



PASEO DEL PARQUE

ANTONIO NAVARRO

editamaringaestudio



SALA DE EXPOSICIONES
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PASEO DEL PARQUE

Antonio Navarro

Comisariado: Juan Carlos Robles

Textos: Juan Carlos Robles, Antonio Navarro, Amparo Lozano, José M. López-Agulló y Antonio A. Caballero.

Montaje: Antonio Cañete, Juan Antonio Lechuga y Juan Carlos Ortiz

Edita: Maringa Estudio S.L., 2015

ISBN: 978-84-1335-326-5

© UMA Editorial. Universidad de Málaga

Bulevar Louis Pasteur, 30 (Campus de Teatinos) - 29071 Málaga

www.umaeditorial.uma.es

© Los autores



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

PASEO DEL PARQUE

ANTONIO NAVARRO

Comisariado: Juan Carlos Robles

Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga
Del 19 de noviembre al 22 de diciembre de 2015



ESPAÑA

De oscuridades, fisuras y silencios

Conversación entre comisario y artista

JCR Este proyecto reflexiona en torno a la significación de los espacios que habitamos, a su articulación simbólica, así como a las prácticas que la confrontan. En definitiva, indaga el territorio complejo de la subjetivación.

A través de la fotografía y el vídeo interrogas sobre los usos que se generan y nos propones un recorrido por el Paseo del Parque de Málaga. ¿Por qué has elegido el parque?

AN Ya antes de iniciar este proyecto me interesaba el fenómeno del *cruising* como práctica que sucede al margen de la normatividad patriarcal que define la ciudad. Me sedujo ver que en el parque se entrecruzaban varias formas de habitarlo. De día encontraba turistas y familias paseando, correspondiéndose con las normas que regulan el ocio, pero al llegar la noche me encontraba con otras codificaciones que podemos entender opuestas y de más difícil reconocimiento. Recorrer el parque simultáneamente de día y de noche supuso un punto de partida para abordar este conflicto.

Entiendo la práctica del *cruising* como una falla paradigmática en las formas vivenciales hegemónicas. Y frente a unas definiciones de la ciudad basadas en la heteronorma y un urbanismo reglado, preferí señalar estas otras situaciones por el modo en que toma presencia el deseo.

JCR ¿Abordas la idea de deseo —hoy tan monopolizada por la industria del turismo— como una cuestión de proximidad o distancia con respecto a su regulación?

AN Sí, es esa negociación la que me sedujo. Indago la posibilidad de que exista otro movimiento dentro del movimiento regulado, otra construcción del deseo ajena a la

subjetivación dominante. Ese es el conflicto que me interesa, y lo vi muy claro, por ejemplo, cuando encontré la farola parpadeante. Alguien reivindicó el espacio oscuro tirando una piedra a la farola –esto es común en los espacios de *cruising*–, y el azar dejó la situación en una intermitencia, una *pugna* entre luz y oscuridad.

Mi intención era convertir en lenguaje los hallazgos que sostienen esta preocupación. ¿Cómo negociamos con el espacio? ¿Cómo lo dotamos de sentido? ¿Cómo nos constituimos como sujetos deseantes en una ciudad cercana y ajena a la vez?

JCR Estas preocupaciones las proyectas en el visitante. Desde que entramos en sala nos vemos involucrados en la lectura de un espacio velado, nos conviertes en *paseantes*, nos sitúas como a la búsqueda de algo...

AN Así es, busco esa complicidad. Al igual que los espacios me atraviesan y me sitúan como sujeto, planteo un recorrido que posicione al visitante en un proceso similar. Quiero que la experiencia perceptiva sea fluctuante, porque así son los encuentros en nuestra vida cotidiana. En este juego de reflejos que supone un proceso continuo de intersubjetivación, me interesa que el espectador sea partícipe de la imagen, que ésta no funcione como algo dado sino como un intercambio dinámico.

Para mi la imagen constituye un dispositivo abierto de negociación, de ahí viene esa sensación de enigma que mencionas. Llevo a cabo la estrategia de presentar la ciudad como un entorno de imprecisión y duda, como un campo de pugna simbólica, con el fin de potenciar precisamente ese estado de búsqueda.

JCR Por eso la figura del enigma adquiere en tu obra esa potencia enunciativa, nombras de un modo muy personal. Más que nombrar, evocas: lo simbólico y lo imaginario forman parte del entramado alegórico que nos propones.

AN Es que recurro al silenciamiento de los signos, a la ocultación y ralentización perceptiva para señalar algo difícil de nombrar... Y otra vez volvemos a esa idea: el anhelo de existir ajenos a la norma, de fundamentarnos en una colectividad *otra*.

Pero está claro que no podemos huir del lenguaje, y parece que sólo a través de él podemos nombrar ese anhelo. Señalo la posibilidad de un cuerpo desnormativizado apelando al silencio, señalando la falta desde la que el cuerpo puede volver a constituirse. La formalización de tal búsqueda acaba convirtiéndose en lenguaje.

JCR En cualquier caso, reconozco que en la sintaxis de tu obra pones en práctica un sistema binario. Contraponen signos culturales a un jardín que deviene bosque, de modo que el espacio vuelve a ser operativo para abrir un territorio lascivo de comunicación: el Banco de España y el Ayuntamiento entre la maleza, tu número de teléfono grabado en un cactus, una botella de agua quizás olvidada... signos que excitan mi ansia interpretativa.

AN Cierto, este sistema binario me permite articular el pensamiento en lo visual. Planteo la imagen como una cuestión dialéctica que contiene extremos como, por ejemplo, la Historia (a través de la mención a las instituciones rígidas sobre las que nos construimos) y el presente (por medio de la idea de ausencia), pero también luz y oscuridad, atracción y miedo, naturaleza y civilización... Y en esa linde, en esa fricción, posiciono al sujeto atravesado, al sujeto deseante. Propongo poner en pie una determinada política del cuerpo en la que pueda reconocerse.

JCR Nos hablas de Historia desde un lugar que parece estar desposeído de tal dimensión, como un extraño espacio de ensoñación donde todo podría ser posible. El uso que haces del tiempo parece ser otra de tus armas: su aceleración o ralentización, los 15 segundos –de resonancia warholiana– que les das a los transeúntes al encuadrarlos frente a tu cámara. Aquí la identidad parece estar sometida a un juego de fugacidades y permanencias. ¿Intentas crear metáforas de resistencia?

AN Efectivamente, aspiro a cierta contextualidad desde la que poder articular el pensamiento, que me permita reflexionar sobre el tiempo presente. Lo torturo para *reescribirlo* en un juego de nuevas relaciones. Quizá esto sea clave en la resistencia que mencionas, ya que cuestiona la dictadura irreflexiva del presente abriéndolo a una experiencia subjetiva.

En este sentido, la cámara es la herramienta con la que me siento más cómodo. Me da la posibilidad de dotar al registro de una determinada intensidad en su *reescritura* durante el proceso de postproducción. Es más, llego incluso a paralizar la imagen llevándola a una dimensión fotográfica con la que sustantivizo determinados hallazgos.

JCR Una de tus propuestas es claramente post-minimalista y creo sintetiza muy eficientemente la indagación que has desarrollado en esta ocasión. Con el registro de una estancia de geometría cinética, cuyos paneles no cesan de envolvernos, parece reivindicar la figura del sujeto. Nos sitúas en el centro de un laberinto blanco.

AN Es cierto, aquí el sujeto está evocado. Es quizá la pieza que mejor señala su corporeidad. Fue otro hallazgo, una construcción efímera de bastidores en el teatro del parque. Camerinos abandonados que ahora adoptan otro carácter.

Imaginé este espacio como un refugio donde fantasear. Me vi en un cuarto oscuro. Todo apuntaba a eso: mensajes en sus paredes, algún condón usado..., rincones lascivos a plena luz del día. Vi de pronto la multitud como orgía, la ciudad como laberinto, y el entorno como una jungla.

Juan Carlos Robles / Antonio Navarro





De deseos y paseos por un espacio urbano

Aquel o aquella otra artista, motivada por las nuevas formas de vida urbana y de subjetividad, vindicará su presencia crítica en el marco institucional clásico: pero lo que aparece como una celebración de la vida cotidiana y de las subjetividades “diferentes” podría contribuir asimismo al proceso de integración de las formas de vida más que a subvertir dispositivos representacionales y fetichizadores.

Marcelo Expósito

Desde las últimas décadas del pasado siglo XX y, de modo más notorio, desde el inicio del siglo XXI, la estructura social de las ciudades y su fisonomía urbanística han cambiado ostensiblemente. Las ciudades se han convertido en complejas redes de microsociedades heterogéneas, en un constante proceso de transformación. Son redes permeables —y a veces confrontadas— a la hibridación y al cambio continuo. También son lugares geopolíticos, como los denomina Martha Rosler, dado que las conforman un conjunto de relaciones a la vez que una concentración de construcciones.

Así, en estas constantes fluctuaciones, el paisaje urbano se ha convertido en un modelo de crecimiento obsoleto e insostenible, en un entorno agredido y, a su vez, agresor, en el que multitud de personas conviven en espacios físicos cada vez más homologados. Estos asentamientos humanos se han ido articulando como núcleos diseminados en los que coexisten grupos sociales, culturas, géneros, lengua, religiones, edades... diferentes. Sin embargo, como apunta Rosler: “Más que una simple intersección de representaciones en conflicto, la ciudad está compuesta de múltiples realidades que raramente se cruzan y

que cuentan desigualmente en los modos en que la sociedad se representa a sí misma”¹. Estas realidades están formadas, no tanto por representaciones múltiples coexistentes cuanto por líneas de separación que aíslan e invisibilizan, superponiendo unas a otras por razones económicas (pobres / ricos) culturales (nosotros / los otros), religiosas y de sexualidad (con una normatividad heterosexual claramente imperante).

Dentro de este paisaje urbano, los parques desempeñan y representan una función social. Son espacios urbanos y, como tales, leemos sus relatos como si fueran textos espaciales, hechos y acciones distintos realizados en el *espacio*. Antonio Navarro “nos relata” visualmente un uso (nocturno) del Parque de Málaga, claramente a contracorriente de las conductas dominantes y de los usos sociales normativos e institucionales. Como señala José Miguel Cortés, “los contenidos y significantes de un lugar están constantemente contruidos y reconstruidos a través de la acción de la vida diaria”².

En el mismo ensayo, Cortés³—siguiendo las tesis foucaultianas—plantea que ya desde finales del siglo XVIII se ha desarrollado el lento pero importante proceso de domesticación de la vida social, de normalización de los espacios y los comportamientos y de moralización de la población, procesos todos ellos basados en técnicas de control de los impulsos y de canalización de los deseos hacia el ciclo producción-consumo.

Añade que, en esa sociedad disciplinaria que Michel Foucault plantea, el poder funciona no tanto a través de la represión del deseo como mediante la clasificación, tabulación y organización de ese deseo, y en ello juega un papel muy importante la organización de la ciudad y de sus formas arquitectónicas.

1 Martha Rosler: “Si vivieras aquí”. En VVAA: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. 1ª edición. Salamanca 2001, pág. 175

2 José Miguel G. Cortés: *Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*. Catálogo de exposición. Espai d’art Contemporani de Castelló. 2000, pág. 37.

3 Íbid., pág. 29.

Así pues, en sus paseos por el Parque de Málaga, Antonio Navarro da imagen tanto a sus formas arquitectónicas y mobiliario como a la actividad nocturna que alberga. De esta acción se sirve para crear *imágenes* en el difícil engranaje entre la representación del arte (mundo del arte) y *ciertos mundos reales*. Los comportamientos sociales están compuestos por un gran número de imágenes contrapuestas; definir y visibilizar los rasgos de un cuadro social heteróclito es una de las funciones del arte. En este sentido, importante es el aforismo de Diego Lizarazo: “la mirada se construye históricamente y las formas de ver son prácticas sociales”. En mi opinión, en esta exposición quedan claras las formas de ver de su autor.

En este punto del relato, hay una matización que considero de interés. Podemos decir que Navarro, en el parque, no va a la *deriva*, sino que, más bien, *pasea*. “Deambular sin rumbo por las calles de la ciudad sin más objeto que experimentar el transcurso de la vida moderna” escribía Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* para describir a la figura del *flâneur*. Walter Benjamin adoptó este concepto baudeleriano en el que basó su obra inacabada *El libro de los pasajes*. Conocida es, también, la acción del grupo Dadá: su visita, tras cita previa, de los integrantes del grupo dadá parisino al jardín próximo a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre, una zona abandonada, llena de hierbas y prácticamente olvidada por los parisinos. Una incursión *nómada* (pese a tener planteadas otras a distintos lugares, fue en realidad la única visita que el grupo llevó a cabo) que devino en un acto creativo de ruptura con los postulados imperantes acerca de la consideración de obra artística. La cotidianeidad se convertiría en acto creativo; la experiencia vital en arte. Así es como nuevos significados se iban a adherir a los espacios urbanos olvidados.

Décadas más tarde (la Internacional Situacionista se funda en julio de 1957), los jóvenes situacionistas dotaron de un corpus teórico a la idea de *deambular* por las calles de París de posguerra. Es Guy E. Debord quien, mediante su teoría, introduce los aspectos definitorios de términos como *teoría de la deriva* o *psicogeografía* (para Debord supondría

el estudio de los efectos y las formas del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de las personas).

Bien, en el proyecto *Paseo del parque* -imágenes fijas y en movimiento- hay una connotación que, podemos decir, singulariza su intencionalidad. El espacio de “paseo” es un parque concreto. Dicho de otro modo, a diferencia de las prácticas propuestas anteriormente: los paseos sin rumbo, tratando de tomar experiencias y cambios en el recorrido que se realice por la ciudad, este –Parque de Málaga– es un espacio acotado, seleccionado y contextualizado, toda vez que, a diferencia del jardín de la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre, no solo no está abandonado sino que tiene intensa actividad de día y –otra distinta- de noche, amén de que las hierbas del jardín parisino son aquí frondosas plantas.

Paseo del parque nos acerca a otra cara de la ciudad, la oculta, la misteriosa. Es un trabajo que precipita una nueva conciencia de ese ambiente urbano, transformado por la oscuridad de la noche, y que da sentido tanto a actitudes como a emociones e intereses cotidianos contextualizados en un parque como escenario de diferentes manifestaciones sociales y culturales; de comunicación entre ciudadano y ciudad. Un espacio simbólico que cuestiona acerca de una ciudad que ha sido y es concebida por el poder y las instituciones públicas y una ciudad que ha sido y quiere ser vivida por sus ciudadanos.

El espacio (en el caso que nos ocupa, un parque) se define, en opinión de G. Cortés “como una cierta posesión del mundo por el cuerpo; el cuerpo y su entorno (como producto cultural) transforma y reinscribe el paisaje urbano en función de sus necesidades (demográficas, económicas y psicológicas), lo cual destierra las consideraciones esencialistas del espacio o de las formas arquitectónicas”⁴.

Hemos señalado las tesis de Foucault respecto a que el poder funciona no tanto a través de la represión del deseo como mediante la clasificación, tabulación y organización de

4 *Ibid.*, pág. 41.

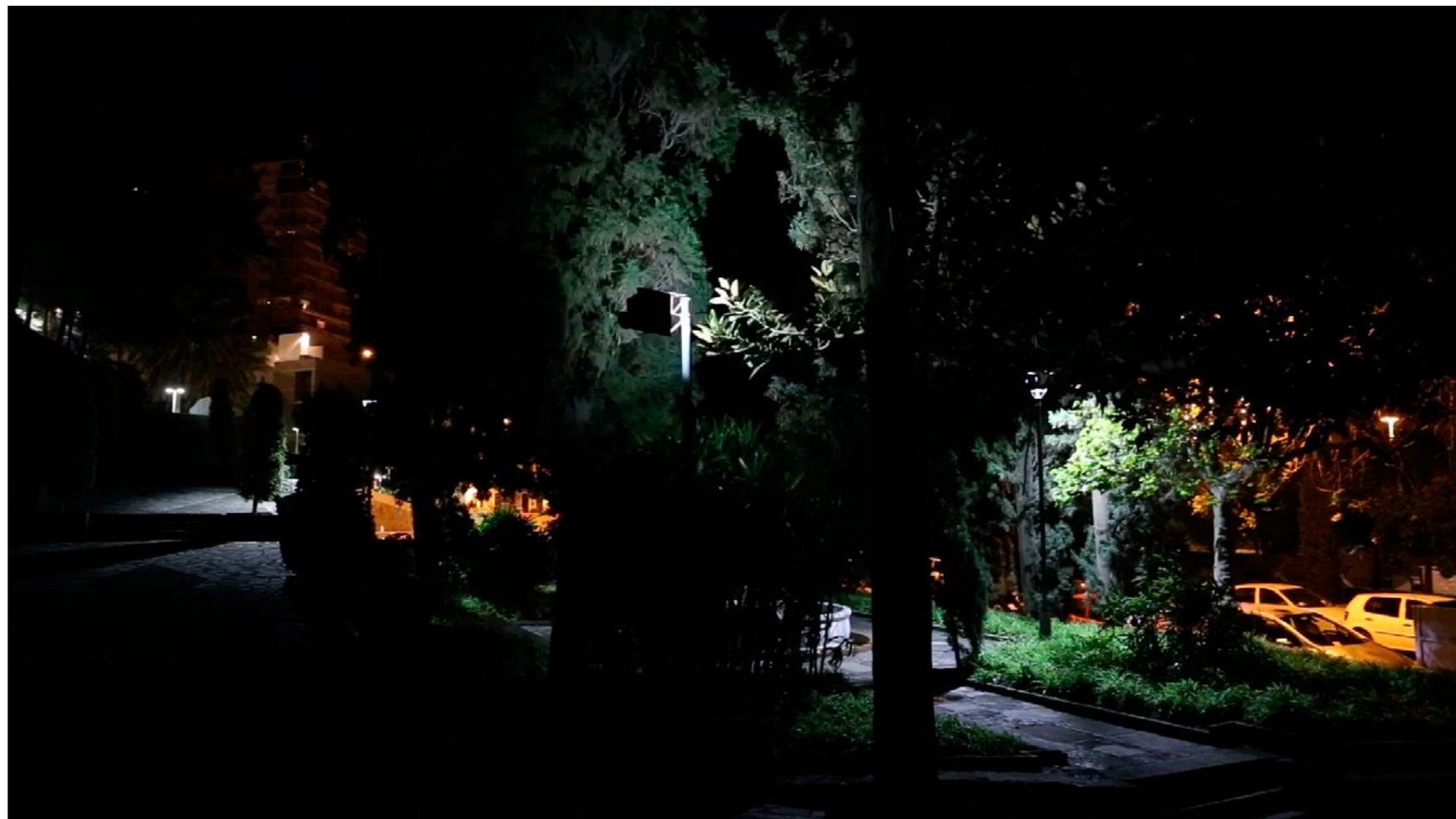
ese deseo. Ya en la primera mitad de la década de los años noventa, Pepe Espaliú, en el texto titulado *Retrato del artista desahuciado* escribía respecto a la sociedad y sus instituciones: “Nosotros, homosexuales, hemos sido obligados a inventarnos un mundo paralelo, construido a partir de nuestro peculiar modo de entender sus leyes, sus instituciones, sus creencias y sus formas de concebir el amor”. En este ensayo sobre Espaliú, Juan Vicente Aliaga escribe: “Resulta inexcusable, en este entramado de construcciones metafóricas, no mencionar el SIDA. Para Espaliú, la relación con la enfermedad se ha de vivir desde la misma enfermedad, simbólicamente entendida como una forma con que se reviste el amor”⁵.

En este –nuestro paseo–, quizás deberíamos volver al inicio y repetir, esta vez como colofón, las palabras de Expósito: (...) lo que aparece como una celebración de la vida cotidiana y de las subjetividades “diferentes” podría contribuir asimismo al proceso de integración de las formas de vida (...).

Amparo Lozano

5 Revista Acción paralela nº 1. Disponible en: <http://www.accpar.org/numero1/aliaga.htm>





PUGNA
VÍdeo, 03'55", 2015

Handwritten notes on a whiteboard, including:

- Top left: $12/12/17$
- Top center: $12/12/17$
- Top right: $12/12/17$
- Middle left: $12/12/17$
- Middle center: $12/12/17$
- Middle right: $12/12/17$
- Bottom left: $12/12/17$
- Bottom center: $12/12/17$
- Bottom right: $12/12/17$

Blank whiteboard page.

Blank whiteboard page.



Sin título
Vídeo, 02'29", 2015



Sin título
Fotografía, 40x30 cm, 2015



638592518
Fotografía, 80x100 cm, 2015

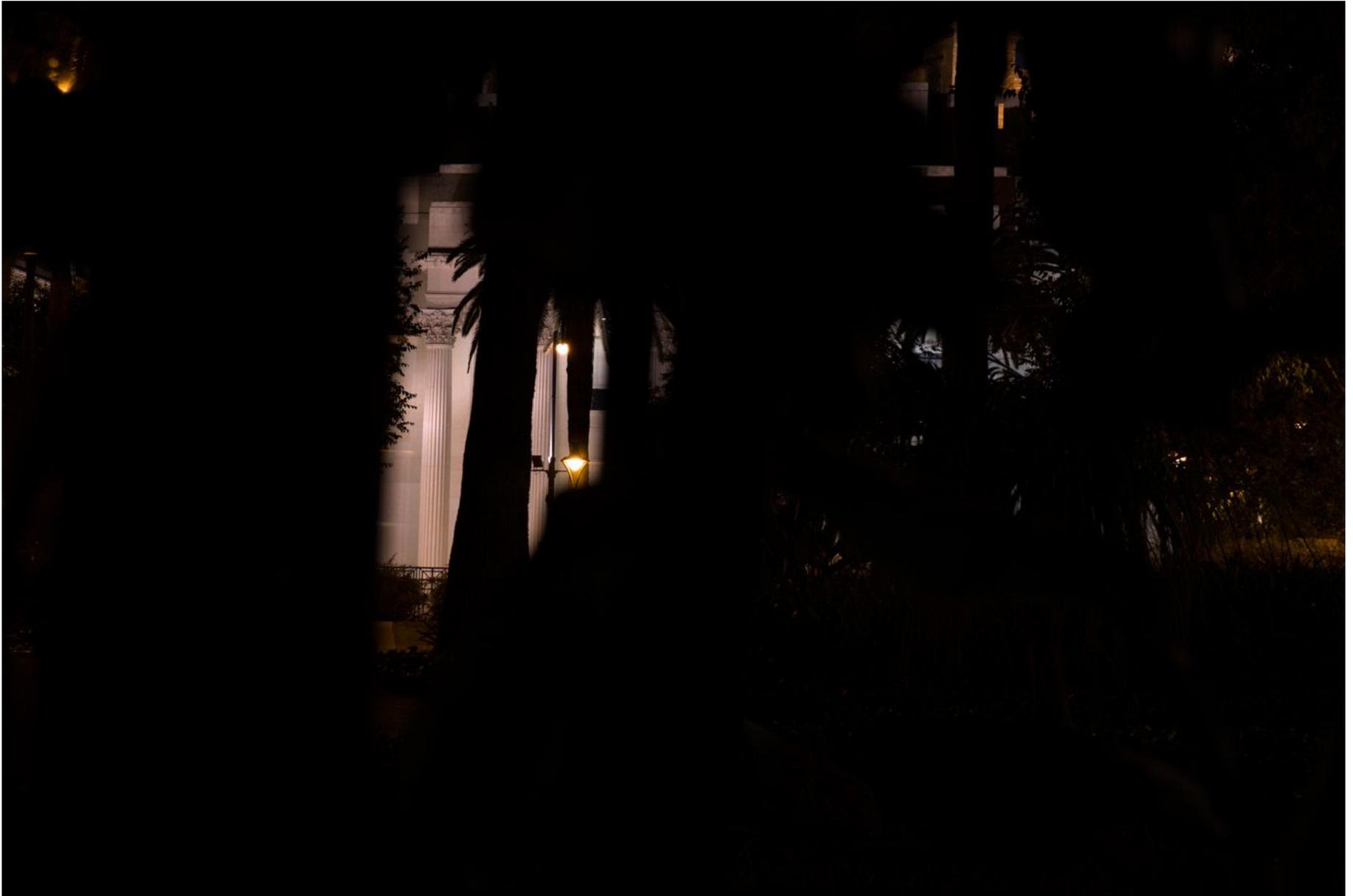




Sin título
Vídeo, 03'45", 2014



AYUNTAMIENTO
Fotografía, 100x150 cm, 2015



BANCO DE ESPAÑA
Fotografía, 100x150 cm, 2015





SIN NOMBRE (15 SEGUNDOS)
Video, 09'21", 2014/2015





PASEOS DEL PARQUE
Díptico videográfico, 10'42", 2015





CARLOS
Video, 01'48", 2015



La presunción del sujeto

Lo inmediato en la obra de Antonio Navarro, de su *Paseo del parque* (2014/2015), es una suerte de ausencia, algo parecido a una virtualidad que antecede al paseante y que de alguna *forma* lo presupone o que, en el mejor de los casos, lo niega. Sujeto dentro y fuera del cuadro, sujeto que se asoma y esconde entre las capas de la imagen, que se confunde tanto con la frondosidad del paisaje como con el negro digital donde se detiene la mirada. Esto es lo que a mí personalmente me provoca. Pero ¿cómo es ese *sujeto* que el parque niega? y más concretamente, ¿bajo qué estrategias A. Navarro hace aparecer un sujeto que lo es en negativo?

Voy por pasos. Tengo en mente el seminario XI de Lacan, *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*, concretamente, el capítulo que lleva por título “La anamorfosis”. Y no es que precisamente vea en las imágenes del parque ninguna estructura extraordinaria o calavera *de-formada*, como en el caso de la célebre obra *Los embajadores* de Hans Holbein (1553) analizada por el psicoanalista. Aquí, en el parque, no hay *nada* más que lo que *realmente* es: una estructura o paisaje simbólico dispuesta para el paseante, pero no para cualquiera. De hecho, a pesar de que alguna de la obras parecen retratos, me aventuro a pensar que *verdaderamente* ninguno lo es. Paneles, capas verdes de follaje, túneles ornamentados, una luz intermitente, estos son los elementos con



Hans Holbein el Joven, *Los embajadores*
Óleo sobre lienzo, 207x210 cm, 1553

que A. Navarro juega. Repito, en su obra no contemplamos ninguna anamorfosis, su estrategia es bien distinta, técnicamente mucho más sencilla; no obstante, la presencia fantasmagórica del sujeto que parece mostrarnos me recuerda irremediabilmente a la posición que el cuadro de *Los embajadores* tiene reservada para el espectador.

Ahora bien, volviendo al citado capítulo, Lacan demuestra en un gesto de ingenio la relación de ambivalencia entre los dos términos, podríamos pensar, que tanto aquí como en Holbein nos ocupan: “estructura” o Paseo del parque y “sujeto”. Adelantaremos un poco al decir que lo que me interesa de la presente demostración, la lacaniana, es la fórmula en que se constituye al tiempo que se deshace el sujeto de la representación — sujeto representado, pero también sujetado. Así como el estado de interdependencia entre el espectador y el citado cuadro de Holbein; pero también la extrapolación que de esta demostración haremos para el abordaje teórico de los fantasmas que deambulan por el Paseo del parque.

Al tiempo que empieza a desarrollarse, con todo rigor científico, la óptica geométrica y que traerá consigo la imagen en perspectiva sobre la superficie plana del lienzo, se inaugurará en su pureza, nos cuenta Lacan, la “función del sujeto¹”. Con la nueva y revolucionaria concepción de la imagen se simula un espacio de la visión que el espectador hará suyo. La novedad de la perspectiva es, de este modo, la introducción del sujeto dentro de la imagen en la cual éste centra su mirada. El sujeto y su mirada afirman ante la imagen una posición en que el primero se apropia del mundo como imagen al tiempo que la imagen del mundo sitúa al sujeto y su ojo en una posición específica²: “la función del sujeto”. A partir de este esquema, que aquí hemos identificado muy brevemente, imagen y sujeto se presuponen mutuamente en una suerte de estática reciprocidad. El sujeto posee con

1 En el capítulo IV “De la red de los significantes”, Jacques Lacan detalla la relación de dependencia que el sujeto tiene del significantes antes de constituirse como sujeto propiamente dicho. Ver: LACAN, Jacques: *Seminario XI. Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*. Barral Editores. Barcelona, 1977.

2 Para más información sobre el desarrollo de la óptica geométrica y la perspectiva durante el Renacimiento, ver: BELTING, Hans: *Florenia y Bagdad: una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Ediciones Akal. Madrid, 2012.

su mirada la imagen del mundo mientras que ésta “acomoda” a su sujeto en la butaca del espectador.

Dentro de este esquema perceptivo, Lacan se siente cautivado por un fenómeno particular. Se trata, como hemos dicho, de la anamorfosis que designaremos rápidamente como la representación que, bajo el juego de la perspectiva, se presenta sobre el plano como imagen *deformada*. Dicha *deformación* en el plano se realiza a partir de una estructura de cuadrículas, de la misma forma que se construye la imagen realista, solo que a diferencia de esta última, la anamorfosis desplaza su centro de referencia a los límites visibles de la imagen, a fin de lograr ese juego con la perspectiva que en posición normativa frente al cuadro no logramos reconocer como imagen de sentido. Somos nosotros los que estamos en posición *disconforme* frente a esta particular estructura.

De este modo y volviendo al citado ejemplo de *Los embajadores*, nos encontramos con sus dos protagonistas vestidos con sus grandes ornamentos entre toda esta serie de objetos-símbolos de la *vanitas* de la época (S. XVI); pero también, en el centro inferior, con un objeto extraño, como flotante, en primer plano delante de ambos personajes. Y como de lo que se trata, nos dice Lacan, es de volver a situar al sujeto en las lagunas mismas de la representación —en las lagunas del lenguaje—, antes de cualquier producción inteligente de sentido, empieza la demostración.

Sin salirnos del cuadro, hay que retorcer la vista para escapar a la fascinación del campo escópico, nos avisa, y descubrir lo que Holbein muestra-oculta al espectador. Ya lo hemos dicho: una calavera. Esquematicemos a continuación. Primero, nos encontramos en una posición, digamos, tradicional de la perspectiva, más o menos de frente al cuadro, en acuerdo tácito con la estructura de la visión. Segundo, detectamos una mancha, de repente presente como una invasión, en primer plano. Sin embargo no podemos decir que se trate de un elemento *informal*, carente de estructura, sino que se trata más bien de un “objeto volador no identificado”; ovni más que mancha. Entonces, capturados por

esta presencia objetual anamórfica y por muy extraterrestre que éste sea, nos sentimos tentados a desvelar lo que *verdaderamente* es. Aunque la operación no es muy difícil, ahora debemos cambiar nuestras vestimentas, convertirnos en policías del campo escópico. Utilizaremos prismáticos, linternas, uniforme, botas, portaremos una porra amarrada a la cintura y alguna que otra arma si la ocasión lo merece. Tercero, armados con todo este utillaje y tras una serie de aspavientos con la cabeza, vamos descubriendo lo que *verdaderamente* es. Todavía no lo tenemos muy claro, pero como el objeto es raramente estático, bajamos la guardia, lo contemplamos más de cerca, entonces, ladeamos la cabeza, más tarde el cuerpo; es decir, nos rectificamos frente a esta nueva perspectiva y, a punto de descubrir la *verdad* de esta imagen, la mancha-ovni-significante de la falta nos pregunta, como en un destello de voz casi inaudible: «¿O la representación o el sujeto?!». Justo antes de responder y sin darnos a penas cuenta, la anamorfosis ya ha elegido por nosotros. Entonces nos dice Lacan: “Desde el momento en que el sujeto intenta acomodarse a esta nueva mirada, se convierte en objeto puntiforme, ese punto de ser desvaneciente con el que el sujeto confunde su propio desfallecimiento”³.

Lo que la dimensión geometral nos permite vislumbrar —el realismo que inaugura el renacimiento y cuyo colofón podemos situar en la imagen del *high definition*— es cómo el sujeto que nos interesa está prendido, manejado, captado en el campo de la visión. La construcción de la óptica geometral implica no tanto el establecimiento de la bases de lo que sería en términos pictóricos la realidad accesible para los ojos del sujeto, sino la introducción del sujeto dentro de un espacio organizado de la visión dotado únicamente de una cierta movilidad. Esto es, la construcción del espacio pictórico como escenario social en que el sujeto es asignado con una función específica. El establecimiento de unas reglas de común acuerdo, la reconstrucción de una suerte de anterioridad a la especificidad del sujeto que a su vez y previsiblemente será entendida por él mismo. La óptica geometral presupone, de este modo, a un sujeto dotado de unas ciertas capacidades

3 LACAN, Jacques: “La anamorfosis”, op cit, págs 89-100.

intelectivas; es decir, inmediatamente sitúa al sujeto en el mundo como construcción semiótica. Y esto es precisamente lo que nos enseña el cuadro de Holbein,

[...] *en tanto que sujeto somos literalmente llamados, y representados ahí como prendidos. Pues el secreto de este cuadro se nos da en el momento en que, alejándonos ligeramente de él, poco a poco hacia la izquierda, y volviendo luego la vista, vemos lo que significa el objeto flotante mágico. Nos refleja nuestra propia nada en la figura de la calavera*⁴.

Podríamos pensar que la estructura geométrica de este cuadro, en el momento de la calavera, se nos presenta como una suerte de espacio pictórico-social “autosuficiente” en el que lo que sobra es precisamente el sujeto: siendo la calavera signo de su falta; pues, como hemos dicho, en el momento de reconocimiento de lo que *verdaderamente* es, el sujeto —como sujetado— cae de la imagen de *Los embajadores*.

Es tiempo de volver a la pregunta primera. Reformulo. ¿Quién es ese sujeto que la topología simbólica del mapa niega? O mejor aún, extendamos la pregunta a la totalidad del mapa. ¿Existe un sujeto fuera de la geografía que es tan tangible como identitaria, tan histórica como presente, tan civilizada como parcelaria?; es decir, ¿existe un sujeto fuera del suelo que pisa? Y de ser así, repitamos, ¿de quién se trata? Hay que ser justos, A. Navarro fracasa en presentarlo al espectador, pero no es un fracaso como el que falla en la búsqueda de lo verdadero: su estrategia no es la confesión. Se trata más bien de un fracaso previsto, de una voz silenciosa, la única forma de mostrarnos ese sujeto que lo es en negativo.

Lacan lo tiene claro, el sujeto no es *nada* —es nadie— antes de ser atrapado por el mapa simbólico. Por esta razón, lo que nos alienta a ver a partir del ejemplo de *Los embajadores* es cómo se produce la caída de un sujeto-sujetado a la malla simbólica de la representación que por cambiar su centro de referencia, esto es, su muleta, acaba *nadificado*. O dicho con

⁴ LACAN, Jacques: “La línea y la luz”, op cit, pág 102.

otras palabras, Lacan se pregunta sobre la posibilidad de un sujeto fuera de la topología simbólica que lo presupone; podemos pensar: anterior a “la fase del espejo”.

Entonces la intelección, esa capacidad que creíamos únicamente patrimonio de lo humano, aparece como funcionando por sí sola, maquinando, transformando, de este modo, al sujeto en operario disciplinado de la imagen, en burócrata de la representación. Así, una especie de memoria —de virtualidad— gobierna la lectura del cuadro, de la misma forma que, tanto lingüística como geográficamente, el *parque* presupone su *paseo*; por lo que el sujeto, en tal caso, no es más que una actividad, una posición de semi-movimiento tanto prevista como desfasada.

Entonces, ¿qué nos resta⁵?

Si el sujeto como agente burocrático desaparece, no por ello lo hace el significante. Lo que nos resta es un señuelo. Si como hemos visto en el caso de *Los embajadores*, el sujeto-espectador queda, por así decirlo, atrapado en esa tierra de nadie entre la imposibilidad de la percepción normativa de la imagen y la de la anamorfosis, lo que nos queda es el señuelo al que parece conducirnos el significante-calavera. Y esta será, me parece a mí, la estrategia de A. Navarro: hacer de la ausencia un retrato o mejor dicho, retratar los contornos que con su halo envuelven lo que aún estando por aparecer, ya ha desaparecido.

José M. López-Agulló

5 Según nos cuenta Jacques Alain-Miller —editor y discípulo de Jacques Lacan— en sus matemáticas, existiría un esquema capaz de dar cuenta a grandes rasgos del pensamiento lacaniano y que Miller designa como la “lógica del significante”. Dentro de esta lógica, a la que el sujeto está prendido, existiría un señuelo que Miller define como “punto utópico” de la estructura significante. “En nuestra opinión, toda estructura comprende por ende un señuelo, que hace las veces de falta, ligado a lo que se percibe: es el eslabón más débil de la secuencia dada que no pertenece más que en apariencia al plano actual. Este elemento, exactamente irracional en la realidad, denuncia, insertándose allí, el lugar de la falta”. Ver: MILLER, Jacques-Alain: *Matemas 1*. Ediciones Manantial. Buenos Aires, 1987.





¿Por qué masculinidades? y ¿por qué ahora?

Hoy en día, la Teoría *Queer* y los Estudios de Género han impregnado algunos de los ámbitos que intervienen en el universo artístico, su aplicación tanto práctica como conceptual, han supuesto un revulsivo dentro de las estructuras convencionales del arte contemporáneo provocando nuevos planteamientos y ópticas.

Ante el auge de los Estudios sobre Masculinidades, nos preguntamos, tal y como hace Judith Halberstam: “¿por qué “masculinidades?” y ¿por qué ahora?”¹. Según Halberstam, podemos comenzar a hablar de masculinidades, cuando se reconoce que la masculinidad ha sido una construcción de las mujeres y no sólo de las personas nacidas biológicamente hombres. Será a partir de la Teoría *Queer* y la teoría surgida a partir del concepto de “performatividad” aplicado a la identidad, las que permitan la explosión de infinitas identidades sexuales y de género. Esto no quiere decir que anteriormente no hayan existido identidades alternativas sino que es en la actualidad, cuando se les nombra, se les reconoce y podemos estudiarlas como tales.

El discurso queer comienza a estructurarse a partir del gesto de Michel Foucault en *Historia de la Sexualidad I. La voluntad del saber* (1976) donde argumentaba que la sexualidad no es un hecho natural, sino que está construida socialmente. La publicación del artículo de Teresa de Lauretis (1991): “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities” en la revista *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, el suplemento neoyorquino *The Village Voice*, la aparición de *El género en disputa. Feminismo y la Subversión de la Identidad* (1990) de Judith Butler, así como *Epistemología del armario* (1990) de Eve Kosofsky Sedgwick supusieron

¹ HALBERSTAM, Judith: *Masculinidad Femenina*. Egales. Barcelona / Madrid, 2008.

un revulsivo para los debates de la construcción del género y de las identidades sexuales iniciadas por el feminismo y el movimiento de liberación gay y lesbiano.

La aparición de las políticas *queer* deben su origen a una cadena de debates y enfrentamientos que se dieron por una lado, dentro de la comunidad feminista: sobre el uso o prohibición de la pornografía, la liberación sexual, o la aceptación de las prácticas sadomasoquistas, así como la irritación de feministas negras y chicanas sobre el modelo de mujer que imperaba en la comunidad: mujer blanca y de clase media; y por otro lado, dentro de la comunidad gay, donde aparecen las mismas críticas raciales sobre el estereotipo gay: hombre, blanco y de clase media.

Las más importantes aportaciones del aparato conceptual *queer* se refieren a la reordenación de las nociones de sexo, género y sexualidad, rompiendo el binarismo de sexo “hombre / mujer”, de género “masculino / femenino” y sexual “hetero / homo”; Por otra parte, desestabiliza las hasta entonces cómodas categorías de masculinidad y feminidad, entendiendo la identidad como una construcción social que está en continuo proceso de redefinición y transformación. De ahí la adopción de los principios de la “performatividad” butleriana como base de sus prácticas y discursos. El género no es algo neutral, sino que actúa como un ideal coercitivo que tiene la misión de proteger la norma hegemónica del heterosexismo y la misoginia.

¿Qué cuestión o pensamiento arraigado y asumido hace que la feminidad sea tan difusa y la masculinidad tan precisa e incuestionable? Pero además, ¿qué es la masculinidad? o ¿qué es ser hombre? Más que una esencia universal e inalterable, la masculinidad es un efecto de la cultura, una construcción, una performance, una mascarada. Si admitimos que la masculinidad no sólo ha sido construida por cuerpos de hombres sino también de mujeres, damos por hecho que no es algo con lo que se nace, se asume y tenemos que vivir para siempre, sino que es algo que se construye en la constitución del “yo”. La masculinidad se vuelve inteligible cuando abandona el cuerpo del varón blanco

heterosexual y pasa a ser una condición de hombres, mujeres, blancos, negros, gays, heterosexuales o transexuales.

Mirar a los hombres de cerca y nombrarlos como “hombres” significa que la masculinidad se ha convertido por fin en una categoría críticamente visible, y por tanto, sujeta a definiciones históricas, revocables y relativas. Los individuos privilegiados mantienen los términos de su privilegio invisibles, ya que “no tener que pensar en la raza es una prerrogativa de los blancos, al igual que no tener que pensar en el género es una prerrogativa de los hombres.”². El privilegio de la invisibilidad confiere a esos individuos “no marcados” el derecho a poder representar lo humano, lo universal y por lo tanto, natural; un derecho y una legitimidad que se resquebrajan cuando el pensamiento feminista pone de manifiesto precisamente la falacia de la neutralidad.

La inmutabilidad de la identidad del hombre se ha considerado como el efecto de un aprendizaje cultural y social bajo el influjo de una racionalidad universal y absoluta, la cual, se ha convertido en una especie de irracionalidad porque el no pensar en las diferencias sexuales permite mantener el orden de las desigualdades en el pensamiento de la igualdad y, además, porque la ocultación de la diferencia entre hombres y mujeres ha constituido el objeto primordial de una visión androcéntrica. “La fuerza del orden masculino se descubre al prescindir de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya.”³).

La masculinidad es eminentemente jerárquica y conlleva el poder del Estado, así como el reparto de los bienes materiales y el capital. A partir del siglo XIX, la masculinidad

2 KIMMEL, Michael: “Masculinidades globales: restauración y resistencia”. En SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO, Carolina / HIDALGO, Juan Carlos (Eds.), *Masculino Plural: Construcciones de la masculinidad*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Lleida. Lleida, 2001, págs 173-185.

3 BOURDIEU, Pierre: *La dominación masculina*. Anagrama. Barcelona, 2000.

además de ser definida por la raza y el poder, será determinada por la sexualidad. Tanto *El retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde como *El pozo de la soledad* (1928) de Radclyffe Hall anuncian la emergencia de la homosexualidad a finales del siglo XIX y principios del XX. Ambos textos fueron claves para la definición del lesbianismo y la homosexualidad, y localizan el deseo homosexual dentro de los ya asentados roles de género, y de la “implantación perversa” definida por Michel Foucault: “La homosexualidad nació como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie.”⁴

Nuestra sociedad y los regimenes de poder han fomentado la diversidad sexual y fijado sus categorías, imponiendo un nuevo mapa de distribución del poder y el placer regulado por el único tipo de sexualidad capaz de reproducir la fuerza del trabajo y la continuidad de la familia. A partir de este momento, la masculinidad ya no se validará únicamente en oposición a la mujer –feminidad– sino en consecuencia, en contraste con la homosexualidad (perversidad), creando un nuevo binarismo: heterosexual / homosexual.

La ansiedad masculina se asume como una condición necesaria e inevitable que opera en dos direcciones: por un lado revela las fisuras y contradicciones de los sistemas patriarcales, y por otro, paradójicamente, asegura y legitima la continuidad de ese patriarcado. La definición de masculinidad es una definición en negativo. La masculinidad es aquello que no es; no es femenina, no es étnica, no es homosexual porque de tener estos atributos, estaría asociada a categorías –según la ética patriarcal– de inferioridad.

El ansia de poder es lo único que sostiene y protege el orden social establecido alrededor de la masculinidad: reflejo de la plenitud simbólica del falo. El ideal masculino, sólo

4 FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI. Madrid, 2009.

accesible a los nacidos biológicamente hombres, se vería seriamente dañado si se separa en el imaginario colectivo el falo del pene. Según Judith Butler, “el falo simboliza el pene y en la medida en que lo simboliza, lo mantiene como aquello que simboliza; el falo no es el pene. Ser el objeto de la simbolización es precisamente no ser aquello que se simboliza [...] Cuanta más simbolización haya, tanto menor será la conexión ontológica entre el símbolo y lo simbolizado.”⁵

Entendemos la masculinidad como una identidad de género que es construida y aprendida, tanto por sujetos nacidos biológicamente hombres como mujeres, que se articula a través de estructuras lingüísticas y culturales, en un acto performativo basado en la repetición e imitación de los movimientos corporales, gestos, expresiones, tono de voz e indumentaria marcados por una masculinidad hegemónica, erigida en oposición a la feminidad, respecto a la cuál se crean diferentes masculinidades que la sustentan o la subvierten. Lo masculino no es un género monolítico e inmutable sino una amalgama compleja de condiciones personales, sexuales, sociales e históricas.

Antonio A. Caballero

5 BUTLER, Judith: *Cuerpos que importan (sobre los límites materiales y discursivos del sexo)*. Paidós. Barcelona, 2002.















Agradecimientos

a Juan Carlos Robles

a mi familia

a Amparo Lozano

a José M. López-Agulló y Antonio A. Caballero

a Carlos Miranda

a Antonio Cañete, Juan Carlos Ortiz y Juan Antonio Lechuga

a las docentes y compañeras de la Facultad

a Laura Franco y Carmen Torres

a Carlos Céspedes

a los anónimos del parque

por todo.

