

COS EN FUGA



MEMBRANA I TRANSICIÓ

Dates: 17.02.23 – 28.05.23

Inauguració: 16.02.23, 19 h

Comissariat: Martí Manen

Espai: D

DOSSIER DE PREMSA

Cossos desmuntats, moments d'alteració emocional, pauses carregades de desig i distàncies curtes. Nauzet Mayor treballa des de l'escultura per oferir intensitat emocional mitjançant textures i membranes, gestualitat i presència. El treball escultòric de Nauzet Mayor cerca una proximitat des de la qual entreveure fissures, trencaments, barreges i sobreposicions. La seva obra – física – és plena de moments convulsos que es converteixen en situacions coreogràfiques. Les obres estan en un temps present, latents i activant-se.

Mayor barreja a la seva obra una mirada clínica amb la possibilitat poètica del desig, i es balanceja entre l'apropament psicològic als cossos i l'acceptació de la seva fisicalitat més enllà de la lògica del sentit.

L'exposició «Cos en fuga. Membrana i transició» s'ofereix com un diàleg entre cossos fragmentats i també amb els cossos de totes aquelles persones que entren en un nou espai creat dins la sala: amb una membrana tensionada es genera un lloc en procés, una ambigüitat i un moment alterat, un *impasse* que permet una proximitat i una observació activa. L'escultura, i l'exposició, incorporen una capa performativa en la qual les mirades incisives poden apropar-se al detall microscòpic, al gest brut i al fluid constant que connecta els objectes exposats.

Cossos desmuntats que es converteixen en llenguatge estripat, cossos que se cerquen i que es troben en un lloc, en un estatge que permet construir mitjançant fragments i retalls. Cada objecte a «Cos en fuga. Membrana i transició» és una càrrega de significat, cada encontre és una construcció de llenguatge, tot i que no és un llenguatge exacte; més aviat és un llenguatge brut, en procés, que necessita posar-se en pràctica per prendre distància de si mateix. L'exposició de Nauzet Mayor és llavors aquell moment en què el que es pressuposa un espai buit es transforma en una sèrie d'intercanvis temporals i de construcció constant. Perquè aquesta activació es desenvolupi és d'allò més necessària la presència de cossos: cossos que són obra, cossos que són connectors. Cossos que són fragments.

1. TEXTOS

Nauzet Mayor. Cos en fuga. Membrana i transició

Martí Manen

Si alguna cosa defineix el concepte d'identitat en el moment contemporani és la seva inestabilitat. La construcció d'una identitat grupal es va trobar amb la crisi de les estructures nacionals, i primer es va obrir a la revisió postcolonial i, després, a la decolonial. A més, la necessitat d'apropar-se a l'escriptura de la història des d'un posicionament crític implica també una certa caiguda de mites ideològics en relació amb una identitat nacional estanca. Si ens centram en la identitat de gènere, també va xocar amb la fluctuació i la capacitat performativa que rau en la idea de gènere com a context en canvi permanent o en possibilitat de canvi. La identitat s'executa mitjançant l'acció i la decisió, s'assumeix com a element inestable i mutant, i també com a camp de lluita constant. La identitat –entesa de manera grupal o individual– se situa, llavors, en una crisi permanent des de la qual es negocia amb el context. Un context, també, és clar, en crisi permanent. Però en la relació entre aquesta doble crisi apareixen una infinitat de combinacions, un camp obert.

Els cossos i els objectes es veuen afectats per aquesta mutació en la idea d'identitat. Si les definicions són fluctuants, què passa aleshores amb els cossos? La definició d'un cos es troba llavors en l'acció i en el «desmuntatge»; els cossos deixen de ser quelcom unitari per passar a ser un marc de possibilitats. Un marc de possibilitats fragmentades i en relació. Els cossos es desmunten i s'actualitzen, els gests es reinventen i les mirades es converteixen en una investigació constant en què res no està necessàriament preestablert. Els cossos ara desmembrats passen a ser acció o possibilitat d'acció. Una acció que apareix en el diàleg i en la relació, en l'activació i en la temporalitat. I així els cossos poden mutar, créixer, ampliar-se, reduir-se, repensar-se i redescobrir-se.

En aquest moment històric i en aquest context trobam en el treball de Nauzet Mayor cossos desmuntats, moments d'alteració emocional, pauses carregades de desig i distàncies curtes. Nauzet Mayor treballa des de l'escultura per oferir intensitat emocional mitjançant textures i tacte, gestualitat i presència. El seu treball escultòric cerca una proximitat des d'on entreveure fissures, esquinçaments, barreges i sobreposicions. La seva obra –física– es carrega de moments convulsos que esdevenen situacions coreogràfiques. Les obres estan en un temps present, latents i activant-se. Les obres volen estar a prop i en

contacte, les distàncies s'escurcen. Allò real és microscòpic i ampliat, i no és una contradicció. El detall és important, però segurament ho és més el desig de generar un temps present. També la càrrega emocional que implica treballar en un context en crisi permet una sèrie de salts constants entre possibilitats, intents i derrotes.

Estam parlant d'obres que són, també, objectes. Si la identitat i els cossos es trobaven en una condició inestable, els objectes són ara també un entramat de moments i de possibilitats. L'objecte és una multiplicitat, una alteració, un moment que tampoc no trobarà estabilitat. I Nauzet Mayor fabrica objectes inestables, objectes en els quals la fragilitat és quelcom que cal destacar. Objectes amb un doble vessant entre allò artificial i allò veraç. Els objectes de Nauzet Mayor són realitat alhora que són fragment, són fisicalitat i també acció. Els seus objectes són un ara, però també un potencial, són també un ahir, un record i una invenció. Un potencial de realitats i temps múltiples. Realitats i temps en un diàleg permanent entre allò fabricat i els fets. Allò fabricat es converteix en un element que defineix la realitat en què la narració de fets passa per veus conscients. En aquest context, els objectes fabricats es converteixen en un vocabulari abans inexistent. O són matisos, són gests, són distorsió. Nelson Goodman parlava sobre la fabricació de fets mitjançant gests que comporten canvis en termes perceptius o fenomènics, més enllà dels termes físics.¹ És en l'apropament i en la fricció que es descobreixen els objectes.

Objectes en multiplicitat i, també, una idea de realitat plural. En aquest moment d'intercanvi, la relació amb les realitats múltiples s'activa, en molts de casos, mitjançant el desig. El desig com a motor d'investigació, el desig com a moment no lingüístic quan tot encara pot passar. El desig gairebé com una pausa o un estat latent des del qual una vigilància i una relació tàctil i mental amb el món defineix una realitat possible. La relació entre identitat, cossos i objectes es mediatitza aleshores a través de la idea de desig. El desig es converteix en la pulsó que permet un apropament, una lectura, un diàleg, un contacte. I en el desig hi ha la necessitat de la prova, d'intentar trobar els marges i les fronteres.

És important comentar que el desig no cal que sigui objectivat com una característica amb especificitats estanques. De nou, també el desig és un procés en fluctuació, amb capes de complexitat que connecten moments

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

passats i futurs. El desig per conèixer, per ser, per investigar, per reconèixer. El desig per notar, per sentir. En l'obra de Nauzet Mayor hi ha una connexió amb el desig. Una connexió tàctil i conceptual que es comparteix amb les persones que s'acosten a les seves obres en exposició. Hi ha també en el seu treball una distància curta que permet el salt cap al desig. Però no és únicament el desig allò que fa que l'obra de Nauzet Mayor existesqui en proximitat. Mayor barreja la possibilitat poètica del desig amb una mirada clínica, es mou entre l'acostament psicològic als cossos, així com amb l'acceptació de la seva fisicalitat més enllà de la lògica del sentit. Així, els fragments corporis s'observen des de dos punts de vista: d'una banda, l'estudi clínic de la seva materialitat i, de l'altra, el desig com a eina des d'on executar un procés d'observació. La fredor del bisturí i la calor dels dits. Karen Barad s'apropava a la física quàntica des d'un pensament *queer*, i amb el seu posicionament oferia una lectura del món en què allò físic i allò ideològic comparteixen pla: allò físic passa al mateix temps que la possibilitat de desig i en ambdues percepcions hi ha també una multiplicitat.²

L'exposició «Cos en fuga. Membrana i transició» s'ofereix com un diàleg entre cossos fragmentats i també amb els cossos de totes aquelles persones que entren en un nou espai creat dins la sala expositiva: amb una membrana tensionada es genera un lloc en procés, una ambigüitat i un moment alterat. Un *impasse* que permet una proximitat i una observació activa. L'escultura, i l'exposició, incorporen una capa performativa en què les mirades incisives poden acostar-se al detall microscòpic, al gest brut i al fluid constant que connecta cada objecte en exposició. La membrana serveix com a element que genera un interior i un exterior. Un interior i un exterior fràgils i permeables, que també es troben en un estat de negociació. La membrana implica un posicionament, una acció visible per definir un lloc i un moment; un context propi. I la membrana s'acosta a un tipus específic de fisicalitat: la definició de l'espai és tàctil, és conceptual, és una idea visible i reconeixible. La membrana no amaga, sinó que agrupa i permet reconèixer un «altre costat» i un «dins» que podem decidir acceptar i entrar-hi. La membrana és també fràgil, és quelcom que fàcilment podria desaparèixer o desmuntar-se. La membrana pot tensionar-se més o menys, no necessita línies rectes o estructures sòlides. Aquest element és també un moment de negociació: en la seva fragilitat es troba la voluntat per apropar-se a una definició mutant del lloc, i amb la seva existència apareixen també altres contractes performatius possibles i altres

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

maneres d'actuar. Deixar la sala d'un museu enrere i al mateix temps ser-hi. Les capes, de nou, impliquen una complexitat identitària que funciona per acumulació. No hi ha negació, sinó superposició. La membrana, de fet, genera –de nou– un context en crisi. Deleuze comentava que el sentit és la membrana que possibilita la relació del pensament amb altres aspectes d'allò real.³ Aquí la membrana és també allò real.

Un context en crisi és una realitat mutant. Crisi entesa com a moment de canvi i replantejament, crisi entesa com un terme que permet un més enllà, una possibilitat desconeguda. El context per a la presentació de l'obra de Nauzet Mayor incorpora aquest desig per i per a la crisi. Els objectes són fragments, són idees i són procés. Però també són gests, força, pes. Són carn, pedra, arena, són fluid, sistemes de tensió i un vocabulari que va creixent. De fet, l'obra de Nauzet Mayor és el nostre temps. Els seus objectes són el nostre temps. Un temps definit, com comenta Nicolas Bourriaud, per la manca de continuïtat i les seves intermitències, «un calidoscopi on passat, present i futur es creuen en flaixos furtius».⁴

L'exposició com a context troba en el fragment un gest que s'escapa del que és estanc. Si la membrana ja posa en dubte la definició del que és l'espai expositiu i el converteix en una dualitat negociada, el material exposat s'ofereix com a pregunta sobre els límits: els objectes presentats es desenvolupen en la relació entre si, els objectes –les escultures– són ítems independents, però també una xarxa lingüística en procés que es crea *in situ*. D'alguna manera, els fragments (i els cossos en acció) també saben que són elements en procés. Allò inacabat passa a ser un moment prolongat que facilita la investigació i, de nou, el desig. Veim, aleshores, un context que té el procés, el desig, el fragment i la fragmentació com a punts de partida. Un context fluctuant, un context dispers. Un univers en implosió amb capes i capes que es creuen entre si. Capes temporals, capes físiques, capes emocionals. Una sèrie de moments dins la membrana, una sèrie de fluids en contacte. I el contacte és un element important en l'obra de Mayor. El contacte implica proximitat i, a la seva obra, també apareix un altre element vinculat amb el desig: la sexualitat. Els objectes es descobreixen com a investigació sexual, com a mirada carregada i com a camp d'investigació. Novament, una investigació dual en què dialoguen la pràctica clínica amb la intuïció física. Els cossos, els seus fragments, els atributs, cobren sentit en l'univers que es genera en aquest «interior» que

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

⁴ Bourriaud, Nicolas. *The Exform*. Nova York-Londres: Verso, 2016, p. 51.

fràgilment ofereix la membrana. I les normes d'interacció sexual dins la membrana no estan escrites. Les relacions no estan escrites ni predeterminades. Els atributs sexuals es converteixen en objectes independents, ara observats microscòpicament amb la mida ampliada. Els atributs abandonen els cossos per passar a ser directament cos, centre, acció.

La relació de Nauzet Mayor amb l'escultura suposa un replantejament significatiu. En aquest procés de replantejament del fenomen escultòric, distàncies i proximitats, i també la presentació, és interessant observar alguna de les característiques de les obres de Mayor. El seu treball escultòric no amaga els materials ni tampoc les tècniques. Hi ha una brusquedat en el gest que permet també un grau de «llibertat» a les obres per si mateixes. Les obres esdevenen en directe, mantenen el seu temps i es descobreixen a elles mateixes. Les obres no necessiten representar més enllà del que hi ha davant els nostres ulls, les nostres mans, el nostre tacte i el nostre olfacte. Observam, a més del treball físic de l'artista, la combinació de materials processats i com els combina amb objectes «nets» que inclouen una càrrega simbòlica. Per copsar el treball de Mayor no és necessari conèixer la càrrega simbòlica d'aquests objectes, però el fet que alguns puguin remetre a allò no present (la càrrega de segons quines pedres, la tradició parareligiosa, el desig d'altres mons i altres creences) comporta que altres fragments es carreguin doblement de fisicalitat, i aquest és un dels diàlegs en procés. Ossos i minerals, ossos construïts i minerals ara amb aquesta altra tipologia de material que permet una fugida, un salt endavant. En un gest paral·lel, veim a l'obra de Mayor un camp d'acció on els objectes són tensats o marcats per la seva extensió. Objectes que es prolonguen més enllà d'allò a què fan referència, alçàries forçades i cossos estirats. Capes de cossos vistes com a fragments: ossos, torsos, genitals. Nervis, tensió, presència. Conductes, pes, gest. La realitat passa en escultura i, de nou, les normes habituals no són necessàriament la referència.

Les escultures de Nauzet Mayor viuen també la relació amb el lloc mitjançant un camp de forces. Objectes suspesos, objectes que ocupen el seu camp d'acció des del sostre fins a terra. Els sistemes d'extensió es converteixen a la seva obra en agents d'acció i permeten obrir el camp cap a la mutilació, el control i l'observació clínica comentada. I en aquest control i mutilació les escultures creixen i s'amplien. El llenguatge explota i la fragmentació implosiona: l'univers generat dins la membrana és ple de moments de creació en temps present. Però, de cop, una pregunta: I si aquest univers és una ruïna? I si estiguéssim en un altre moment? Els objectes no segueixen els

codis expositius en ús i s'escapen de la norma de presentació: la membrana és la definició d'un espai, però també és protecció. En aquesta superació del temps que seria la mirada a la ruïna arqueològica trobaríem un *modus operandi* particular: la ruïna obre el camp a un intent de desxifrar codis mitjançant objectes perduts, objectes que són formes. A *On the Museum's Ruins*,⁵ Douglas Crimp, juntament amb la fotògrafa Louise Lawler, observava espais d'emmagatzematge museístic on l'aura artística havia desaparegut. Els cossos de marbre d'algunes escultures clàssiques –lluny ara dels pedestals– es convertien en carn sexual en abandonar la història.

El magatzem del museu arqueològic i la ruïna enterrada són dos moments per al desconcert, dos moments en latència. D'una banda, trobam objectes que necessiten ser activats per presentar-se (però que, precisament, en la faceta «desactivada» destaquen per allò corpori) i, de l'altra, tenim la possibilitat de la revisió fallida, de la construcció *a posteriori* mitjançant retalls i fragments. Les capes, de nou. Els temps, de nou. I en ambdós casos apareix una imatge associada a la membrana: al magatzem del Queens Museum fotografiat per Louise Lawler lones de plàstic transparent cobreixen les escultures. En alguns casos com a objectes singulars, en altres com a espais de diàleg caòtic entre diversos fragments. També l'espai arqueològic necessita la lona per tancar el temps.

A l'exposició de Nuzet Mayor els materials de protecció ocupen un altre paper per poder ser definatoris. Si la membrana genera un espai propi, les cordes generen tensió escultòrica. El que era funcional al magatzem i a la investigació arqueològica passa a ser quelcom al mateix nivell que tota la resta. De fet, no hi ha categorització més enllà del que és reconeixible i del que és pensable, del que és atracció i del que és repulsió.

Membranes i cossos, desig i objectes, fragments i temps. Cossos desmuntats que es converteixen en llenguatge trencat, cossos que se cerquen i que es troben en un lloc, en un estatge que permet construir mitjançant fragments i retalls. Cada objecte a «Cos en fuga. Membrana i transició» és una càrrega de significat, cada encontre és una construcció d'un llenguatge possible. Parlam d'una construcció de llenguatge, encara que no sigui un llenguatge exacte; més aviat és un llenguatge brut, en procés, que necessita que es posi en pràctica per prendre distància de si mateix. L'exposició de Nuzet Mayor és aleshores aquest moment en què el que es pressuposa espai buit es

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

transforma en una sèrie d'intercanvis temporals i de construcció constant. Perquè aquesta activació es desenvolupi és d'allò més necessària la presència de cossos: cossos que són obra, cossos que són connectors. Cossos que són fragments en un univers mutant. Cossos que interaccionen, cossos que saben del frec, cossos amb esgarrinxades. I gests amb pes, càrregues i diàlegs.

CARN, OSSOS I TU

Manuel Segade

Hi ha un parell de peus elevats sobre si mateixos ancorats al sostre amb uns pals extensibles de metall. Potser són peanyes podomorfe en espera de l'estàtua per arribar o fins i tot les restes escarides d'un atlant descossat. El color anuncia la carn venidora, el que la convenció ens porta a identificar amb la pell caucàsica, l'anomenat «color de carn». Hi ha un braç que, en certa manera, també és una plataforma elevada o, podria ser, la superposició de diversos braços sumats, de moltes mans una damunt l'altra o, potencialment, d'un moviment successiu emergit en volum de la plasticitat d'una membrana. L'extremitat, d'un blavós alienígena, està col·locada sobre una superfície tècnica feta amb mòduls de protecció de goma i porta la meitat d'una geoda amb hematites al palmell de la mà. Hi ha dos tubs, de nou de «color de carn» caucàsica, que són com una cinta sense fi, l'un amb bandes intermitents vermelles i l'altre amb bandes blaves, ambdues corrugades, que tenen quelcom d'element de fontaneria, però també d'abjectament intestinal. Hi ha dos ossos, dos fèmurs creuats, amb pedres encastades als extrems – hematites i quars blau –, que pengen del sostre subjectats per una cinta com la que protegeix de la suor la mà que subjecta una raqueta. Hi ha un tors, també suspès, aquest cop d'una corda amb nusos elaborats. Els braços en creu estan amputats a l'altura dels colzes, i del coll decapitat surten ametistes i quars taronja. Hi ha el que sembla un cap –o una màscara de protecció o, fins i tot, una buata venosa– sobre una catifa de còdols, un plàstic negre i una manta de protecció de les que solen utilitzar-se per embalar les obres d'art. Hi ha una columna deposada o un tub ample tombat: sembla una suma dels troncs de sis penis agegantats, amb venes formidables, però sense gland, en què les arrugues dels plecs del prepuci funcionen com a foses encadenades, i els dos extrems es rematen amb desembocadures tentaculars. Dos dels trams tenen pírcings tornassolats, i el conjunt descansa novament sobre una manta de feltre, sobre plàstic negre i sobre un pedestal realitzat a partir d'un tronc d'arbre, una fusta tosca i rústica, presa de terra, que contrasta amb l'aparença industrial dels materials de suport.

Cada peça individual comparteix una naturalesa heràldica, com si cada un dels òrgans estiguessin destinats a ser atributs d'un cos més gran o també d'una estructura simbòlica a recompondre en el seu significat potencial o sentit transcendent. Tota l'exposició és dins –o és– una membrana, una altra pell nova, una crisàlide o la mucosa interior d'un òrgan totalitari que ho abraça tot.

L'espai de l'exposició és una ficció, un doble del món, una interioritat presentada en societat. A saber: un cos aliè, objecte d'anhel o sotmès a la transformació; un cos d'artista desmembrat ofert per a qualsevol forma possible d'interpretació; o un cos metafòric institucional, que brolla sobre un marc que el depassa. Tres cossos –polítics– per a un únic complex expositiu, un trio pervers polimorf, com ho és el desig a la infantesa.

«Tota l'operació eròtica té com a principi una destrucció de l'estructura d'ésser tancat que és, en el seu estat normal, cada un dels participants del joc. L'acció decisiva és treure's la roba. La nuesa s'oposa a l'estat tancat, és a dir, a l'estat d'existència discontinua. És un estat de comunicació, que revela anar a l'encalç d'una continuïtat possible de l'ésser, més enllà de replegar-se sobre si mateix». Georges Bataille, *El erotismo*⁶

Una membrana és un tancament tou, un pas: l'afirmació que el *dins* té una relació obligada amb el *fora*. El lllindar fa de l'exposició un espai *enmig de*. Una vegada vaig escoltar un artista que deia que no es tracta del que es permeti entrar en una exposició, o del que es decidesqui exposar en el seu espai, sinó del que deixaràs que es quedi a dins.

Nauzet Mayor introdueix en la seva membrana diverses cultures del cos simultànies. D'una banda, la cultura tècnica del culte al cos: les proporcions del tors són les de la virilitat prima i fibrada de l'ideal masculí clàssic, una mesura de força, però també de serenitat ètica. Aquest estereotip –que va néixer a la Il·lustració muntat sobre la sensibilitat homoeròtica i pedòfila de Winckelmann– combinava una mala lectura del repertori somàtic de l'escultura clàssica amb la disciplina corporal de la virilitat d'època, construïda a força d'esgrima i gimnàstica. Com va escriure l'historiador de la masculinitat George L. Mosse: «L'ideal masculí en la seva força i bellesa viril esdevingué el símbol mateix de la societat i de la nació».⁷

La referència, òbvia, a la tumescència d'un penis erèctil ens recorda que la construcció de la virilitat se sosté en l'oposició binària a allò femení. La necessitat històrica continuada de vincular, d'una banda, masculinitat i militarisme i, de l'altra, homosexualitat amb degeneració –aquesta darrera inevitablement interseccional, vinculada a la diferència de classe i també

⁶ Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997, p. 22.

⁷ «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*. París: Éditions Abbeville, 1997, p. 29.

d'etnicitat— s'ha després els darrers anys: vivim en l'assimilació de l'estereotip pel seu contratiu. L'homosexual abans exclòs del cànon ara és «com ha de ser», s'ha cancel·lat la diferència entre la norma i el seu pretès revers. Per això, la puntuació que introdueix l'artista, en forma de petits grafemes, és un indicatiu interessant d'una sexualitat vernacle.

Els pírcings al sexe són marques d'embelliment, o indicadors d'escala, però també eines de sensibilització de punts erògens per a una comunitat concreta avisada. Les cintes contínues, canonades humanitzades o *hula hoop* tous són com a fluids domesticats, el mateix que a les successions de sexes endurits, penetrats els uns amb els altres, que recorden el que el pintor homosexual Francis Bacon deia sobre les seves pintures: que sorgien d'«un riu de carn». Gilles Deleuze interpretava que la carn i els ossos en els cossos que Bacon pintava sempre estaven confrontats i no composts conjuntament i estructuralment, en quelcom que llegia com una sensibilitat sadomasoquista.⁸ A aquesta especialització del desig respon de manera directa l'encordament del tors. El *shibari* remet a una tradició de subjecció amb corda utilitzada pels samurais sobre els seus presoners i convertida en pràctica sexual des del segle XVI. Encara més, aquí es presenta la forma més sofisticada i estètica, el *kotori shibari* en suspensió. Estar suspès també significa una existència en espera, com la peça en una cadena de muntatge que espera unir-se al tot, inserida o muntada, encara que sempre hi hagi la possibilitat o el risc d'especejament.

Crida l'atenció que, amb una proliferació tan prolíxa de sexualitat, la part central del cos entre els engonals sigui un buit, una absència. Baudelaire deia que no podia tenir sexe: «Cardar és aspirar a entrar en un altre, i l'artista no surt mai de si mateix».⁹ Potser l'antídot l'avançarà l'altra suspensió, la constatació de verí o el *memento mori* de les dues túbies creuades. Sia un advertiment funerari o l'avís del gran canvi.

A la Cançó de Salomó a la Bíblia, el rei profeta canta a Déu que les seves cames són com els pilars del temple. Per això les túbies creuades abundaren a la iconografia maçònica. L'obra de la transformació, com l'intercanvi sexual, és un procés col·lectiu, una construcció necessària que passa per una permuta de posicions socials, de postures de cossos, de llocs d'acord.

⁸ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lògica de la sensació*. Madrid: Arena Libros, 2002, p. 31.

⁹ Baudelaire, Charles. *Mi corazón al desnudo y otros escritos póstumos*. Madrid: Valdemar, 1999, p. 144.

«Allò important no és el que han fet de nosaltres, sinó el que feim nosaltres del que han fet de nosaltres». Jean-Paul Sartre. *Saint Genet. Comédien et martyr*¹⁰

És la membrana social la que sosté el cos trencat. Però també hi ha indicis de metallenguatge que donen ritme a la mostra: els parells –de peus, d’estructures tubulars, d’ossos– que són repeticions de si mateixes amb lleugeres variacions... mateixitats. La imaginació estètica homosexual es basa en l’amor al que és igual i no al que és diferent. Com explica el teòric Leo Bersani, el sistema homofòbic és el de les diferències, que obliga a ressaltar allò individual envers allò col·lectiu: «el desig homosexual és el desig pel que és igual des de la perspectiva d’un ésser que s’ha identificat prèviament com a diferent de si mateix».¹¹ Som diferents de nosaltres, de la primera construcció heterosexual que rebem de naixement. I el reconeixement de la mateixitat, la reivindicació d’un desig homosexual visible i compartit és un exercici polític fonamental per a la preservació de la vida.

El filòsof Didier Eribon va escriure: «Un gai aprèn a parlar dues vegades».¹² Primer com a heterosexual i després com a homosexual, en una construcció en evolució, interna i després social. Pensar-se dues vegades, conèixer un doble joc identitari, ocupar dues posicions de vida successives o –a vegades– fins i tot simultànies, dona lloc a una preparació per al metallenguatge, el teatre de la representació, la vida com a ficció, equivalent a la destresa en l’aprenentatge d’idiomes atribuïda a les persones bilingües. La necessitat d’una membrana i després d’un codi és un símptoma d’aquesta forma d’imaginació doble. La metalepsi, la presència de l’autor en el relat –com quan el dolent de *Funny Games* utilitza el comandament a distància– és en l’homosexualitat: a reconèixer-se. O a reconèixer-s’ho. A presentar les coses i després veure qui *hi entén*.

Michel Foucault, a «L’amistat com a forma de vida», la seva famosa darrera entrevista, deia: «No cal ser homosexual, sinó aferrissar-se a ser gai».¹³

¹⁰ Sartre, Jean-Paul. *Saint Genet. Comédien et martyr*. París: Gallimard, 1952, p. 63.

¹¹ «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.

¹² Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama, 2006, p. 141.

¹³ Foucault, Michel. «De l’amitié comme mode de vie», entrevista amb R. de Ceccaty, J. Danet i J. Le Bitoux, publicada a *Gai Pied*, n. 25, abril 1981.

Entenia l'opció sexual com a agent d'un canvi en l'existència, però també de la possibilitat de convivència entre cossos sempre nous.

«La simptomatologia és sempre una qüestió d'art».
Gilles Deleuze, *Masochism. Coldness and Cruelty*¹⁴

Hi ha altres maneres de llegir les subcultures del cos, moltes maneres d'interpretar-ne els semes. Un *bondage* remet a la submissió i a una posició esclava en la cultura BDSM, però un *shibari* també projecta la importància de les zones d'energies, dels punts que s'obren o es tanquen en els fluxos pel cos. Es tracta d'abandonar una lectura centrada en l'organisme en favor d'una altra que el vincula amb el món. El desequilibri del sentit sempre arriba per allò més petit: en això solen raure els afectes més personals, les formes d'intimitat que mai no es despullen del tot.

Les gemmes i les pedres encastades als membres també són formes d'incorporar un temps diferent al cos: un temps ceràmic, sí, però també geològic. En els ossos creuats hi ha quars blau, pirita i hematites. La pirita és un escut contra les energies negatives. El quars blau, un relaxant que afavoreix la possibilitat de comunicació. Sobre el coll hi ha ametista, una pedra sanadora i defensiva, i quars taronja. Aquest darrer és curiós: prové d'escalfar l'ametista per canviar les propietats del ferro que li atorga el color característic. En el canvi de tonalitat, el mineral aconsegueix un poder nou que proporciona la felicitat. Finalment, la geoda que sosté la mà dreta és de naturalesa energètica i metamòrfica, un recipient de purificació en litoteràpia. En el seu interior, novament hematites, que els grecs anomenaven pedres de sang perquè creien que estaven formades amb el fluid caigut dels cossos ferits a la batalla. Per això s'empraven picades i barrejades en el vi, per la seva propietat reflexa de tallar hemorràgies: amb la raó aclaparadora indicativa de l'empenta del pensament occidental, la sang coagulada, òbviament, coagula, igual que «les perles de les teves dents» o «els robins dels teus llavis» fan de la dent perla i del llavi robí en una ficció del que és real més enllà de la metàfora. La tradició que fa del cos un llenguatge també el va mineralitzar durant segles. La seva litosfera és una tectònica encara a la recerca de la seva pròpia sismologia.

¹⁴ «Symptomatology is always a question of art». Deleuze, Gilles. *Masochism. Coldness and Cruelty*. Nova York: Zone Books, 1991, p. 14.

Nascut a les illes Canàries i resident a les Balears, Nauzet Mayor gaudeix d'una condició insular i arxipèlaga: les seves relacions de mobilitat i la proximitat amb els moviments geològics en contínua formació, els poders del sòl i de les seves matèries, fan del seu cos un lloc sincrètic on les ecologies del sexe, del desig i del territori se superposen, en un espai gairebé alquímic de transformació. El que és fonamental de les correspondències entre els cossos polítics propi, aliè, institucional i cosmològic és que tornen al cos del món l'emplaçament perfecte per segellar la negació de la possibilitat mateixa d'aquesta separació entre naturalesa i cultura de la qual per fi sembla que escapam, arrezerats en les nostres membranes, enmig de l'extinció.

2. LLISTAT D'OBRES

Nauzet Mayor

Sense títol

2022

Ceràmica modelada a mà, manta, plàstic i còdols

Cortesia de l'artista

Nauzet Mayor

Sense títol

2022

Ceràmica modelada a mà, pírcings, manta, plàstic i fusta

80 x 22 x 12 cm

Cortesia de l'artista

Nauzet Mayor

Sense títol

2022

Ceràmica modelada a mà, quars, hematites i tarima de polipropilè

80 x 21 x 30 cm

Cortesia de l'artista

Nauzet Mayor

Sense títol

2022

Ceràmica modelada a mà, manta i puntals telescòpics

Mides variables

Cortesia de l'artista

Nauzet Mayor

Sense títol

2022

Talla de poliestirè expandit amb revestiment de pedra artificial, corda, quars de color taronja i ametista

Mides variables

Cortesia de l'artista

Nauzet Mayor

Sense títol

2022

Ceràmica modelada a mà, hematites, pirita, quars blau, cinta de tennis i goma de *fitness*

Mides variables

Cortesia de l'artista

Nauzet Mayor

Sense títol

2022

Ceràmica modelada a mà i tubs de plàstic

Mides variables

Cortesia de l'artista

Nauzet Mayor

Sense títol

2022

Talla de poliestirè expandit amb revestiment de pedra artificial i corda

Mides variables

Cortesia de l'artista

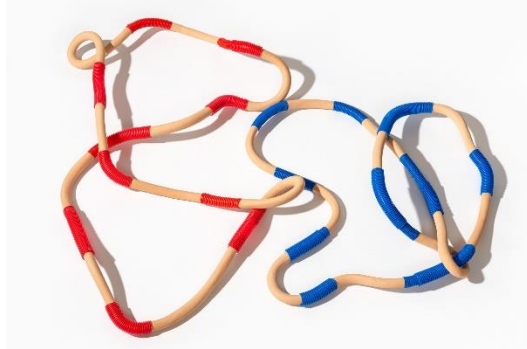
3. CRÈDITS IMATGES



Nauzet Mayor, *Sense títol*, 2022. Talla de poliestirè expandit amb revestiment de pedra artificial, corda, quars de color taronja i ametista, 63 x 82 x 21 cm. Cortesia de l'artista. © de l'obra, Nauzet Mayor, 2023. Fotografia: David Bonet



Nauzet Mayor, *Sense títol*, 2022. Ceràmica modelada a mà, hematites, pirita, quars blau, cinta de tennis i goma de *fitness*, mides variables. Cortesia de l'artista. © de l'obra, Nauzet Mayor, 2023. Fotografia: David Bonet



Nauzet Mayor, *Sense títol*, 2022. Ceràmica modelada a mà i tubs de plàstic, mides variables. Cortesia de l'artista. © de l'obra, Nauzet Mayor, 2023. Fotografia: David Bonet



Nauzet Mayor, *Sense títol*, 2022. Ceràmica modelada a mà, quars, hematites i tarima de polipropilè, mides variables. Cortesia de l'artista. © de l'obra, Nauzet Mayor, 2023. Fotografia: David Bonet



Nauzet Mayor, *Sense títol*, 2022. Talla de poliestirè expandit amb revestiment de pedra artificial i corda, mides variables. Cortesia de l'artista. © de l'obra, Nuzet Mayor, 2023. Fotografia: David Bonet



Nauzet Mayor, *Sense títol*, 2022. Ceràmica modelada a mà, manta, plàstic i còdols, mides variables. Cortesia de l'artista. © de l'obra, Nuzet Mayor, 2023. Fotografia: David Bonet

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

—
ÀREA DE COMUNICACIÓ
MAGDA ALBIS
magda.albis@esbaluard.org
+34 971 908 210
www.esbaluard.org