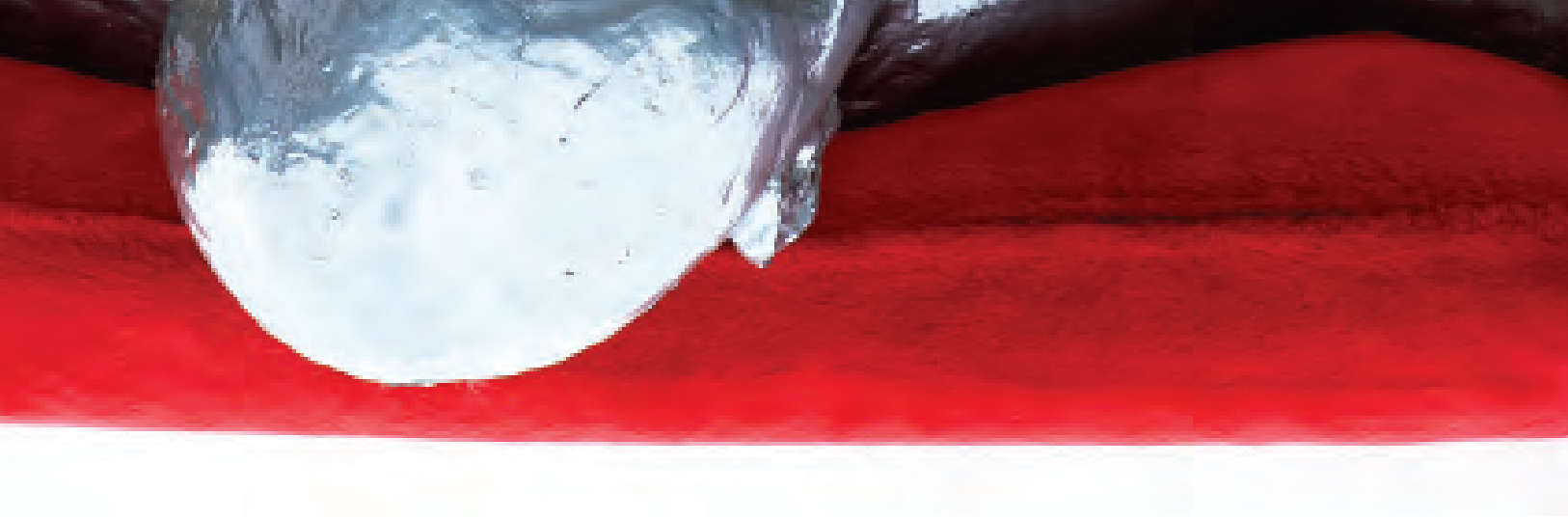
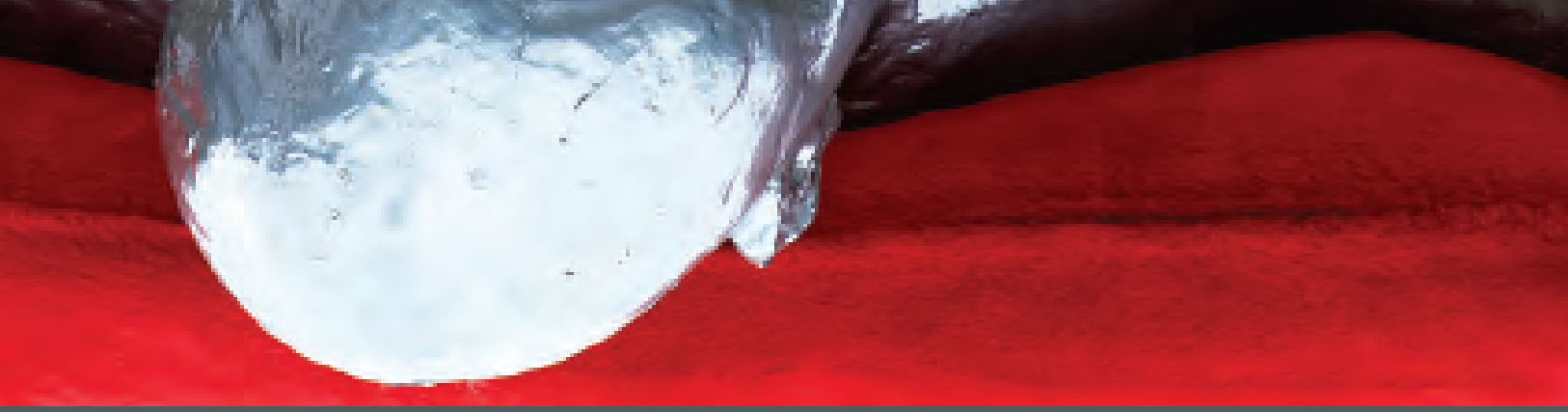


ANSIA
NATALIA GRANADA



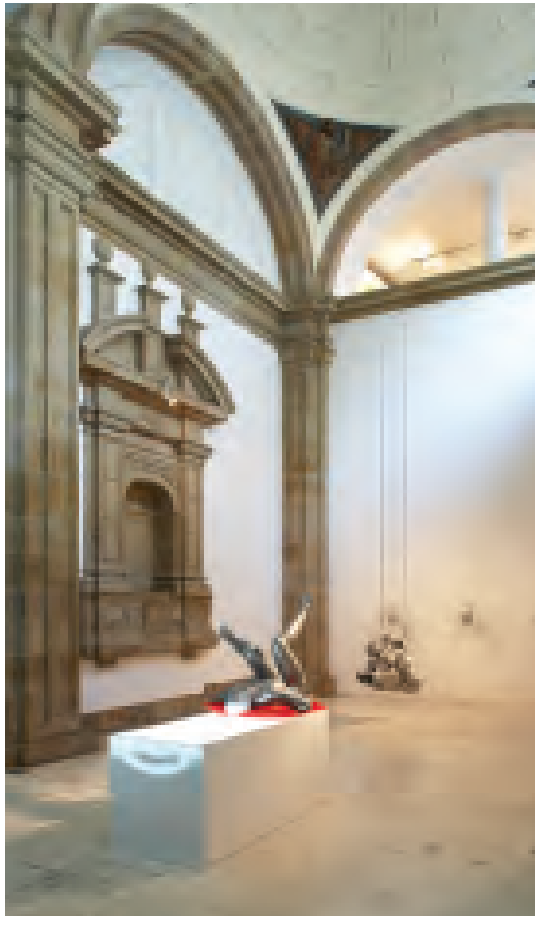
ANSIA
NATALIA GRANADA



ANSIA
NATALIA GRANADA



ANSIA
NATALIA GRANADA





C/ Trinidad, 17. 33201 Gijón. t/f: 98 535 79 39





COMISIÓN ASESORA MUSEO BARJOLA DE GIJÓN

Presidente: Ilmo. Sr. D. Javier Fernández Vallina
Vicepresidenta: Dña. Ana Rodríguez Navarro
Directora Museo Barjola: Dña. Lydia Santamarina Pedregal
Vocales: D.Vicente Díaz Faixat, D. Calixto Fernández Hernández,
Dña Maite Centol, D. José Antonio Galea Fernández,
D. Jaime González Herrero, D. Fernando Alba
Representante Caja de Asturias: Dña. Regina M. Rubio Martínez
Representante Ayto. de Gijón: Dña. Mercedes Álvarez González
Secretario: D. Lorenzo Almaza Ballesteros

CATÁLOGO

Edición: Servicio de publicaciones del Principado de Asturias
Producción: Museo Barjola, Consejeria de Educación y Cultura
Diseño y maquetación: Grupo Van Mozart
Texto: Fernando Castro Flórez
Traducción: dfadfsdfasdfasdfasdfasdfsdfasdfasdfasdf
Fotografía: dfadfsdfasdfasdfasdfasdfsdfasdfasdfasdf
Impresión: Gráficas Planisi / Depósito Legal: fasdfas

ANSIA
NATALIA GRANADA

agosto / septiembre 2005

El comienzo de lo terrible

“Gravi iamdudum saucia cura
volnus caeco igni”.

Fernando Castro Flórez

"Los que aman la pintura son sospechosos. La vida no se mira. Lo que anima la animalidad del animal, lo que anima la animalidad del alma no se distancia de sí mismo. El *ego* desea el reflejo, la separación entre el interior y el exterior, la muerte de eso que va y viene continuamente de uno a otro. Hay que amar también la ignorancia de la que no podemos salir como a la vida misma que persiste en ella. Todo hombre que cree saber está separado de su cabeza y del azar originario. Todo hombre que cree saber mantiene la cabeza cortada encima del espejo. Lo que lo condena a la fascinación (a la turbación erótica) es también lo que lo protege de la locura"[1].

Campo de la violencia, lo que acaece en el erotismo es la disolución, la destrucción del ser cerrado que es un estado normal en los participantes en el juego. Una de las formas de violencia extrema es la desnudez, presente en todo momento en la obra de Natalia Granada, que es un paradójico estado de comunicación o, mejor, un desgarramiento del ser, una ceremonia patética en la que se produce el paso de la humanidad a la animalidad: "la acción decisiva es ponerse desnudos. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá de un replegamiento sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos da el sentimiento de la obscenidad. La obscenidad significa el trastorno que desarregla un estado de los cuerpos conforme a la posesión, a la posesión de la individualidad duradera y afirmada"[2].

Tal y como Jean-Luc Nancy ha indicado, el cuerpo es la certidumbre confundida, hecha astillas. Nada más propio, nada más ajeno a nuestro viejo mundo. En esa *corporalidad extrema* (por ejemplo, en esa imagen del sagrado corazón) están unidas lo propio y lo extraño. "La angustia, el deseo de ver, de tocar y comer el cuerpo de Dios, de ser ese cuerpo y de *no ser sino eso* constituyen el principio de (sin)razón de Occidente. Por eso, el cuerpo, *jamás tuvo ahí lugar, y menos que nunca cuando ahí se lo nombra y se le convoca*. El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: hostia"[3]. Es cierto que el cuerpo es un producto tardío, una decantación de Occidente en la que aparece el rasgo, crucial, de la caída: es el último peso, vale decir, la *gravedad*. Pero también podríamos hablar del cuerpo como algo desastroso o, mejor tal y como se manifiesta en muchas obras de Natalia Granada, como nuestra angustia puesta al desnudo. *Ahí se pierde pie*. No tenemos ninguna duda de que la danza recorre obsesivamente esa piel plegada y replegada, tersa y excitada, ligada o desligada, los lugares de existencia, ese *ser-arrojado* que es el cuerpo. Santiago B. Olmo ha señalado que la obra de Natalia Granada ha girado, de manera obsesiva alrededor del cuerpo, "abordando con extrema crudeza los aspectos más inquietantes que lo construyen desde el deseo, la agresión, el impulso de muerte y la violencia"[4].

Puede plantearse una lectura de las visiones del sujeto en Natalia Granada a partir de la noción de



Insomnia
Galería Begoña Malone, Madrid. 2002

fetichismo[5], entendiendo que el fetiche, ya se trate de una parte del cuerpo o de un objeto inorgánico, es, según Freud, al mismo tiempo, la presencia de aquella nada que es el pene materno y el signo de su ausencia; símbolo de algo y a la vez de su negación, puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial, en la cual las dos reacciones constituyen el núcleo de una verdadera y propia fractura del Yo. El impulso multiplicador, la tensión que incita a coleccionar, es propia del fetichista: las encarnaciones sucesivas no agotan completamente la nada de la que son cifra. En cuanto presencia, el objeto-fetiche, es en efecto algo concreto y hasta tangible, pero en cuanto presencia de una ausencia es, al mismo tiempo, inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente. Cuando la intimidad ha desaparecido puede surgir un arte del *cuidado de sí* a partir de una singular *extrañeza del cuerpo*, algo semejante a lo que Lacan llamó *extimité* (extimidad), un proceso complejo en el que nos ponemos hondamente en relación con la Cosa[6].

En *Más allá del principio del placer*, advierte Freud, que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia, algo que la fotografía sostiene como duplicación de lo real pero también como *teatro de la muerte*. En la edad de la ruina de la memoria (cuando el vértigo catódico ha impuesto su hechizo) el tiempo está desmembrado, "de ese desmembramiento -escribe Trías- surge la presencia de una reminiscencia"[7]. El arte sabe de la importancia de destacarse del tiempo, para buscar las *correspondencias* como un encuentro (memoria involuntaria) que detiene el acelerado discurrir de la realidad. Natalia Granada dibuja y esculpe lo que podríamos llamar el *desquiciamiento insomne,* materializa una mezcla del placer y de la tragedia, presenta obsesivamente el cuerpo torturado "que se transfigura en la extraña imagen del miedo al deseo"[8]. En última instancia, *el deseo es el miedo*. Aunque lo que querríamos es, ciertamente, *vivir de maravilla*[9]. Lo que nos atrapa es lo *real* que, además, escapa a toda simbolización, es del orden de lo inefable [10].

Ecce Homo: el cuerpo es una llaga. Nuestra época está llena de cicatrices y tatuajes, aunque la mirada que si impone sea la del *ojo sin párpado*[11]. "Como en la Edad Media, la representación del cuerpo solamente parece tolerada si se presenta deshecho, fragmentado, desmembrado, o bien "repegado" o remontado según inauditos procedimientos"[12]. Natalia Granada impone la presencia del cuerpo doliente que otorga una sorprendente integridad del yo frente al otro que apenas acierta a comprender qué pasa[13]. Pienso en la obra titulada *La oscura evidencia* (2000), ese sexo femenino que es, en cierto sentido, *meduseo*[14]. Esa belleza que nos espanta remite a la muerte[15]. Las salamandras, esos animales en los que Natalia Granada destaca la belleza de sus colores brillantes, representan el *espíritu del fuego*. Es paradójico que esa *imagen brutal* esté contenida en un expositor perfecto, como si fuera una joya[16]. El sexo putrefacto o cadavérico resplandece como el *agalma secreto*. La idea visceral del deseo que esta creadora despliega genera presencias que tienen algo de *apotropaico*, gestos conjuradores que ahuyentan el mal de ojo.

Natalia Granada es una artista *fascinada por la mutilación*[17]; unas de sus impresionantes obras recientes nos sitúa ante dos cabezas que más que besarse se destrozan mutuamente. Del cuerpo no queda el rostro sino el resto, casi atroz de la *decapitación*[18]. Asistimos a una *radical negación del semblante*. "La ausencia es asumida como ocasión del acto de figurar, como razón del retrato. La escenografía que da cuerpo a su invención es un dispositivo sentimental: la imagen es la retención del ausente, de aquel que va a marcharse "al extranjero"[19]. El rostro es lo inapresable de todo retrato, es una *epifanía* que no se puede nunca englobar. Variación y pequeña diferencia remiten a una *repetición de desfondamiento*, en la que se puede encontrar una potencia de simulación, esto es, junto a la eficacia del desplazamiento, el desfallecimiento de la apariencia en el disfraz[20]. Puede suceder que el rostro no sea más que el telón de una escena que no se manifiesta más que en entreactos, algo sometido a permanente metamorfosis, pero deshacer el rostro no es nada sencillo, Deleuze nos recuerda que se puede caer en la locura. No es azaroso que el esquizofrénico pierda, al mismo tiempo, el sentido del rostro, del suyo propio y del de los demás, el sentido del paisaje, el del lenguaje y sus significados dominantes. "Deshacer el rostro -se afirma en *Mil mesetas*- es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad"[21]. Sabemos también que la fantasía gobierna la realidad y que nunca se puede llevar una máscara sin pagar por ello en carne. El Otro puede tener las características de un abismo, de la misma forma que el orden simbólico se encuentra ocultado por la presencia fascinante del objeto fantasmático. "Lo experimentamos cada vez que miramos a los ojos de otra persona y sentimos la profundidad de su mirada"[22].

Recuerdo dibujos tremendamente expresivos de Natalia Granada en los que aparecían perros sangrando, amenazadores, entre alambres, transmitiendo una tensión de la que apenas se puede hablar. "Hay –escribe Juan Cruz- un componente de ansiedad y de miedo en la actitud de los animales, y aquí está, en esa frontera entre lo animal y el alma, la pintura de Natalia Granada para expresar lo más inquietante que tiene el alma del animal, que es precisamente su contorno rabiosamente humano"[23]. Y, sin embargo, esta artista considera que esos perros, extremadamente violentos, están besándose[24]. Conviene tener presente que cuando el sujeto se aproxima demasiado a la fantasía se produce el (auto)borramiento. Queda el arte como *aphánisis*[25]. La mirada gorgónea une, definitivamente, al sueño y a la muerte[26].

Toda la obra de Natalia Granada nos impulsa a intentar tocar el cuerpo con la incorporalidad del sentido. Acaso tendríamos que hacer del sentido un toque, un tacto, un porte. Ese toque es el límite, el espaciamiento de la existencia. Pienso, tras estos merodeos en los que querría dar cuenta de un *acontecimiento extraordinario*, que lo decisivo es *tocar las cosas con la lengua*. "Tocar la interrupción del sentido –dice Jean-Luc Nancy-, he ahí lo que, por mi parte, me interesa en el asunto del cuerpo"[27]. *Tocamos fondo o, mejor, cobramos conciencia del suelo*. Por mi pie yo me toco; se trata de tocar el afuera. El yo es un toque de esa exterioridad[28], pero sobre todo el cuerpo es un *tono*, una tensión (derivando hacia la rigidez cadavérica



¡Cuidado con el perro!
Círculo de Bellas Artes, Madrid. 2001 [>]



o la inconsistencia de la podredumbre). "Un cuerpo es lo que empuja los límites hasta el extremo, a ciegas, tentando, tocando por tanto. ¿Experiencia de qué? Experiencia de "sentirse", de tocarse a sí mismo. [...] El cuerpo es la experiencia de tocar indefinidamente lo intocable, pero en el sentido de que lo intocable no es nada que esté detrás, ni un interior o un adentro, ni una masa, ni un Dios. Lo intocable es que eso toca. También se puede emplear otra palabra para decir esto: lo que toca, eso por lo que es tocado, es del orden de la emoción"[29]. Lo que toca el arte o, mejor, aquello a lo que se aproxima es a la figuración de la *ausencia*[30].

Cuando vemos las esculturas de Natalia Granada suspendidas en el aire o depositadas sobre superficies especulares, sentimos el peso del cuerpo[31], la mezcla de gravedad y levedad. La caída es lo activo, es el paso a otros niveles de sensación. "La mayoría de los autores –escribe Deleuze en su estudio sobre Francis Bacon- que se han enfrentado a este problema de la intensidad en la sensación parece haber encontrado esta misma respuesta: la diferencia de intensidad se experimenta en la caída"[32]. La tensión se experimenta en la caída, en el traspiés, en el movimiento más interior del clinamen, sin que aquí esté implícita la mise-



ria, el fracaso o el sufrimiento. La caída es lo más vivo que hay en la sensación, aquello en lo que se sensación se experimenta como viviente: es el *ritmo activo*. Los cuerpos desnudos no son meramente desencadenantes del deseo también nombran o alegorizan la crucifixión, esa encarnación del principio divino que entraña la muerte de la parte humana en lo divino, "un sacrificio que equivale a un deicidio por cuanto se ejerce en la persona de un Dios Hijo de Dios, un homicidio por cuanto se ejerce en la persona de un hombre Hijo del Hombre"[33].

La división del sujeto no es la división entre un yo y otro, entre dos contenidos, sino *la división entre algo y nada*, entre la característica de la identificación y el vacío. "*Descentramiento* designa así primero la ambigüedad, a oscilación entre identificación simbólica e imaginaria –la indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo "real" o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser "más real" que lo que oculta, que el "rostro verdadero" tras ella"[34]. El descentramiento (en vez de la pantalla cartesiana de la conciencia central que constituye el foco de la subjetividad)

es, en cierto sentido, un medio de identificación del vacío. Más que el sueño el imaginario obsesivo de Natalia Granada hace que nos adentremos en las pesadillas. Sería demasiado metafísico afirmar que la predicación o la articulación son la *primera violencia*, que el conflicto ya estaría en la epifanía del *ser*[35], lo que revela la "crueldad" de esta creadora es que el horror, a la manera lacaniana, es el meollo de la realidad[36].

Natalia Granada "nombra" el *ansia*, crea cuerpos de color metalizado, moldea la extrañeza; podríamos hablar de una rara *suavitas*[37] en estas obras que acaso sirvan para escapar de lo terrible gracias al sacrificio[38]. "El sacrifico –apunta Francisco Jarauta en torno a la obra de Natalia Granada- entonces restaura desde su sombra un aura sagrada que atrae y posee, recrea y sacia la difícil e insoportable ansiedad de la búsqueda. Sólo la muerte puede igualar tal paroxismo. Freud hizo notar cómo la figura de Perseo, teniendo la cabeza de la Medusa en su mano, representaba el ritual más perfecto de la estigmatización. Ahora la escena se invierte y es la cabeza de Perseo la que se convierte en el lugar fatídico de todas las pulsiones"[39]. Pero más allá del cuerpo regresivo y de sus traumatismos[40], atravesando la tonalidad ritualista, esta creadora nada complaciente acaso esté alegóricamente hablando del seno materno, de ese *lugar* en torno al que surge un deseo absoluto[41]. Si en las piezas escultóricas de la serie *Insomnia* (2002) aparecían figuras en posición fetal unidas por une norme cordón umbilical, ahora presenta una mujer que da a luz, abierta de piernas, en un borde dramático.

Desde el animal que puede ser metáfora del otro y de lo prohibido vamos hasta el cuerpo que intenta asumir la emergencia del *otro* deseado. Entre el escaparate y la morgue, Natalia Granada no deja de intensificar sus *especulacione*s. Precisamente los espejos son el lecho en el que reposan, si tal cosa puede decirse, los cuerpos o unas luces blancas que surgen del fondo al que nosotros no tenemos acceso. De nuevo tenemos que recurrir a Perseo que se sirvió de su escudo como si fuera un espejo; el escudo le devolvió su propia imagen a Medusa que, presa de espanto, se petrificó a sí misma. El espejo que nos refleja, en realidad, a nosotros mismos o, mejor, *desvela el misterio de la sexualidad mortal*[42]. La fascinación de la obscenidad está en el límite del asco, en la atracción por el cadáver. Para Kolnai, lo asqueroso por excelencia es el cadáver, máxima manifestación de la putrefacción, de la descomposición, del paso de la vida a la muerte[43]. Sabemos que es necesaria la *visión* baudeleriana *de la carroña*, eso tremendo tiene que se detallado, descrito literalmente, hasta llegar a lo pornográfico[44]. Aunque sea necesario mirar de reojo, "porque no se puede perder de vista eso cuya vista no se tiene, eso que hace perder la vista"[45].

Natalia Granada se entrega a la piel como *plegamiento artificial*, le interesa el reflejo, el fantasma, la alteridad innombrable. La fatalidad del espejo casi hace pensar en la ceguera como un don[46]. Esta creadora que afirma que le interesa mucho el mundo de la violencia y la agresividad da rienda suelta a las pulsiones. "Natalia Granada lo llama re-pulsión, insistiendo por un lado, con ese pequeño guión inserto, en el carácter doblemente compulsivo de la fascinación que ejerce y, a la vez, del asco revulsivo que suscita. Sus obras son

por tanto obscenas en un sentido deliberado, al provocar en nosotros la atracción a la vez que la náusea"[47]. No deja de mirar, obsesionada, la semejanza o cercanía del sexo y la muerte. *Horridus* es el nombre secreto de la belleza en Roma. Nosotros caemos en el "escalofrío de espanto" ante la voluptuosidad cruel de las obras de Natalia Granada. La herida secreta, aquel "fuego ciego"[49], remite, de verdad, al amor: *Aeterno volnere amoris*. Como Sandor Ferenczi señalará en *Thalassa*, la pasión erótica es un combate en el que debe decidirse cual de los dos adversarios, ambos acosados por la nostalgia del útero materno perdido, conseguirá forzar el acceso al cuerpo del otro para alcanzar la antigua *domus*. Las intensas obras de Natalia Granada *recuerdan* la posición fetal, el sueño, el miedo o, acaso, sean la revelación del fondo sádico de la ternura[50]. La vagina, esa que las salamandras profanaban o habían convertido en su madriguera, es el pasado más antiguo. Acaso tenga razón Séneca y *nacer sea un placer que muere*, el coito originario prefigura el final oscuro, ese abrazo en el que el placer se totaliza hace de la felicidad algo efímero. *Sum: Coitabant*[51]. ▬

Notas:

Página 7

[1] Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 196.

[2] Georges Bataille: *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1985, p. 31.

[3] Jean Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 9.

[4] Santiago B. Olmo: "El miedo y el deseo" en *Natalia Granada. Insomnia*, Galería Begoña Malone, Madrid, 2003, p. 3.

Página 9

[5] "Cuerpos en fragmentos dislocados, de cuadrúpedos indefinidos (perros y cerdos), se acumulaban sobre una inmensa mesa encerrados entre hierros de alambre que podían ser tanto de jaulas como de sus propias estructuras internas: cuerpos simulacros fetiches acribillados por agujas, mesa de casquería, proyecto de matadero" (Santiago B. Olmo: "El miedo y el deseo" en *Natalia Granada. Insomnia*, Galería Begoña Malone, Madrid, 2003, p. 4).

[6] ∞"El problema consiste en que, al 'circular alrededor de sí mismo' como su propio sol, ese sujeto autónomo encuentra en sí algo que es 'más que él mismo', un cuerpo extraño que está en su mismo centro. A esto apunta el neologismo lacaniano *extimité*, extimidad, la designación de un extraño que está en medio de la intimidad. Precisamente por dar vueltas alrededor de sí mismo, el sujeto circula en torno a algo que es 'en él mismo más que él mismo", el núcleo traumático del goce que Lacan nombra con las palabras alemanas *Das Ding* (La Cosa)" (Slavoj Zizek: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular,* Ed. Paidós , Buenos Aires, 2000, p. 276).

[7] ∞Eugenio Trías: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 120.

[8] ∞Santiago B. Olmo: "El miedo y el deseo" en *Natalia Granada. Insomnia*, Galería Begoña Malone, Madrid, 2003, p. 4.

[9] ∞"Tal vez en este contexto resuene con otro alcance la necesidad de *vivir de maravilla*, en lugar de *vivir de miedo*. No es difícil reconocer que habitualmente nos desenvolvemos en un ámbito en el que nuestra vida es del miedo. Él labra nuestra existencia cotidiana tejiéndola de mediocridad, de una mediocridad que puede adoptar la forma de una aparente placidez. El terrible retorno de lo irrepetible de nuestra existencia la sostiene en la maravilla de vivir. Pero el terror de vivir es, a la par, gozo y dicha de hacerlo. No es ya el simple miedo a los sucesos de la vida cotidiana, es el sencillo

terror, la maravilla del existir. De ahí que la culminación de la modernidad sea con Hegel el cumplimiento de otra forma de silencio de la maravilla. Y, a la par, con éll, el grito de la necesidad de su libertad" Ángel Gabilondo: *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud y la muerte*, Ed. Abada, Madrid, 2003, pp. 160-161).

[10] ∞El taedium de los romanos se prolongó hasta el siglo I. La *acedia* de los cristianos apareció en el siglo III. Reapareció bajo la forma de melancolía en el siglo XV. Regresó en el siglo XIX con el nombre de *spleen*. Y regresó en el siglo XX con el nombre de depresión. No son más que palabras. Un secreto más doloroso habita en ellas. Del orden de lo inefable. Lo inefable es lo "real". Lo real no es otra cosa que el nombre de lo más detumescente en lo profundo de la detumescencia. A decir verdad, no hay más lenguaje que el lenguaje. Y todo lo que no es lenguaje es real" (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, pp. 171-172).

[11] ∞"Ojo sin párpado agotado de ver y de ser visto": es lo que dice Marcel Hénaff de nuestro cuerpo occidental llegando al término de un programa primeramente trazado por Sade. *Porno-grafía*: el desnudo grabado de estigmas de la llaga, heridas, fisuras, chancros del trabajo, del ocio, de la tontería, de las humillaciones, de alimentos sucios, de golpes, de temores, sin apósitos, sin cicatrices, llaga que no se cierra" (Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 63).

[12] ∞Jean Clair: *Elogio de lo visible*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 211.

[13] ∞"La capacidad que, en este sentido, posee el 'cuerpo doliente' para promover un reconocimiento del 'yo' como integridad, como *diferencia plena* con respecto al 'otro', proviene, justamente, del papel jugado por la piel como *lugar de dinamización subjetiva del dolor*: la experiencia dolorosa, en sí misma, al formularse en la inanimación del 'ello', necesita un 'yo' enunciador que la reinterprete dinámicamente y que, en consecuencia, permita su configuración como un 'espacio ético', en el que se regulan las relaciones consigo mismo y con los demás" (Pedro A. Cruz Sánchez: *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Ed. Tabularium, Murcia, 2004, p. 128).

[14] ∞"*La oscura evidencia*, consistía en una escultura que reproducía a tamaño natural los glúteos abiertos de una mujer. Sobre ellos se cernían voraces innumerables salamandras, devorando la carne, mordiendo la piel: el efecto visual era inicialmente el de una cabeza, la cabeza de Medusa, a la que no se puede mirar porque convierte en piedra, porque hiela y mata" (Santiago B. Olmo: "El miedo y el deseo" en *Natalia Granada. Insomnia*, Galería Begoña Malone, Madrid, 2003, p. 4).

[15] ∞"Puede ocurrir que miremos algo bello y pensemos que nos puede hacer daño. Lo admiramos sin alegría. Por definición, la palabra 'admiración' no es la adecuada: veneramos algo que ejerce en nosotros un atractivo que se transforma en aversión. En la palabra 'venerar' encontramos a Venus. Encontramos también la palabra que usa Platón cuando se niega a distinguir la belleza del espanto. Nos aproximamos entonces al verbo francés *méduser*: aquello que nos impide huir de lo que tendríamos que huir y hace que veneremos nuestro propio miedo, obligándonos a preferir nuestro espanto antes que a nosotros mismos, aun a riesgo de morir" (Pascal Quignard: El sexo y el espanto, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 73).

[16] ∞"¿Cómo una sexualidad tan excesiva puede contenerse en el escaparate de una joyería? Natalia habla de la soledad que implica la sexualidad" (Miguel Cereceda: "La oscura belleza" en *Natalia Granada. ¡Cuidado con el perro!*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2001, p. 10).

Página 10

[17] ∞"[...] la mutilación expresa la quinta esencia de la metafísica; no hay plenitud, ni perfección ni cumplimiento sino imaginarios o *post morten*. Así pues, antes del tránsito no cabe acceder a esos fantasmas como no sea con el mito, el sentido, la palabra, la forma. Toda mutilación enerva el cuerpo y lo desfigura, es metáfora de la destrucción y del fallecimiento. Y nos ilusionamos imaginando que esas puestas en escena conjuran un poco la entropía, pues ella nos envuelve, nos atrapa y nos domina. Consolémonos, lo peor es siempre una certeza" (Michel Onfray: "De la mutilación entendida como una de las bellas artes" en Anna María Guasch (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 307).

[18] ∞Julia Kristeva ha tratado este tema en la exposición *Visions capitales, sacrifice, décapitacion, représentation*, Museo del Louvre, París, 1998.

[19] ∞Jean-Cristophe Bailly: *La llamada muda. Los retratos de El Fayum*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 106.

[20] ∞Cfr. Gilles Deleuze. Diferencia y repetici®Æn, Ed. Jucar, Madrid, 1988, pp. 460-461.

[21] ∞Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, p. 191.

[22] ∞Slavoj Zizek: "La sublimación y la caída del objeto" en *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1994, p. 145.

[23] ∞Juan Cruz: "Pinta como si bailara" en *Natalia Granada. ¡Cuidado con el perro!*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2001, p. 13.

[24] ∞"Los perros están derramando sangre, vomitando. Son perros de presa. Se están agrediendo. Para Natalia Granada sin embargo se trata de un beso. Hay dos animales que se están devorando, y ella insiste en reconocer esa imagen brutal como imagen sexual, aún más, como imagen de la expresión más tierna del afecto. Se trata sin duda de una sexualidad perversa" (Miguel Cereceda: "La oscura belleza" en *Natalia Granada. ¡Cuidado con el perro!*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2001, p. 9).

[25] ∞"Hay una brecha que separará eternamente el núcleo fantasmático del ser del sujeto de las formas más 'superficiales' de sus identificaciones simbólicas y/o imaginarias -no me es nunca posible el asumir totalmente (en el sentido de integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me le acerco demasiado, lo que ocurre es la *aphánisis* del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Y, quizás, la actualización forzada en la sociedad real misma del núcleo fantasmático de mi ser es la por y m®¢s humillante forma de violencia, una violencia que mina la base misma de mi identidad (mi 'imagen de mí mismo')" (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 197).
[26] ∞"La imagen del sueño se eleva, pues, durante el sueño. Es la hipnosis de Hipnos. Y si el sueño intermitente produce un sueño, ¿qué∞'gran sueño' no producirá el sueño eterno de la muerte? ¿Qué imagen grandiosa no residirá en al tumba? El fragmento 3 de Alcmán es aún más preciso a propósito de la similitud de los efectos de estas tres potencias tan difícilmente discernibles: 'Mediante el deseo (*póthos*) que quiebra los miembros (*lysimelés*) la mujer posee una mirada que derrite aún más (*takerós*) que Hipnos y Tánatos'. Esa mirada erótica, hipnotizadora y 'tanática' es la mirada gorgónea" (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 77).
[27] ∞Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 97.
[28] ∞"Entonces, ya no hay que decir, o habría que intentar no decir ya, que el ser del cuerpo, el sí mismo cuerpo, el ser consigo de un cuerpo, la relación consigo en tanto que sentirse fuera, en tanto que un dentro que se siente fuera, no hay por tanto ya que decir que eso es la propiedad de un sujeto o de un ego, sino que eso *es* el 'Sujeto'. E incluso 'sujeto' es extremadamente frágil, ya que no hay que decir que 'yo' -cuerpo- soy tocado y que a mi vez toco -que yo soy sentido-, hay más bien que tratar de decir (y ahí está toda la dificultad) que 'yo' es un toque" (Jean-Luc Nancy: Corpus, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 105).

Página 12

[29] ∞Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 110.
[30] ∞"Lo que toca toda pintura verdadera es una ausencia, una ausencia de la que, de no ser por la pintura, no seríamos conscientes. Y eso sería lo que perderíamos. Lo que el pintor busca sin cesar es un lugar para recibir la ausencia. Si lo encuentra, lo dispone, lo ordena, y reza por que aparezca la cara de la ausencia" (John Berger: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 38).
[31] ∞"Y si el cuerpo es pesado, hace falta que pese con todo su peso y désu plena medida (un peso es una medida), y esta medida es siempre la medida de un afuera, una medida que no se reconducir a la medida unitaria del adentro o del interior. El peso del cuerpo, hace falta que eso pese hasta el punto en que se vuelve imposible sublimar ese peso, animarlo, espiritualizarlo" (Jean-Luc Nancy: *Corpus,* Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 111).
[32] ∞Gilles Deleuze: Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Ed. Arena, 2003, p. 84.

Página 13

[33] Jean Clair: *Elogio de lo visible*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 183.
[34] ∞Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 161.

Página 14

[35] ∞"En la violencia ontológico-histórica, que permite pensar la violencia ética, en la economía como pensamiento del ser, el ser está necesariamente disimulado. La primera violencia es esta simulación, pero es también la primera derrota de la violencia nihilista y la primera epifanía del ser" (Jacques Derrida: "Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas" en *La escritura y la diferencia*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 203).
[36] ∞"El espacio que separa la belleza de la fealdad es, de este modo, el espacio mismo que separa la realidad de lo real: el meollo de la realidad es el horror, horror de lo real, y lo que constituye la realidad es el mínimo de idealización que el sujeto necesita para estar en condiciones de sostener lo real" (Slavoj Zizek: Del deseo al impulso: ¿Por qué Lacan no es Lacaniano?" en *Atlántica,* n°. 14, Las Palmas de Gran Canaria, Otoño de 1996, p. 36).
[37] ∞"¿Qué significa la palabra *suavis*? Al principio del segundo libro de *De la naturaleza de las cosas*, al tratar de definir la sabiduría griega de Epicuro (la *eudaimonía* accesible al hombre), Lucrecio describe la suavitas (la dulzura). Comienza así: *Suave* es observar desde la orilla el naufragio del otro. Suave es contemplar desde lo alto del bosquecillo a los guerreros que se matan entre sí en la llanura. *Suave* es hundir el mundo en la muerte y contemplar la vida sustrayéndose a todos los vínculos y a todos los temores. Lucrecio agrega que la *suavitas* no es en modo alguno la *crudelitas* (la crueldad): la *crudelitas* consiste en la *voluptas* ante el sufrimiento de los hombres" (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 49).
[38] ∞"Los historiadores del brahmanismo cuentan que, según la acepción védica del sacrificio, los objetos sacrificados no son más que los sustitutos, los tributos, los subterfugios de quien ofrece el sacrificio, que mediante la ofrenda redime su deuda esencial: él mismo -puesto que su inmolación es la

única *exigida*. Así pues, el ritual permite que primero se convierta simbólicamente en *víctima* antes de autorizar la cadena de sustituciones. El ritual es la elección y el subterfugio" (Patricia Falguières: "Merzar el mundo" en *Thomas Hirschhorn. United Nations Miniature*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2003, p. 45).

[39] ∞Francisco Jarauta: "Es fácil percibir..." en *Natalia Granada. ¡Cuidado con el perro!*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2001, p. 17.

[40] ∞"Pienso en la autocastración de Schwarzokogler: "Una vez más, es Bataille quien se detiene en prácticas de este cariz. Son orgías de sangre de las sectas musulmanas, en las que sus participantes acaban arrancándose los ojos, mutilándose, practicando la omophagia y dándose muerte, o con determinadas formas de fanatismo, como las de aquellos sacerdotes de Cibeles que pasados varios días de danzas frenéticas se golpean unos a otros y en plena exaltación se cortan los genitales con una cuchilla, una piedra de silex afilada o una concha marina" (Pere Salabert: *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Ed. Laertes, Barcelona, 2003, p. 294).

[41] ∞"Hay un lugar que todos los hombres conocen y no conocen: el vientre materno. Hay un lugar y un tiempo prohibidos para todos los hombres, que fueron los del deseo absoluto. El deseo absoluto es la existencia de ese deseo que no es el nuestro, pero del que deriva nuestro deseo. Hay una utopía y una ucronía para todos los hombres. Hay un tiempo de misterio. La vehemencia con que el recién nacido succiona el pecho 'continúa' el espasmo de la concepción. El aflujo de leche en la madre 'continúa' la emisión de esperma que se produjo nueve meses antes. Hay un gran Fascino cuya erecci®Æn dura eternamente y que rige el ciclo lunar, el ciclo de los a_os, el ciclo de los nacimientos, de los coitos y de las muertes" (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 226).

[42] ∞"En el templo de Licosura, en Arcadia, había, en el interior del santuario a mano derecha, empotrado en la pared, un espejo. El fiel no veía otra cosa de sí mismo que un reflejo de muerto, tenebroso, indistinto (*amydrós*). En griego, *amydrós* califica a los fantasmas. Los fieles, al reflejarse en el espejo, verán su muerte. El espejo de Licosura da al vivo su copia de muerto. La mirada de Medusa da muerte al que está fascinado. Decían también que en el templo de Licosura el agua del espejo solo reflejaba con nitidez a los dioses. Licosura denominaba en griego el santuario de los lobos. Los antiguos pensaban que el espejo nunca imita al que se refleja en él y que la oscuridad de sus aguas (los espejos, como los escudos, estaban hechos de bronce) remite siempre a otro mundo distinto del mundo. Los espejos son extraños ojos únicos. El hombre y la mujer que se miran a los ojos, o que miran los ojos únicos de sus sexos, son espejos" (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, pp. 82-83).

[43] ∞"Reflexionando sobre las características de otros objetos asquerosos como los excrementos, las secreciones, la mugre, los gusanos, el interior del cuerpo humano, los tumores y la deformidad física, Kolnai llega a la conclusión de que lo esencial de lo asqueroso consiste en un surplus de vida, en una vitalidad orgánica exagerada y anormal que se dilata y propaga más allá de cualquier límite y de cualquier forma y se ramifica homogeneizándose todo en una masa informe y pútrida" (Mario Perniola: *El arte y su sombra*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 22). "El cadáver (*cadere, caer*), aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso" (Julia Kristeva: *Poderes de la perversión*, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 10).

[44] ∞"El suyo es en rigor un proyecto pornográfico, que a la vez que indaga en lo revulsivo de la obscenidad, se interroga sobre las condiciones de su atractivo y de su seducció. En propiedad ella trabaja sobre el enigma de la belleza, tal como ya lo había diagnosticado Baudelaire al hablar de una carroña: 'las piernas en el aire como una mujer lúbrica/ ardiente y sudando los venenos/ abría de una forma descuidada y cínica/ su vientre lleno de exhalaciones'. El enigma de la atracción de lo repugnante" (Miguel Cereceda: "La oscura belleza" en *Natalia Granada. ¡Cuidado con el perro!*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2001, p. 12).

[45] ∞Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 96.

[46] ∞"Edipo se arranca los ojos. Tiresias es castigado con la ceguera por haber conocido el placer de ambos sexos. La Gorgona es víctima de su reflejo en el espejo que Perseo le pone delante, un espejo comparable al agua materna que la ninfa Liríope ofrece a Narciso. El Eros Fanes de los órficos tiene, demás de los dos sexos del hombre y de la mujer, dos pares de ojos. Dioniso niño, entre su peonza, su *rombos* y sus huesecitos, cae en su espejo (el mundo) y los Titanes lo cortan en pedazos" (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, pp. 191-192).

Página 15

[47] ∞Miguel Cereceda: "La oscura belleza" en *Natalia Granada. ¡Cuidado con el perro!*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2001, p. 11.

[48] ∞"La admiración puede devenir asombro, estupefacció, incluso terror. Lucrecio, al hablar de la visión del mundo que se le revela, afirma que 'ante este espectáculo, un cierto placer divino y un escalofrío de espanto me embargan'. [...] Semejante 'escalofrío de espanto', en todo caso el escándalo sagrado que, según el Fausto de Goethe, el hombre experimenta ante el carácter enigmático de la realidad, es un espanto sagrado que, según señala, es 'lo mejor del hombre', ya que es una intensificación de la conciencia que tenemos del mundo. Baste recordar las palabras de Rilke en su primera elegía, en la que señala: 'Pues lo bello no es sino el comienzo de lo terrible'. Tal es el asunto, el de lo extraño y lo misterioso en la existencia del mundo. Este espanto nos insta a afrontar el indecible misterio de la existencia" (Ángel Gabilondo: *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud y la muer-*

te, Ed. Abada, Madrid, 2003, p. 160).

[49] ∞"El sexo está vinculado al espanto. En Apuleyo, Psique se pregunta (*Las Metamorfosis* VI, 5): '¿En qué noche (*tenebris*) puedo ocultarme (*absconditа*) para huir (*effugiam*) de los inevitables ojos (*inevitabiles oculos*) de la gran Venus (*magnae Veneris*)?' Lucrecio habla de un 'deseo desasosegado', de un 'deseo espantoso' (*dira cupido*), y define la *cupiditas* de ese deseo como la 'herida secreta' (*volnere caeco*) de los hombres. Virgilio define el así el amor: 'Una vieja y profunda herida que arde como un fuego ciego o secreto (*gravi iamdudum saucia cura volnus caeco igni*)" (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto,* Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 57).

[50] ∞"La tácnica de la hipnosis no sería más que un efecto de esta búsqueda animal de una violencia fascinadora en la que el espanto desembocaría en la obediencia (el *obsequium*) de la víctima o, como mínimo, volvería a sumirla en comportamientos infantiles, catalépticos, pasivos, subyugados. Nunca se ve con suficiente claridad cuál es el fondo sádico de la ternura. Uno de los miembros de la pareja es devuelto a una situació intrauterina donde penetra por efracción de su pareja activa. Pero, para gozar, el que goza también está obligado a adoptar la pasividad" (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, p. 87).

[51] ∞"¿Por qué Orfeo mira hacia atrás? En la escena originaria, es el origen del sujeto el que busca verse representado como un centinela que acecha o como un *voyeur* que estrecha entre sus dedos lo que ve a través de sus ojos. Porque ellos coitaban, nosotros existimos. Al modo imperfecto del plural sexual responde 'ego' en presente. Lo de atrás está en la vista como el pasado vive en el presente. La escena primera es invisible, inaccesible. Nadie tiene acceso a ella porque diez meses lunares nos separan de ella para siempre. Ningún hombre puede oír el grito en el instante en que el semen que lo crea se derrama. Cuando se produce el grito, esta simiente es todavía azarosa. La escena invisible siempre es inventada. Es la puesta en escena de los elementos desarticulados e individualizados que vienen después. Es lo que da forma a lo informe, lo que procura una imagen a la ausencia de imágenes, una representación de lo irrepresentable que entra en escena, o que entra en materia, antes del origen, antes de la concepció y antes del nacimiento (porque, en el hombre, coito, concepción, origen, nacimiento se separan con el transcurso del tiempo). La cogitación del sujeto acerca de su origen se mezcla con la agitación tumultuosa del coito que ha tenido lugar para que él haya podido hacerla. Lo sexual no puede escribirse en presente. Lo sexual no conoce nada contemporáneo (ni siquiera nosotros mismos). Lo sexual está condenado al pasado absoluto. Lo sexual es aorístico. *Sum: Coitabant*" (Pascal Quignard: *El sexo y el espanto*, Ed. Minúscula, Barcelona, 2005, pp. 153-154). ■

Ansia I [2004]

Técnica mixta sobre caja de luz. 170 x 73 x 170 cm













Ansia II [2004]

Técnica mixta sobre caja de luz. 45 x 116 x 200 cm









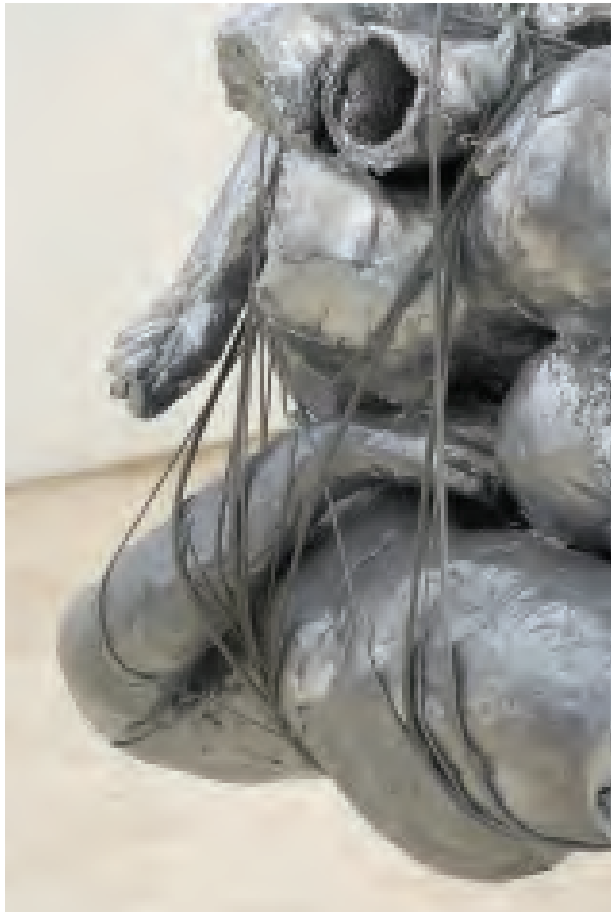




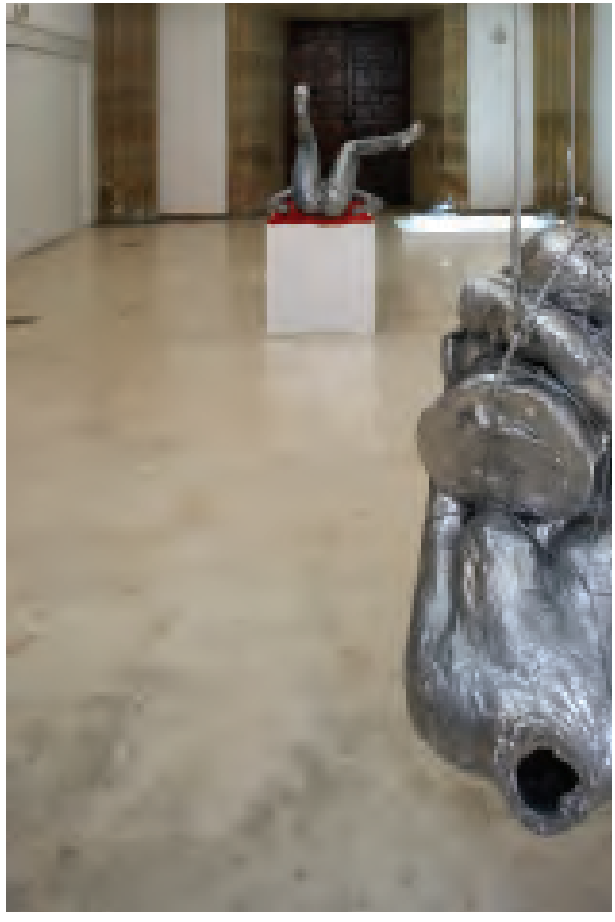


Ansia III [2004]
Técnica mixta. 33 x 65 x 120 cm













Ansia IV-V-VI [2004]
Técnica mixta. 31 x 36 x 56 cm











