

CUERPO EN FUGA. MIEMBRA Y TRANSICIÓN

17.02-28.05.2023



NAUZET MAYOR

NAUZET MAYOR. CUERPO EN FUGA. MEMBRANA Y TRANSICIÓN

Martí Manen

Si hay algo que define el concepto de identidad en el momento contemporáneo es su inestabilidad. La construcción de una identidad grupal se encontró con la puesta en crisis de las estructuras nacionales para abrirse primero a la revisión postcolonial y después decolonial. Además, la necesidad de acercarse a la escritura de la historia desde un posicionamiento crítico implica también cierta caída de mitos ideológicos en relación con una identidad nacional estanca. Si nos centramos en la identidad de género, también esta chocó con la fluctuación y la capacidad performativa que se encuentra en la idea de género como un contexto en permanente cambio o posibilidad de cambio. La identidad se ejecuta mediante acción y decisión, se asume como un elemento inestable y mutante, así como también como un campo de lucha constante. La identidad —tanto entendida como grupal o individual— se sitúa entonces en una crisis permanente desde la que negociar con el contexto. Un contexto, también, como no, en crisis permanente. Pero en la relación entre esta doble crisis aparecen una infinidad de combinaciones, un campo abierto.

Los cuerpos y los objetos se ven afectados por esta mutación en la idea de identidad. Si las definiciones son fluctuantes, ¿qué pasa entonces con los cuerpos? La definición de un cuerpo se encuentra entonces en la acción y en su «desmontaje»; los cuerpos dejan de ser algo unitario para pasar a ser un marco de posibilidades. Un marco de posibilidades fragmentadas y en relación. Los cuerpos se desmontan y actualizan, los gestos se reinventan y las miradas se convierten en una investigación constante en la que nada está necesariamente preestablecido. Los cuerpos ahora desmembrados pasan a ser acción o posibilidad de acción. Una acción que aparece en el

Nauzet Mayor, *Sin título*, 2022.
Técnica mixta, medidas variables.
Cortesía del artista

diálogo y en la relación, en la activación y en la temporalidad. Y así los cuerpos pueden mutar, crecer, ampliarse, reducirse, repensarse y redescubrirse.

En este momento histórico y en este contexto encontramos en el trabajo de Nuzet Mayor cuerpos desmontados, momentos de alteración emocional, pausas cargadas de deseo y distancias cortas. Nuzet Mayor trabaja desde la escultura para ofrecer intensidad emocional mediante texturas y tacto, gestualidad y presencia. Su trabajo escultórico busca una proximidad desde la que entrever fisuras, rotos, mezclas y sobreposiciones. Su obra —física— se carga de momentos convulsos convirtiéndose en situaciones coreográficas. Las obras están en un tiempo presente, latentes y activándose. Las obras quieren estar cerca y en contacto, las distancias se recortan. Lo real es microscópico y ampliado, y no es una contradicción. El detalle es importante, pero seguramente lo es más el deseo de generar un tiempo presente. También la carga emocional que implica trabajar en un contexto en crisis permite una serie de saltos constante entre posibilidades, intentos y derrotas.

Estamos hablando de obras que son, también, objetos. Si la identidad y los cuerpos se encontraban en una condición inestable, los objetos son ahora también un entramado de momentos y posibilidades. El objeto es una multiplicidad, una alteración, un momento que tampoco encontrará estabilidad. Y Nuzet Mayor fabrica objetos inestables, objetos en los que la fragilidad es algo a destacar. Objetos con una doble vertiente entre lo artificial y lo veraz. Los objetos de Nuzet Mayor son realidad al mismo tiempo que son fragmento, son fisicalidad y también acción. Sus objetos son un ahora pero también un potencial, son también un ayer, un recuerdo y una invención. Un potencial de realidades y tiempos múltiples. Realidades y tiempos en un diálogo permanente entre lo fabricado y los hechos. Lo fabricado se convierte en un elemento que define la realidad en la que la narración de hechos pasa por voces conscientes. En este contexto, los objetos fabricados se convierten en un vocabulario antes inexistente. O son matices, son gestos, son distorsión. Nelson Goodman hablaba sobre la fabricación

de hechos mediante gestos que conllevan cambios en términos perceptivos o fenoménicos, más allá de los términos físicos.¹ Es en el acercamiento y en la fricción que se descubren los objetos.

Objetos en multiplicidad y, también, una idea de realidad plural. En este momento de intercambio, la relación con las realidades múltiples se activa, en muchos casos, mediante el deseo. El deseo como motor de investigación, el deseo como momento no lingüístico cuando todo aún puede pasar. El deseo casi como una pausa o estado latente desde el que una vigilancia y una relación táctil y mental con el mundo define una realidad posible. La relación entre identidad, cuerpos y objetos se mediatiza entonces a través de la idea de deseo. El deseo se convierte en la pulsión que permite un acercamiento, una lectura, un diálogo, un contacto. Y en el deseo se encuentra la necesidad de la prueba, el intentar encontrar los márgenes y las fronteras.

Es importante comentar que el deseo no precisa ser objetivado como una característica con especificidades estancas. De nuevo, también el deseo es un proceso en fluctuación, con capas de complejidad que conectan momentos pasados y futuros. El deseo por conocer, por ser, por investigar, por reconocer. El deseo por notar, sentir. En la obra de Nuzet Mayor existe una conexión con el deseo. Una conexión táctil y conceptual que se comparte con aquellas personas que se acercan a sus obras en exposición. Hay también en su trabajo una distancia corta que permite el salto hacia el deseo. Pero no es únicamente el deseo lo que conlleva que la obra de Nuzet Mayor exista en proximidad. Mayor mezcla la posibilidad poética del deseo con una mirada clínica, balanceándose entre el acercamiento psicológico a los cuerpos, así como con la aceptación de su fisicalidad más allá de la lógica del sentido. Los fragmentos corpóreos son observados desde dos puntos de vista: por un lado, el estudio clínico de su materialidad y, por el otro, el deseo como herramienta desde donde ejecutar un proceso de observación. El frío del bisturí y el calor de los dedos. Karen Barad se acercaba a la

1. Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1978.

física cuántica desde un pensamiento *queer*, ofreciendo con su posicionamiento una lectura del mundo en la que lo físico y lo ideológico comparten plano: lo físico ocurre al mismo tiempo que la posibilidad de deseo y en ambas percepciones hay también una multiplicidad.²

La exposición «Cuerpo en fuga. Membrana y transición» se ofrece como un diálogo entre cuerpos fragmentados y también con los cuerpos de todas aquellas personas que entran en un nuevo espacio creado dentro de la sala expositiva: con una membrana tensionada se genera un lugar en proceso, una ambigüedad y un momento alterado. Un *impasse* que permite una proximidad y una observación activa. La escultura, y la exposición, incorporan una capa performativa en la que miradas incisivas pueden acercarse al detalle microscópico, al gesto bruto y al fluido constante que conecta cada objeto en exposición. La membrana sirve como elemento que genera un interior y un exterior. Un interior y un exterior frágiles y permeables, que también se encuentran en un estado de negociación. La membrana implica un posicionamiento, una acción visible para definir un lugar y un momento; un contexto propio. Y la membrana se acerca a un tipo específico de fisicalidad: la definición del espacio es táctil, es conceptual, es una idea visible y reconocible. La membrana no esconde, sino que agrupa y permite reconocer un «otro lado» y un «dentro» que podemos decidir aceptar y entrar en él. La membrana es también frágil, es algo que fácilmente podría desaparecer o desmontarse. La membrana puede tensionarse más o menos, no necesita de líneas rectas o de estructuras sólidas. Este elemento es también un momento de negociación: en su fragilidad se encuentra la voluntad para acercarse a una definición mutante del lugar, y con su existencia aparecen también otros posibles contratos performativos y otros modos de actuar. Dejar la sala de un museo atrás y al mismo tiempo estar en ella. Las capas, de nuevo, implican una

2. Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.

complejidad identitaria que funciona por acumulación. No hay negación, sino superposición. La membrana, de hecho, genera —de nuevo— un contexto en crisis. Comentaba Deleuze que el sentido es la membrana que posibilita la relación del pensamiento con otros aspectos de lo real.³ Aquí la membrana es también lo real.

Un contexto en crisis es una realidad mutante. Crisis comprendida como momento de cambio y replanteamiento, crisis comprendida como un término que permite un más allá, una posibilidad desconocida. El contexto para la presentación de la obra de Nauzet Mayor incorpora este deseo por y para la crisis. Los objetos son fragmentos, son ideas y son proceso. Pero también son gestos, fuerza, peso. Son carne, piedra, arena, son fluido, sistemas de tensión y un vocabulario que va creciendo. De hecho, la obra de Nauzet Mayor es nuestro tiempo. Sus objetos son nuestro tiempo. Un tiempo definido, como comenta Nicolas Bourriaud, por su falta de continuidad y sus intermitencias, «un caleidoscopio donde pasado, presente y futuro se cruzan en *flashes* furtivos».⁴

La exposición como contexto encuentra en el fragmento un gesto que escapa de lo estanco. Si ya la membrana pone en duda la definición de lo que es el espacio expositivo convirtiéndolo en una dualidad negociada, el material expuesto se ofrece como pregunta sobre los límites: los objetos presentados se desarrollan en la relación entre sí, los objetos —las esculturas— son ítems independientes, pero también una red lingüística en proceso que se crea *in situ*. De algún modo, los fragmentos (y los cuerpos en acción) saben de su condición también como elementos en proceso. Lo inacabado pasa a ser un momento prolongado que facilita la investigación y, de nuevo, el deseo. Vemos entonces un contexto que tiene el proceso, el deseo, el fragmento y la fragmentación como puntos de partida. Un contexto

3. Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. París: Presses Universitaires de France, 1968.

4. Bourriaud, Nicolas. *The Exform*. Nueva York-Londres: Verso, 2016, p. 51. (Traducción del autor)

fluctuante, un contexto disperso. Un universo en implosión con capas y capas cruzándose entre sí. Capas temporales, capas físicas, capas emocionales. Una serie de momentos dentro de la membrana, una serie de fluidos en contacto. Y el contacto es un elemento importante en la obra de Mayor. El contacto implica proximidad y, en su obra, también aparece otro elemento vinculado con el deseo: la sexualidad. Los objetos se descubren como investigación sexual, como mirada cargada y como campo de investigación. De nuevo, una investigación dual en la que dialogan la práctica clínica con la intuición física. Los cuerpos, sus fragmentos, los atributos cobran sentido en el universo que se genera en este «interior» que frágilmente ofrece la membrana. Y las normas de interacción sexual dentro de la membrana no están escritas. Las relaciones no están escritas ni predeterminadas. Los atributos sexuales se convierten en objetos independientes, observados microscópicamente en su ahora tamaño ampliado. Los atributos abandonan los cuerpos para pasar a ser directamente cuerpo, centro, acción.

La relación de Nauzet Mayor con la escultura supone un replanteamiento significativo. En este proceso de replanteamiento del fenómeno escultórico, las distancias y proximidades, así como su presentación, resulta interesante observar alguna de las características de las obras de Mayor. Su trabajo escultórico no esconde los materiales ni las técnicas. Hay una brusquedad en el gesto que permite también un grado de «libertad» a las obras en sí. Las obras están pasando en directo, mantienen su tiempo y se descubren a ellas mismas. Las obras no necesitan representar más allá de lo que se encuentra frente a nuestros ojos, nuestras manos, nuestro tacto y olfato. Observamos, además del trabajo físico del artista, la combinación de materiales que han sido procesados y su combinación con objetos «limpios» que incluyen una carga simbólica. Frente al trabajo de Mayor no es necesario conocer la carga simbólica en sí de estos objetos, pero el hecho de que algunos puedan remitir a lo no presente (la carga de según qué piedras, la tradición parareligiosa, el deseo de otros mundos y otras creencias) conlleva que otros fragmentos se carguen doblemente de fisicalidad, y aquí uno de los diálogos

en proceso. Huesos y minerales, huesos contruidos y minerales ahora con esta otra tipología de material que permite un salto. En un gesto paralelo, vemos en la obra de Mayor un campo de acción en el que los objetos son tensados o marcados mediante su extensión. Objetos que se prolongan más allá de aquello a lo que refieren, alturas forzadas y cuerpos estirados. Capas de cuerpos vistas como fragmentos: huesos, torsos, genitales. Nervios, tensión, presencia. Conductos, peso, gesto. La realidad ocurre en escultura y, de nuevo, las normas habituales no son necesariamente la referencia.

Las esculturas de Nauzet Mayor viven también su relación con el lugar mediante un campo de fuerzas. Objetos colgados, objetos abarcando su campo de acción desde el techo hasta el suelo. Los sistemas de extensión se convierten en su obra en agentes de acción y permiten abrir campo hacia la mutilación, el control y la comentada observación clínica. Y en este control y mutilación las esculturas crecen y se amplían. El lenguaje explota y la fragmentación implosiona: el universo generado dentro de la membrana está lleno de momentos de creación en tiempo presente. Pero, de golpe, una pregunta: ¿Y si este universo es una ruina? ¿Y si estuviéramos en otro momento? Los objetos no siguen los códigos expositivos al uso y escapan de la norma de presentación: la membrana es definición de un espacio, pero también es protección. En esta superación de tiempo que sería la mirada a la ruina arqueológica encontraríamos un *modus operandi* particular: la ruina abre campo a un intento de descifrar códigos mediante objetos perdidos, objetos que son formas. En *On the Museum's Ruins*,⁵ Douglas Crimp, de la mano de la fotógrafa Louise Lawler, observaba espacios de almacenaje museístico donde el aura artística había desaparecido. Los cuerpos de mármol de algunas esculturas clásicas —lejos ahora de los pedestales— se convertían en carne sexual al abandonar la historia.

El almacén del museo arqueológico y la ruina enterrada son dos momentos para el desconcierto, dos momentos en

5. Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1993.

latencia. Por un lado, encontramos objetos que necesitan ser activados en su presentación (pero que precisamente en su faceta «desactivada» destacan por lo corpóreo) y, por el otro, tenemos la posibilidad de la revisión fallida, de la construcción *a posteriori* mediante retazos y fragmentos. Las capas, de nuevo. Los tiempos, de nuevo. Y en ambos casos aparece una imagen asociada a la membrana: en el almacén del Queens Museum fotografiado por Louise Lawler lonas de plástico transparente cubren las esculturas. En algunos casos como objetos singulares, en otros como espacios de diálogo caótico entre varios fragmentos. También el espacio arqueológico necesita de la lona para cerrar el tiempo.

En la exposición de Nauzet Mayor los materiales de protección ocupan otro papel para ser definitorios. Si la membrana genera un espacio propio, las cuerdas generan tensión escultórica. Lo que era funcional en el almacén y en la investigación arqueológica pasa a ser algo al mismo nivel que todo lo demás. De hecho, no hay categorización más allá de lo que es reconocible y lo que es pensable, lo que es atracción y lo que es repulsión.

Membranas y cuerpos, deseo y objetos, fragmentos y tiempo. Cuerpos desmontados que se convierten en lenguaje roto, cuerpos que se buscan y que se encuentran en un lugar, en una morada que permite construir mediante fragmentos y retazos. Cada objeto en «Cuerpo en fuga. Membrana y transición» es una carga de significado, cada encuentro es una construcción de un posible lenguaje. Hablamos de una construcción de lenguaje, aunque no se trate de un lenguaje exacto; más bien es un lenguaje sucio, en proceso, que necesita ser puesto en práctica para tomar distancia de sí mismo. La exposición de Nauzet Mayor es entonces ese momento en que lo que se presupone espacio vacío se transforma en una serie de intercambios temporales y de construcción constante. Para que esta activación se desarrolle es más que necesaria la presencia de cuerpos: cuerpos que son obra, cuerpos que son conectores. Cuerpos que son fragmentos en un universo mutante. Cuerpos que interaccionan, cuerpos que saben del roce, cuerpos con rasguños. Y gestos con peso, cargas y diálogos.



Nauzet Mayor, *Sin título*, 2022.
Técnica mixta, medidas variables.
Cortesía del artista



Nauzet Mayor, *Sin título*, 2022.
Técnica mixta, medidas variables.
Cortesía del artista



Nauzet Mayor, *Sin título*, 2022.
Técnica mixta, medidas variables.
Cortesía del artista



Nuzet Mayor, *Sin título*, 2022.
Técnica mixta, medidas variables.
Cortesía del artista

CARNE, HUESOS Y TÚ

Manuel Segade

Hay un par de pies elevados sobre sí mismos anclados al techo con unos postes extensibles de metal. Quizá son peanas podomorfas a la espera de su estatua por llegar o aun los escuetos restos de un atlante descuerpado. Su color anuncia carne venidera, aquel que la convención nos lleva a identificar con la piel caucásica, el llamado «color carne». Hay un brazo que, en cierto modo, también es una plataforma elevada o, podría ser, la superposición de varios brazos sumados, de muchas manos una encima de otra o, potencialmente, de un movimiento sucesivo emergido en volumen de la plasticidad de una membrana. La extremidad, de un azulado alienígena, está colocada sobre una superficie técnica hecha con módulos de protección de goma, y porta la mitad de una geoda con hematites sobre la palma de la mano. Hay dos tubos, de nuevo de «color carne» caucásica, que son como una cinta sin fin, uno con bandas intermitentes rojas y el otro azules, las dos corrugadas, con algo de elemento de fontanería, pero también de abyectamente intestinal. Hay dos huesos, dos fémures cruzados, con piedras engastadas en sus extremos —hematites y cuarzo azul—, que cuelgan del techo sujetos de una cinta como la que protege del sudor la mano que sujeta una raqueta. Hay un torso, también suspendido, esta vez de una cuerda con elaborados nudos. Los brazos en cruz están amputados a la altura de los codos y del cuello decapitado surgen amatistas y cuarzo naranja. Hay lo que parece una cabeza —o una máscara de protección o, incluso, una guata venosa— sobre una alfombra de cantos rodados, un plástico negro y una manta de protección con la que suelen embalsarse las obras de arte. Hay una columna depuesta o un caño ancho tumbado: parece una suma de los troncos de seis penes agigantados, con venas formidables, pero sin glande, donde las arrugas de los pliegues del prepucio funcionan como fundidos encadenados, para rematar ambos extremos en desembocaduras tentaculares. Dos de los tramos tienen *piercings* tornasolados y el

conjunto descansa de nuevo sobre manta de fieltro, sobre plástico negro y sobre un pedestal realizado a partir de un tronco de árbol, una madera tosca y rústica, toma de tierra, que contrasta con la apariencia industrial de los materiales de apoyo.

Cada pieza individual comparte una naturaleza heráldica, como si cada uno de los órganos estuviesen destinados a ser atributos de un cuerpo mayor o también de una estructura simbólica a recomponer en su potencial significado o sentido trascendente. Toda la exposición está dentro de —o *es*— una membrana, otra piel nueva, una crisálida o la mucosa interior de un órgano totalitario que lo abarca todo.

El espacio de la exposición es una ficción, un doble del mundo, una interioridad presentada en sociedad. A saber: un cuerpo ajeno, objeto de anhelo o sometido a la transformación; un cuerpo de artista desmembrado ofrecido para cualquier forma posible de interpretación; o un cuerpo metafórico institucional, que brota sobre un marco que le excede. Tres cuerpos —políticos— para un único complejo expositivo, un trío perverso polimorfo, como lo es el deseo en la infancia.

«Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego. La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí». —Georges Bataille, *El erotismo*¹

Una membrana es un cierre blando, un paso: la afirmación de que el adentro tiene una obligada relación con el afuera. El umbral hace de la exposición un espacio *en medio de*. Una vez escuché de un artista que no se trata tanto de lo que se permita entrar en una exposición, de lo que se decida exponer en su espacio, sino de qué vas a dejar que se quede dentro.

1. Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997, p. 22.

Nauzet Mayor introduce en su membrana varias culturas del cuerpo simultáneas. Por un lado, la cultura técnica del cultivo del cuerpo: las proporciones del torso son las de la virilidad delgada y fibrada del ideal masculino clásico, una medida de fuerza, pero también de serenidad ética. Este estereotipo —que nació en la Ilustración montado sobre la sensibilidad homoerótica y pedófila de Winckelmann— combinaba una mala lectura del repertorio somático de la escultura clásica con la disciplina corporal de la virilidad de época, construida a fuerza de esgrima y gimnástica. Como escribía el historiador de la masculinidad George L. Mosse: «El ideal masculino en su fuerza y belleza viril se convirtió en el símbolo mismo de la sociedad y de la nación».²

La obvia referencia a la tumescencia de un pene eréctil lleva a recordar que la construcción de la virilidad se sostiene en su oposición binaria a lo femenino. La necesidad histórica continuada de vincular, por un lado, masculinidad y militarismo y, por otro, homosexualidad con degeneración —esta inescapable intersección, vinculada a diferencias de clase y también de etnicidad— se ha desprendido en los últimos años: vivimos en la asimilación del estereotipo por su contratipo. El homosexual antes excluido del canon ahora es «como debe ser», cancelando la diferencia entre la norma y su supuesto reverso. Por eso, la puntuación que introduce el artista, en forma de pequeños grafemas, es un indicativo interesante de una sexualidad vernácula.

Los *piercings* en el sexo son marcas de embellecimiento, e indicadores de escala, pero también herramientas de sensibilización de puntos erógenos para una comunidad concreta avisada. Las cintas continuas, tuberías humanizadas o *bula hoop* blandos son como fluidos domesticados, lo mismo en las sucesiones de sexos apelmazados, penetrados unos con otros, que recuerdan a lo que el pintor homosexual Francis Bacon decía sobre sus pinturas: que surgían de «un río de carne». Gilles Deleuze

2. «L'idéal masculin dans sa force et sa beauté devient le symbole même de la société et de la nation». Mosse, George L. *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*. Paris: Éditions Abbeville, 1997, p. 29. (Traducción del autor)

interpretaba que la carne y los huesos en los cuerpos que Bacon pintaba siempre estaban confrontados y no compuestos conjunta y estructuralmente, en algo que leía como una sensibilidad sadomasoquista.³ A esta especialización del deseo responde de forma directa la atadura del torso. El *shibari* remite a una tradición de sujeción con cuerda utilizada por los samuráis sobre sus prisioneros y convertida en práctica sexual desde el siglo XVI. Es más, aquí se presenta su forma más sofisticada y estética, el *kotori: shibari* en suspensión. Estar colgado también significa una existencia en espera, como la pieza en una cadena de montaje que aguarda unirse al todo, ser insertada o montada, aunque siempre permanezca la posibilidad o el riesgo de despiece.

Llama la atención que, ante una proliferación tan prolija de sexualidad, la parte central del cuerpo entre las ingles sea un vacío, una ausencia. Baudelaire decía que no podía tener sexo: «Joder es aspirar a entrar en otro, y el artista no sale nunca de sí mismo».⁴ Quizá el antídoto lo avance la otra suspensión, la advertencia de veneno o el *memento mori* de las dos tibias cruzadas. Ya sea una advertencia funeraria o el aviso del gran cambio.

En la Canción de Salomón en la Biblia, el rey profeta canta a Dios que sus piernas son como los pilares del templo. Por eso las tibias cruzadas abundaron en la iconografía masónica. La obra de la transformación, como el intercambio sexual, es un proceso colectivo, una necesaria construcción que pasa por una permuta de posiciones sociales, de posturas de cuerpos, de lugares de acuerdo.

«Lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que hacemos nosotros de lo que han hecho de nosotros».
—Jean-Paul Sartre. *Saint Genet. Comédien et martyr*⁵

3. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002, p. 31.

4. Baudelaire, Charles. *Mi corazón al desnudo y otros escritos póstumos*. Madrid: Valdemar, 1999, p. 144.

5. Sartre, Jean-Paul. *Saint Genet. Comédien et martyr*. París: Gallimard, 1952, p. 63. (Traducción del autor)

Es la membrana social la que sostiene al cuerpo roto. Pero también hay indicios de metalenguaje que dan ritmo a la muestra: los pares —de pies, de estructuras tubulares, de huesos— que son repeticiones de sí mismas con ligeras variaciones... mismidades. La imaginación estética homosexual se basa en el amor a lo mismo y no a lo distinto. Como explica el teórico Leo Bersani, el sistema homofóbico es el de las diferencias, que obliga a resaltar lo individual frente a lo colectivo: «el deseo homosexual es el deseo por lo mismo desde la perspectiva de un ser que se ha identificado previamente como diferente de sí mismo».⁶ Lo que somos diferentes es de nosotros, de la primera construcción heterosexual que recibimos de nacimiento. Y el reconocimiento de la mismidad, la reivindicación de un deseo homosexual visible y compartido es un ejercicio político fundamental para la preservación de la vida.

El filósofo Didier Eribon escribió: «Un gay aprende a hablar dos veces».⁷ Primero como heterosexual y luego como homosexual, en una construcción en devenir, interna y luego social. Pensarse dos veces, conocer un doble juego identitario, ocupar dos posiciones de vida sucesivas o —en ocasiones— hasta simultáneas, da lugar a una preparación para el metalenguaje, el teatro de la representación, la vida como ficción, equivalente a la destreza en el aprendizaje de idiomas atribuida a las personas bilingües. La necesidad de membrana y luego de código es un síntoma de esa forma de imaginación doble. La metalepsis, la presencia del autor en el relato —como cuando el malo de *Funny Games* utiliza el mando a distancia— está en la homosexualidad: en reconocerse. O reconocérselo. En presentar las cosas y luego ver quien *entiende*.

6. «Homosexual desire is desire for the same from the perspective of a self already identified as different from itself». Bersani, Leo. *Homos*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1996, p. 59. (Traducción del autor)

7. Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama, 2006, p. 141.

Michel Foucault, en «De la amistad como modo de vida», en su famosa última entrevista, decía: «No hay que ser homosexual, sino encarnizarse en ser gay». ⁸ Entendía la opción sexual como agente de un cambio en la existencia, pero también de la posibilidad de convivencia entre cuerpos siempre nuevos.

«La sintomatología es siempre una cuestión de arte».

—Gilles Deleuze, *Masochismo. Frialdad y crueldad*⁹

Hay otras maneras de leer las subculturas del cuerpo, muchas formas de interpretar sus semas. Un *bondage* remite a la sumisión y a una posición esclava en la cultura BDSM, pero un *shibari* también proyecta la importancia de las zonas de energías, de los puntos que se abren o se cierran en los flujos por el cuerpo. Se trata de abandonar una lectura centrada en el organismo en favor de otra que lo vincula con el mundo. El desequilibrio del sentido siempre llega por lo menor: ahí suelen radicar los afectos más personales, las formas de intimidad que nunca se desnudan del todo.

Las gemas y piedras engastadas en los miembros también son formas de incorporar un tiempo diferente al cuerpo: un tiempo cerámico, sí, pero también geológico. En los huesos cruzados hay cuarzo azul, pirita y hematites. La pirita es un escudo contra las energías negativas. El cuarzo azul, un relajante que favorece la posibilidad de comunicación. Sobre el cuello hay amatista, una piedra sanadora y defensiva, y cuarzo naranja. Este último es curioso: proviene de calentar la amatista para cambiar las propiedades del hierro que le otorga su color característico. En el cambio de tonalidad, el mineral consigue un poder nuevo que proporciona la felicidad. Finalmente,

8. Foucault, Michel. «De l' amitié comme mode de vie», entrevista con R. de Ceccaty, J. Danet y J. Le Bitoux, publicada en *Gai Pied*, n. 25, abril 1981. (Traducción del autor)

9. «Symptomatology is always a question of art». Deleuze, Gilles. *Masochism. Coldness and Cruelty*. Nueva York: Zone Books, 1991, p. 14. (Traducción del autor)

la geoda que sostiene la mano derecha es de naturaleza energética y metamórfica, un recipiente de purificación en litoterapia. En su interior, de nuevo hematites, las que fueron llamadas piedras de sangre por los griegos, que las creían formadas con el fluido caído de los cuerpos heridos en batalla. Por eso se usaban machacadas y mezcladas en vino, por su propiedad refleja de cortar hemorragias: con la razón aplastante indicativa del arranque del pensamiento occidental, la sangre coagulada, obviamente, coagula, igual que «las perlas de tus dientes» o «los rubies de tus labios» hacen del diente perla y del labio rubí en una ficción de lo real más allá de la metáfora. La tradición que hace del cuerpo un lenguaje también lo mineralizó durante siglos. Su litosfera es una tectónica todavía en busca de su propia sismología.

Nacido en las islas Canarias y residente en Baleares, Nauzet Mayor disfruta de una condición insular y archipiélaga: sus relaciones de movilidad y la proximidad con los movimientos geológicos en continua formación, los poderes del suelo y de sus materias, hacen de su cuerpo un lugar sincrético donde las ecologías del sexo, del deseo y del territorio se superponen, en un espacio casi alquímico de transformación. Lo fundamental de las correspondencias entre los cuerpos políticos propio, ajeno, institucional y cosmológico es que vuelven al cuerpo del mundo el emplazamiento perfecto para sellar la negación de la posibilidad misma de esa separación entre naturaleza y cultura de la que por fin parece que estamos escapando, cobijados en nuestras membranas, en medio de la extinción.



Nauzet Mayor, *Sin título*, 2022.
Técnica mixta, medidas variables.
Cortesía del artista

Cuerpo en fuga.
Membrana y transición
Nauzet Mayor

Del 17 de febrero
al 28 de mayo de 2023

Organización
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Dirección
Imma Prieto

Comisariado
Martí Manen

Coordinación exposición
Catalina Joy
Claudia Desile

Registro
Soad Houman
Rosa Espinosa

Montaje
Art Ràpid
Es Baluard Museu

Transporte
Art Ràpid

Seguros
Correduría March-Rs

Diseño gráfico
Hermanos Berenguer

Textos
Martí Manen. Comisario
Manuel Segade. Comisario

Corrección
Àngels Àlvarez

Impresión
Esment Impremta

© de la presente edición,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2023
© de los textos, los autores
© de la obra, Nauzet Mayor, 2023

Créditos fotográficos
David Bonet

Agradecimientos
Galería Fran Reus
Tolo Cañellas
Pere Duran
Mateu Nadal

ISBN 978-84-18803-58-1
DL PM 00138-2023

Ejemplar gratuito.
Prohibida su venta

#NAUZETMAYOR
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H