular universal, es decir, metáfora de ser. En la verdad veraz del gesto artístico se evidencia el volcarse del sentir la totalidad de la existencia en una singularidad expresiva.⁵ Nadia Granados, David Lozano, Dioscórides Pérez, Fernando Pertuz, Adrián Gómez, Gustavo Villa, Wilson Díaz, entre muchos otros artistas, se encuentran comprometidos en explorar otras maneras de ser cuerpos mediante actos francos de sentido. Admirados y mal-ditos, descentrados y desplazados, extasiados y diferidos, en piel viva se exponen al escarnio del sentido común artístico, filosófico y social. En cada uno de estos desplazamientos se reivindica la verdad de sentir la existencia que acontece en cada gesto de ser cuerpo (Nancy, 2003c). Las subjetividades espacializadas en cuerpos gestuados se despliegan de manera diversa, abren emplazamientos de sentido para que la verdad del sentido real pueda fluir con libertad sobre el sentido común, sentido retenido, aplazado, unas veces adormilado, otras veces supurante. Esta apertura del sentido *sentido* modela el mundo retenido en sus imposibilidades.

En la actualidad, Nadia Granados radicaliza esta mirada a la experiencia realizada por los cuerpos de sentido poscontemporáneos, 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 sus reivindicaciones se condicionan y se les sujeta. Sus prácticas artísticas se despliegan mediante la estrategia artística conocida bajo el nombre de “performance”.⁶ Esta consiste en poner en marcha una acción en campo abierto que se localiza entre las artes plásticas y visuales, y las artes escénicas. Ni objeto plástico para contemplar, ni acción teatral representada. Durante sus ejercicios como prácticas de sí, se es singular y universal de manera simultánea. Todo el cuerpo ensanchado en sujeto está volcado en la experiencia de sentir los muñones y las cicatrices de los múltiples espacios que salen al encuentro del cuidado de sí, hacia las pruebas de resistencia que exige el acceso a la existencia, hacia la plenitud vacía de su sentido que la artista tiene como tarea recrear. A la artista poscontemporánea le urge crear los vacíos que hacen perceptibles los abismos de ser.⁷ Esta relación, este entre de las artes modela la subjetividad artística contemporánea. Las acciones plásticas dejan de ser *poiesis* y devienen “ejercicios de existencia” (Nancy, 2003c, p. 23). He aquí uno de los ejes centrales del arte poscontemporáneo. El otro es la instalación (Badiou, 2013a).

5 “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 franqueza es la libertad, la apertura que permite decir lo que ha de decirse, cuando haya de decirse, en la forma que se considere decirlo” (Galibondo y Fuentes, 2004, p. 24).

6 “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.

7 “Creo que aquí, en la Factory [el taller de creación multimedia de Warhol], vivimos en un vacío; es maravilloso. Me gusta vivir en un vacío; me permite estar sólo para trabajar” (Goldsmith, 2010, p. 150-151).

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 cincuenta años. A partir de la década de los sesenta 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 centrada en el estudio de la autonomía formal de las artes, es aquello que más se discute.⁸ Con esta respuesta-pregunta, cavan un abismo dentro del sentido común artístico, y mediante 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 la década de los cincuenta, un arte que recoge el legado de las vanguardias históricas del siglo XX. Para olvidarse de sus horrores, celebra el triunfo de Los Aliados en la Segunda Guerra Mundial. 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 de manera súbita. Surge la necesidad de crear otras respuestas-preguntas para abrir espacios otros de sentido. Los artistas se entregan al acontecimiento de sentido real, de sentir en su existencia la intensidad de sus diferencias que se difieren por siempre. De pronto, los artistas se encuentran entre unos cuerpos pesantes que son ellos mismos, que son expresión de pensamientos ligeros, profundos e intensos en su superficialidad, pensantes por ser de un modo cercano distantes. Los cuerpos se piensan en su alejada cercanía. No hay nada más distante y cercano que el sí mismo cuerpo cuando siente su diferencia diferida. Con sus cuerpos, los artistas tensan el agujero, el abismo mortífero del sin sentido común. Sus acciones despliegan figuras que relacionan sin relacionar, que evidencian la inconmensurabilidad de la multiplicidad de diferencias que se ponen en juego en una relación de existencia (Badiou, 2011, p. 20). Cada una de estas figuras emergentes reivindica las diferencias que acontecen en la actualidad y reclaman una escritura, un proceso de simbolización. Los flujos de figuras que emergen en el entre-dos 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 de modo infinito. La voz cantando en el habla es el acontecimiento real del sentido de ser. La simbolización del acontecimiento hace que la idea de mundo sea habitable y la artista tenga una comprensión de su voz.⁹ La modernidad propicia la aparición de sociedades masivas y a su vez individualistas, que

8 Ubicada 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.

9 “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

no mantienen ningún tipo de relación real. La relación real es una no relación (Badiou y Cassin, 2011). La modernidad crea sociedades deshabladas, sin voz, incapaces de sostener un mundo relacionado, sin quedar sometidas a ningún dispositivo proposicional.

Fotografía 9. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*



Fuente: Ricardo Muñoz

Con base en el encuentro “de cuerpos veraces en acto”, sin supuestos, el artista se piensa como un creador de figuras en movimiento que se sustraen a cualquier descripción, irreductibles a conceptos empíricos, científicos o formales. El gesto artístico es un signo insignificante (Nancy, 2003a, p. 54). 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 con la existencia y el ser. El movimiento en zigzag del artista 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 proposicional denominado relación realidad-apariencia, sujeto-objeto, o significante-significado.

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).

Con sus enunciados puestos en gesto, los artistas modelan múltiples micrografías. De nuevo, con Badiou, se reitera el anunciado siguiente: el trazado de estos dibujos veloces como el relámpago y mortales como el rayo, es la presentación de una singularidad artística que reivindica universalidad.¹⁰ Existe una relación entre la velocidad del gesto y la peligrosidad de su escritura. Juntas, puestas en acción por el gesto artístico, fulminan la bestia doble, pues las bestias se ofrecen de a pares.

La especificidad de los gestos artísticos poscontemporáneos condiciona los protocolos de la escritura, mediante los cuales se habla de la verdad veraz en sus acciones plásticas. Por tal razón, los enunciados desplegados en este ejercicio escritural acerca de Nadia Granados 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. Lo insta a agregarse a una determinada causa política de ser en espacios sentidos. La acción artística es un acontecimiento de verdad desideologizante. Es una apuesta riesgosa: consiste en la puesta en marcha de la voz franca, de la voz intensa, disruptiva, incómoda, que sale a un encuentro de existencia, exalta los cuerpos sin supuestos que la golpean y la dispersan.¹¹ 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 mismo. La acción real es un acto de existencia realizado en los bordes de las ideologías dominantes. Michel Foucault las denomina “artes vivas o de la existencia” (2009b). Son artes que producen la verdad del sentido de ser en sus actos desplazados.

10 “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, 2011, p. 32-34).

11 La verdad del arte contemporáneo puede ser asequible mediante la expresión griega *parrhesia*. Michel Foucault realiza un estudio por extenso en *El coraje de la verdad* (2010), presentado en el curso en el College de France, durante 1984.

Fotografía 10. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*

Fuente: Ricardo Muñoz

La especificidad de los gestos artísticos conmina al uso de una escritura que no violenta las *micrografías del arte*: aquellos dibujos de existencia que emergen del encuentro de las artistas consigo mismas. La historia de su actualidad es aquello que se puede mostrar a través de un conjunto de múltiples figuras que anuncian su sentido al lenguaje por venir. La historia debe mostrarse de manera vívida, como un todo abierto de verdad veraz. La lengua griega entiende este mostrar como *enargeia*, aquello que es evidente a la mirada.¹² Una de las tareas permanentes de la historia de la actualidad es esclarecer la estrategia adecuada que permita mostrar la presencia de las ideas figuradas en el pasado en las esperanzas de la actualidad. Siguiendo sus propios parámetros, la modernidad la conmina a ello. El campo de estudio de la historia es modelado por los cuerpos en acción y en diálogo con el presente pasado.

¹² *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).

A esta relación, Agamben (2011) la denomina contemporaneidad. Los cuerpos evidencian procesos de compleja simbolización y no se pueden separar de sus redes de acciones y relaciones. Los cuerpos sentidos son redes de sentido de la existencia. La complejidad en la cual están inmersos, se muestra en el debate acerca de la elección micrográfica más pertinente para dar cuenta de sus acciones. Los cuerpos en acto producen un campo común de fuerzas, un campo intenso y fluido, abierto y veraz: modelan el entre en el cual se evidencia la idea de mundo y la idea de igualdad, y se relaciona la experiencia de libertad con el sentido de existencia. Los cuerpos existen entre su misma expansión, marchan y danzan con ella, residen en una mismidad que es diferencia, 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 esta prueba excritural.

Ideas para comprender la deslocalización del 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 o mercantilizadas. 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 con otros. Las ideas son *enargeia*, aquello que fluye hacia una relación real que es una no-relación (Badiou, 2011). La no-relación de las ideas consiste en el acontecimiento del pensamiento vivo en acción, es la presencia actuante no presente, es decir, no identificable del sentido en el mundo simbolizado, historiado e ideologizado. Las ideas acontecen entre los cuerpos, unas y otros son realidades originarias, ninguna precede a la otra. Tampoco una complementa a la otra: son ideas-cuerpo-mundo-sentido a la vez, una cada vez en su repetición incesante. La acción del pensamiento extenso se pone en marcha con los sujetos hablantes que provocan la diferencia en sus ideas, 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, sin someterlas, respetándoles su juego libre, su distancia, su separación, es decir, reivindicando su vocación de infinita finitud, gesto que acontece para desaparecer. El sentido-pensamiento-mundo-cuerpo es una constelación de imaginarios diversos, los cuales se activan con el acontecimiento de un sujeto liberado de sus objetos.¹³ De tal relación de fuerzas, en su entre diferido, los cuerpos emergen como campos simbólicos, como historia de ser dispersión-idea-cuerpo-mundo. La relación de estos cuerpos simbolizados es una no-relación. No es algo que se pueda retener. Es una diferencia diferida, un contencioso que

13 “Sujeto larvado”, lo denomina Guilles Deleuze (2005, p. 131).

se dispersa por siempre en la finitud del espacio-tiempo que solo puede ser siendo cada vez, una y otra vez, por medio de sus huellas (Cassin, 2012).

Fotografía 11. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*



Fuente: Ricardo Muñoz

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, p. 27). Por fuera de la historia, los cuerpos sentidos quedan en suspenso, liberados de sus amarras discursivas. Siguiendo indicaciones de Deleuze, se puede hablar de un cuerpo larvado (Deleuze, 2005, p. 131). Esta es la potencia ignorada de los cuerpos. Este es el no-saber de los cuerpos: poner en juego su diferencia, su existencia: dejar su sí mismo abierto, expuesto y diferido, tal y como Caravaggio expone en su pintura los labios de la Virgen, y Nadia Granados los suyos en sus performances. Los cuerpos en suspenso son cuerpos desimbolizados, liberados de los discursos cristalizados en él. Son cuerpos abiertos al acontecimiento de las ideas en espacios otros. Un cuerpo en suspenso es un cuerpo dispuesto para la mutación de los sentidos reificados del sentido real de la existencia. Los sentidos y el sentido se copertenecen. Sin el despliegue de las ideas en los cuerpos, solo restan las individualidades desconectadas, los átomos no desviados, lo no relacionado, aquello que carece de sentido, ideas, mundo y verdad. Las individualidades son incapaces de decir algo, pues todas solo alcanzan a decir lo mismo identitario, lo cual no individualiza. El ente individual queda privado de la diferencia presente

en la no-relación, como yace cualquier máquina sin mundo. Hasta el nazismo generó relaciones y produjo pensamiento, solo así pudo concebir y realizar sus políticas de exterminio (Badiou, 2005, p. 15).

En 1893, *El Grito* de Edvard Munch anuncia el horror que extermina a millones de hombres y mujeres. Durante el siglo XX, los cuerpos son sacudidos por el horror y el grito a que aquél 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 (2014). El horror, el grito y el aullido dejan de ser estados de ser en los cuales se experimentan los límites del sentido. Atendiendo a la urgencia de espectáculos ligeros, el sensacionalismo mercantil se apodera del pensamiento de los artistas contemporáneos. La experiencia de sentido se predice, se objetualiza, se ordena, se proyecta, 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 artística contemporánea? ¿Cómo eludir los dispositivos feriales con los cuales se tapian las salidas al horror, propuestas por los poetas revolucionarios cuando alcanzan los límites de ser?

Fotografía 12. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*



Fuente: Ricardo Muñoz

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 cosificadas.¹⁴ Sobre estos restos de cuerpos de sentido poscontemporáneos, poscomerciales, se erige el arte colombiano actual, un arte de resistencia, un arte que reivindica la legitimidad de otras maneras de sentir, pensar y hablar la existencia en el ser. Artistas como Nadia Granados oponen resistencia a los dispositivos gastronómicos de la globalización mercantil. Cuando cruza su umbral, la artista sacude los cimientos de lodo en los cuales se sustenta la ética *teoneoliberal*, entendida esta como la religión del mercado.

La gesta contemporánea de los y las artistas que tienen algo que gritarse a sí mismos, gira en torno a esa pérdida de realidad sentida. La realidad corregida, controlada, mediada, seguida y vigilada 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 sentido en una existencia mínima, inexistente. Los artistas reivindican una multiplicidad de cuerpos sentidos con verdad veraz. Exhortan a hacer la experiencia de la intensidad de la existencia que pone a prueba su vitalidad. Mediante este ejercicio plástico, los artistas como Nadia Granados garantizan la continuidad de la marcha y la danza del sentido en toda existencia. Los cuerpos de los artistas poscontemporáneos son instancia privilegiada para comprender la deriva contemporánea del sentido del mundo, de la idea de igualdad y de libertad que se espacia 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, los cuales claman por un lugar en la imaginación y por una simbolización mediante la escritura. ¿En qué lugar se puede atisbar estos restos de cuerpos? En las ideas truncadas, en las ideas mutiladas que no logran el espacio que requieren para existir. Las ideas de emancipación suelen dar la espalda a los sujetos pusilánimes. No obstante, como el juego libre de los cometas, una y otra vez intentan regresar.

14 Immanuel Kant, el fundador de la estética moderna, estableció dos tipos de belleza: la belleza que no requiere mediaciones discursivas, y la belleza que solo 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 (1998).

Fotografía 13. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*



Fuente: Ricardo Muñoz

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 cosifica para ser usada en los mercados académicos, se conmina a los sujetos hablantes a hablar de manera permanente de ella (Foucault, 2009a). El régimen burgués requiere una mercadotecnia sexual. El régimen proposicional exige su verbalización permanente dentro de los regímenes discursivos reconocidos. Reclama su exposición en los confesionarios de las inspecciones de policía y ofrece recompensas económicas irresistibles a aquellas y aquellos que los museifican, 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. El régimen del mercado expropió el campo de las ideas y lo transformó en un supermercado (Hounie, 2010, p. 18). El mercado monopolizó el pensamiento creativo y los lenguajes expresivos que reivindican las artes (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 solo 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 comercial: en primer lugar, lo real inalcanzable; en segundo lugar, el entre de lo imaginario; y en tercer lugar, la realidad de lo simbólico (Hounie, 2010). Por un lado, el acontecimiento artístico emerge entre las prácticas y los procesos específicos en los cuales permanecen sumidos los actos de existencia reivindicados por los cuerpos vívidos del arte. Entre este acontecer se modela el sujeto artístico poscontemporáneo. Mediante la experiencia de sí, el artista refila de manera permanente sus imaginarios. Por otro lado, la escritura que una y otra vez 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 en su conjunto el sistema artístico.¹⁵

Fotografía 14. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*



Fuente: Ricardo Muñoz

¹⁵ “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 y Tarbi, 2013, p. 27)

Los cuerpos poscontemporáneos son un problema para el entendimiento común de las artes, son lo más desconocido para aquellas y aquellos que los experimentan como gestos en aquellos bordes en que se solazan y danzan los artistas terminales, pero son más desconocidos para aquellos que no sienten el menor rubor para juzgarlos. El artista terminal es un sujeto aullante, es aquel o aquella que se desplaza hacia los bordes del sentido común y hace experiencia del abismo que se abre con los cuerpos sentidos de manera vívida. En la actualidad, la pregunta por el ser de los cuerpos es aquello que más se discute. Con esta problemática se evidencia que el ser de los cuerpos es lo menos comprendido. Así las ideas performáticas, como aquellas que son puestas en escena por Nadia Granados, arrasan el sentido común en el cual se parapetan los expertos de la sexualidad. Así sus gestos arranquen el habla con dulce violencia a los sujetos hablantes, los cuerpos con sentido son aún ignorados. Cuerpos como los de esta artista ansían coreografiarse en los flujos 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 igualitario 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 al servicio del mercado de bienes suntuarios. La técnica no tiene ser, tampoco tiene habla o voz, es unidimensional. Los cuerpos que exploran los artistas poscontemporáneos presienten el sentido de su libertad en el afuera de este discurso, reivindican públicamente la igualdad de ser entre los diferentes que se difieren de modo infinito. Aunque poseen un saber de borde transdiscursivo, los cuerpos poscontemporáneos 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 global. La globalización de las mercancías y el comunitarismo antropológico, reduce la amplitud de la mirada de los artistas. El sentido de 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 mundo.¹⁶

16 “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, 2008a, p. 70).

Fotografía 15. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*

Fuente: Ricardo Muñoz

Los eruditos que disertan acerca de los cuerpos sacan provecho de sus silencios. Sin embargo, los silencios de los cuerpos son creativos y desbordan sus propios límites. El ser en acto disperso del arte diferido, consiste en tocar sin interrupción esos límites con que se sondea la existencia. En sus silencios consigo mismos, los cuerpos modelan el gesto por venir. Los cuerpos poscontemporáneos saciados de las venalidades antropológicas, gritan y se expanden aplacando la palabrería acerca del su sí mismo, de esa diferencia que los expertos sujetan bajo el régimen proposicional 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, solo se existe entre cuerpos en una no-relación. El *hay* se presenta como entre de la no-relación (Nancy, 2003b). Los cuerpos producen figuras que modelan relaciones y reclaman una simbolización acorde con el sentido de igualdad y libertad que ellas anuncian.

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. Tres performances llaman nuestra atención: *Derramada*, *Carro Limpio*, *conciencia sucia*, y *Con el diablo adentro*.

Fotografía 16. Nadia Granados, Amber Bemack, *The American Spectral History*

Fuente: Ricardo Muñoz

Derramada

Durante junio y julio del 2013, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FGAA) expone 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 la década de los setenta y ochenta del siglo XX, despejan el horizonte del arte contemporáneo en Colombia. “Cuerpo en disolución, flujos, secreciones, residuos”, es el dispositivo de selección. El criterio de selección de los artistas es confuso, pues no explica cómo se puede ser cuerpo en las disoluciones, en los flujos, en las secreciones o en los residuos. La curaduría se presenta como una investigación en artes, pero no reivindica un carácter comprensivo acerca del ser de los cuerpos cuando devienen flujos en el ser. La curaduría de Tarazona es interesante pero, en algunos casos, su aplicación es ingenua u oportunista. Por una parte, siguiendo pautas modernas, el curador habla del cuerpo como si se tratara de una categoría universal. Por otra parte, sin mediar ninguna explicación, tal y como corresponde a un trabajo de investigación, se limita a presentar una inversión platónica, lo comprende de manera cultural como agente productor de desechos, algunos de ellos nauseabundos. Tarazona no cuestiona la cultura en la cual estos cuerpos emergen; se limita a presentarla, algo que los artistas ya realizan en sus ejercicios plásticos. La investigación curatorial no aporta ningún conocimiento al campo del arte colombiano, se limita a reunir un grupo de artistas que centran su práctica en una mirada a sus cuerpos sin considerar lo que ellos son en sí mismos. No explica por qué, en Colombia, los artistas realizan este giro hacia los cuerpos a partir de la década de

los ochenta del siglo XX. Por otro lado, la investigación no mejora la comprensión de los artistas reunidos en la FGAA. También ignora, como plantea Jean Luc Nacy (2003a), que el cuerpo sin su relación mileria con el el alma, no existe. El cuerpo que plantea Tarazona no es cuerpo, es masa.

Los cuerpos pesados en pensamientos tienen actitud de mundo (Baudelaire, 1999, pp. 355-360). 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 el excremento que abona la tierra. Los cuerpos modelan su ser pensamiento en la existencia de borde, en los bordes del sentido común que desplaza hacia los márgenes aquello que resulta repugnante al buen gusto cosificado, mercantilizado. Los cuerpos pesados de pensamientos acontecen como un flujo continuo de borde. Son cuerpos ligeros e intensos, creativos y emancipadores; ni orgánicos ni inorgánicos: ni manifestación de pureza ni expresión nauseabunda. Son solo un juego de flujos y reflujos de figuras que figuran estados diversos de ser. El sentido *sentido* en los cuerpos se mueve en zigzag. La sensación de libertad que reclaman los cuerpos abre un estado de excepción dentro del régimen proposicional. A estos flujos en zigzag, Paul Valéry los denomina “sensación de universo” (1998, p. 137). La libertad que promete el arte, consiste en esta sensación de universo. Los cuerpos solo son cuerpos cuando entran en una relación que no es una relación entre cosas, sino entre estados de sentido fluidificado, cuando movidos por la sensación de universo zigzagueante, en libertad, se arrastran hasta el abismo y gritan con el propósito de producir el cataclismo del sentido real, con el propósito de revocar la verdad reificada en sentido común y convocar la verdad de la escritura abierta y veraz.

Los cuerpos cínicos aparecen en Occidente en el mismo momento en que se consolidan los grandes sistemas de pensamiento (Foucault, 2010a). 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 llama Kant— promueve la creación de una escritura abierta al sentido real asomado en el gesto de la artista. La escritura poética de la artista proporciona a las relaciones de los cuerpos su verdad no relacional, anuncia la salida a la diferencia de ser, a la existencia y a la simbolización transfigurada. Escritura 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 que les permita modelar los imaginarios que claman los cuerpos abiertos y libres, tampoco tienen fuerza para producir el acontecimiento que expande su 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 solo los más conocidos dentro del paisaje artístico internacional, los cuales marcan la experiencia artística del siglo XX en el entre cuerpos de ser sentido.

Figura 17. Nadia Granados. *Derramada*: “Cuerpos en dispersión”



Fuente: Nadia Granados

Trauma es la experiencia intensa del límite de ser sentido en la fractura evidenciada en sí por la artista. El trauma es una herida que no cesar de fluir y supurar, demandando sentido y voz. 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, hace presencia balbuceando ser. La simbolización de esta experiencia del horror de vida en trauma, anuncia modos diferentes de diferirse en mundos, en relaciones no-relacionales. Estas fuerzas se entretajan en la puesta en escena de la relación abismal no-relacional del gesto artístico. Mediante la escritura, ahí se pone en escena la libertad con el propósito de modelar la relación de sus verdades y sus sentidos que la acompañan. En Lima, una ciudad enigmática del arte contemporáneo con lo insondable del trauma sentido. En esta escritura acontece la verdad en la diferencia del sentido de la existencia de los cuerpos reales. La lucha con el trauma es inútil cuando no se cuenta con libertad para modelar figuras plásticas apropiadas, que la conduzcan hasta el sosiego transitorio de la escritura. Este recorrido a través del trauma político, psicológico o social, culmina en la confección de la verdad de la escritura de ser.

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 acerca de la experiencia reciente del arte contemporáneo colombiano, en su relación con un país al cual le es familiar asociar cuerpos con motosierras, serruchos y tijeras. Sin embargo, debido a la fractura ideológica que divide los países latinoamericanos, la selección del curador es interesante para Lima, una ciudad enigmática de cuyas tradiciones las colombianas y los colombianos están separados por la *miamización* de las élites que administran y desgobiernan su psicología.

Derramada es el grito de Nadia Granados en la convocatoria de la FGAA ya mencionada. 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 de una manera ingenua inocuos. Cuando los cuerpos se disuelven en su búsqueda de sentido, aúllan, braman, cagan, chillan, eructan, gritan, horrorizan, ladran, mean, expanden su horror en busca de una sensación de libertad, claman por un universo singular, anuncian otros estados de ser, expanden las diferencias hacia otros posibles órdenes de discurso, hacia otros mundos diferentemente diferidos. Los cuerpos de sentido pesado y pensado en sus fluidos, lastrados con sus verdades cosificadas, requieren libertad de ser sentido: por eso huyen del *Dirty Boulevard* del cual habla Lou Reed en 1989, como replicando el entusiasmo por la caída del Muro de Berlín.

Los artistas huyen de las heces sociales y políticas que les niegan acceso a la verdad de su ser otros múltiples diferentes. Los cuerpos apasionados de los artistas orinan: no se orinan; sangran: no se sangran; defecan: no se defecan; secretan sus fluidos: no dispersan sus secreciones orgánicas al aire público. Cuerpos bellos y expuestos 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, penes y anos que producen o prometen erecciones y secreciones orgánicas al observador cerril, amante de goces de ocasión. Cuerpos como los de Granados constituyen un riesgo político porque afectan las entrañas de ser, producen otras subjetividades, generan entusiasmo de ser diferencias con otros y despiertan una voluntad de cambio singular universal. Las perfomancias de Granados perturban y transforman el gusto común, anuncian otros estados de ser iguales en mayor libertad.

Figura 18. Nadia Granados: “Cuerpos en dispersión”



Fuente: Nadia Granados

En condiciones espaciales precarias, Granados presenta el registro de una acción realizada en Lima, la cual suscita todo tipo de reacciones culturales, políticas y sociales. 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 cómo 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. Sobre todo, tiene el propósito de desencarnarse de los discursos comunes que panoptizan el sentido que fluye por sus cuerpos, que obstruyen el despliegue de las libertades de ser en las diferencias. 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 la hiel de los odios que secreta 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 morales que obstruyen las excrituras de sus verdades. Si es legítimo relacionar los múltiples cuerpos de Granados con algún fluido, es con los fluidos de sentido y de verdad. Por estas mismas razones, es extraño que David Lozano no esté presente en esta exposición.

No cabe duda de que Nadia Granados es una sibila, una religiosa auténtica, mujer clínica como Diógenes de Sinope. Desposeída de lo más valorado en la estética material de las mujeres, rapada a tal grado que con frecuencia se le confunde con un muchacho, usa sus pelucas como velo, como indicio de que renuncia a la venalidad del mercado del arte. Con ellas se oculta de la mirada mórbida de aquellos y aquellas a quienes sale al encuentro. Sus gestos recientes tienen varias virtudes reconocidas por hombres 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 las libertades de las colombianas y los colombianos. Granados interroga el conjunto de arcaísmos fundamentalistas que tienen secuestradas las libertades de las mujeres y los hombres. En segundo lugar, saca a la luz el acartonamiento de algunos artistas contemporáneos en Colombia autodenominados “artistas políticos”. Algunos de ellos la acompañan en *Cuerpo en disolvenia, flujos, secreciones, residuos*. En tercer lugar, rompen el habla amenerada de los espectadores de arte contemporáneo. Granados realiza sus acciones de manera pacífica, pero con la violencia agri dulce propia de las artes poscontemporáneas, sin propósitos mercantiles. Sus gestos despojan al espectador de las pocas certezas de las cuales dispone para hablar del arte, de la contemporaneidad del hombre, de la mujer, de la sociedad y de la actualidad inactual de los cuerpos que luchan por zafarse de las relaciones impuestas por el sentido común. No puede haber nada más ofensivo al espectador que el verse privado de los atavismos más venerados acerca de la mujer, del hombre y aquello que pretende relacionarlos: el sexo.

En cuarto lugar, en sus acciones Granados muestra un interés por el autorretrato. En lugar de echarle en cara a los otros sus propios errores, 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 encarnado en ella misma y lo arrastra hasta sus límites. Reactivando sus pasos con sus restos, ilumina las huellas de su inasible y perturbador sí mismo. Bajo esta luz procedente de la llaga de sí misma puesta en diferencia infinita, estudia y modela diversas figuras de sí misma, figuras que expresan su diferencia espaciada, diferida, prometida a la finitud infinita de su gesto. Espaciamiento que es movimiento en el entre coreografiado por el ser puesto en acto. Espaciamiento es diferencia transitada atravesando el entre mismo en que, zigzagueando, se va y se viene siendo sentido. La presencia de la artista es tránsito, es metáfora de ser, es huella que se transparenta en la lengua del poeta, la lengua que toca desde su distancia, desde su separación de ser.¹⁷

Espaciarse consiste en diferirse en el anuncio de ser de manera permanente diferencia, consiste en estar en perpetuo 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, de lo medible matemático, de lo controlable por medio de unos resultados de investigación. La diferencia es un flujo permanente de sentido real *sentido*, es decir, consiste en ser agujereado para sentirse. Al transitar los cuerpos, 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, p. 27). En sus acciones, Granados se metamorfosea en múltiples seres abiertos y sentidos 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 se denomina “una voluntad de cuidarse en cada acontecimiento de ser”, de hacer una rendición de cuentas a sí misma. En la actualidad, a estos autorretratos, a estos encuentros consigo mismo, les denomino “arte poscontemporáneo”. Un arte inaprehensible por medio de dispositivos epistémicos, positivizantes.

De regreso a Bogotá, Granados toma decisiones importantes para la segunda exposición de *Cuerpos en disolución*. 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 considera necesaria la acción en vivo en las precarias y rechinantes salas de la fundación que la patrocina. Granados frustra las expectativas teóricas de

17 “Lo divino es el tránsito y sólo eso: por ello lo divino es por esencia vestigio y no imagen, a la vez resto material y huella evanescente de una presencia que no equivale a subsistencia, a estar-presente-ahí, estable y manifiesta, sino que equivale a pasar, ir y venir, llegar, sobrevenir y partir”. (Nancy, 2014b, p. 103).

los especialistas y la curiosidad de los aficionados a las artes poscontemporáneas. 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 de modo peligroso? ¿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, somete o maltrata en casa? ¿Considera que este espacio es inadecuado para una acción con alguna relevancia plástica para la contemporaneidad mercantil que agobia a Colombia? Granados no responde. No debe hacerlo. La artista responde con sus preguntas espaciadas en gestos que devienen actos de ser sentido en la existencia intensa, en la emergencia misma de su diferencia. 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 expuestos en los supermercados.

En Lima, Granados lucía incómoda en la pequeña tarima en la cual se la 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 sin remedio sus cuerpos, pues las sensaciones de universo singular y libertad sentida no alcanzan a ser detonadas. Provocar en el espectador la claustrofobia del armario quizá fue una intención no explícita. Se 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 es acertada, así muchos se sientan frustrados por ella, ya que no produjo los efectos políticos que muchos y muchas desean y esperan de las artes transgresoras.

Con seguridad, los cuadros deboriarán que con coraje Granados figura, mejorarán con el tiempo sin perder su intensidad. También resolverán el conflicto que sus ideas artísticas detonan en la actualidad, sus gestos se mueven entre la ontología (la pregunta por ser diferencia), la estética (la reflexión acerca de la forma), y la política (el encuentro entre diferentes). Las figuras, así sean transitorias, dan carácter al gesto artístico. Solo mediante la figura meditada, la verdad y el sentido fluyen. De manera provisional, las figuras permiten caminar el abismo que se abre una vez tocamos la mismidad de ser.

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 supurante sentido común. La artista creativa pregunta por la verdad del sentido en su ser. Se mantiene en la cuerda floja, en los bordes de sentido que la verdad de la escritura hace perceptibles. Mantenerse allí exige no solo coraje. Requiere, con especialidad, arte. El ejercicio de equilibrista requiere mucha concentración, pero, sobre todo, mucho amor por el arte. Un espacio no pensado da al traste con cualquier acción plástica. Los gestos artísticos colombianos requieren descaro, coraje, cinismo, sinceridad, franqueza e inocencia, no obstante, expresados sin figuras quedan privados de sentido y verdad. No alcanzan su propósito: espacializar de manera diversa 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 de modo permanente. A esta experiencia de los cuerpos de sentido veraz, la denominamos “parresiística”.

Carro limpio, conciencia sucia

Figura 19. Nadia Granados. Derramada: “Carro Limpio, Conciencia sucia”



Fuente: Jorge Peñuela

La Fundación Gilberto Alzate Avendaño tiene un proyecto dirigido a artistas que de manera plástica 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 del 2013, en el parque Santander de Bogotá. Ante un público muy variado —estudiantes, empleados de oficina, funcionarios públicos y bancarios, comerciantes, transeúntes cotidianos, obreros, vagabundos, mimos, prostitutas, vendedores ambulantes, habitantes de la calle, entre muchos otros—, la artista realiza una acción que a nadie deja indiferente, así muchos y muchas fueran sacados con estrépito de sus

relaciones cotidianas y, en principio, no entendieran qué estaba siendo puesto en acto. En fin, todas y todas comprenden porque ya tenían precomprendidos los trapos sucios lavados por la artista en público, así algunos policías mostraran la indiferencia propia del simulacro de macho latinoamericano. Los policías quedaron convencidos de que la artista concernida era un hombre y, por lo tanto, bien se merecía todo su desprecio. La miopía policial de nuestras instituciones es severa cuando se trata de reivindicar los derechos de las minorías excluidas del régimen discursivo, el cual ampara el ejercicio de la represión programada e implementada en cada una de sus miradas.

Figura 20. Nadia Granados. *Derramada*: “Carro Limpio, Conciencia sucia”



Fuente: Jorge Peñuela

En la calle 16 con carrera séptima, frente al edificio de Avianca, Granados instala una camioneta marcada por completo con lodo (antes había desdoblado su cuerpo en estos gestos). Consistente con sus propuestas artísticas anteriores, la acción plástica cuestiona la violencia sexual y simbólica en contra de las mujeres y de las sexualidades periféricas. No es gratuito que ante la opinión Granados pase por hombre. Durante la acción, su tarea consiste 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 abyectan los seres humanos, y durante el día ritualizan uno de los ejercicios espirituales más practicados en la contemporaneidad: lavar de manera cuidadosa los carros después de una larga noche de juergas y de violencias.

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 que penetran a diario nuestras ciudades. La cultura machista establece la regla para acceder a tales goces: es necesario que las mujeres se ofrezcan de manera pública 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, de los sentidos, de acuerdo con Kant (1992).

La acción es acompañada por Mauricio López-Arenas, quien la escruta aplicando algunas de las técnicas implementadas en la confesión católica, como aquellas que estudia Foucault (2009a). Desde el interior de la camioneta —la cual funge como confesionario— López-Arenas le dirige preguntas de carácter sexual, humillantes y discriminatorias, sádicas y justicieras, tales como aquellas que contienen los interrogatorios a 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 estuvieron en capacidad de elaborar un sentido mínimo.

Figura 21. Nadia Granados. *Derramada*: “Carro Limpio, Conciencia sucia”



Fuente: Jorge Peñuela

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 le espeta: “¡Mamita, desvítese y le creo!”. Muchas de las mujeres presentes no salían de la sorpresa que provocó la gestualidad transgresora de la artista. Algunos no se enteran de que la acción es 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.

Figura 22. Nadia Granados. *Derramada*: “Carro Limpio, Conciencia sucia”



Fuente: Jorge Peñuela

La idea de Granados detona varios niveles de compresión. En primer lugar, está 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 fálicas de los imaginarios del poder segregante que margina a muchos hombres y mujeres: el Museo del Oro del Banco de la República, el edificio de Avianca, la sede central del Banco de la República, la iglesias coloniales de San Francisco, La Veracruz, y La Tercera; 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 del 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, en donde los imaginarios más ingenuos se ponen en acción en cada esquina, con el descaro de cada mimo, en la precariedad de cada estatua humana.

La estrategia espacial desplegada por Granados logra evocar en los espectadores mucho más de lo esperado. La idea según la cual, por lo general, un carro limpio 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, bajo la dirección de Alejandro Ordoñez; en especial, por otras mujeres que fungen en este despacho como hombres. Hal Foster llama a este tipo de gestos “ilusionismo traumático” (2001). 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 abyecto y por ello mismo innombrable: lo innombrable es el trauma producido durante la espacialización del ser hablante para lograr un mínimo de sentido en su existencia.

El realismo de Granados no es ingenuo. Al contrario. En Colombia, se trata del realismo más actual con el que cuenta el arte poscontemporáneo. Su acción evoca un realismo traumático, el trauma de ser colombiana o colombiano sin existencia. Colombia es una sociedad inmersa en unos traumas que es incapaz de imaginar y simbolizar. Esta es la mayor tragedia del ensayo de ser. Los colombianos y las colombianas aún no conocen la verdad de su trauma porque los poetas fueron exiliados de las ciudades, porque carecemos de imaginarios y simbolizaciones que den trámite al dolor del trauma. Se les robó la imaginación, se les despojó de una poética de ser para la igualdad en el goce de libertades. Colombia no ha logrado superar la filosofía de Platón. Sometida la imaginación, aún no logra un encuentro real consigo misma. Solo puede disimular sus traumas con el ilusionismo artístico o comercial modelado con la publicidad de los grandes medios masivos de comunicación, mediante la promoción y posesión de un carro 4x4 como instrumento sexual. Sobra decir que las fábricas de carros globalizadas sacan pingües beneficios de estos traumas culturales. Todos los colombianos quieren tener a su disposición un pene portátil, y los concesionarios de carros se lo suministran.

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 en actos de ser otras, dentro de un espacio dinámico, cruzado por todo tipo de intereses, rencores, odios, pasiones e ideas enconadas. Granados recuerda de manera inconsciente que lo primero que Dios creó sobre la tierra fue el barro. Barro somos y en barro nos convertiremos. Dicho en términos actuales: trauma somos y en el trauma nos disolvemos. Si los traumas no encuentran un imaginario y una simbolización poética, solo resta la eliminación física de aquellos que de manera arbitraria consideramos los responsables de nuestros 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 artística y de sometimiento cultural.

La presencia de Granados en el parque Santander corrobora la idea de muchos críticos del 43 Salón (inter) Nacional de Artistas. 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, en el 2013. Nadia Granados no es una artista de consenso, por lo tanto, no entra dentro de las coordinadas del Ministerio de Cultura. Pocos tienen la intensidad expresiva que ella detona en los lugares que interviene. Pocos 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. La artista explora espacios iguales y libres.

Granados le da carácter al difícil arte de la existencia, conocido de manera vulgar bajo el nombre de “performancia”. En Colombia, no es cómodo hacer una acción plástica de carácter existencial, de ahí el mérito de las y los artistas que insisten en este tipo de prácticas y ejercicios. No obstante, muchos artistas caen en frivolidades y trivialidades, las cuales se le enrostran menos a las improvisaciones de los artistas que a esta modalidad expresiva que, junto con la instalación, caracteriza con propiedad la contemporaneidad artística. 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 puestas en grito, aullido, dolor, pena y trauma. La acción realizada en el parque Santander tiene un alto contenido plástico y una fuerza política cuyos efectos en los imaginarios de los espectadores aún se desconocen. La remoción de lodo con agua fue vista por algunos entendidos como un *action painting* en retroceso. La riqueza visual de la acción fue evidente, sobre todo 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 cómo 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 a fin de venderse con facilidad en el mercado internacional.

Con el diablo adentro

Con el Diablo adentro es una performance con la cual Nadia Granados gana uno de los premios de la III Bienal de Artes Plásticas y Visuales 2014 de Bogotá, una convocatoria nacional para participar en una exposición en la Fundación Gilberto Álzate Avendaño. Los jurados fueron Carolina Ponce de León, Natalia Gutiérrez y Víctor Manuel Rodríguez, agentes del campo del arte presentes en Colombia durante los últimos veinticinco años. Se trata de una variación de la performance que ha presentado antes en varios escenarios, tanto nacionales como internacionales. La realiza bajo varias figuras: “Cabaret de La Fulminante” y “Monólogo del culo”. Granados anuncia una primavera de sentido al arte colombiano. El rigor expositivo y la sinceridad de la acción obligan a pensar la crueldad sobre la cual se erige nuestra cultura, a estudiar los condicionamientos patriarcales que restringen el goce de las libertades creativas, expresivas y políticas que exigen hombres y mujeres en la actualidad. Aquello que piensa en sus acciones solo lo puede hacer ella.

Ante la ausencia de palabras libres, con sus figuras Granados nos hace sentir nuestra época sin ninguna mediación. El espectador deja su lugar de mirón moderno y se ve arrastrado por los gestos de la artista. Sin remedio, queda atrapado e involucrado en la acción. No existe alternativa para separar la figura de la palabra en que artista y espectador se encuentran y se tensan. En el instante de la acción, el espectador deviene con la artista todo sujeto. Si logra objetivar el acto y reducirlo a imagen del entendimiento, lo hace *a posteriori*, como ejercicio académico. Esta es la gran virtud de toda performance, su autenticidad, su no referencialidad, así esta esté motivada por múltiples referentes políticos y sociales. La performance elude la dicotomía moderna entre imagen y palabra. En la performance, estas últimas son figura. Por ello mismo, esta estrategia expresiva se constituye en la vanguardia del arte poscontemporáneo.

Una vez más, Granados evoca la tradición feudal de ascendencia hispana en la cual el salirse de los parámetros éticos religiosos se le denomina “tener el diablo adentro”. A pesar de que esta metáfora nos invita a deconstruir nuestros principios morales de ficción, el título dado al ejercicio no le hace justicia al enorme esfuerzo realizado por la artista durante esta acción extenuante, en la cual al tocarse a sí, todo es tocado y derribado. En verdad, Granados es una religiosa impenitente, pues en cada una de sus acciones expone su piel con la crudeza propia del régimen económico en boga. La crueldad es algo a lo cual estamos acostumbrados. Sin embargo, no nos percatamos de ello. Granados nos hace pensar la política de la crueldad que en la actualidad afecta a hombres y mujeres. Pese a su compensación económica, *Con el diablo adentro* no busca un puñado de dólares, pues esta acción no es una mercancía para ferias de arte. Se trata de una acción que transgrede todos los límites que representa la fundación

que otorga el premio. La diferencia auténtica, fluida y locuaz de la artista, la destaca de manera notable entre los y las artistas más importantes del momento.

Figura 23. Nadia Granados. *Con el diablo adentro*



Fuente: Jorge Peñuela

Granados crea su propia religión y ya tiene sus devotos en el campo del arte contemporáneo. Un grupo significativo de hombres y mujeres siguió cada uno de sus gestos durante la hora que duró la performance: cuatro intensos y agotadores ejercicios de emancipación colectiva. La performance se estructuró en cuatro repeticiones de quince minutos, en las cuales la artista alcanza un nivel de expresión no lograda en sus ejercicios anteriores. La virulencia de su cuerpo disuelto en gesto abre las puertas del arte poscontemporáneo a un expresionismo no sentido ni visto en Colombia desde la muerte de Lorenzo Jaramillo. Se aprecia un expresionismo concebido para sentir en lo real, no para obligar al espectador a contemplar ficciones estéticas diseñadas para extasiar su mirada hastiada y fatigada de placeres rasos. O, simplemente, solo se busca arrebatar los discursos de los sabios contemporáneos. Mediante esta acción, Granados exorciza los discursos que la poseen, le hacen la vida imposible y le impiden ser en sus múltiples de diferencias.

Ubicado en la orilla discursiva opuesta, Mario Opazo recibe el otro premio. La instalación evoca los ejercicios de los artistas del Land Art. Es de manera simultánea mimética y abstracta, tradicionalista y moderna. Se enmarca dentro de una estética retro, minimalista, crítica con el formalismo del sentimentalismo, aunque no logra salir de aquél. Opazo intenta decir mucho, pero en verdad alcanza a decir poco, a penas lo necesario. No se aprecia parresía en su gesto. Diríamos que es lo otro del gesto impetuoso, de un modo veraz voraz, pleno en sentidos de Granados, lo otro de la razón minimalista que aún opera con fiereza en el arte colombiano. Ahora, si no fuera por la sencillez modernista y la asepsia conceptual de su instalación, se podría pensar que es el premio a la vida y obra de un artista. Sin embargo, no se trata solo de la hoja de vida de Opazo. La técnica expresiva elegida por el artista sorprende a quienes conocen su manera de trabajar, en especial a quienes saben de su querella con la escultura tradicional. La estrategia *ad hoc* puesta en juego es sugestiva, pero

no logra perturbar la solemne conformidad perpetua que se respira en el espacio intervenido. Este respeto racional de lo dado, interpelado e interpretado, es aquello que se denomina “lo otro” del gesto perturbador de Granados. Es poco habitual ver en las acciones de Opazo este tipo de apropiaciones espaciales. Quizá, Granados nos lo hace ver de otra manera, mérito de ella. Pero el mérito es múltiple. *Con el diablo adentro* deconstruye el minimalismo del arte colombiano, con vigencia plena hasta nuestros días. No sorprende entonces que Opazo haya llamado la atención del jurado. Opazo nos muestra un presente nostálgico, incapaz de decir algo con sentido renovado. Granados abre el presente hacia estados de ser no anunciados antes en el arte colombiano. Este riesgo de salirse de sus propios medios expresivos, la decisión de Opazo de intervenir desde adentro realmente el espacio que le fue asignado, no aporta mucho al campo del arte. Este contraste entre los galardonados en la III Bienal de Artes Plásticas y Visuales, quizá fue determinante para que Opazo lograra la distinción recibida. Sin embargo, algo no funciona en la perfecta perfección del gesto minimalista de Opazo: su estructura no toca. Con el tiempo, como a los grandes filósofos, esta afección suele atacar la imaginación de los grandes maestros: les da miedo tocar. En la sala contigua de la instalación de Opazo, la precariedad de los escombros de Bernardo Montoya tienen la virtud de tocar de un modo directo al y a la espectadora, sin demasiadas imposturas conceptuales. El principio es claro: en la poscontemporaneidad, aquel que no toca pierde.

Carolina Ponce de León leyó el acta de premiación, la acompañaban Natalia Gutiérrez, Víctor Manuel Rodríguez y la directora de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Con acierto, el jurado legitima la fundación como lugar de encuentro de los seguidores del arte contemporáneo y poscontemporáneo. Ante el asedio curatorial, la precariedad del arte no-comercial y la ausencia de espacios que den otra mirada a la realidad mercantil que padece el arte colombiano, su labor evidencia que este estímulo puede convertirse en su principal referente y su indicador más importante. Si bien hubiera sido deseable que una de las jurados declarara algún tipo de impedimento ético por su extrema y preocupante cercanía a uno de los artistas premiados, esta versión de la Bienal de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño oxigena no solo sus dispositivos de exposición. En esta oportunidad, sin la saturación de obras que compitieron sin piedad por el espacio en las versiones anteriores, los artistas muestran que este espacio debe ser considerado como una de las alas del Premio Luis Caballero. Principalmente, el jurado envía señales claras acerca de aquella idea que, de manera contundente, se abre paso desde la academia en las prácticas del arte colombiano actual: es necesario que en cada uno de sus ejercicios los espacios que interesan a los artistas se transmuten en lugares de encuentro reales con la ciudad.

En Colombia, por diversas razones, los jurados no suelen decir mucho, quizá porque con frecuencia tienen poco tiempo para pensar o tienen poco que decir. Sin embargo, en esta oportunidad, por su reconocida experiencia, el jurado pudo decir más

de lo que dijo, pudo aportar mucho más al campo que lo hospeda en esta oportunidad. Dada su solvencia intelectual, pudo dar más herramientas para pensar la precariedad de la época. Solo pocos minutos antes, a pocas cuadras de la fundación, en la sede temporal de la Galería Santa Fe, la historiadora Nadia Moreno habló de la coyuntura en la cual están inmersas muchas de las prácticas estimuladas por el Estado. El indicador de escritura creativa en artes, de estudios críticos acerca de los ejercicios artísticos, su ausencia, amenaza la permanencia de muchos de estos estímulos. Sin escritura no hay realidad, por ello mismo, tampoco verdad. Solo la verdad del arte puede rescatar esta época de las garras de los buitres del mercado. Como síntesis de su investigación doctoral, Moreno presenta una coyuntura de crisis: la crisis del arte colombiano. Un arte sin verdad veraz, huérfano de discursos que le den alas y autonomía creativa y económica.

Es mérito de la fundación, reconocida y repudiada por su conservadurismo, haber atraído de manera sagaz hasta sus salas los gestos transgresores de Nadia Granados. Ojalá el dinero de los premios no logre domesticar a la artista. Con su piel despedazada en cada una de sus acciones, se muestra algo diferente a lo habitual, a aquello que se permite decir, ver y hacer en Colombia. Por otro lado, al lograrse que este tipo de ejercicios tenga el reconocimiento que merece por parte del Estado, el cual de manera impune manifiesta sus sesgos estéticos en este tipo de estímulos, se indica a los jóvenes cómo, una vez un gesto artístico se despliega con toda la sinceridad y el compromiso del caso, la sociedad y el Estado se ven obligados a reservarle un nicho dentro del iconostasio de la historia, así lo hagan con desgana y parsimonia, así patalleen para sus adentros.

Capítulo 3.

Abel Azcona: la cama y el artista

Introducción

La noche del 7 de febrero del 2013, se inaugura el proyecto *Habitación*, en la sede temporal de la nueva Galería Santa Fe, localizada en el barrio La Magdalena. Habitar es una actividad corporal, mediante la cual un individuo modela el espacio que hace visible su cuerpo desgarrado en relación con otros cuerpos sentidos. Habitar es una acción originaria, mediante la cual el sentido se expande en las múltiples figuras que dan vida a las escrituras del arte. Al tratar de ser contemporáneos, fácilmente los artistas caen en la tentación de improvisar acciones triviales que no logran tocar con sus gestos-gritos a los espectadores. Muchas veces, sus acciones no se diferencian de aquellos *realitys* que padecemos bajo el mismo concepto desde hace varios lustros. Este no es el caso de la acción del español Abel Azcona, artista responsable de que otras acciones realizadas de manera simultánea en la Galería Santa Fe se percibieran distantes y frías, como algo que no tiene nada que ver con la vida de los visitantes.

Figura 24. Abel Azcona, *Habitación*



Fuente: Jorge Peñuela

Abel Azcona parece inquietarse menos por la contemporaneidad y más por el cuerpo, así entre uno y otro se establezca una relación inquebrantable. El cuerpo de Azcona

es atormentado por la memoria de una infancia perdida. Las performances del artista son rituales de duelo. El cristianismo es una historia configurada una y otra vez a través de sus múltiples duelos. Todo arte es un réquiem: canta la presencia de la ausencia de los cuerpos perdidos, del goce de haber existido en presencia de esos cuerpos. Las huellas, los muñones, de esta fase de su existencia impiden que el cuerpo de Azcona explore libremente la realidad. Los recuerdos de su relación con la madre lo atormentan en cada una de sus performances. En ellas, Azcona intenta ser libre, pero las huellas impresas en su cuerpo imponen su lógica. De una u otra manera, cada uno de los cuerpos que salen al encuentro del espectador en un espacio de exposición, muestran que la libertad es imposible porque los cuerpos al hacerse presentes deben recurrir a un lenguaje o a una escritura que los haga reales, y en estos dispositivos se pierden sus sueños de libertad absoluta.

En la actualidad, los artistas que reciben más elaboraciones escriturales son los artistas que piensan el cuerpo desde la experiencia de ser cuerpo, aquellos que nos retan a tocar los cuerpos, en especial los cuerpos violentados. Al respecto, Thomas Hirschorn es el artista que más piensa la violencia como condición de existencia de los cuerpos contemporáneos. La violencia que afecta el cuerpo de Azcona es diferente a la violencia que denuncia Hirschorn, sin embargo, el análisis de las figuras pensadas por este último artista son referencias que nos permiten comprender la inquietud acerca del ser cuerpos que existe en el arte occidental en general.

Nadie sabe lo que puede un cuerpo

Con sus figuras, Abel Azcona hace eco de unas palabras proféticas de Spinoza. En efecto, sus imágenes le susurran a sus espectadores: “Ustedes no saben todavía lo que puede un cuerpo”. Y es cierto: no lo sabemos (aún). Los artistas de acción parten de este postulado que evoca la acción de Azcona en la sede temporal de la Galería Santa Fe, en el barrio de la Magdalena: no se sabe lo que puede un cuerpo. Al parecer un cuerpo singular no puede nada. Solo los cuerpos enlazados por medio de figuras a lo real pueden ser cuerpos. Solo mediante el encuentro de varios cuerpos, emerge la potencia configuradora de ser sentido para la realidad. En primer lugar, la potencia de ser cuerpo otorga a la realidad sus mismas propiedades plásticas: libertad, movilidad y poesía. En segundo lugar, reitera exigencias políticas: igualdad y solidaridad. El ser cuerpo pierde sus propiedades cuando es sometido y vejado por el lenguaje proposicional, el lenguaje explicativo, a saber, el dispositivo de control que se instaura como síntoma de modernidad.

Figura 25.



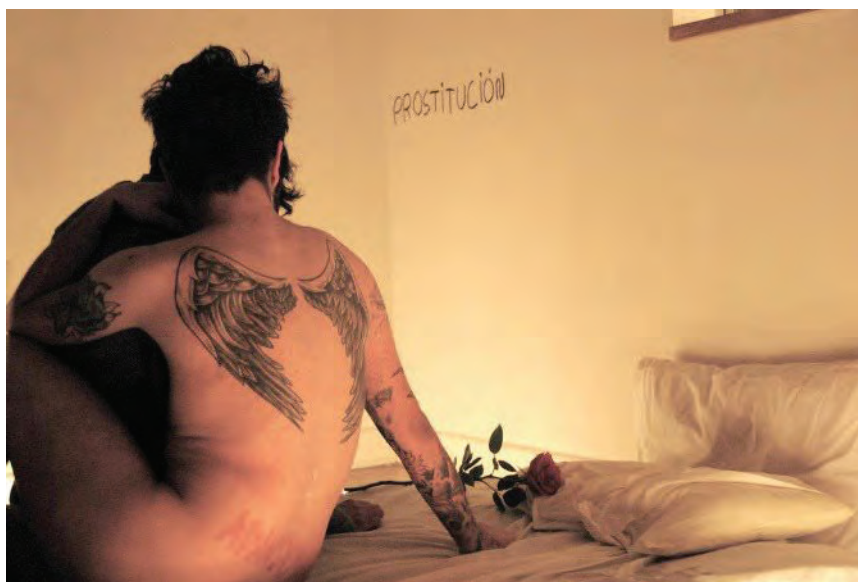
Fuente: Jorge Peñuela

Dentro de la serie de imágenes que configuran el cuadro de la acción en *Habitación*, Azcona yace en un colchón dispuesto para el sexo, listo para acoger otros cuerpos en pena o trauma como aquellos que, a diario, deben simular un apasionamiento desmedido con el propósito de mitigar la trivialidad cotidiana con la cual el régimen del mercado gratifica a algunos y castiga a otros. Desnudo, el artista ofrece su cuerpo como concha marina, como refugio de quienes no tienen ser ni cuerpo, pues, sin ser no hay cuerpo. Invita a los asistentes a refugiarse en sus placeres más íntimos y a compartir sus caricias, a veces fríamente apasionadas, a veces cercanamente distantes. A la vez, son caricias familiares y extrañas. Mediante este juego de elementos extraños los unos a los otros, se modela la realidad del cuerpo que siente y expresa las intensidades de la existencia.

Cuerpo es goce de ser, consiste en aquella intensidad que se siente brotar como potencia plástica productora de subjetividades inéditas. Así sea momentáneamente, algunos aceptan el reto que plantea el artista en su performance. Hombres y mujeres por igual disuelven sus creencias en el choque de los cuerpos, al fragor de sus relámpagos, truenos y rayos. Unos acceden a coger, a palpar las partes más eróticas del cuerpo inerte, expuesto ante múltiples ojos, dispuesto a actualizar el sentido de ser cuerpo entre otros cuerpos que reclaman ser. Durante dos horas, ante el goce contenido de todas y todos los espectadores, este gesto artístico abre el cuerpo de Azcona y lo dispersa en múltiples acciones. Los cuerpos sin ser sucumben ante otros cuerpos cuando entran en un territorio larvado, en una habitación marcada con recuerdos y

olores, cubierta de sabores y coloreada con múltiples murmullos. Durante la performance, los espectadores más tímidos no se desvistieron, o lo hicieron a medias, del torso hacia arriba. Los más osados transitaron, pasaron completamente desnudos a la cama del artista. En este refugio marino, el ser cuerpo se ve liberado de las funciones orgánicas que lo limitan: las tetas dejan de ser tetas y los culos dejan de ser culos. La intensidad de lo real envuelve la multiplicidad de sentidos que detona la acción plástica. Otros espectadores solo comparten con él, y con los testigos, sus silencios o una que otra palabra queda, de esas que a uno no le importan cuando la pasión devora las marcas mediante las cuales el cuerpo se separa de sus estigmas y se une al mundo. Uno que otro interpela de manera agresiva al artista. Una mujer lo agrede físicamente: con una fusta lo golpea y pregunta, una y otra vez: “¿Qué se siente? ¿Qué se siente?”. El artista no dice nada. Otra mujer desahoga todas sus penas y frustraciones en los silencios activos de los gestos del artista.

Figura 26.



Fuente: Jorge Peñuela

La acción plástica de Azcona dinamiza un espacio resuelto a no dejarse provocar por ningún artista. Logra introducir a los asistentes dentro de este cuadro pensado y pintado al mejor estilo del pintor Luis Caballero. Entre los accionistas espontáneos que intervinieron la intervención, hubo varios artistas. Lo hicieron de tal manera que el artista anfitrión sale momentáneamente del foco de la mirada de los visitantes. Dentro del cuadro plástico en que se convirtió la habitación asignada a Azcona, sobraron algunas frases que fueron escritas a manera de grafitis como guía hermenéutica para

el espectador; algunas lastraban una carga moral que no venía al caso, aunque las palabras evocaban la experiencia del artista con su madre. *Prostitución* es una de esas palabras maestras dentro de las performances de Azcona. La madre del artista fue prostituta y tuvo que entregarlo de niño en adopción. A pesar de este eco presente del pasado del artista, ningún grafiti logró adecuarse al rumbo que tomó la acción. El ser común de los cuerpos en trance, transgrede los límites que la acción plástica esboza. Sus movimientos son impredecibles. Transfigura todos los traumas reprimidos en el lenguaje común. El artista no puede predecir los efectos de su acción en el espectador; nunca sabe cómo sus visitantes responderán o reaccionarán. Afortunadamente, la interacción de Azcona con el grupo que lo acompañó durante dos horas tensas, logró deconstruir la moralina burguesa expresada en cada uno de los grafitis impresos en los muros. El colectivo espontáneo creó un ambiente tribal memorable en que la realidad solo se sentía. Real se suele denominar a este sentirse ser cuerpos con otros. La de Azcona es una acción plástica que muchos no lograrán olvidar. Constituye aquello que debe buscar todo gesto artístico: una experiencia de ser otros cuerpos. Se trató de una acción plástica que irrumpió con éxito en la vida de los asistentes.

Figura 27.



Fuente: Jorge Peñuela

Detonada la transfiguración espacial que la situación artística provoca, a fin de comprender los espacios artísticos necesariamente se debe realizar un ejercicio de comparación entre las obras que comparten una misma sensibilidad conceptual. La

comparación no es un problema. Desde el siglo XVII, los teóricos comprenden que el problema consiste en saber cuáles son los criterios o las reglas que median la comparación de unos gestos plásticos que comparten una misma sensibilidad. Cada época tiene sus propios criterios porque las modalidades de expresión cambian, y las reglas del arte deben adecuarse a esos cambios, deben hacer espacio a placeres inéditos de sentido real. El artista tiene derecho a saber cómo se realiza el ejercicio crítico. Indaga por los criterios de quien comprende, interpreta y se atreve a juzgar la experiencia radical que elabora en cada uno de sus ejercicios. A continuación, exploramos algunos criterios que permiten orientar el juicio que se configura dentro de una experiencia *performativa*.

Experiencia radical es el primer criterio de juicio. Toda experiencia real es radical, en ella se discierne la relevancia de una obra de arte en el paisaje poscontemporáneo. En las artes de la existencia, las medias tintas cuentan poco. La experiencia artística debe ser radical o el artista naufraga en el esteticismo en el cual colapsó el arte moderno, o se hunde en las veleidades del *etnografismo*, consigna estética con la cual aún se suele lavar el cerebro de las mentes más lúcidas del arte contemporáneo colombiano. El crítico que comprende antes de juzgar, se localiza en medio del abismo en que se sumerge el artista en su aventura plástica, pero no se deja arrastrar por las borrascas que el artista conjura. Para evitar el naufragio del juicio, el crítico de arte pone en acción algunos criterios adicionales y los relaciona con las figuras ofrecidas por el artista.

Los artistas tienen razón en lamentarse cuando la crítica no alcanza a discernir y visualizar en el discurso la multiplicidad de elementos que se ponen en juego en una puesta en acción, ya sea en un dibujo o en una pintura, en un video o en un sonido, en una fotografía o en una escultura, o un inquilinato —como Dioscórides Pérez señala de manera cáustica—, señalando el lugar que albergó el proyecto *Habitación*. En esta imagen de Dioscórides (el inquilinato), se aprecia el gesto mediante el cual el artista se fuga necesariamente de la opinión común, si quiere —como debe— decir algo de interés a una comunidad que ha visto lo suficiente de la realidad y de las artes. Los destinatarios tienen voz y voto en la construcción de las imágenes con las cuales serán recordados o reconocidos en el futuro como agentes de igualdad y libertad.

La noción de concepto, constituye el segundo criterio de comprensión y juicio. Se puede hablar de los conceptos y las figuras que se pusieron a prueba en cada una de las acciones: habitar la habitación con acciones. Habitar es una acción que involucra a otros semejantes-desemejantes que intentan ser cuerpos. ¿Qué acciones realizamos en una habitación? ¿Qué acciones se pueden imaginar y pensar para transfigurarla en otro espacio, así sea en una precaria sede temporal para las artes contemporáneas de Bogotá? Es evidente que el espacio es quien sugiere el nombre del proyecto a los artistas. Pero solo con un propósito: que el artista haga estallar sus límites. No fue esta la constante en *Habitación*. Se tomó literalmente el nombre arquitectónico que se atribuye al tipo de espacios intervenidos, y con base en él los artistas realizan sus

ejercicios como una búsqueda personal. Este encuentro consigo mismos es la sangre de la acción, el cual es un objetivo imposible de realizar si el artista no rompe conceptualmente con el espacio que lo acoge para disciplinarlo.

Es un acierto de los artistas que días antes de las respectivas acciones de *Habitación*, pernotaran en el espacio asignado. Aunque no se sabe qué tipo de prácticas realizaron en ese retiro, este gesto muestra que los artistas tienen una comprensión profunda de aquello que se juega en una acción plástica. No obstante, en su encuentro posterior con los visitantes, la estrechez del lugar hace que olviden el principio que rige todos los momentos de una acción: la acción propicia la acción con otros, y no puede quedar reducida a algo que se pone ante los ojos, a algo que se pone a salvo de las manos y las miradas de los visitantes. Dentro del horizonte de los espectadores, se piensa que el término elegido para la intervención no alcanzó a espolear suficientemente la imaginación de los artistas. El concepto movilizado debe tener la fuerza suficiente para producir algún choque de entendimientos que sea de interés para los participantes internos y externos a la acción. Por la obviedad, por la correspondencia literal entre el espacio y su nombre, los artistas debían suplir con arrojo e imaginación la debilidad del término y la precariedad del espacio. En algunos casos, faltó algo para hacer estallar esta relación de conveniencia entre el nombre de la acción plástica y el espacio intervenido. Solo mediante las chispas de este choque, el artista se apodera de la sensibilidad del espectador.

La noción de *figura* constituye el tercer criterio de comprensión y juicio. El trabajo del artista de acción con las figuras del pensamiento es más exigente que aquel que realizan las artes tradicionales, pues el artista al salirse del cuadro y al entrar en la atmósfera de los destinatarios, puede hacerse trizas. La elección de los elementos con los cuales el artista se acompaña en la acción, su disposición en el espacio para transfigurarlo y flexibilizarlo con el fin de que acoja al visitante, trazan las figuras que salvan al artista de las tormentas en que sumerge a sus destinatarios. Las figuras proporcionan las sombras que requiere el artista para sobrevivir a su exposición. Protege al artista y a los espectadores de la luz con que la cotidianidad ciega la comprensión de lo diferente. También constituyen el referente central para hacerse una idea de los restos que quedan de la meditación del artista, previa a la acción en que se propone sumergirnos. Las figuras con las cuales el artista sale al encuentro de sus espectadores exigen una meditación previa e intensa.

La noción de *problema* constituye el cuarto criterio de juicio. Es el puente para alcanzar el ser cuerpo de los destinatarios. Los artistas esbozan sus problemas mediante muchas estrategias, por medio de signos naturales o artificiales, ya sea con un grafiti, un olor, o algún otro elemento que pone al espectador en situación de alerta y escucha. Cualquiera de los criterios enunciados sirven para dar una opinión acerca de lo visto y lo sentido. El coordinador de *Habitación*, Adrián Gómez, tiene razón en sus

estudios posteriores de esta performance: no se puede comparar una obra con otra si no existen criterios de comprensión y juicio.

El proyecto *Habitación* es encomiable, y los artistas que aceptaron intervenir el espacio de la sede temporal son valientes al colaborar con esta iniciativa plástica, ya que el espacio constriñe la experiencia potencial en cada idea artística, e impide que ella se dé en toda su magnitud transfiguradora. Los artistas saben que Bogotá necesita arte y apoyan todo este tipo de propuestas, pero realizarlas en condiciones precarias no favorece las acciones adecuadas para dispersar sus ideas entre los cuerpos con los cuales se relaciona.

Thomas Hirschhorn: cuerpos destrozados sin sentido

Thomas Hirschhorn es uno de los artistas más importantes del arte poscontemporáneo. De tiempo atrás, tiene el coraje de hablar plásticamente con los teóricos del poder con mayor repercusión internacional. Son bastante conocidas y reconocidas sus obras en las cuales dialoga con Spinoza, Bataille, Deleuze, Negri y Rancière, entre otros pensadores. En sus instalaciones, Hirschhorn problematiza plásticamente los ejercicios abusivos de poder en la contemporaneidad, en especial aquellas prácticas denominadas “biopolítica”.¹

¿Por qué actualmente es importante que los artistas muestren insistentemente cuerpos humanos destrozados e inviten a mirar y tocar sus imágenes? Hirschhorn lleva imágenes escalofrantes de cuerpos masacrados a la Trienal de Arte Contemporáneo, realizada en el Palais de Tokyo de París, en el 2012. Acompaña las imágenes de su video instalación con la anterior pregunta, pues sabe que debe justificar este realismo escalofriante. Si la instalación no es acompañada, ya sea con una justificación discursiva, bien con una *excritura*, puede fácilmente ser mal interpretada como realismo patológico.

Hirschhorn cuestiona el discurso liberal acerca de lo sublime, del silencio en lo inefable y, por lo tanto, irrepresentable, acerca de aquellos estímulos a los cuales el entendimiento es incapaz de dar forma con sus *a priori* trascendentales. Las figuras que acompañan su propuesta visual refutan el misticismo egótico que subyace a las estéticas contemporáneas, con las cuales la ideología de lo sublime aún se alimenta. Mediante una selección de un conjunto de perceptos *ad hoc*, deglute el dispositivo discursivo acerca de lo sublime y lo escupe dentro de los espacios museísticos más reconocidos en la actualidad. Hirschhorn evidencia una época fallida, transforma la incultura contemporánea en verdad veraz, y trae a un primer plano el sentido de la muerte. Considera que en la época en la cual se destrozaban cuerpos sin sentido, es el momento indicado para convocar el pensamiento y aprender a pensar, a considerar lo real en su conjunto. Su video-instalación conmina: he aquí vuestro cuerpo, cuerpo adolorido, cuerpo descuartizado, cuerpo desgarrado, cuerpo torturado, cuerpo violentado y en

1 Santiago Castro-Gómez (2010) realiza un estudio pormenorizado de esta problemática.

suplicio, traído hasta vuestros ojos que han olvidado escuchar y comprender cómo se piensa en conjunto el ser que hace que los cuerpos sean tales. He aquí el ser cuerpo de la contemporaneidad. El “no me toques cristiano” se invierte. “Ven tócame”, “reténme”, gritan los cuerpos sentidos destrozados por la contemporaneidad. Es importante aclarar que los cuerpos no gritan: su ser es quien grita. Sin embargo, el ser está hecho de los cuerpos que se encuentran unos en otros. Hirschorn afirma que es necesario mostrar el horror de nuestra época, así los ideólogos de lo sublime lo prohíben. Sabe que los hablantes aún no piensan, que no sienten ni escuchan cuerpos porque sus cuerpos carecen de ser. Sabe que solo ven lo que saben desde antaño, arquetipos, formas visigodas. Por ello mismo invita a que sus imágenes sean tocadas.

Figura 28. Thomas Hirschorn. *Tócame*



Fuente: <https://jeffreyxleung.wordpress.com/2012/09/10/mpm306-week-1-artist-blog/>

Nadie se atreve a responder ni siquiera, a gritar ante el horror. Hirschorn sabe que el horror de la época despoja de toda tutela moral a hombres y mujeres. Justifica su interés plástico en imágenes que causan conmoción en aquellos que desean sentir los efectos psicológicos del verse expuestos a la verdad del sentido de la muerte que ellas infructuosamente intentan indicar. Considera que solo cruzando a través del abismo abierto por la muerte ominosa, se sale adelante en la contemporaneidad. Como en el diálogo de Jesús con Tomás, Hirschorn proclama: “Ven, toca la realidad... Toca la imagen. No seas incrédulo. No le temas que es más real que lo real”. Hirschorn invita a tocar las imágenes, si se quiere sentir la verdad del sentido que se oculta detrás de la realidad mediática que trae a la presencia cuerpos destrozados, despojados de ser. Se dirige a quienes al tocarlas de manera diferida, ponen a prueba su relación con un mundo mediado por los medios masivos de comunicación. Interroga a quienes optan libremente por vivir en la herida que se ofrece a cambio de un mendrugo de pan, y, finalmente, a todos aquellos y aquellas que esconden la llaga que alimenta el sí mismo mercancía de la época. La esencia putrefacta, supurante, que modela el retrato del capitalismo contemporáneo.

Figura 29. Thomas Hirschorn. *Tócame*

Fuente: <https://jeffreyleung.wordpress.com/2012/09/10/mpm306-week-1-artist-blog/>

No es difícil notar que Hirschorn lee a Jean-Luc Nancy. Aquello que causa emoción es lo que el lenguaje toca en sus bordes cuando se escribe. El lenguaje escrito, alocado, delirante, desbordado, toca la muerte en el despliegue de su verdad. El gesto artístico configura la verdad total de la muerte. Emocionarse quiere decir desbordar los límites del sentido común, ponerse en movimiento, salirse de sí e ir al encuentro de aquello que más se teme: la verdad total del sentido de ser cuerpos, el abismo del sentido en la muerte que otorga ser a los cuerpos. Emocionarse en el borde que abren los cuerpos destrozados es el principio del fin del cómodo sentido común. Es sentir la partida del acceso a la verdad de ser múltiples, consiste en sufrir la huida del pensamiento con los cuerpos afectados o heridos, es padecer la herida que todos los cuerpos encarnan al nacer, consiste en soportar que el pensar dé la espalda a hombres y mujeres. La verdad de la emoción total consiste en expresar que el sentido de la muerte escapa con el pensar, que se esconde de los hablantes, que huye del logos depredador. La emoción total es conmoción y caracteriza el sentir contemporáneo.

La imaginación emotiva es el recurso de los cuerpos para expandirse infinitamente y tocar todos los cuerpos en busca del acceso perdido: su ser. Sin emoción no existe relación, ni verdad total. Sin embargo, emoción es una expresión subjetiva que no da cuenta del sentir colectivo contemporáneo, de la emoción mediada por las redes sociales. Sin embargo, la emoción contemporánea es conmoción formal, abstracta. Una conmoción de alcoba promiscua y virtual. Involucra a todos aquellos y aquellas que son tocados con el mismo toque aséptico, mediático, puritano, con el mismo opio visual suministrado por manos invisibles. Los hablantes revolucionarios ponen en movimiento su ser cuerpos con otros cuerpos. Aquí yace la conmoción de lo real (Nancy, 2003a, p. 110). El artista contemporáneo debe poner en marcha

conmociones tocando directamente los cuerpos que pacen aislados en las redes sociales, alejados de la verdad real del mundo material. Nunca antes los hombres y las mujeres estuvieron tan solos, como en la actualidad de las redes sociales. La conmoción es la verdad del sentido de la muerte, del cuerpo que no cesa de partir y morir. Es necesario fomentar una cultura centrada en las conmociones que solo un cuerpo puede propiciar. Esto es lo que puede un cuerpo, esto es aquello que aún no se piensa. Esto es lo que demanda el nuevo orden en ciernes: aprender a pensar con las imágenes y las historias de la actualidad que hacen presencia en el pasado actual.

Mediante el dispositivo virtual de la página del Palais de Tokyo, Hirschorn plantea sus inquietudes discursivas. Elabora cuidadosamente ocho enunciados, ocho *anunciados* foucaultianos (Hirschorn, 2012). Como en la escritura de Foucault, los anuncios transitan libremente por varios regímenes discursivos y visuales. Como los trazos de van Gogh, son flechas inquietas, nerviosas, las cuales indican la necesidad de desviarse, de errar de aquí para allá. El anuncio caracteriza al artista errante, poscontemporáneo, aquel y aquella que salen de sí para quedarse y volverse hacia sí, que dan un salto para confrontarse con los discursos que cierran los caminos al habla en la cual se canta la verdad del sentido de la muerte.

En primer lugar, Hirschorn destaca la *procedencia* de las imágenes que trae a la presencia del espectador. Son instantáneas capturadas por sujetos espontáneos que no son artistas ni profesionales de la fotografía. Son gestos, señales salidas de mentalidades curiosas o acciones de soldados de paz, instrumentalizados y devorados por ideologías de guerra. Las imágenes de Hirschorn recuerdan el vértigo que causó en Internet la difusión de los registros visuales de las torturas a los prisioneros de la cárcel de Abu Graib, realizadas por parte del ejército estadounidense, unas imágenes con contenido sexual abyecto. Como se sabe, estas fotografías fueron tomadas por los soldados con el fin de enviárselas a sus amigos como tarjetas postales.

En segundo lugar, se tematiza la *redundancia visual*. La redundancia propuesta no es la simple repetición inocua de imágenes que registran actos de violencia abyecta. A diferencia de los iconos de guerra, las imágenes de cuerpos destrozados no repiten en abstracto un mismo hecho. Son testimonios de actos de barbarie en lugares específicos, los cuales, sistemáticamente, los hablantes aprenden a ignorar, a justificar y hasta despreciar, porque otros sujetos hablantes a quienes socialmente consideran mejores que ellos así lo hacen. Los sujetos contemporáneos se niegan a escuchar las voces de los cuerpos oprobados, así como ignoran los relatos visuales de los horrores de las guerras del capital, pues la comodidad consumista los volvió hipersensibles. El sentido común burgués los diezmó moralmente y los convirtió en entes moralmente pusilánimes. La repetición incesante de este tipo de imágenes no debe ser una excusa para refugiarse en iconos de guerra tradicionales, como lo son algunas obras de Goya, Delacroix o Picasso. En la tradición pictórica colombiana se encuentra *Violencia* (1962), la pintura de Alejandro Obregón. No es excusa para huir

de la realidad real y negarse a reconocer la bestialidad en cada acto específico de barbarie que estas imágenes señalan, y que el poder se afana en esconder con cómodos pretextos paternalistas.

En tercer lugar, se denuncia la *invisibilidad* del terror de Estado. A diferencia del amplio cubrimiento visual que tuvo la guerra de Vietnam, se conocen muy pocas imágenes reales de las guerras de Irak, Afganistán y Siria, entre otras guerras auspiciadas por los traficantes de armas. Aquellas que se conocen son tomadas por fotógrafos piratas, situados por fuera del círculo que legitima la propiedad plástica y comunicativa de las imágenes periodísticas o artísticas. El terrorismo de Estado se esconde de la mirada crítica contemporánea con la excusa paternal, según la cual, las imágenes de guerra pueden lastimar a los ciudadanos y ciudadanas. Y lo hacen. No cabe duda al respecto. Solo que esta excusa encubre apropiadamente los excesos de poder de quienes gobiernan globalmente. Y además, mantiene a los hablantes en su abyecta indiferencia hacia los horrores de la guerra. Hirschorn cita a Donald Rumsfeld, secretario de defensa de George Bush, el halcón disfrazado de Jesús que se tragó Irak y lo “reconstruyó en tres días”. En opinión de Rumsfeld, al mostrarse estas imágenes, se corre un riesgo innecesario. No se pueden desestimular las guerras lucrativas del capitalismo, así ellas mantengan en el infierno a los países que se toman en serio las consignas imperiales de fomentar la igualdad, la libertad y la fraternidad en el habla. Rumsfeld manda al infierno mediático a aquellos y aquellas que sacan estas nociones del papel y las ponen a prueba en la vida práctica.

En cuarto lugar, se critica la tendencia al *iconismo*. Al resaltarse plásticamente una imagen determinada, se suprimen las diferencias específicas de modo, tiempo y lugar que ayudan a diferenciar la catástrofe humanitaria detrás de cada una de las imágenes de los cuerpos destrozados, de las pieles expuestas a la mirada impasible del espectador. Se corre el riesgo de que las cualidades estéticas de la imagen capturen su imaginación. El icono es una imagen sublime de-potenciada que no lastima a nadie, así registre un hecho abyecto y bárbaro. Es una imagen de alta calidad, “políticamente correcta” y “estéticamente bella”. Goya, Delacroix, Picasso, Obregón, sirven de ejemplo. Los iconos contemporáneos son ideados para manipular la no-opinión de aquellos y aquellas que creen opinar libremente acerca de todo aquello que ignoran, y de lo cual no quieren saber más: este campo lo conforman los periodistas y sus respectivos lectores.

En quinto lugar, se problematiza la reducción de la experiencia a los *hechos del mercado*. Los hechos del mercado constituyen el nuevo becerro de oro, son la fuente de toda verdad. El artista poscontemporáneo no tiene ningún interés en el *verificacionismo* moderno de hechos. Responde a otro llamado, expresa otra necesidad: desplegar en cada uno de sus gestos, en cada uno de sus trazos, la verdad del sentido de la muerte. Especialmente, cuando deviene escándalo en la existencia. Esta verdad total no tiene nada que ver con hechos empíricos. La verdad total habla de la emoción

total, a saber, de la conmoción real, de aquella que no pasa por las redes sociales. Los hechos del mercado satisfacen con facilidad a aquellos que están entrenados para comprender el mundo con base en estadísticas y resultados de encuestas. Al reducir las cosas a hechos comerciales o estadísticas, se niega la posibilidad de acceder a la realidad que oculta la imagen mercantil detrás de los intereses económicos de los medios masivos de comunicación. Se impide tocar la verdad total, aquello que hace que los hechos en la existencia y las cosas sean lo que son en la percepción de los hablantes. Si se quiere tocar la verdad es necesario romper los muros del mercado y salirse del lucrativo mercado de los hechos. Los artistas poscontemporáneos reivindicar la imagen como vehículo de verdad veraz. La imagen no es una apariencia de realidad, es expresión de la intensidad del sentido de la existencia. Por ejemplo, las imágenes que reivindica Nancy son aquellas que no temen ponerse al borde, al filo de la realidad.² Esta emoción compartida, esta conmoción infinita es actualizable en una figura. La imagen contemporánea reivindica todo su poder ancestral (Belting, 2012b). Es necesario fugarse del dispositivo platónico que relega la imagen artística a ser un simulacro de realidad.

En sexto lugar, se replantea el síndrome de la víctima. La clasificación de cuerpos humanos destrozados como víctimas o como no víctimas, es una manera de evitar la percepción que se tiene habitualmente de estos actos de brutalidad y barbarie. Existe un gesto de inconmensurabilidad que diferencia a cada una de las situaciones en que irrumpen los cuerpos masacrados. Existen unas diferencias específicas de tiempo, lugar y motivación en cada masacre humanitaria que las hace inconmensurables. El dolor que genera un cuerpo destrozado no es comparable con ningún otro. Los iconos de la guerra con los cuales los hablantes se defienden de la brutalidad de la realidad contemporánea, falsean el dolor de los cuerpos singulares masacrados. No se trata entonces de una inconmensurabilidad con respecto al sistema perceptivo, sino con respecto a las mismas situaciones en que se dan los actos de barbarie que los regímenes ideológicos propician. Tocar la imagen de esta inconmensurabilidad real, no lógica, permite generar una resistencia afectiva al simple acto de tener que formular discursivamente quién es víctima, de quién se es víctima, o tal vez cuestionar por qué es necesario preguntar: ¿es este-aquí visual un asesino o un torturador? Mediante esta aparente autonomía retórica que se pretende otorgar al espectador, no se logra dilucidar nada.³ En otras palabras, el síndrome de la víctima manipula para que se

2 “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).

3 “El síndrome de la víctima es un síndrome [más bien un dispositivo] que quiere que nosotros [en shock] demos una respuesta, una explicación, una razón a los actos inconmensurables, y, que, final-

juzgue a alguien, generalmente, en favor de los depredadores. He ahí la astucia de la razón instrumental, que descansa en su eterna perversión. El discurso acerca de las víctimas cosifica la muerte, la pone a su servicio, propicia el olvido del último gesto de emancipación humana: la resistencia activa del habla real.

En séptimo lugar, la *cualidad* se manifiesta como algo irrelevante. Bajo condiciones extremas, de emergencia humanitaria, la calidad de un producto fotográfico es irrelevante para la contemporaneidad, pues la fotografía no interesa como objeto de goce estético. La fotografía de guerra esculpe en tiempo real el tiempo espaciado en un misil o mediante un cañonazo. En efecto, atendiendo a la procedencia “pirata” de estas imágenes extraartísticas, no tiene ninguna relevancia hablar de sus cualidades estéticas. El artista contemporáneo debe buscar y captar con entereza, no tanto la calidad, como el brío de la situación, la energía evaporada de los cuerpos cristalizados o carbonizados en las imágenes. Frente a la inconmensurabilidad de cada acto de guerra, la cualidad no tiene ninguna importancia. Al determinarse que los valores formales quedan obsoletos en el estado de excepción, se presenta la necesidad de redefinir aquello que se anuncia como arte.

En octavo lugar, se tiene la *distancia patológica* mediante la hipersensibilidad. La hipersensibilidad contemporánea, el pudor mediático, es un manierismo perverso. Es narcisismo. Es síntoma de enfermedad mental. El discurso de la sensibilidad contemporánea —que es en realidad una hipersensibilidad—, consiste en una estrategia para mantener y justificar el autoenclaustramiento, aquella comodidad abyecta e indiferente, destinada a potenciar la agresividad del psicópata en calma, y a estimular a los estetas a consumir bienes suntuarios tales como los productos artísticos.

Referencias

- Agamben, G. (1998). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Altera.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2007b). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2014). *Pilato y Jesús*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G., y Ferrando, M. (2014). *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. Madrid: Sexto Piso España.
- Aristóteles. (1988). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Azcona, A. (2014). Entrevista [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=llGnQXf_y7Y
- Azcona, A. (2015). *Habitación, Performance en la Galería Santa Fe* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UVRy-RJkxA>
- Badiou, A. (1990). *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Badiou, A. (1999). *San Pablo: la fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Badiou, A. (2005). *Filosofía del presente*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Badiou, A. (2008). *El balcón del presente*. México: Siglo XXI editores.
- Badiou, A. (2009). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Badiou, A. (2011). *Elogio del amor*. Madrid: La esfera de los libros.
- Badiou, A. (2012). *El despertar de la historia*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Badiou, A. (2013a). *Las condiciones del arte contemporáneo*. Recuperado de <http://www.brumaria.net/284-alain-badiou/>
- Badiou, A. (2013b). *La aventura de la filosofía francesa a partir de 1960*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Badiou, A. y Tarby, F. (2013). *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Badiou, A. (2014). *Filosofía y política*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Badiou, A., y Žižek, S. (2011). *Filosofía y actualidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Badiou, A., y Cassin, B. (2011). *No hay relación sexual*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Badiou, A., y Tarby, F. (2013). *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Badiou, A., Bourdieu, P., y Butler, J. (2014). *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Baudelaire, C. (1999). *Salones y otros escritos sobre arte. El pintor de la vida moderna*. Madrid: Visor.
- Baudelaire, C. (1988). *Curiosidades estéticas*. Madrid: Jucar.
- Beckett, S. (2001). *Rumbo a peor*. Buenos Aires. Lumen.
- Beckwith, J. (1997). *Arte paleocristiano y bizantino*. Madrid: Cátedra.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Kats Editores.
- Belting, H. (2012a). *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente*. Madrid: Akal.
- Belting, H. (2012b). *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- Belting, H. (s. f.) *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*. Recuperado de http://rae.com.pt/Belting__Contemporary_Art_as_Global_Art.pdf
- Butler, J. (2001). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/o8o6/butler/es>
- Byung-Chul, H. (2014). *La agonía de eros*. Barcelona: Herder.
- Calasso, R. (2008). *La locura que viene de las ninfas*. Madrid: Sexto Piso.
- Calderón-Schrader, C. (Edit.). (1990). *50 Años Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura.
- Cassin, B. (2013). *Jacques el sofista. Lacan, logos y psicoanálisis*. Buenos Aires: Manantial.
- Castro, E. (2011). *Diccionario Foucault*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castro, E. (2014). *Introducción a Foucault*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Castro-Gómez, S. (2010). *Historia de la gubernamentalidad. Razón de estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Davidson, D. (1990). *De la verdad y la interpretación*. Gedisa: Barcelona.
- De la Higuera, J. (2004). *Introducción a Michel Foucault, Sobre la Ilustración*. Madrid: Técnos.
- Deleuze, G., y Parnet, C. (2004). *Diálogos*. Pre-textos: Valencia.
- Deleuze, G. (1970). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1977). *Filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1987a). ¿Qué es el acto de creación? Recuperado de <http://www.proyectotrama.org/oo/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm>
- Deleuze, G. (1987b). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2005). ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2005b). *La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas (1953- 1974)*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2008). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires. Cactus.
- Deleuze, G. (2009a). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (2009b). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros.

- Deleuze, G. (2014). *Michel Foucault y el poder. Viajes iniciáticos I*. Madrid: Errata Naturae.
- Deleuze, G. (2015). *La Subjetivación. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.
- Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Detienne, M. (2004). *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. México D.F.: Sexto Piso.
- Dreyfus, H. L., y Rabinow, P. (1984). *Michel Foucault. Un parcours philosophique. Au-delà de la l'objectivité et de la subjectivité*. París: Gallimard.
- Dreyfus, H. L., y Rabinow, P. (2001). *Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Emmelhainz, I. (2012) *Alotropías en la trinchera evanescente*. México. Benemérita.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foster, H. (1996). *The return of the real*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foster, H. (2008b). *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1990). *La vida de los hombres Infames*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (1995). *Theatrum Philosophicum*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1999a). *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales (Vol. I.)*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1999b). *Estrategias de poder, Obras esenciales (Vol. II)*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1999c). *Estética, ética y hermenéutica (Vol. III)*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2002). *Los anormales*. México: F.C.E.
- Foucault, M. (2004). *Sobre la Ilustración*. Madrid: Técnos.
- Foucault, M. (2008). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos.
- Foucault, M. (2009a). *La hermenéutica del sujeto*. México: F.C.E.
- Foucault, M. (2009b). *El gobierno de sí y de los otros*. México: F.C.E.
- Foucault, M. (2009c). *La voluntad de Saber*. En *Historia de la Sexualidad (Vol. 1)*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2009d). *El uso de los placeres*. En *Historia de la Sexualidad (Vol. 2)*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2009e). *La inquietud de sí*. En *Historia de la Sexualidad (Vol. 2)*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2010a). *El coraje de la verdad*. México: F.C.E.
- Foucault, M. (2010b). *Arqueología del Saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2010c). *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2010d). *El orden del discurso*. Barcelona: Túsquets.
- Foucault, M. (2012). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.

- Foucault, M. (2013). *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2013b). ¿Qué es usted profesor Foucault? *Sobre la arqueología y su método*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Gadamer, H. (1977). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. (1992). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Galibondo, A., y Fuentes, F. (2004). Introducción. En M. Foucault, *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Buenos Aires: Paidós.
- Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Goldsmith, K. (Ed.) (2010). *Andy Warhol. Entrevistas*. Madrid: Blackie Books.
- Gombrich, E. H. (2008). *La Historia del Arte*. China: Phaidon.
- Granados, N. (2013). *Performance Carro Limpio, Conciencia Sucia* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2-xEJyOyXxU>
- Granados, N. (2016). *Entrevista* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/?v=HSPb4GA7ND8&t=21s>
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura: ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.
- Guasch, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. España: Ed. Alianza.
- Guilbaut, S. (2009). *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Madrid: Akal.
- Heidegger, M. (1990). *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Heidegger, M. (2000). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos.
- Heidegger, M. (2001). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (2002). *De camino al habla*. Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (2002b). *Serenidad*. Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (2005). *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2006). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hightet, G. (1986). *La Tradición Clásica* (Vol. I). México: F.C.E.
- Hirschorn, T. (2012). Why Is It Important –today –to show and look at images of destroyed human bodies? Recuperado de http://www.cnap.fr/sites/default/files/article/123910_le-journal-de-la-triennale-2-4headsandaneer-emilierenardreng.pdf
- Hounie, A. (Comp.) (2010). *Sobre la idea de comunismo*. Barcelona: Paidós.
- Kant, E. (1992). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Kant, I. (2011). ¿Qué es Ilustración? Madrid: Alianza.
- Longino. (1979). *Sobre lo Sublime*. Madrid: Gredos.

- Lyotard, J. (1987). *El Entusiasmo*. Barcelona: Gedisa.
- Morey, M. (2014). *Escritos sobre Foucault*. México: Sexto piso.
- Morey, M. (2014b). *Lectura de Foucault*. México: Sexto piso.
- Nancy, J. L. (1996). *La experiencia de la libertad*. Barcelona: Paidós.
- Nancy, J. L. (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos.
- Nancy, J. L. (2003a). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, J. L. (2003b). *El olvido de la filosofía*. Madrid: Arena libros.
- Nancy, J. L. (2003c). *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona: Paidós.
- Nancy, J. L. (2003d). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca.
- Nancy, J. L. (2003e). *El “hay” de la relación sexual*. Madrid: Síntesis.
- Nancy, J. L. (2004). *Résistance de la poésie*. Périgueux: William Blake & Co.
- Nancy, J. L. (2005). *Hegel. La inquietud de lo negativo*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, J. L. (2006a). *58 Indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Nancy, J. L. (2006b). *Noli me tangere: Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: 2006.
- Nancy, J. L. (2006c). *Ser singular plural*. Madrid: Arena libros.
- Nancy, J. L. (2006d). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. L. (2006e). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. L. (2007a). *El peso de un pensamiento*. Pontevedra, España: Ellago Ediciones.
- Nancy, J. L. (2007b). *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La Cebra.
- Nancy, J. L. (2007c). *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. L. (2007d). *Tumba de sueño*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. L. (2007e). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. L. (2008a). *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. L. (2008b). *La evidencia del Filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae.
- Nancy, J. L. (2008c). *La Declosión. (Desconstrucción del cristianismo, 1)*. Buenos Aires: La Cebra.
- Nancy, J. L. (2009). *La verdad de la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. L. (2014a). *Itinerario poético. Seis conferencias inéditas. Colegio Nacional de México, 1975*. Girona, España: Atalanta.
- Nancy, J. L. (2014b). *Lugares divinos. Cálculo del poeta*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, J. L. (2014c). *Embriaguez*. Buenos Aires. Avellaneda: La Cebra.
- Paz, O. (1979). *El arco y la lira*. México: F.C.E.
- Paz, O. (2014b). *La lama doble*. Bogotá: Planeta.
- Rancière, J. (2002). *Le partage du sensible*. Recuperado de <http://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1120593/9703ac.pdf>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2007). *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rancière, J. (2007b). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Heder.
- Rancière, J. (2011b). *El malestar en la estética*. Buenos Aires. Capital intelectual S.A.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- Rorty, R. (1993). *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*. Barcelona: Paidós.
- Sloterdijk, P. (2012). *Has de cambiar tu vida*. Valencia: Pretextos.
- Trombadori, D. (2010). *Conversaciones con Foucault*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Valéry, P. (1998). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Veyne, P. (1972). *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epistemología*. Madrid: Fragua.
- Warhol, A., y Hackett, P. (2008). *POPism, The Warhol sixties. Diarios (1960-1969)*. Barcelona: Alfabet.
- Wilde, O. (1985). *Ensayos y Diálogos*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones.
- Worringer, W. (1957). *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zizek, S. (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso.
- Zizek, S. (2014). *La idea de Comunismo. The New York Conference (2011)*. Madrid: Akal.

AUTOR

Jorge Peñuela

Maestro en Artes Plásticas; magíster en Filosofía, de la Universidad Nacional de Colombia y doctor en Filosofía, de la Pontificia Universidad Javeriana. Como director del grupo de investigación Malinche, adelanta investigaciones acerca del lugar de la escritura en el modelado y simbolización de la experiencia artística contemporánea y poscontemporánea.

Los resultados de sus investigaciones han sido publicados en las revistas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en especial en la revista *Calle 14*, la *Revista Científica* y *Ciudad Pazando*. Es autor del libro *Excritos: braceos de sentido acerca del arte poscontemporáneo*. En la actualidad adelanta el proyecto de investigación *Escrituras Artísticas*, cuyos avances pueden consultarse en la página web www.liberatorio.org

Este libro se
terminó de imprimir
en abril de 2017
en la Editorial UD
Bogotá, Colombia