





YO NUNCA
Robert Austin
victor



SOITO
S8 #32

Robin D. RICA

MANAGER



NIXE

DEMOCRACY

ANTIFAH

Blue



GUSTAV

ITALIA

YULKA

MADRID 2014

SIENNA

CORRUPT

juan luis moraza
república

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
15 de octubre de 2014 - 2 de marzo de 2015

Juan Luis Moraza es una figura central en la generación de la «nueva escultura vasca» surgida en la década de los ochenta y formada por artistas como María Luisa Fernández, Txomin Badiola y Ángel Bados. Sin embargo, la dedicación temprana de Moraza a la pintura y su interés por la teoría lo llevaron, desde el inicio de su carrera, a poner en cuestión los protocolos propios del arte y sus condiciones de presentación y recepción. Su creciente inquietud acerca de la crisis de la representación supone el núcleo temático de esta exposición, distribuida en torno a dos ejes proyectivos diferenciados pero interconectados: representatividad —ligada a aspectos de institución simbólica y monumental—, y respresencialidad —ligada a la subjetividad y la presencia corporal. Todos ellos reunidos alrededor de la noción de *república*, que aborda la complejidad de la subjetividad en las sociedades contemporáneas. El artista plantea el concepto de *república* como una categoría del pensamiento, una confluencia de modelos para la comprensión de la complejidad inherente al sujeto humano y la ordenación de su entorno.

Esta exposición incluye una selección de obras fechadas entre 1974 y 2014. El visitante puede entrar en contacto con la *república* particular de Juan Luis Moraza, donde se cuestiona y desafía toda tentación de pasividad por parte del visitante. Dado que la legitimación de las artes es uno de los aspectos que interesan al artista, la muestra señala de qué modo la consideración del museo en tanto que mediador depende de la acción de unos públicos interpelados. A ellos pertenece la «cosa pública» a la que remite literalmente el título de esta exposición. Por ello, en el personal Estado creado por Moraza, se han concebido diversos modos de participación en los que los espectadores pueden intervenir sobre obras que, además de romper los límites tradicionales del museo, generan potentes metáforas sobre la vida pública, sobre el territorio de lo compartido.

Doctor en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, Moraza ejerce hoy como profesor titular del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, desde donde mantiene una actividad docente y de desarrollo intelectual que se refleja en la honda complejidad teórica de sus proyectos. Fue representante de España en la Expo '92 de Sevilla, en la Bienal de São Paulo de 1994

y en la Bienal de Venecia de 2001. Su obra está presente en multitud de espacios públicos y privados y en museos como el Guggenheim de Bilbao o el propio Museo Reina Sofía, y colecciones como la de Rona Hoffman, la colección Dona & Howard Stone, o la de Helga de Alvear, entre otras. Con motivo de la reciente concesión del Premio Gure Artea del Gobierno Vasco, el jurado destacó su «notoria aportación en las diversas dimensiones del campo artístico, como son la creación, la interpretación, la transmisión, el comisariado y la gestión», así como a una trayectoria artística que «ha discurrido paralela a una permanente y fructífera dedicación a la elaboración discursiva y la creación teórica». Mediante esta exposición, el Museo Reina Sofía suscribe tales palabras y da la oportunidad a su público de conocer el trabajo de una de las figuras de mayor calado y densidad del panorama del arte español de las últimas décadas.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

La exposición de Juan Luis Moraza, *república*, remite a una noción relacionada con uno de los modos de organización humana, pero no a cualquiera de ellos, sino a uno cargado de contenidos y connotaciones, tanto conceptuales como históricos. A pesar de tratarse aquí como un concepto que rehúye sus referencias históricas concretas para erigirse en categoría (como desvela su intencional escritura en minúscula), también es un catálogo de realidades tangibles que han ido conformando los significados de la palabra en el presente. Con esto, cabe preguntarse qué relación guarda la *república* con el sistema del arte, con sus protocolos y leyes propias, y de qué modo sirve como categoría desde la que reunir y presentar la obra de un artista como Moraza.

Para arrojar luz sobre estas cuestiones se puede citar en primer lugar la que es una de las preocupaciones centrales de su trabajo: el cuestionamiento de los dispositivos que han acompañado, enmarcado, acogido o ensalzado las obras de arte a lo largo de la historia. Tales elementos, como el marco, el pedestal, la peana o la columna actúan como piezas sustentantes, pero afectan irremisiblemente a su discurso y resignifican aquello que presentan. Lo convierten en mercantilizable y, de uno y otro modo, para unos u otros públicos, lo legitiman en su contexto. Partiendo de esta base, que no es más que una de las múltiples sobre las que se apoya el trabajo de Moraza, cabe considerar tal preocupación como una metonimia y desplazar dichos elementos hacia una entidad superior, que interacciona con ellos: la del museo y su capacidad para instituir, velar o desvelar discursos.

Del mismo modo que oculto bajo la pretendida objetividad y hermetismo del cubo blanco, el museo alberga un discurso ideológico y unos relatos determinados, tras el engañoso aspecto autorreferencial que presenta parte de la producción de Moraza, se esconden complejos estudios acerca de algunos de las correspondencias y desplazamientos entre la forma artística, su entorno disciplinario y material, las ideologías que emergen de tales giros y movimientos y la dirección, vertical u horizontal, del poder y del conocimiento. Por ello, una de las bases de *república* tiene que ver con una recurrencia a su etimología, la *res publica*, la «cosa pública», en referencia tanto a esa categoría política como a unos episodios históricos que marcaban un nuevo tiempo y

enmarcaban (aquí tanto en sentido literal como metafórico) los usos del arte y su nueva relación con el público. Así, en esta exposición se dan la mano literalidad y metáfora, indagación en el concepto y en la historia, y sobre todo, alegoría.

Se pueden destacar, en este sentido de indagación histórica velada, dos momentos relacionados con el título de la muestra: la Antigüedad romana preimperial y la Francia revolucionaria en el inicio de la contemporaneidad; en ambos episodios, las alegorías relacionadas con los componentes del estado tomaban un protagonismo visual inusitado en la esfera pública. No por casualidad, ese impulso alegórico es el que resurge en el momento en el que Moraza emerge como artista: un momento en el que esas construcciones visuales complejas que remiten a algo físicamente ausente hacen su entrada en el arte contemporáneo. Es una actualización del concepto alegórico en el que se puede escuchar el rumor de la cita de Benjamin con la que Craig Owens iniciaba su ya clásico ensayo «The Allegorical Impulse»: «toda imagen del pasado que no se reconozca en el presente como una preocupación propia, corre el riesgo de desaparecer de manera irreparable». Y, de manera sorprendente, las obras de Moraza, en un arco cronológico que recorre desde los años setenta hasta la actualidad, se revisten de un componente de presencia y pregnancia en el contexto actual.

En ese sentido, otros dos momentos en la historia (en este caso la historia reciente del Museo) dieron cuenta de la actualización del discurso intelectual y plástico de Moraza: en primer lugar, la inclusión de *Límite (Implosión)*, una de las obras del CVA (Comité de Vigilancia Artística, formado por Moraza y María Luisa Fernández) presente en la muestra, en la reordenación de la colección en el espacio dedicado a ese persistente retorno de la alegoría. En segundo lugar, la exposición *El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XX*, con la que Juan Luis Moraza ofreció una mirada heterodoxa a una selección de las colecciones del Museo Reina Sofía en 2010, muestra en la que ya se planteaban aspectos que se desarrollan en ésta. Allí Moraza trató de anular el aislamiento que, tradicionalmente, en los museos permite contemplar cada obra por separado, con un gusto fetichista propio del desarrollo temprano del capitalismo y del subsiguiente mercado del arte.

El aspecto de aquella muestra, como constelación personal que iniciaba un debate vocacionalmente público, enlaza íntimamente con el que hoy presenta *república*.

Esta exposición tiene la virtud de internarse en los intersticios, habida cuenta que, en palabras de Moraza: «lo nuclear en la experiencia del sujeto es el pliegue», ese lugar lleno de complejidades y de implicaciones. Al desvelar esos lugares se reconoce la influencia de todo aquello que, en apariencia secundario, desvela todo su contenido. *república* ha supuesto, por tanto, un reto para la institución a la hora de organizarla y concebirla, en respeto a una cosmogonía particular y una carrera coherente, con el deseo de que el propio entorno arquitectónico e institucional formara parte del proyecto. Moraza ha analizado el propio dispositivo del museo, mostrando capacidad para establecer un *vínculo entre los distintos elementos* expuestos y, a su vez, con el museo mismo y sus públicos. Así, Moraza convierte esta exposición casi en un «libro de artista» carente del fetichismo de dicho género y expandido en el espacio, un despliegue que invita en la misma medida a la lectura y a la participación.

Albergando esta exposición, el Museo Reina Sofía se convierte en museo fractal, una suerte de museo de museos, que acoge conceptos cargados de contenido, los expande, analiza y despliega en una suerte de *mise en abyme*. Y si es el índice de participación del público el que ha legitimado la obra de arte en esos momentos *republicanos* en los que se cuestionaban los dispositivos visuales del *ancien régime* en favor de la celebración y pedagogía de nuevas virtudes colectivas, hoy es la *gens publica*, los visitantes de esta *república* ahistórica que emerge temporalmente en el museo la que dota de sentido completo a la exposición.

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Índice*

13-24

Glosario

João Fernandes & Juan Luis Moraza

28-166

Exposición como
reverso de imposición
»”) república ≠ república (““«

Juan Luis Moraza en conversación
con João Fernandes

168-230

Publicidad de lo político

Juan Luis Moraza

27-167

Obra en exposición

169-207

De amor, sabøer

Juan Luis Moraza

209-231

Culto al eclipse

Juan Luis Moraza

233-242

Una jugada de azar
jamás abolirá el dolor

Juan Luis Moraza

245-248

Periódico

250-251

Biografía

* Esta publicación está organizada en dos partes complementarias: las páginas impares conforman un catálogo de obras, algunas presentes en la exposición *república*, incluyendo algunos arcanos –obras literarias o textos apócrifos– establecidos por el autor. Y las páginas pares conforman un ensayo sobre *república*. Ambas partes fluyen de forma independiente aunque en ocasiones, como muestra este índice, el texto o la obra se expanden en páginas pares e impares¹.

1. «Incontables estudiantes de Derecho e investigadores en Leyes, están afectados por el Síndrome del Ping-Pong Ocular (SPPO)^a, y muchos de ellos por el Fenómeno de Brightoncliffe^b, debido a la adición aparentemente incurable de los autores legales por las notas a pie de página.[...]»^a

i. «Así llamado porque el ojo del lector, al saltar del texto a la nota y vuelta al texto, recuerda al del espectador de un partido de ping-pong. La única diferencia es que al menos el espectador sabe cómo va el marcador.[...]»

ii. «Se denomina así por el renombrado Lord Percival Brightoncliffe, cuya práctica era dejar su índice izquierdo en los números de las llamadas a las notas al pie en el texto, mientras seguía con su índice derecho el texto de las notas al pie.[...]»

a. Charles R. Maher, «La infernal ^{TI} nota al pie», en Sara Robbins, *Law. A Treasury of Art and Literature*, Nueva York, Macmillan Publishing Company, 1990, pp. 349-350.

Glosario

João Fernandes & Juan Luis Moraza

JF

república

JLM

Tras recibir la invitación de exponer en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Juan Luis Moraza presenta un proyecto titulado *república*. La exposición reúne una amplia selección de sus obras, algunas de ellas concebidas y desarrolladas específicamente para la ocasión. Se estructura por temas que analizan el concepto de museo como sistema de convenciones y posibilidades de ciudadanía.

«República» es a la vez una exposición y una estrategia de presentación de un trabajo artístico. Un conjunto de paradigmas surgidos de esta palabra se articula con la obra de un artista que explora muchas de las cuestiones y posibilidades que dicho concepto puede evocar en el museo y en la sociedad de la que ambos forman parte junto con los espectadores y los ciudadanos, que aquí encontrarán también pistas para reflexionar sobre el mundo y la comunidad en la que coexisten.

En la «república» de Moraza se transfiguran los vestigios y las referencias de la vida ciudadana: se presentan urnas electorales como metamorfosis alejadas de su funcionalidad, declaraciones de la renta alteradas por la posibilidad del declarante de escoger a los destinatarios concretos de la totalidad de sus impuestos, extensos formularios que proponen un sondeo exhaustivo sobre el artista ideal. Todos y cada uno de los símbolos se desvían de las convenciones de su interpretación mediante la alteración de las reglas del juego simbólico y la subversión de las expectativas de reconocimiento del espectador. Una bandera tricolor podrá ser una pintura abstracta y un juego de ajedrez tendrá más piezas que casillas en el tablero, todas reyes y reinas y de un solo color. En este proceso de intersección entre los campos expandidos del arte y la política, el arte se revela como un

No es un régimen político sino un sistema social; no es una respuesta política sino una pregunta ética. La cuestión pública no es un asunto meramente político sino antropológico, atraviesa la constitución misma de la subjetividad y existe en el núcleo formativo de la objetividad. Refiere a los vínculos tanto como a las entidades. Dar cuenta de la complejidad funcional y orgánica del cuerpo, de la identidad, y de las formas de vínculo y de lo social exige concebirlos como sistemas simultáneamente jerarquizados y descentralizados, como repúblicas de condicionamientos y autorganizaciones, de reflejos y energías. Este doble aspecto formativo y relacional, jerarquizado y descentralizado, recorre todos los niveles de organización, desde los tejidos que articulan la subjetividad hasta las texturas que componen los modos de organización social. La noción de república sitúa una constelación de encrucijadas entre lo pendiente y lo porvenir, entre lo necesario y lo imposible, entre lo común y lo propio, entre lo local y lo planetario.

Así, la noción de república se define como:

a) modelo de organización compleja, simultáneamente descentralizada y jerarquizada.

b) estructura no compositiva (no deviene de la partición de un «todo» previo, sino de una *deconstrucción* instituyente).

c) sistema de participación, es decir, de sensibilidad interfactorial donde los vínculos suponen transformaciones.

d) *implejidad*, como encrucijada entre complejidad e implicación, como proporción entre derechos y responsabilidades.

e) estilo, es decir, como singularidad en el modo: las significaciones sociales son interiorizadas por cada ciudadano, aunque la singularidad de esa interiorización incida como modificador cultural.

proceso de reflexión crítica sobre los dilemas del ornamento (con todo lo que éste representa de conflictivo y marginal en relación con la estructura social y cultural) y del monumento como expresión de una autoridad en el espacio público. La política, a su vez, halla en la expresión artística formas de revelación de algunos de sus tabúes y subversiones, como el cuerpo y la demografía.

Las diversas partes de la exposición, como desafío a la interpretación del espectador, son otras tantas situaciones que lo cuestionan en el contexto de su «interpasividad», término con el que Moraza resume el dilema cívico del espectador dividido, tanto en el museo como en la sociedad, por las posibilidades e imposibilidades de interpretación y actuación.

f) conquista de lo social. Una organización basada en los vínculos y las negociaciones se establece por encima de las construcciones imaginarias. La intersubjetividad es simultáneamente agente, proceso y resultado de la creación social.

g) prolongación de deseo, como el inconsciente de lo real del placer constituyente de la responsabilidad.

h) límite-estructural (monumento y ornamento constituyen dos géneros de límite estructural: el ornamento presencializa lo excluido por la estructura, lo conflictual, lo irreductible; el monumento presencializa principios «extrasociales» de autoridad en el seno del espacio social).

JF

convención

JLM

Toda convención es fruto de un protocolo asumido colectivamente. Dicho protocolo puede incidir en una determinada interpretación de la realidad o en un determinado comportamiento dentro del espacio social, político o cultural. Hay convenciones visibles, legibles en forma de leyes o normas, como sucede con la constitución de un país, el código penal o los estatutos de una asociación, y hay convenciones invisibles, que requieren estudio e investigación para facilitar su identificación y descripción, como sucede con la gramática o con el funcionamiento de las estructuras sociales, políticas, económicas y culturales de una sociedad. De este modo, para que sea posible su identificación, comprensión e interpretación, toda convención necesita articular lo visible con lo invisible, aquello que es perceptible para todos con aquello que sólo lo será si se vuelve inteligible a través del estudio y la reflexión. Así como en el caso de las convenciones visibles sus reglas y postulados son materia de Derecho, en el segundo caso son objeto de la Ciencia. El primer parlamento de una república moderna, después de la Revolución francesa, se denominó precisamente «convención» y en él se daba visibilidad política a grupos sociales que hasta entonces eran invisibles porque no se les reconocía ninguna

Sinónimo de «cultura»; sistema de transmisión de información por procedimientos no genéticos. Contrato global por el que sacrificamos parte de nuestra radical singularidad a cambio de comprensión (inteligibilidad) y convivencia (afiliación) si nos comportamos como si los sistemas de representación (lenguajes, signos, modos) se correspondieran con aquello a lo que se supone refieren (mundo).

El miedo a la convención es síntoma de un exceso de respeto por la misma. Para el discurso romántico, heredero de la tradición teológica que identifica la creación con el furor divino de la locura, toda convención es un obstáculo para la verdad. Sin embargo, la convención existe como condición de la socialidad. La convención es la negociación tanto como el contenido de la negociación; es tanto el espacio y el tiempo de la negociación –que constituye e instituye la representación y la cultura– como el resultado temporalmente estable de esa negociación. Incluso las rupturas epistemológicas más radicales instituyen una convención. La convención no es solamente el residuo estancado de aquello que surgió como espontaneidad, sino el nivel metarrepresentacional que permite una ecualización metarrepresentacional.

representatividad. En la obra de Juan Luis Moraza esta operación que vuelve visible lo invisible es, por lo tanto, una operación política y científica que se puede confrontar y cuestionar a través del ejercicio de una tercera instancia, el Arte. En su trabajo como artista, Moraza opera política y científicamente. De ahí que su república incida sobre el museo como sistema de convenciones, pero también sobre protocolos inherentes a la obra de arte como monumento u ornamento, a la vez que utiliza como referentes situaciones del dominio político (las urnas electorales), económico (la desigualdad, las declaraciones sobre la renta presentadas al Estado) o artístico (la encuesta sobre el artista ideal). Los aspectos considerados accesorios de la obra de arte, como el pedestal o el marco, son para Moraza otras tantas instancias de estudio de la naturaleza convencional o convencionada de la obra de arte. A menudo el artista lleva a cabo una deconstrucción recíproca del icono y el símbolo, que enfrentan al espectador con la asociación de una interpretación con un objeto o imagen, según podemos constatar, por ejemplo, en series como las «Coronas» o en una obra como *Chemical Wedding*.

tacional, una comunicación interactiva entre niveles de representación diferentes. La ecualización permite un vínculo dinámico acorde con las transformaciones inherentes a lo real. La convención es un dispositivo de protección entre la subjetividad y el poder.

La convención es el contexto de su propia transformación, pues todo el saber del arte articula una relación tensa y polémica entre los saberes humanos (sus significaciones, sus códigos, sus sistemas de correspondencias) y lo real de una experiencia subjetiva inédita, incomprendible. Es el proceso dinámico y la detención que impulsa y estimula el dinamismo. Es la proporción de información compartida sobre y frente a la que se añade información inédita. La convención es la forma tanto como el movimiento es la posición y la velocidad.

JF

historia

JLM

La conciencia histórica abre nuevas posibilidades de expresión crítica del presente en la obra de Moraza. El artista encuentra en la Historia evidencias que le permiten enfrentarse a los dilemas del presente. La Historia del Arte resulta indisociable de una Historia Política, además de ofrecerle otras posibilidades de comprensión de sus incidencias y de su naturaleza. Diversos aspectos aparentemente secundarios de la historia son relevantes para comprender la relación entre la expresión plástica de una época y sus relaciones con la expresión del poder y de sus circunstancias en ese mismo periodo. La relación entre ornamento y monumento refleja, por ejemplo, una relación entre ornamento y ley. Un pedestal o un marco no son accesorios de la obra de arte: entenderlos desde otras perspectivas pone de manifiesto las circunstancias y

Convención en el tiempo y establecimiento de la cronología, inserción del orden espacial sobre el flujo de acontecimientos. Es un instrumento que legitima decisiones presentes para el futuro en virtud de una construcción, también presente, del pasado. Como tal, se trata de un relato, de una fábula, de un discurso no neutral: la impostura de una versión discrecional e interesada. La historia, como un recuerdo, ocluye la memoria. La fábula de la historia y el archivo tienden a preferir, digamos, la claridad a la exactitud.

Ni lista ni serie ni orden ni archivo, la historia no es un agregado homogéneo de cosas, sino una multiplicación heterogénea de maravillas (*mirabilia*), cúmulo de presentes transhistórico, transcultural. La tarea característica de la historia del arte y la crítica, promueve un sistema

consecuencias de la representación del poder político en una determinada sociedad. Los objetos se afirman por su dimensión simbólica y la historia se convierte en un factor relevante para la comprensión de las convenciones que permiten asociar una determinada interpretación con una imagen.

El conjunto de *Retratos republicanos* que presenta Moraza es significativo del modo en que la reminiscencia histórica se manifiesta en un paradigma que evoca su revisión, desde la República francesa al Imperio y el imaginario burgués de los siglos XIX y XX. Así como las cabezas de filósofos o senadores estaban protagonizadas por nuevos bustos y figuras configuradoras de un nuevo imaginario, Moraza presenta un conjunto diversificado de cabezas de destornilladores de mármol, monumentalizando un utensilio de trabajo asociable con una representación alegórica de la cultura obrera. El anacronismo es tan relevante en un busto de Canova como en uno de Thorvaldsen, pero es precisamente ese anacronismo lo que toma en consideración la dimensión simbólica de la representación en un universo donde ésta se diluye como provocación de lo obsoleto en las circunstancias de representación del presente. Un estilo antiguo provoca la orfandad simbólica de la actualidad. No hay personajes que un busto contemporáneo pueda celebrar cuando sabemos que la relación del trabajo con los instrumentos de producción se modificó hasta el punto de imposibilitar hoy la expresión de una clase trabajadora como motor de la renovación histórica. Si «la Revolución francesa se entendía como una Roma rediviva», como señaló Walter Benjamin, los retratos republicanos de Moraza son una elegía silenciosa de los mañanas que no cantan, después de todas las revoluciones de los dos últimos siglos.

de protocolos o «métodos» para hacer de las obras elementos interpretables, hacerlas causa de discurso; y para que su exceso sea coherente simplifica o elude ciertos elementos que pudieran hacer la tarea excesivamente compleja... La historia prefiere la claridad a la exactitud...; el museo no completa «el tiempo», lo ofrece como algo incompleto aunque pretenda hacer justicia con lo excluido; no puede pretender una medida del tiempo, sino hacer presente lo presente sin aspiración cronológica. En la copresencia de presentes, hace presente la irreferencialidad de cada uno de ellos, al mismo tiempo que la imposibilidad del «tiempo» como un todo completo que pudiera ser compendiado. Si las obras son presentes, las colecciones son tiempos siempre discontinuos, duraciones alternas, catastróficas.

La historia convoca la responsabilidad que cada generación tiene respecto a las siguientes. Supone el compromiso y la responsabilidad de la experiencia previa, de los saberes previos. La historia es la convención imaginario-simbólica de todas las conversaciones que constituyen la constitución del presente. Es el ágora de interlocutores, el coro de los artistas. La historia es un *pantheon* o un *pandemonium* donde quedan convocadas las experiencias, los espíritus, los fantasmas y las aportaciones, los dramas, los errores y las enseñanzas.

Pero la historia no es estática sino proceso de fluctuaciones, derivas y transformaciones que se suceden y superponen constantemente. La historia es lo que se hace.

JF

museo

JLM

Si uno de los problemas de la democracia contemporánea es el dilema que afronta cada ciudadano entre la pasividad y la participación en la vida social, Moraza encuentra en el museo

Herederos del misterio de los *Wunderkammer*, cámaras de maravillas o gabinetes de curiosidades, pero también del impulso analítico y neutralizador de la Ilustración. Aun restringidos a

un espacio de convergencia entre el artista ciudadano y el espectador ciudadano.

La historia del «museo» como institución, desde el Louvre hasta el Hermitage y muchos otros museos, se entrecruza a menudo con la historia de la república. Del mismo modo que la república es un régimen político donde la ciudadanía se manifiesta en la igualdad de derechos y deberes, el museo también constituye un sistema de protocolos y convenciones que definen el territorio del patrimonio común en su accesibilidad, conservación, presentación y representación, así como en la expresión democrática de las diferencias inherentes a la definición de las condiciones de interpretación de la obra de arte en el museo.

Así pues, el museo de Moraza es su república, un espacio de interpretación y transformación entendido como sistema de participación. Su obra y esta exposición tratan sobre la crisis de la representación, ya sea en el individuo o en la sociedad, cuestionada de este modo en su representatividad y representacionalidad. El artista nos propone un lugar que se transforma en un sistema de «implejidades», término con el que designa la encrucijada entre la complejidad y la implicación, entre los derechos y las responsabilidades en el juego social asumido por el museo.

El espectador se ve invitado a descubrir el «museo republicano» de un artista que siempre ha asumido su posición en la controversia abierta entre el Barroco y el Clasicismo, optando decididamente por las posibilidades libertarias del Barroco frente a la alienación puritana de cualquier depuración formal, artística o política.

Las obras presentadas y los temas y problemas abordados articulan el museo como un Museo de la participación (en el que el espectador-ciudadano encontrará por ejemplo urnas electorales, formularios de sondeos sobre el artista ideal o una singular propuesta de uso de sus impuestos...), un Museo simbólico (en el que se cuestiona el concepto y los usos del monumento en el arte, la vida social y la vida cotidiana), un Museo demográfico (consciente de

un dominio nacional, la fundación de los primeros museos públicos coincide con la eclosión de la modernidad y su énfasis en la legitimidad pública: en el museo, una sociedad se representa a sí misma por delegación de su espíritu en la sensibilidad intensificada de sus artistas. En él todo lo posible se hace presente. El museo es un lugar democrático de la razón pero también lugar convulso de lo intratable. Es menos jardín o parque temático que selva desconcertante y exigente.

La fantasía romántica de una libertad ilimitada —que vendría a metabolizar los excesos civilizatorios— considera el museo cárcel y tanatorio en el que las obras pagan con la muerte el precio de la eternidad, asociándolas a un pasado muerto y reduciendo el legado del pasado a un mero valor pecuniario y la historia de la cultura a un patrimonio de bienes. Pero esta visión pseudotransgresora elude la cuestión de la responsabilidad de la transmisión, que se manifiesta en la noción de patrimonio público. Si las obras representan el valor, la colección pública representa el patrimonio social (material, técnico, emocional, intelectual, simbólico). El museo es una hacienda de experiencias, un tesoro sin propiedad, una reserva de la economía del usufructo que refuta la privación y lo privado. Es el tiempo que protege las artes de las exigencias perentorias de la cultura. No es neutral, instituye y transforma su contenido, pero garantiza un ecosistema más favorable que la vida cotidiana para la posteridad del usufructo.

El museo no es un depósito de fetiches materiales ni un archivo de documentos autorizados y guardados por un notario o escribano. Importa en él la negociación del presente más que el establecimiento del pasado. Es el lugar de la *mnesis*, memoria y cuidado, no un almacén de recuerdos.

Desde la fantasía higiénica de la clasificación, considerando que cada obra espera la inexistencia de las demás, se pretenderá dignificarlas intentando evitar cualquier contaminación perceptiva, otorgándolas un espacio objetivo, compendio de templo, hospital y cámara de seguridad: en el archivo, lo uno se guarda de lo otro, no existe comunicación entre los documentos. En el museo, lo uno se nutre de lo

que la demografía siempre ha sido una cuestión fundamental de carácter político y cultural, que ha redefinido los diversos momentos de la historia de la humanidad) y un Museo antrópico (en la expresión del deseo y la reivindicación del cuerpo para la constitución del individuo reformulado como «dividuo», según la expresión del artista, es decir «el que es divisible»...).

En la obra de Moraza el museo siempre ha sido una cuestión esencial. De hecho, recurre a la configuración museológica de algunos de sus proyectos y al cuestionamiento de sus mecanismos de presentación y representación, como el marco, el pedestal o la vitrina.

otro y se produce inevitablemente una influencia transversal entre las obras. Cada obra existe porque existen las demás: el arte es un museo de experiencias e intervalos, y es la precognición del *continuum* del arte lo que le empuja hacia una elaboración cada vez más compleja de la multiplicidad. Es un tesoro analfabeto, es decir, una radical apuesta por la quiebra del curso de las significaciones, de cualquier curso discursivo, mediante la fuerza irrefutable de la copresencia activa de imágenes. El museo es necesariamente equívoco, pues cada presencia se hace irrefutable. Algunas serán más brillantes, otras más herméticas, muchas incomprensibles; algunas parecerán torpes e incluso inconclusas, pero no superfluas. Todas forman parte del patrimonio psicobiológico de la humanidad.

Sólo existe un museo del que todos los museos serían manifestaciones parciales.

JF

mímesis

JLM

¿Puede ser la mimesis un problema ontológico y deontológico de la república? La representación de lo que vemos y vivimos ha sido un objetivo dominante del arte occidental desde la Grecia antigua. La identificación de una imagen puede ser también un proceso de identificación y una representación social.

Platón recelaba de la mimesis por su artificialidad y falsedad, de ahí la sospecha que lanza sobre las artes en «su» república. Aristóteles es el primero en definir algunas de las posibles características y reglas de la mimesis artística, que constituirán un breviario de las artes occidentales hasta el siglo xx. Ambos piensan y discuten la imitación a partir de una institución republicana: la Academia. La imitación siempre es una representación y en una representación siempre hay una cosa en lugar de otra. En todos los signos y símbolos a través de los cuales el ser humano traduce e interpreta la realidad, un representante se encuentra en el lugar de lo representado, y entre ambos se establece una relación de significación. Pero la imitación, así como la significación, entendida como reconocimiento

No se refiere a la similitud ni del efecto (Aristóteles) ni del proceso (Jacques Derrida), sino a la indiscernibilidad. La mimesis es la indiscernibilidad entre figura y fondo, entre organismo y contexto, entre texto y contexto, entre signo e interpretante, entre representación y realidad, entre lenguaje y mundo, entre verdad y artificio, entre original y apócrifo. Por eso el efecto de verdad es inherente a todo naturalismo. Pero la mimesis es imaginaria, pues el naturalismo no consiste en una correspondencia entre un signo y aquello a lo que se refiere, sino a un hábito de correspondencia entre un uso y un uso de interpretación. El realismo es una jurisprudencia. Se trata de una codificación naturalizada que genera el efecto vívido de una correspondencia mimética. La jurisprudencia genera el espectro vívido del referente. Mediante la vivencia naturalista, la evidencia se considera una prueba de verdad.

Existe un realismo icónico basado en la evidencia de lo que se percibe y lo que se siente, tanto de carácter sensorial como emocional. Existe también un realismo simbólico basado

e interpretación, depende también de convenciones sociales que contextualizan y posibilitan tales actos. El poder y el derecho de representar son una cuestión de ciudadanía, del mismo modo que la mimesis era una materia de la república de Platón. La mimesis es una estrategia que utiliza Juan Luis Moraza en muchos de sus trabajos. Los objetos existentes se duplican en otros materiales: tacones, narices de payaso, urnas electorales, dispositivos intrauterinos, soldados de juguete o madonas de devoción católica. Las representaciones de órganos corporales o de la piel se objetualizan en metal y adquieren funcionalidades inesperadas, como sucede con los tiradores de las diversas puertas que encontramos en *Acorde (análisis)*, o con los mangos de instrumentos de trabajo en *Endscape* u *Operarios*. Casi siempre la imitación es también un proceso de fragmentación en el trabajo de Moraza, como un proceso de análisis que descompone la realidad en sus partes, suscitando la interpretación del espectador. Otras veces el objeto puede condensar una alegoría inesperada como el clavo y la aguja de costura ampliados en el «rey» y la «reina» que encontramos en *Chemical Wedding*.

No hay mimesis sin negación y transgresión de lo que se reconoce. Ese es el cortocircuito de cualquier tipo de reconocimiento único o interpretación única, de la que Moraza se disocia, al tiempo que explora las bases comunes de cualquier proceso de identificación.

en la evidencia de lo que se sabe, de lo que se piensa, en función de cierto carácter representativo convencional que establece una correspondencia compartida. Y existe un realismo indicial que remite a la evidencia de lo que es en función del carácter representativo de contingüidad material o contextual. Pero ni siquiera un índice, una metonimia, un registro, son neutrales, y son tanto más engañosos en tanto sugieren un «afuera» de la representación, sugieren la presentación de lo real. En todos los casos se trata del establecimiento de la correspondencia entre la evidencia y su contenido.

La mimesis es mimética de la mímica, es decir, del gesto que «mimifica» la semiosis, que no cesa de repetir el gesto de un uso, de una correspondencia. Sin duda, tanto la indiscernibilidad percibida como la indiscernibilidad programada son sistemas de gobierno en tanto constituyen la técnica de la verdad.

Bajo toda mimesis se cobija una transfiguración. No es la abstracción sino el discernimiento lo que desvela el artificio que instituye la evidencia, lo que reconoce lo real de la estructura. El discernimiento apela al descubrimiento y a la formación de las diferencias, a la propia génesis de la formas como singularidades críticas.

JF

estructura

JLM

Juan Luis Moraza emplea conceptos originarios del estructuralismo, modelo de investigación y análisis crítico que marca la historia cultural de la segunda mitad del siglo xx. Moraza es también «hijo» de Saussure, Peirce, Barthes, Foucault, Lacan y Lévi-Strauss. El conocimiento operativo de conceptos originarios de la lingüística, la semiótica, el psicoanálisis y la antropología se manifiesta en su obra a través de juegos de palabras, códigos simbólicos, diagramas y estructuras reticulares que señalan que cada obra propone un conjunto determinado

Es el sistema de relaciones integradoras entre las partes constituyentes y el todo constitutivo, entre las propiedades atributivas de las partes al todo y las propiedades emergentes distributivas del todo a las partes; lo que da sentido y dispone el funcionamiento de las partes de un todo.

Pertenece al orden de lo real; como un orden latente, configura y constituye lo que es. Es la información latente del ser en su modo. Y es el modo en el que algo está siendo en lo real.

Lo que se nos muestra es siempre un sistema de evidencias a las que subyace la lógica de

de relaciones entre sus elementos constituyentes. Una exposición de Moraza es un desafío interpretativo en el que el visitante puede construir un recorrido con ayuda de ciertos instrumentos teóricos conceptuales. La sintaxis de estas obras suele articularse a partir de la enunciación y la demostración de las posibilidades de variación formal de un paradigma, como se constata en obras tan diversas como *Sufragio naufragio* o *A Bruit Secret I y II*, o en instalaciones y series como *Arules*, *Extasis*, *Status*, *Estatua* o *Retratos republicanos*. Una forma o un concepto se reúnen y articulan en *Repercutores* o *Acorde (análisis)* como las diversas partes constituyentes del cuerpo, a través de las cuales el artista transfiere una forma a una función distinta de aquélla que representa habitualmente, para propiciar así un juego simbólico que enfrenta al espectador con sus propias creencias y expectativas. En el universo de Moraza, la obra de arte se materializa en una permanente redefinición de las convenciones que determinan los códigos semióticos, a partir de la revelación del funcionamiento de los mismos como códigos ideológicos. De ahí que su república demuestre que se pueden subvertir algunas de las reglas del juego político, social o cultural. Pensemos, por ejemplo, en el formulario para una nueva declaración de impuestos en la que el contribuyente pueda decidir el destino de la totalidad de su aportación. Otros aspectos de la investigación estructuralista de Moraza se reflejan en su textualidad (principalmente en el hecho de que un conjunto de sus textos, sus «apócrifos», por ejemplo, puedan ser considerados asimismo proyectos artísticos), o bien en la operatividad del concepto de «obra abierta» que, en la estela de sus primeros artífices, Umberto Eco o Pierre Boulez, abre algunas obras de Moraza a la interacción con el público y a las inesperadas contingencias que puedan surgir de dicha interacción.

la estructura. La estructura es el fondo de lo real, lo que no se nos muestra evidentemente, sino que exige un distanciamiento, un discernimiento, un reconocimiento y una atención. Hacer presente, comprensible, la estructura, exige una operación que no es exactamente de abstracción, sino de especulación.

No se puede confundir con una imagen; cuando esto sucede, la estructura queda reducida a su figuración abstracta, a un naturalismo estructural o simbólico.

La estructura no es el fondo del que la evidencia es la superficie. No es menos estructural la piel que el esqueleto. Se trata más bien de un sistema de niveles estructurales.

Existen diferentes grados estructurales: desde el grado mínimo de organización, que será el de un conjunto de elementos simplemente asociados por contigüidad o copresencia (como sucedería en el encuentro casual de una máquina de coser y un escalpelo en el basurero industrial); a un segundo grado de organización: una totalidad de partes asociadas de acuerdo a algún principio o criterio de unificabilidad (como el ángulo recto como razón estructural entre el bolígrafo, el papel, las gafas, la mesa y las paredes en el estudio de Piet Mondrian); y un tercer grado de organización, en el que es el todo el que confiere propiedades a las partes que lo componen, que hace de las partes *holones*¹, es decir, que tienen una doble dimensión de partes respecto al todo que les confiere unificación y todos respecto a las asociaciones y partes que los componen. El poeta Gilberto Owen lo expresó de forma nítida: «es el poema el que hace las palabras».

La estructura es el límite entre proceso y organismo, entre movimiento y forma, entre metabolismismo y simbolismo, entre génesis y fisis, entre forma formante y forma formada.

1. Un holon (del griego ὅλον, forma neutra de ὅλος, holos «todo») es algo simultáneamente todo y parte. Fuente: Wikipedia (N. del E.) Término tomado de Arthur Koestler (1981), *Jano*, Madrid. Debate, pp. 371 y ss.

Ciertas obras de Juan Luis Moraza exploran el reverso como posibilidad de invención formal que abre también otras posibilidades conceptuales de construcción de sentidos posibles para interpretar sus trabajos. Existe toda una tradición cultural que explora lo inverso, un juego formal e intelectual que contribuye a la expresión de la inteligencia de sus autores. La escritura especular de Leonardo o la fuga de Bach sin principio ni fin en su *Ofrenda musical* son algunos ejemplos de la cinta de Moebius que detectamos en todo un universo de obras de arte singulares.

En cierto modo, lo inverso es una expresión consciente de un juego racional, en tanto en cuanto el reverso es la expresión de lo desconocido, de lo que no se ve pero se sabe que existe, del inconsciente, de aquello que el cuerpo esconde y contiene más allá de las formas que nos lo muestran externamente. El interior del cuerpo humano es, en efecto, una de las manifestaciones más expresivas del reverso, pues promete el misterio de lo imperceptible más allá de los límites de la propia percepción de los límites que definen el umbral de diversas oposiciones: lo interno y lo externo, lo cóncavo y lo convexo, la oquedad y la protuberancia, otras tantas manifestaciones de lo desconocido que hay más allá de la piel. El beso y el sexo son precisamente actos en los que el cuerpo aguja sus antenas para explorar y conocer el interior de otro cuerpo, el reverso que constituye la esencia erótica del deseo. Los *Moldes de besos* de Moraza son representaciones disfóricas del Beso, iconoclastas de su representación escultórica en Rodin o Brancusi, y el reverso es la clave de su iconoclastia.

Ciertas figuras retóricas como el quiasmo proliferan en la textualidad de Moraza, como expresión del juego en el que el anverso y el reverso tejen una trama donde se definen varios procesos de significación. En *Dividuos* la representación del interior del cráneo humano es también el despertar del imaginario de un cerebro reptiliano que encontramos en el origen de los tiempos de nuestro material genético. La proyección vertical de la representación

No vemos que no vemos lo que no vemos, pero es ese fondo lo que nos hace ver. El reverso desvela la superficie común al modelo y a su molde.

La sensibilidad, la consciencia, la mente, son nuestras superficies perceptivas. Sus fondos pre-conscientes e inconscientes constituyen planos estructurales que sólo se manifiestan como reversos. La superficie es lo accesible, lo que se nos muestra; incluso el interior se desvela como superficie, como una corteza reversible.

En su modulación, la superficie genera la configuración del ser en el espacio, mantiene, recoge y sostiene un interior; en su ductilidad, protege contra las agresiones externas y el exceso de estímulos, instaura la singularidad y la individuación, contiene las cavidades de los sentidos y los comunica entre sí, sostiene y recarga la excitación libidinal como un estímulo permanente, inscribe y testifica la inscripción de trazos como huellas del exterior, e involucra el impulso a su desbordamiento, a su superación.

Ahondar en la superficie, perturbarla, rasgarla, horadarla, desvela otra superficie, que pliega y se multiplica en nuevas superficies. Al otro lado de la piel, en el reverso del cuerpo del que se dice, que se siente, es el cuerpo que dice, en el que se vive, en el que se siente, en el que se es. El reverso no atraviesa la superficie sino que la aprecia como el eje desde el que se hace visible el fondo de la percepción. El reverso incluye lo siniestro al mostrar la radical rareza de lo familiar.

Cada ausencia, cada hueco, cada falta, muestra la misma forma que su causa, lo faltante. Hace presente, así, el reverso de lo ausente. Pero el reverso no se trata de un reflejo, sino de la forma; no remite a una simetría, sino a una duplicidad, a una esquizia. El reverso desvela lo que es al otro lado de la evidencia, desde el interior. El reverso revierte lo convexo en cóncavo, el interior en exterior, el contexto en texto, la figura en fondo, el organismo en contexto, el interpretante en signo, la realidad en representación, el lenguaje en mundo y el mundo en lenguaje, la verdad en artificio, el original en apócrifo. Y tras ese tránsito, el reverso no es

de un esqueleto, en la secuencia del famoso dibujo anatómico de Durero, es la expresión de una síntesis posible más allá de la expresión barroca de la relación especular entre tesis y antítesis, en la expresión del haz y el envés, de lo inverso y del reverso, donde el cuerpo y los objetos se redefinen como expresiones dialécticas de la singularidad y la individualidad en el contexto de la vida.

reversible, no se puede dejar de haber visto lo que ha sido visto. Calcular el reverso, provocar el reverso, es una técnica de extrañamiento desde la que es posible un saber de la estructura.

JF

diagrama

JLM

Esta exposición se inicia con un diagrama. Juan Luis Moraza instala el diagrama junto al plano del museo donde se encuentra su exposición. El diagrama de Moraza es también un mapa que cartografía la distribución de la exposición por las diversas salas que ocupa en el museo. Un mapa es una representación gráfica, pero un diagrama es algo más que una representación: establece asociaciones, describe relaciones, explica el funcionamiento de las cosas, en lugar de limitarse a describir su estado. Un diagrama es didáctico por definición: explica al representar y representa al explicar.

Un diagrama explicita, en mayor medida que una mera representación gráfica, las relaciones existentes entre las diversas partes una determinada realidad. Moraza presenta el mapa de las salas del museo donde expone como un cruce de diversos conceptos, revelando la estructura que subyace a la distribución de las obras en el conjunto de la exposición. Una exposición siempre es un recorrido. Moraza muestra el encuentro de discursos que subyacen a ese recorrido. El diagrama de Moraza inscribe el mapa de la exposición en una estructura de conceptos, en una red de tópicos y referencias. La topografía desvela así la topología subyacente. La lectura de este diagrama acentúa la naturaleza reversible de los temas, conceptos y obras. El diagrama puede leerse tanto de arriba abajo como de abajo arriba, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. Cada obra se inscribe en un asunto, cada asunto en un tema, cada tema en un concepto. Los diversos colores

La lógica ha determinado un orden cognitivo jerárquico desde el nivel inferior de las sensaciones al nivel superior de las argumentaciones. Pero cada tipo de inteligencia (lingüístico-verbal, lógico-matemática, cinético-corporal, espacial, musical, social, intrapersonal, interpersonal, naturalista) convoca modos particulares de modelización somatosensorial y de pensamiento. Cada tipo de inteligencia genera su propio conocimiento y cada forma de arte supone la intensificación y la comunicación de y entre las diversas inteligencias.

Los procesos de modelización no son sólo un modo de compendiar o visualizar datos complejos, sino que desvelan los sustratos paleológicos que subyacen a todas las formas de pensamiento. La modelización diagramática es un instrumento cognitivo central en los procesos de pensamiento, y es especialmente relevante en las operaciones interdisciplinares del dibujo o del modelado.

La diagramática es el modo natural de elaboración de acuerdo a los procesos cognitivos complejos propios de la especie humana. Probabilidades electrónicas, átomos, células, tejidos, órganos, sistemas, organismos, sujetos –los diferentes estratos orgánicos y funcionales del «estar siendo»– existen simultáneamente, cada uno de ellos represado en buena medida en su umbral operativo, pero permitiendo saltos de nivel que intercomunican los niveles. Las operaciones motoras están involucradas en operaciones sensoras y éstas añaden pliegues de complejidad orgánica y funcional; el propio

articulan los temas enunciados mediante palabras que son también en sí mismas construcciones lingüísticas que confieren al diagrama la explicación de la estructura descrita. Los juegos de palabras que identifican las partes suscitan también diversas dicotomías. La exposición parte inicialmente del concepto de representatividad, configurador de los sentidos posibles de una nueva palabra, la «extimidad», y se desdobra en varios cruces de sentidos y ambigüedades hasta la salida, donde prevalece el eje de la representacionalidad, es decir, la intimidad. De este modo la exposición se presenta también como una invitación a la introspección. Otros tres ejes —los emblemas, los dispositivos y los «dividuos»— articulan varias posibilidades de museos: un museo de la participación, un Museo simbólico, un Museo demográfico, que será también un Museo morfológico y un Museo antropológico. Estas tipologías desarrollan tres nuevos paradigmas: Interpasividad/Ornamento y ley/Implejidades.

organismo y su consciencia se introducen como elementos de la observación y los pliegues psíquicos generan patrones de conducta y de percepción. Ni el organismo ni el inconsciente están estructurados como un lenguaje sino más bien como un sistema diagramático, como una modelización estructural.

El diagrama es la conexión entre la estructura y la imagen. Las operaciones de modelización indagan en el desvelamiento de relaciones y órdenes subyacentes. Al mismo tiempo permiten la articulación corpórea de elementos de origen diverso. La lógica de modelización diagramática se corresponde bien con la lógica de la modelización de la inteligencia humana, de la imaginación, la memoria, la emoción. Nuestro universo simbólico e imaginario se organiza como un sistema diagramático de constelaciones semánticas y funcionales.

JF

saber

JLM

Dicen que el saber no ocupa lugar. Sin embargo, para Juan Luis Moraza el saber no sólo ocupa lugar sino que además ocupa tiempo. Una expresión de esa asociación del saber con el tiempo de los sujetos y su situación espacial es una obra como *Relogos*, donde un conjunto de pedestales se convierte en otros tantos relojes cuyas manecillas en movimiento señalan diversos conceptos abstractos. La obra de Moraza evoca un conjunto muy diversificado de saberes. De la estética y la historia del arte a la antropología, de ésta al psicoanálisis y la política, sus trabajos yuxtaponen contextos y referencias, a menudo acompañados de textos y diagramas donde se explora un autoanálisis crítico que los presenta y representa. Hay una notable dimensión enciclopédica en muchos de esos trabajos. Y la *Enciclopedia* es, como sabemos, un utensilio del saber que la Ilustración concibió al servicio de la ciudadanía, pues su forma particular de estructurar la accesibilidad

La experiencia del arte es un modelo de integración cognitiva en varios niveles:

1. Supone la integración entre el agente observador, el proceso cognitivo y la propia observación. Si la etimología de la palabra ciencia revela una naturaleza de escisión (*science*), la del arte revela una articulación (*ars*). La falta de neutralidad del sujeto supone el punto ciego de la ciencia y al mismo tiempo es el núcleo de la experiencia del arte. La fantasía de la ciencia es una observación sin observador; el conocimiento práctico es un saber sin observación. El saber del arte es una observación con observador. Frente a la alienación, el arte es modelo de excelencia vincular.

2. Supone una integración entre la experiencia sensible y el conocimiento inteligible. La noción de *sabœr* implica simultáneamente un conocimiento y una experiencia sensible y de contemplación: el verbo latino *sapere* refiere tanto al saber como al sabor.

al conocimiento era (y sigue siendo todavía...) una cuestión republicana.

Ciertos proyectos como *Ma(non é)Donna* reúnen, por ejemplo, infinidad de objetos, imágenes, figuras que evocan el paradigma de la demografía como gran cuestión política, no sólo del presente sino de toda la historia de la humanidad. Se suceden las representaciones de la fertilidad de las imágenes de Venus paleolíticas junto a dispositivos intrauterinos y cajas de píldoras anticonceptivas, figurillas de madonas, postales con collages que asocian imágenes de lo sagrado religioso con lo profano pornográfico. La profusión de un imaginario asociable a un paradigma revela asociaciones inesperadas de ideas, además de estimular una percepción crítica de una cuestión política y antropológica a través de la constitución de un archivo. El uso del archivo como soporte para la expresión y estructuración de un proyecto es también, para Juan Luis Moraza, una forma de explorar lo que podrá ser la construcción de una conciencia común de las cuestiones inherentes no sólo a su trabajo sino también a una sociedad. El archivo es también la forma encontrada en esta exposición para la presentación de todo un conjunto de trabajos surgidos del estudio del artista, proyectos, maquetas, pequeñas esculturas, dibujos de adolescencia precursores de toda una estructura rizomática de las disciplinas del conocimiento que define la particular gnoseología que se opaca o transparenta en el trabajo de Moraza.

3. Supone una integración cognitiva de índole intersensorial. Cada forma de arte integra todas las experiencias sensoriales, avanzando las evidencias que la neurología y la biología cognitiva hoy en día reconocen: no existe percepción visual escindida de la tactilidad; no existe percepción aislada de emoción y las inteligencias múltiples (cinético-corporal, lógico-verbal, espacial, etc...) se articulan entre sí de forma indiscernible para configurar la inteligencia.

4. Integra de forma no excluyente todos los posibles tipos de información (datos empíricos, sensoriales, emocionales, conceptuales, simbólicos, contextuales...). Esta integración hace también presente algo de lo real, más allá y más acá de la representación, incluyendo así la falta o el agujero en el saber. De ahí también su carácter anaxiomático, su irreductibilidad al plano de la significación y el discurso.

5. La experiencia del arte integra de forma no excluyente todos los posibles saberes humanos en una experiencia interdisciplinar. Esto no quiere decir que el arte atraviese transversalmente todos los saberes (transdisciplinariedad), ni que los utilice sin responsabilidades disciplinares (indisciplinariedad), ni que sea capaz de manejarse de forma fluida en todos los saberes (multidisciplinariedad), sino que sus elaboraciones y herramientas –como modelizaciones plásticas– están en el núcleo cognitivo de cualquier operación cognitiva. Así, el arte no es un saber de primer grado sino un saber de otros saberes, implica las experiencias cognitivas de la historia de la humanidad, presentes en las obras, que constituyen una auténtica memoria de la cognición humana, e incluye incluso las formas de cognición anteriores al nacimiento de la ciencia. En cada época, los artistas han asimilado aquellos saberes relevantes para poder ofrecer imágenes del mundo suficientemente complejas y ricas. Y en cada época, de la experiencia del arte puede deducirse los saberes mitológicos, filosóficos, antropológicos, psicológicos subyacentes. El arte en sí se comporta como una singular conversación interdisciplinar.

extimidad
representatividad

INTERPASIVIDAD

ORNAMENTO Y LEY

IMPLEJIDADES

SI

MUSEO DE LA PARTICIPACIÓN
(pasivamente)

MUSEO SIMBÓLICO

MUSEO DEMOGRÁFICO
MUSEO MORFOLÓGICO
(oficio)

MUSEO ANTROPÓLOGICO

EMBLEMAS

DISPOSITIVOS

DIVIDUOS

dispositivo para transformar
pinturas abstractas en banderas

campana para la erradicación
de la riqueza extrema
democracia fiscal
sufragios

retratos republicanos
crowns 'n crowds

anormalidad (arules)

limite (implosión)

repercutores

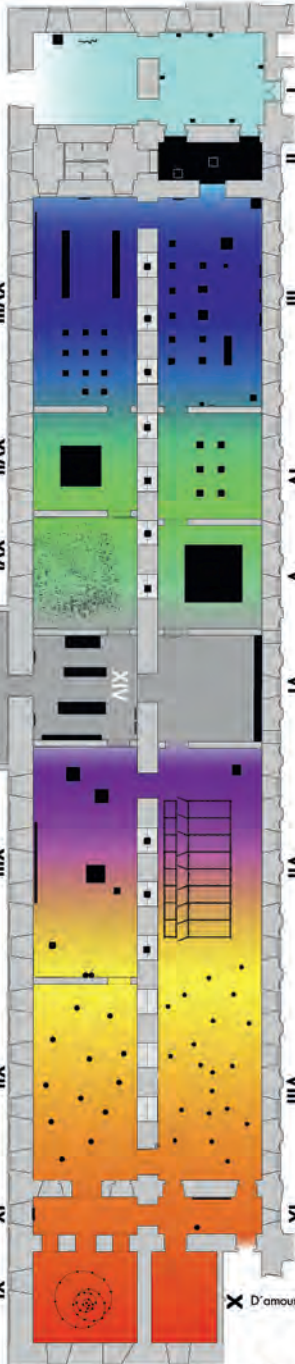
útiles

Chemical Wedding

dividuos

dibujos

moldes de besos



representencialidad

intimidad



*Dispositif pour transformer des peintures
abstraites en drapeaux, 2014*
Motor con placa de latón grabada y tela,
dimensiones variables



Exposición como reverso de imposición »"") república ≠ república ("""«

Juan Luis Moraza en conversación con João Fernandes

João Fernandes: Estamos preparando una exposición extensa de tu trabajo a partir de la palabra que has elegido para titularla, «república». ¿Cómo has llegado a ella?

Juan Luis Moraza: Las palabras son siempre la punta visible de un iceberg de experiencia. Este título surgió recordando una conferencia del año 1993 titulada «república de reflejos», dictada con motivo de la exposición *Collage y Fotomontaje*, que trataba de lo que podrían ser unas «estéticas de discontinuidad», —de pasajes, transiciones, ensamblajes y fracturas— características de la experiencia moderna. Pensé que la noción de república tenía que ver con una dimensión literalmente política, como una forma concreta de gobierno, pero como modelo de organización descentralizada, participativa. Esa dimensión política se extiende a todo tipo de organizaciones: si una obra de arte es básicamente una materia organizada, sus relaciones constituyentes funcionan también como un campo de valores, como un ejemplo de estructura. Sólo así contiene el potencial para generar o involucrar relaciones con el contexto y con el espectador.

Cuando comenzamos a pensar la exposición, el título de *república* convenía tanto a cierto modo personal de hacer y sentir el arte como a la posibilidad de mostrar un conjunto de obras que no participan de una homogeneidad ni material, ni técnica, ni estilística, ni temática, pero que, en su diversidad, comparten de forma latente ciertos aspectos, ciertos modos. De hecho, cuando hace unos tres años comencé a trabajar con el museo en esta exposición, mi primera propuesta, ya con ese título, fue desarrollar tres series de obras anteriores: *repercusiones*, *implejidades* y *software*, comenzadas en los últimos años, que rodeaban de forma latente un espacio donde cuerpo, sujeto y vínculo se reflejaban en una encrucijada común. La noción de república servía para desarrollar esas tres series en una especie de confederación de reflejos. El nuevo contexto del proyecto

«Siempre pensé que no éramos lo suficientemente virtuosos para ser republicanos.» (Jacques-Louis David, citado en Étienne Jean Delécluze, *Louis David son école et son temps*, París, Didier, 1855, p. 230)

«La Constitución, para ser eficaz, debe mantenerse ignorante de todo lo que permite.» (Bruno Latour, *Nunca hemos sido modernos*, Madrid, Debate, 1993, p. 71)

«Se encuentra un doble orden en las cosas. Uno es aquél que existe entre las partes de un todo o una multitud, que se ordenan recíprocamente, como las partes de una casa. Otro es el orden de las cosas a un fin.» (Tomás de Aquino, *Comentario a la ética a Nicómaco de Aristóteles*, libro I, lección 1, párrafos 1-6, Pamplona, Barañain, 2010)

«Civilidad significa tratar a los demás como si fuesen extraños y forjar un vínculo social sobre dicha distancia social. La ciudad es aquel establecimiento humano en la cual es más probable el encuentro con extraños.» (Richard Sennet, *El Declive del Hombre Público*, Barcelona, Ediciones Península, 1978, p. 327)



A bruit secret (II), 2014
Metacrilato, 50 x 50 x 50 cm

CVA. *Artista ideal*, 1980
Impresión sobre papel, dimensiones variables
Colección de los autores



Jacques-Louis David,
El rapto de las sabinas, 1799.
 Musée du Louvre, París

de exposición me permitía la posibilidad de constatar faltas y de completar las series.

Progresivamente, en nuestro trabajo común de organización de la exposición, a sugerencia tuya, acordamos incluir obras muy anteriores. Evité la posibilidad de realizar una exposición retrospectiva, pues no quería renunciar al proyecto original, en el que las obras se vertebraban alrededor de esa noción expandida de república. Por lo que, finalmente, decidimos escoger obras que considerásemos activas en el establecimiento de esta «república», ignorando cualquier restricción temporal. El resultado es por ello heterogéneo, multivocal, colectivo. Pues, si son las obras las que hacen al autor, uno es un autor diferente cada vez que concluye una serie, por lo que cualquier introspección es necesariamente colectiva.

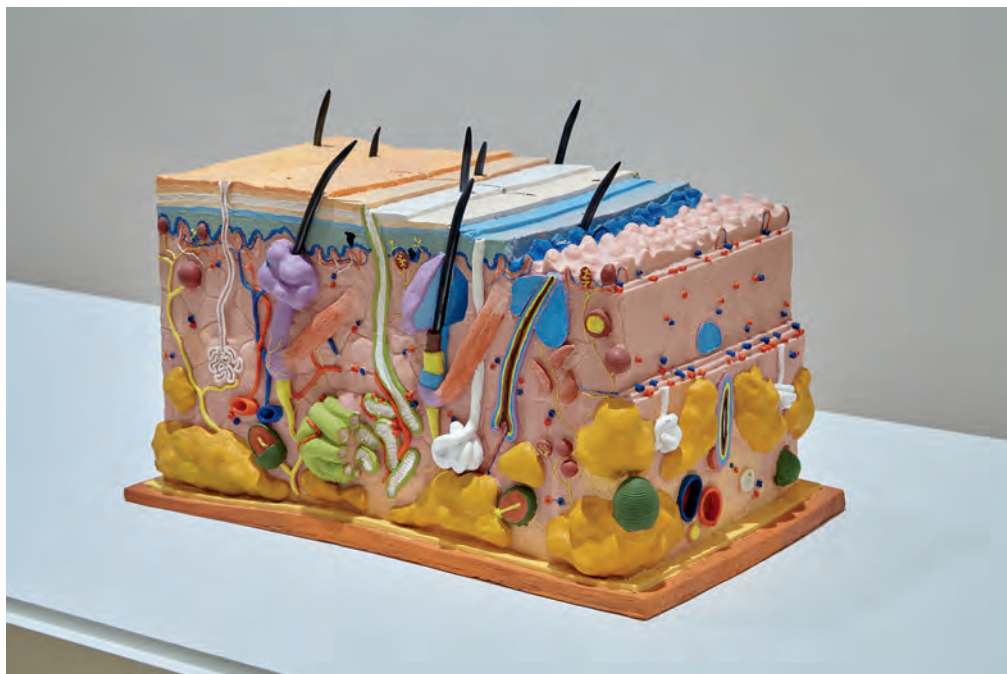
JF: Creo que una de las primeras exposiciones públicas con precio de entrada se dio en el contexto de la joven República francesa, cuando Jacques-Louis David presenta *El rapto de las sabinas* (1799), una pintura monumental, en el Louvre... Por primera vez un artista produce una exposición para ciudadanos que pagan para verla. Con ello, se asume una nueva economía, porque es la economía burguesa la que se manifiesta en esa primera exposición republicana de David... David fue siempre un publicista de la república: esa relación entre arte y república es una relación celebratoria, monumental, como sus pinturas.

Los vestigios que tenemos de la República romana también los conocemos por un arte monumental. Al presentar tu trabajo a partir de la palabra «república» difieres de la tradición monumental celebratoria con la que el arte se ha articulado en torno a ella. La república es el paspartú de tu relación con la institución museo, una estrategia para

«El filósofo Juan de Salisbury quizá dio la definición más literal de la política del cuerpo, declarando en 1159 sencillamente que “el Estado (*res publica*) es un cuerpo”. Quería decir que el gobernante de la sociedad funciona de manera similar al cerebro humano, mientras que los consejeros serían como el corazón, los comerciantes como el estómago de la sociedad, los soldados sus manos y los campesinos y artesanos sus pies. Su imagen era jerárquica. El orden social comienza en el cerebro, el órgano del gobernante. [...] Juan de Salisbury escribió como un científico. Creía que el descubrir la manera en que funciona el cerebro le enseñaría a un rey cómo debía elaborar las leyes.» (Richard Sennet, *Carne y piedra*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 26 y 27)

«La política nace en el Entre-los-hombres, por lo tanto completamente fuera del hombre. De ahí que no haya ninguna substancia propiamente política. La política surge en el entre y se establece como relación.» (Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, p. 46)

«Lo que creemos depende de lo que aprendemos. [...] En el fondo de la creencia bien fundamentada, se encuentra la creencia sin fundamentos.» (Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 255 y 288)



A bruit secret (I), 2014
Óleo sobre poliuretano, hierro, 35 x 45 x 27 cm



Sufragio naufragio (estatua), 2014
Mármol, 34 x 40 x 35 cm



Antonio Canova (1798-1805), Tumba de la archiduquesa María Cristina, 1798-1805. Viena

construir dentro de la institución un espacio de libertad para tu obra. Este concepto parece permitirte construir una comprensión dentro del universo de convenciones que es la institución, el museo. ¿Es *república* un paspartú o más bien un escudo de protección en relación con la institución museo?

JLM: Yo creo que ambas cosas. En cierto modo la institución en sí misma también es un paspartú para el arte, tanto como el arte es un paspartú para la exposición. Pues la institución legitima como arte aquello que la legitima como institución... Y el arte legitima como institución aquello que lo legitima como arte. Es que has dicho muchas cosas muy evocadoras, así que voy a intentar repararlas. En primer lugar, es cierto que la exposición como tal —es decir, abierta al público— nace al mismo tiempo en que por vez primera la propia ciudadanía se convierte en protagonista de su propia historia. La «cosa pública» irrumpe ceremonialmente en el mundo moderno a partir de la Revolución francesa, y la exposición es una de las formas monumentales mediante las que el pueblo celebra y representa su toma de poder. La exposición se instituyó como el reverso o el contradiscurso de la imposición.

La tradición monumental clásica representaba la postura de una figura de autoridad en el espacio público, mientras que en la exposición, al menos ceremonialmente, lo público se instala a sí mismo como espacio de representación. Las estrategias monumentales, tras la Revolución francesa, ya no podían escenificar la imposición de una legitimidad descendente —de Dios al monarca y de sus comisionados al ciudadano— sino que debían someterse a una nueva lógica monumental que escenificase una legitimidad ascendente —de los ciudadanos a sus representantes y de éstos a su Constitución. La imposición monumental

«La república es un redoblamiento de lo público, una constitución de lo público en lo público. De un lado, lo público se da simultáneamente como expresión empírica de actos pasados y antiguos acuerdos; de otro, funciona como un signo, un modelo construido para poder evaluar las consecuencias futuras de nuestros actos pasados. Lo público encarna de esta forma una doble inestabilidad, pues es al tiempo la expresión de un orden civil que primero hace posible, y de un desorden surgido de un futuro que lo afecta constantemente. Esta inestabilidad es el motivo de que la noción de constitución se separe cuidadosamente de la de construcción, la cual implica una causalidad lineal y la institución de la autonomía.» (Bruno Latour, «From Realpolitik to Dingpolitik. Or How to Make Things Public», en Bruno Latour y Peter Weibel, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* [cat. exp.], Karlsruhe y Cambridge (Mass.), ZKM y MIT Press, 2005, pp. 749-750)

«[El jefe humano] sentándose en un trono o en una plataforma elevada, puede disfrutar, al mismo tiempo, de la posición relajada del dominante pasivo y de la posición encumbrada del dominante activo, adjudicándose de este modo a sí mismo una postura de ostentación doblemente poderosa.» (Desmond Morris, *El zoo humano*, Barcelona, Plaza & Janes, 1970, p. 8)

«Poderes despóticos de derecho divino, así es en general el orden político de las civilizaciones arcaicas.» (Miguel Rivera Dorado, *Laberintos de la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 1995, p. 199)



Ci-git l' horizon (gúgol de participaciones), 2014
Metacrilato, arena, 40 x 40 x 30 cm

resultaba insostenible, provocadora, antirrepublicana... Pero una vez instituido el triunfo de la revolución, cada república aspira a evitar una futura revuelta antirrevolucionaria. Los monumentos, así, no sólo glorificarían los nuevos principios republicanos, sino que instaurarían los nuevos símbolos en los viejos espacios simbólicos mediante procedimientos autoinmunes. Citabas a David y yo me acordaba de Antonio Canova, otro gran publicista monumental de la posrevolución revolucionaria. Canova inaugura la monumentalidad moderna de acuerdo a esa escenificación de una legitimidad ascendente que se vehiculará a través de los dispositivos de exposición. Desde el inicio del XIX, los monumentos se rodean de escaleras y accesos, y lo que es más importante, de mecanismos representacionales que sugieren un espacio intermedio entre la estela de idealidad del espacio del monumento y la realidad del espacio del ciudadano: figuras anónimas, ofrendas y objetos que parecen simplemente apoyados en el pedestal. A finales del XIX, el escultor Adolf von Hildebrand, abiertamente antimoderno, defensor de la idealidad neoclásica del arte, antirrodiniano por excelencia, achaca a Canova ser el responsable de la máxima decadencia del arte moderno, que él cifra precisamente en esos procedimientos escénicos de accesos virtuales. Porque, dice, ha llenado la ciudad con monumentos que introducen elementos de la vida cotidiana en el espacio intermedio del pedestal, que no se sabe si pertenecen a la representación o a la vida, que no se sabe si son reales o representaciones monumentales. Es curioso que esta definición antimoderna de Von Hildebrand, al final del siglo XIX, será la que un par de décadas después adopta Marcel Duchamp para definir el ready made como una escenificación de la arbitrariedad e indiscernibilidad entre el monumento y la vida, cuando precisamente lo común entra directamente a formar parte del monumento del templo del arte.

Creo que está bien visto lo que dices. Si mi exposición participa en cierto modo de esa lógica de la celebración republicana, bueno, no más ni menos que las paradojas de la exposición dentro del arte y la compleja sociedad contemporánea. Creo que es muy importante cifrar la aparición de la exposición en ese momento de la emergencia del pueblo como representante de sí mismo. Vivimos hoy en día en los epígonos de ese proceso. Esa lógica de la autorrepresentación social se ha hiperrealizado hasta un punto de extrema perversión. La idea de que el pueblo decide, de que los ciudadanos son los responsables de su propio destino, etc., sufre hoy una crisis absoluta de legitimidad porque

«Fármaco político.» (Platón, *República*, libro V, [473b])

«No hay masas organizadas sin soportes visuales de adhesión.» (Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994, p. 80)

«[...] Puesto que Canova separó totalmente la arquitectura de las esculturas, la arquitectura actúa por sí como monumento y las figuras como algo puesto delante y que no pertenece al resto como impresión espacial. Las esculturas pertenecen más al público que al sepulcro: han salido de él. El único vínculo entre arquitectura y escultura es la acción de introducirse. El verdadero proceso no está configurado como algo visto, sino que se presenta directamente: las figuras son seres humanos de piedra. Este realismo se ha extendido cada vez más en los monumentos modernos. Recuerdo todas esas estatuas, ante las cuales algunos personajes de piedra o de bronce, de un modo totalmente gratuito, se ponen en cuclillas en los escalones, tal vez escriben el nombre en el monumento o le cuelgan guirnaldas, etc. Estos ingredientes establecen un paso hacia el espectador y la realidad, y la frontera es completamente arbitraria. Igualmente se podrían colocar algunos espectadores de piedra ante el monumento. La novedad de tales creaciones es sólo una tosquedad artística propia del género de las figuras de cera y los panoramas.» (Adolf von Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte* [1893], Madrid, Visor, 1988, p. 87)

«La idea durkheimiana de que lo sagrado representa el culto a la vida colectiva es probable que contenga algún elemento de verdad.» (Marvin Harris, *Antropología cultural*, Madrid, Alianza, 1990, p. 17)

«La escucharemos, por tanto, convencidos de que tal poesía no debe ser tomada en serio, por no ser ella misma cosa seria ni atendida a la verdad; antes bien, el que la escuche ha de guardarse temiendo por su propia república interior y observar lo que queda dicho acerca de la poesía.» (Platón, *República*, libro VIII [680a])

Agencia Tributaria
www.agencia tributaria .no
REPÚBLICA

Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas
XXI

Página 0
FRATER

Primer declarante

NO PEGAR LA ETIQUETA IDENTIFICATIVA

Telefono
telefono FRATER
Primer apellido
2º apellido
Nombre
NIF: ANAGRAMA:
Nº de Referencia Nº de Justificante

Fecha y firma de la declaración
Manifiesto / manifestamos que son ciertos los datos consignados en la presente declaración.
Firma del primer declarante
Firma del cónyuge (obligatoria en caso de matrimonios en tributación conjunta)
No es necesaria la firma del cónyuge
En _____ de _____ de _____ de _____

Código del primer declarante (datos obligatorios en caso de matrimonio no separado legalmente, cualquiera que sea la opción de tributación elegida)
NO PEGAR LA ETIQUETA IDENTIFICATIVA
Telefono
Primer apellido
2º apellido
Nombre
NIF: ANAGRAMA:

Resultado a ingresar o devolver: _____
Código cuenta corriente (CCC) _____
Entidad bancaria (CB) _____
Número de cuenta _____
Fraccionamiento del pago _____
Domiciliación 2º plazo _____
Renuncia a la devolución _____
Compensación entre cónyuges _____

Quelquier modification que opere en la declaración deberá realizarse a través del programa, volviendo a imprimir la declaración. Tenga en cuenta que los datos incluidos en el programa prevalecen sobre las modificaciones efectuadas manualmente en la declaración.

Agencia Tributaria Ejemplar para el ciudadano

Ref.:
NIF: _____ Apellidos y nombre: _____
Página 5

Exercicio XXI
R) Asignaciones tributarias

A) Asignación tributaria proporcional en función de las entidades destinatarias
Asignación destinada al sector público administrativo e Instituciones del Estado A01 %
Asignación destinada al sector público empresarial y fundacional A02 %
Asignación destinada a entidades no estatales A03 %
TOTAL..... A01 + A02 + A03 = 100%

B) Asignación tributaria proporcional en función de las modalidades de gasto
Asignación tributaria para gastos corrientes (B01+ B02 + B03 + B04 + B05 + B06) B01 %
B02 Asignación destinada al capítulo 1 (gastos de personal) %
B03 Asignación destinada al capítulo 2 (gastos en bienes corrientes y de servicios) %
B04 Asignación destinada al capítulo 3 (gastos financieros) %
B05 Asignación destinada al capítulo 4 (transferencias corrientes) %
B06 Asignación destinada al capítulo 5 (Fondo de contingencia presupuestaria) %
B07 Asignación tributaria para gastos de capital (B07+ B08 + B09) B07 %
B08 Asignación destinada al capítulo 6 (Inversiones reales) %
B09 Asignación destinada al capítulo 7 (transferencias de capital) %
B10 Asignación tributaria para operaciones financieras (B10+ B11 +B12) B10 %
B11 Asignación destinada al capítulo 8 (activos financieros) %
B12 Asignación destinada al capítulo 9 (pasivos financieros) %
TOTAL..... B01 + B07 + B10 = 100%

C) Asignación tributaria proporcional en función de los ámbitos de actuación
Asignación destinada a programas de gasto en servicios públicos básicos C01 %
Asignación destinada a programas de actuación en protección y promoción social C02 %
Asignación destinada a programas de producción de bienes públicos de carácter preferente C03 %
Asignación destinada a programas de actuación de carácter económico C04 %
Asignación destinada a la amortización de la deuda pública C05 %
Asignación destinada a la financiación de entes territoriales C06 %
Asignación destinada a programas de actuación de carácter general C07 %
Asignación destinada al Fondo de Contingencia C08 %
TOTAL..... C01 + C02 + C03 + C04 + C05 + C06 + C07 + C08 = 100%

"En esta sección R, el declarante señalará las asignaciones tributarias de su cuota íntegra, de acuerdo a los porcentajes que desee sean deducidos a las diferentes entidades del territorio y, sucesiva, los datos incluidos en su declaración respecto a los diferentes porcentajes de la Agencia del Impuesto (AI), las modalidades de gasto (B) y los ámbitos de actuación (C), una vez se calcula entre sí, determinando las organizaciones receptoras, la cuota y la deducción de las retenciones del Estado, así como los ámbitos de actuación en los que se va a realizar el gasto. Las asignaciones porcentuales de cada contribuyente se aplicarán sobre la cuota íntegra media por ciudadanos."

Agencia Tributaria Ejemplar para el ciudadano

Ref.:
NIF: _____ Apellidos y nombre: _____
Página 6

Exercicio XXI
R) Asignaciones tributarias

Asignación tributaria destinada al sector público administrativo e instituciones del Estado (A01)
A0101 Asignación destinada al Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación %
A0102 Asignación destinada al Ministerio de Defensa %
A0103 Asignación destinada al Ministerio de Empleo y Seguridad Social %
A0104 Asignación destinada al Ministerio de Justicia %
A0105 Asignación destinada al Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas %
A0106 Asignación destinada al Ministerio de Industria, Energía y Turismo %
A0107 Asignación destinada al Ministerio de Fomento %
A0108 Asignación destinada al Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente %
A0109 Asignación destinada al Ministerio de Economía y Competitividad %
A0110 Asignación destinada al Ministerio de Presidencia %
A0111 Asignación destinada al Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad %
A0112 Asignación destinada al Ministerio del Interior %
A0113 Asignación destinada al Ministerio de Educación y Deportes %
A0114 Asignación destinada al Ministerio de Cultura y Patrimonio %
A0115 Asignación destinada a las Cortes Generales %
A0116 Asignación destinada al Consejo del Poder Judicial %
A0117 Asignación destinada al Consejo de Estado %
A0118 Asignación destinada al Tribunal Constitucional %
A0119 Asignación destinada al Tribunal de Cuentas %
A0120 Asignación destinada a la Casa Real %
Asignación destinada a Fondos Públicos y otras entidades del sector público administrativo.
Indicar la(s) no preferentes:
A0121 %
A0122 %
A0123 %

Asignación tributaria destinada al sector público empresarial (A02)
Indicar la(s) no preferentes:
A0201 %
A0202 %
A0203 %

Asignación tributaria destinada a empresas autónomas públicas no financieras
Indicar la(s) no preferentes:
A0201 %
A0202 %
A0203 %

Asignación tributaria destinada a instituciones financieras públicas
Indicar la(s) no preferentes:
A0201 %
A0202 %
A0203 %

Ejemplar para el ciudadano

Ref.:
NIF: _____ Apellidos y nombre: _____
Página 7

Exercicio XXI
R) Asignaciones tributarias. Desglose de asignaciones tributarias dentro de cada Ministerio

A0101 Asignaciones tributarias en el Ministerio de Exteriores y Cooperación
A010101 Asignación destinada a la Dirección y Servicios Generales de Asuntos Exteriores %
A010102 Asignación destinada a la Acción del Estado en el exterior %
A010103 Asignación destinada a la Acción diplomática ante la Unión Europea %
A010104 Asignación destinada a la Cooperación para el desarrollo %
A010105 Asignación destinada Cooperación, promoción y difusión cultural en el exterior %
A010106 Asignación destinada a la Investigación y desarrollo de la Sociedad de la información %
Asignación destinada a programas no incluidos (Especificar culles):
A010107 %
A010108 %

A0102 Asignaciones tributarias en el Ministerio de Defensa
A010201 Asignación a la Administración y Servicios Generales de Defensa %
A010202 Asignación a Programas de Formación del Personal de las Fuerzas Armadas %
A010203 Asignación al Personal en reserva %
A010204 Asignación destinada a Programas de Modernización de las Fuerzas Armadas %
A010205 Asignación destinada a Programas especiales de modernización %
A010206 Asignación destinada a Gastos Operativos de las Fuerzas Armadas %
A010207 Asignación destinada a Programas de Apoyo Logístico %
A010208 Asignación destinada a Prestaciones económicas del Mutualismo Administrativo %
A010209 Asignación destinada a Programas de Asistencia hospitalaria en las Fuerzas Armadas %
A010210 Asignación destinada a Programas de Investigación y estudios de las Fuerzas Armadas %
A010211 Asignación destinada al Programa de Control Interno y Contabilidad Pública %
Asignación destinada a programas no incluidos (Especificar culles):
A010212 %
A010213 %

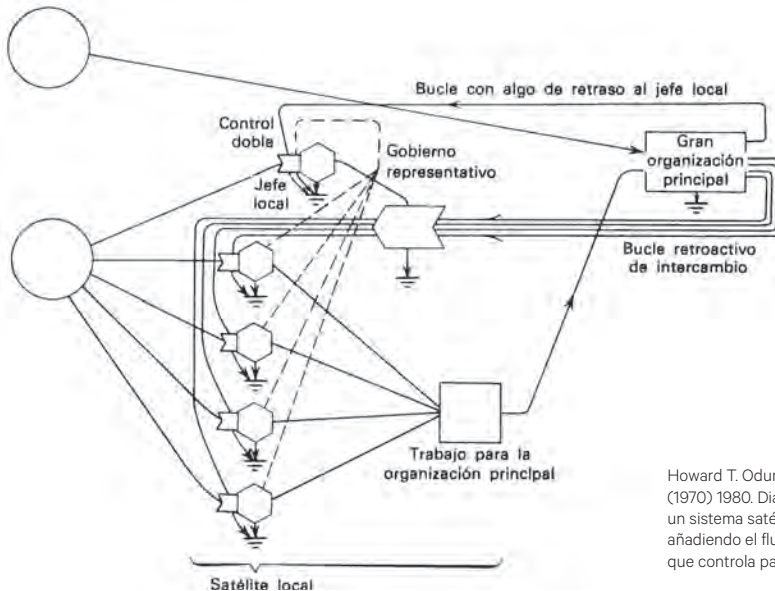
A0103 Asignaciones tributarias en el Ministerio de Empleo y Seguridad Social
A010301 Asignación destinada a Programas de Cooperación para el desarrollo %
A010302 Asignación destinada a Pensiones no contributivas y prestaciones asistenciales %
A010303 Asignación destinada a Prestaciones de garantía salarial %
A010304 Asignación destinada a Prestaciones económicas por cese de actividad %
A010305 Asignación para Acciones en favor de los emigrantes %
A010306 Asignación para Acciones en favor de los inmigrantes %
A010307 Asignación destinada a Programas de Fomento de la inserción y estabilidad laboral %
A010308 Asignación para el Desarrollo del trabajo autónomo, y la responsabilidad social de las empresas %
A010309 Asignación destinada a Prestaciones a los desempleados %
A010310 Asignación destinada a Inspección y control de Seguridad y Protección Social %
A010311 Asignación destinada a la Dirección y Servicios Generales de Seguridad Social y Protección Social %
A010312 Asignación destinada a la Administración de las relaciones laborales y condiciones de trabajo %
A010313 Asignación destinada a Asesoramiento del Gobierno en materia social, económica y laboral %
Asignación destinada a programas no incluidos (Especificar culles):
A010314 %
A010315 %

Ejemplar para el ciudadano

sabemos que la opinión pública está sometida a la fuerza de poderosos mecanismos de construcción de opinión. Del mismo modo que, en términos industriales y materiales los medios de producción determinan el producto, los poseedores y administradores de los medios de producción de opinión detentan el poder de la inducción en sociedades basadas en la participación ciudadana; son el poder fáctico legitimado. Se produce una «asimetría de la influencia» que hace que los sistemas de propaganda se hayan hecho tan sofisticados y poderosos que pensar que un ciudadano es libre en sus elecciones resulta impensable, ingenuo o cínico. Las paradojas de la democracia comienzan en el abismo entre lo público y la publicidad. Son las paradojas de ese proceso que comienza en el tránsito de la imposición a la exposición, y que concluye en la llamada «superación del arte» —una especie de «instalación ubicua» que supone una regresión a la lógica de la imposición. Porque no es que el arte haya realizado el sueño moderno de la fusión entre el arte y la vida sino que, conservando plenamente sus estatutos, sus privilegios y sus instituciones, se escenifica una situación de indiscernibilidad que supone un expolio del capital simbólico del arte en nombre de su superación. La indiscernibilidad entre arte y realidad no protege contra las ficciones de la representación, sino que nos involucra en un nuevo juego ficcional en el que el arte —como en la *República* de Platón— o bien queda al servicio de las significaciones sociales o bien es excluido. Asistimos, pues, a otro proceso totalmente diferente. Digamos



Abraham Bosse, frontispicio del libro *Leviatán*, o *La materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil* (1651), de Thomas Hobbes



Howard T. Odum *Ambiente, energía y sociedad*, (1970) 1980. Diagrama de red energética para un sistema satélite. El control de bucle se mejora añadiendo el flujo representativo (línea de trazos) que controla parcialmente al jefe.



que la celebración de la república en mi caso es más bien una advertencia¹.

JF: Una cuestión importante en la historia política de las repúblicas es la representatividad. La representación atraviesa por entero la historia del arte desde la herencia aristotélica, que definió las convenciones y rupturas en el arte occidental. Tú articulas las dos, representatividad y representación, en la estructura de esta exposición como has hecho en varios momentos de tu obra. ¿Son para ti torsiones de una cinta de Moebius?

JLM: Sí, ciertamente. Yo creo que son la misma superficie torsionada. Existe una conexión profunda entre la representación como relación con lo real y la representación como relación con los demás. Se trata de dos modos de mediación y entre ellos se establece a su vez otra mediación. La representación es un sistema de correspondencias entre el lenguaje y el mundo, entre la realidad y lo real ...Y simultáneamente un sistema de correspondencias entre el sujeto y la sociedad, entre lo real del sujeto y la constitución simbólica. En el caso del arte, esta red de mediaciones se produce en su punto álgido: como ornamento y monumento, el arte existe en el núcleo mismo de la representatividad social; como acontecimiento y vínculo, el arte intensifica la singularidad subjetiva e intersubjetiva. Entiendo que nuestro trabajo siempre opera entre la representación artística y la representatividad social. De un lado supone la máxima exploración personal, pues la elaboración artística es constitutiva de la subjetividad; y de otro, sólo existe como vocación social, pues el arte es constituyente de la cultura, independientemente de las temáticas, independientemente de los destinos de la obra dentro de la cultura.

Para comprender mejor estas duplicidades, se me ocurrió acuñar la palabra «represencialidad». Porque entendía que la representación, independientemente de la cuestión paradigmática en términos sociológicos de la relación entre un significante y aquello a lo que se refiere, también tenía que ver con la presencia, metafórica y metonímica, de un sujeto en la representación. No es que «donde hay humo, hay fuego», sino que, como diría Jacques Lacan, «donde hay humo hay alguien». La obra de arte existe como presencia en cuanto objeto, pero esa presencia, en tanto acontecimiento, intensifica la presencialidad de quien se encuentra con ella. Mas, al mismo tiempo, en tanto percibida en relación con cierta autoría, hace presente algo

«El mundo existe sólo en y a través de un sujeto, el cual cree que está produciendo el mundo al producir su representación.» (Craig Owens, «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo», en Hal Foster, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1984, pp. 93-123)

«Toda sociedad es un sistema de interpretación del mundo; y aun aquí el término “interpretación” resulta superficial e impropio. Toda sociedad es una construcción, una constitución, creación de un mundo, de su propio mundo. Su propia identidad no es otra cosa que ese “sistema de interpretación”, ese mundo que ella crea.» (Cornelius Castoriadis, *Los dominios del hombre. Encrucijadas del laberinto*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 69)

«Corta el aliento, es ajena a cualquier discurso, consagrada al supuesto mutismo de “la-cosa-misma”, restituye, en un silencio autoritario, un orden de presencia.» (Jacques Derrida, *Dar [el] tiempo I: la moneda falsa*, Barcelona, Paidós Ibérica, p. 64)

1. Para un desarrollo de la relación entre publicidad y política, véase el ensayo de Juan Luis Moraza «Publicidad de lo político», pp. 168-230.



Vista general de la sección
«Ornamento y ley»

de lo real del sujeto. No es que «represente» al autor sino que hace presente, hace presencia del autor, del modo en el que los ocelos en las alas de las mariposas hacen presente —a los ojos presenciales de un insecto o un pájaro— un ser vívidamente percibido pero inexistente en realidad: no son ojos porque te miran sino porque provocan en ti la vívida sensación de estar siendo mirado. Digamos que una obra sólo existe porque hay un autor de elaboración, a un lado, y un autor de interpretación, al otro, que no se conectan entre sí. Ambos se conectan con la experiencia de una obra, en su presencialidad. La idea de representacionalidad explica mejor el universo de las imágenes y los objetos que los humanos hemos realizado durante toda la historia, desde lo más indiciales hasta las más convencionales, desde lo más abstracto a lo más icónico, desde la mimesis hasta la personificación, es decir, el uso de atributos corporales para representar categorías abstractas, como una nación.

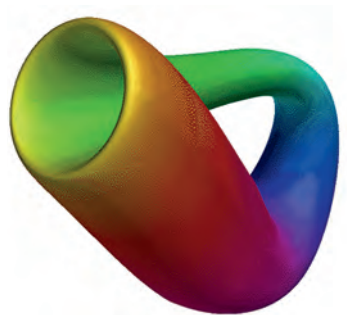
Cuando comenzamos a organizar las obras para *república* pensé que la representación entendida como crisis podría ser el núcleo organizador, tensionado en un extremo por la noción de representatividad (en obras más ligadas a aspectos sociales, culturales, monumentales, de representación social), y en otro extremo por la noción de representacionalidad (en obras más ligadas a aspectos corporales, psíquicos, expresivos, de representación personal).

Y me parecía que la exposición podría concentrarse a lo largo de esa idea múltiple de crisis de representación como una especie de curvatura espaciotemporal —que de nuevo es una cinta de Moebius, o mejor, una botella de Klein—, en una doble curvatura espaciotemporal, una curvatura representacional donde el sujeto y la sociedad comparecen en la propia obra. Alrededor de estos vectores fue organizándose la elección de las obras para la exposición y su propio mapa conceptual.

Por lo demás, las obras implican un vínculo con la realidad a la que refieren, establecen correspondencias simbólicas abiertas entre los elementos perceptivos, afectivos y conceptivos que componen lo que llamamos realidad. La cuestión representacional no queda resuelta ni siquiera cuando lo real se integra como material o como contexto, pues incluso en ese caso lo real se incluye en la representación, regenerando esa indiscernibilidad entre mundo y lenguaje que es propia de los naturalismos. En la sociedad contemporánea, la cuestión de la representación implica una renovada puesta en crisis de los sistemas mediante los cuales se afianzan los significantes que instituyen el sentido de la realidad. En el presente proyecto, la noción de



Ocelos en las alas de las mariposas. Fotografía: Enrico Stella



Botella de Klein. Modelo de superficie topológica sin bordes, sin exterior ni interior

Vista general de la sección
«Ornamento y ley»





Juan Luis Moraza, *Ornamento y ley*, 1994.
Vista general en la Sala América, Vitoria

república se introduce como instrumento metonímico y metafórico para la reflexión sobre la institución del realismo en las sociedades contemporáneas. Ello incluye los términos en los que la representación se desarrolla sumergida en un sistema que se presenta como realidad, desde la presencialidad del realismo cinematográfico a la teatralidad de la representatividad política; y desde el «realismo social» de la publicidad hasta las imposturas más radicales de unas estéticas sociológicas basadas en la noción de servicio público, que convierten el arte en un sistema de contenidos sociales (temáticas populares, incluso populistas, similares a programas de obra social) y medios plásticos propios del registro (archivos, documentos, pruebas y evidencias, fotorrealismo audiovisual, intervención «directa» o «no-representacional», etc.). Se trata, en cierta medida, de la suplantación de una «sensibilidad contextual», heredada de la tradición moderna, por unas «estéticas contextuales» que convierten el contexto en un contenido, en una figura icónica, cuando no en un elemento ornamental.

JF: En tu trabajo el dispositivo expositivo ha sido siempre una condición ontológica y al mismo tiempo representativa de la obra. Muchas veces la obra es una exposición y la exposición es la obra. Construyes dispositivos expositivos clásicos, como conjuntos de objetos sobre pedestales o en vitrinas, y recurres a todo el repertorio del mobiliario clásico ligado a la exposición. En esos casos, la exposición no es sólo la obra sino también una convención de la que te interesa apropiarte. Esto quizás podría funcionar como metonimia de la noción de república: se identifican convenciones públicas compartibles entre quién produce el discurso y quién se confronta con ese discurso; se subraya la convención que agrupa a los dos interlocutores, la



Privilegi3n (demonstrat3a), 2014
Madera policromada, 12 x 50 x 50 cm

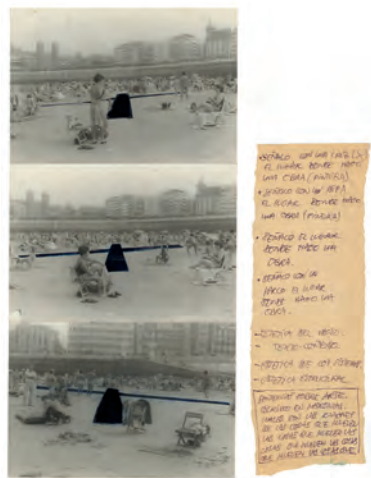
Sugestivo categorico (I-II), 1999
Impresi3n digital sobre lienzo, 100 x 100 cm (x3)



copresencia de uno y de otro en el espacio expositivo... ¿Es la exposición como convención un tema en tu obra?

JLM: Yo no sé si diría como convención, pero sí como oportunidad. Entiendo que la exposición es una especie de unidad en sí misma. En tanto que conjunto, se constituye como algo que aporta algo a las obras que contiene. Y en cierto modo desvela algo de las obras individuales porque permite asistir de una manera más precisa a procesos latentes. Y, al mismo tiempo, es cierto que —de una manera consciente o no— la exposición como tal tiene una importancia. Como decía el poeta Gilberto Owen, «el poema hace a las palabras». En la propia elaboración, son las relaciones entre obras las que van configurando la obra. Y son las relaciones entre las obras las que fabrican la exposición, pero la exposición dota de propiedades a las obras que éstas no tienen por separado. Una exposición, una colección o un museo contaminan de significaciones las obras que contienen porque establecen relaciones nuevas que no estaban presentes antes de que la obra existiese en ese contexto. Cada exposición supone un corte en la continuidad de un proceso, pues irrumpe en lo público. En cierto sentido las obras no lo son completamente hasta que por primera vez están expuestas, lo que implica en primer lugar una deliberación —al dar las obras por exponibles—, y en segundo, una transformación —al someterlas a una mirada externa, ajena a las elucubraciones personales. La exposición pública es el momento crítico, el límite entre el arte y su realización.

Por otra parte, casi desde el inicio, y de un modo muy consciente, uno de los asuntos fundamentales en mis elaboraciones en el arte, que ha ido apareciendo a partir de las obras, es la cuestión de los límites, una exploración concreta sobre la relación constituyente que una obra tiene con su contexto. Mi formación de pintor me condujo al encuentro con el arte contemporáneo, lo que supuso, a mis diecisiete años, una discusión profunda y radical de los medios expresivos. El arte conceptual y el minimalismo me hicieron poner en crisis la naturaleza misma de la pintura, sus procedimientos, sus condiciones materiales y contextuales... Y desde ese momento, la cuestión de los límites se convirtió en algo fundamental. Supuso cuestionar la fisicidad material de la pintura como objeto, la falta de neutralidad de la técnica, la forma del lienzo, la relación con el espacio real... Todo ese cuestionamiento había sido la sustancia de las vanguardias históricas. Llevar al límite esta preocupación por el límite me hizo ver las cosas desde otra perspectiva. Es cuando empiezo a preocuparme



CVA, Señalo con un aspa el lugar donde hago una obra, 1979, San Sebastián

«El extrañamiento se parece con frecuencia a la adivinanza: también mueve de su sitio las características del objeto.» (Viktor Shklovski, *La disimilitud de lo similar*, Madrid, Alberto Corazón, 1973, p. 63)

«Allí donde los emperadores han dejado paso a presidentes y primeros ministros elegidos, las ostentaciones de ascendencia personal se han hecho, sin embargo, menos patentes. En la función de jefatura ha habido un desplazamiento del énfasis. El jefe del nuevo estilo es un servidor del pueblo que, además, le sirve. Pone de relieve su aceptación de esta situación llevando ropas relativamente modestas, pero esto es sólo un truco. Se trata de un fraude de pequeña entidad que puede permitirse para aparentar ser “uno más”, pero que no debe llevarlo demasiado lejos, pues antes de que se dé cuenta habrá vuelto a convertirse realmente en uno más. Así pues, de otras maneras menos detonantemente personales, debe continuar manifestando la ostentación exterior de su dominación. Con todas las complejidades del moderno medio ambiente urbano a su disposición, esto no es difícil. La mengua de ostentación en sus vestiduras puede compensarse por la naturaleza refinada y exclusiva de los recintos en que gobierna y los edificios en que vive y trabaja.» (Desmond Morris, *El zoo humano*, óp. cit., p. 37)



Iustitia, 2014
Oro, plomo, estaño, acero,
40 x 40 x 300 cm (aprox.)

por esos dispositivos que han funcionado como contextos por defecto y han sido ceremonialmente evitados por las vanguardias: los marcos y los pedestales. Ello me colocó en una posición muy particular, pues, para la tradición moderna, esos dispositivos y sus funciones representaban explícitamente el orden jerárquico del Antiguo Régimen por lo que debían ser inexcusablemente abolidos: la pintura debía expandirse por el muro, la escultura no debía apoyarse en un pedestal, el arte debía suceder en la calle, fuera de los muros imperiales del museo...

JF: O en el suelo...

JLM: La ocupación del suelo o del muro, o del espacio de la ciudad, como objetos exentos de representación que nos liberan de la mediación para situarnos en la inmediatez de la experiencia, eso que es la médula del discurso moderno, de repente, para mí, empezó a entreverse como una paradoja, como un ideario que no se había realizado y ocultaba realmente algo que no estaba dicho. Fui consciente de que las funciones del marco y del pedestal estaban siendo absorbidas progresivamente por otros «marcos» más sofisticados y engañosos, y que tras la ilusión de inmediatez se escondía apenas un desplazamiento, una mediación mayor. Esta preocupación por los marcos y los pedestales como funciones y no sólo como objetos me colocó en una posición muy diferente. Comprendí la necesidad de desvelar esas funciones liminares que habían sido protagonistas en la tradición moderna y de utilizar conscientemente los dispositivos de exhibición como elementos no neutrales. Me di cuenta de que el arte moderno no había abolido los pedestales ni los marcos, ni ningún otro marcador contextual —como el museo—, sino que los había convertido en el contenido fundamental de su desarrollo mediante desplazamientos, enmascaramientos, sustituciones y figuras. Sobre esto trató mi tesis doctoral, que va a ser publicada veinte años después bajo el título «Estética del límite». Desde 1979, comenzamos en CVA (Comité de Vigilancia Activa) a utilizar marcos y pedestales en objetos e instalaciones para reflexionar sobre las vanguardias y sus contextos, y a entender qué había sucedido a partir de la Revolución francesa con la estética monumental. Aquellos trabajos nos enfrentaron a la tradición moderna de un modo radical. No desde una posición reaccionaria sino justamente desvelando puntos frágiles o conflictivos de un discurso no del todo realizado o hiperrealizado en sus formas más paradójicas. De esa consciencia proviene mi uso consciente y no acomplejado de los pedestales. Y de ella también el uso de los dispositivos de exposición y con-

«Un pedestal es un pequeño espacio rodeado por cuatro abismos.» (Victor Hugo, *L'Illustration*, vol. II, 1902, p. 263. Citado en Catherine Chevillot, «Le Socle», en *La Sculpture française au XIX^e siècle*, París, Galeries nationales du Grand Palais, 1986, p. 242)

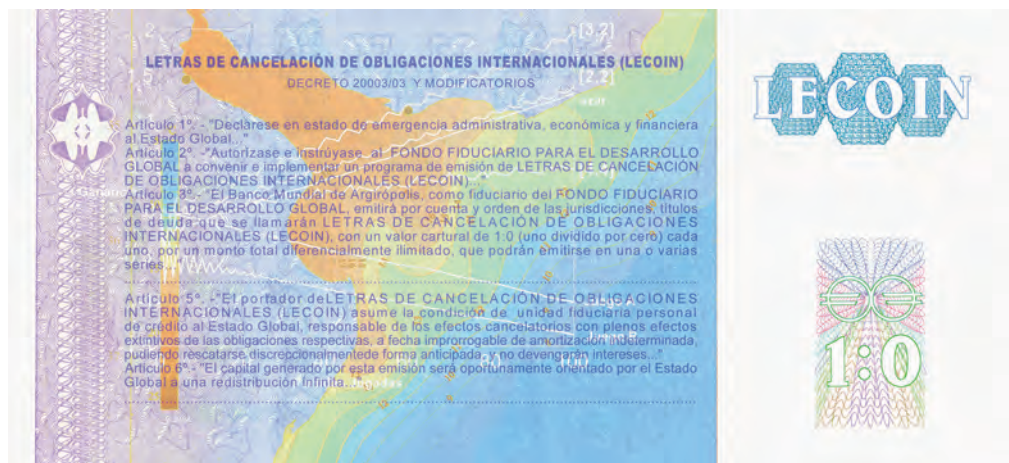
«¡Ni contornos en los pies ni aureolas en la cabeza!» (Karl Marx, *Sur la littérature et l'art*, citado en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 20)

«Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo ilimitado imperio es la ética; hablo del infinito» [Jorge Luis Borges «Avatares de la tortuga»]. [...] Nada más peligroso que la pérdida del límite y de la medida: el error del infinito es la pérdida del valor contenido en la relativa perfección de lo que está concretamente determinado y formalmente concluido, y por eso induce a extraviarse en la nada o por un laberinto sin salidas.» (Paolo Zellini, *Breve historia del infinito*, Madrid, Siruela, 2004, p. 11)

«Límite que hace posible el decir (categoría) y aquello (la cosa) que el decir intenta comprender y penetrar (sin conseguirlo jamás). El límite no es categoría, ni es tampoco transcendental, sino el gozne (cópula y disyunción, o ser en tanto que ser) que hace posible tanto el horizonte del pensar-decir (categoría) como el “más allá” (transcendental) donde se aloja, en su rudo encierro en sí, la cosa en tanto que cosa, cosa en sí» (Eugenio Trias, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p.397)

CVA, *paramondrian*, 1982





L.E.C.O.I.N. (anverso y reverso), 2003
Impresión digital sobre papel moneda, 6 x 14 cm

textualización no como elementos convencionales sino como dispositivos cruciales de la reflexión sobre la convención, en particular sobre la convención moderna.

JF: La manera en que trabajas a partir del marco y del pedestal parece remitir a una poética de la fragmentación. El marco se rompe, lo que vemos de él son los vestigios de su destrucción; el pedestal se multiplica en otros tantos pedestales; una obra construye su unidad espacial a partir de numerosos pedestales; el pedestal se espeja de modo que absorbe y proyecta el espacio, reflejando no sólo la pieza que descansa en él sino también el espacio vertical que sobre él se refleja... ¿Es esa poética de la fragmentación una puesta en cuestión de la tradición monumental del marco y del pedestal? El marco y el pedestal son muchas veces dispositivos que se añaden a la obra de arte en función de un espacio y de un tiempo de presentación, de una identidad que se presenta y así se representa. Aún hoy los marcos son la expresión de la individualidad del coleccionista que exhibe su derecho de propiedad sobre la obra, muchas veces contradictoria con la naturaleza formal y conceptual de esa misma obra... Si el marco se revela exógeno a la obra, el pedestal también lo es, sobre todo cuando se representa como una función monumentalizadora de la obra. Los retratos republicanos clásicos eran frecuentemente bustos sobre columnas. En esta exposición presentas una serie de *retratos republicanos* (ampliaciones de «cabezas» de herramientas, como destornilladores, etc.) que instalas en la propia arquitectura del museo... ¿Son estas estrategias de fragmentación y dispersión de los marcos, de proliferación de los pedestales o de su desaparecimiento en contextos en que serían previsibles, estrategias para cuestionar esa tradición de la monumentalidad o para discutir las convenciones de una exposición?

JLM: Como muchos de mis contemporáneos, no puedo evitar tener una sensibilidad sistémica; es muy difícil pensar hoy en día en cualquier cosa sin advertir que lo que creemos que es forma parte de un sistema de relaciones que la constituyen y que a su vez se ven modificadas por lo que esa cosa está siendo. Esta sensibilidad sistémica apunta simultáneamente a las cosas individuales y a su contexto. En definitiva, las funciones de demarcación o contextualización, los dispositivos de discontinuidad, están asociados a la exclusión y la inclusión, a la segregación de un elemento, a la identificación de una parte, a la reincorporación de un elemento en un sistema... Antes has mencionado cómo a partir del Barroco un marco unificado daba consistencia a una colección, al igual que una creencia unificaba una



CVA, *bipedestal*, 1984 (detalle)

«El medio, el hilo, la unión, el tránsito, el paso, el cruce, el intervalo, la distancia, el vínculo, el contacto de dos o más cosas son misteriosos, porque radican en el continuo, en el infinito. El intervalo que discurre entre una idea y una idea, una cosa y una cosa es infinito, y sólo puede superarlo el acto creador. [...] El continuo y el intervalo son misteriosos, por infinitos.» (Hermann Broch, *Azione e conoscenza*, Milán, Lerici, 1966, p. 160)

«Ya no creemos en esos falsos fragmentos que, como los pedazos de la estatua antigua, esperan ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es la unidad de origen. Ya no creemos en una totalidad original ni en una totalidad de destino. Ya no creemos en la grisalla de una insulsa dialéctica evolutiva, que pretende pacificar los pedazos limando sus bordes.» (Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1985, p. 47)

«Deseo de liberarse de los vínculos comunitarios en nombre de la libertad individual; [...] deseo de hallar un lugar en el que las personas cuiden las unas de las otras.» (Richard Sennet, *Carne y piedra*, óp. cit., p. 171)

«Las personas necesitan mucho adiestramiento para aprender que los otros tienen el mismo derecho a creerse a sí mismos superiores.» (Paul Bohannan, *Para raros, nosotros. Introducción a la antropología cultural*, Madrid, Akal, 1992, p. 10)



CVA
Bipedestal, 1985
Técnica mixta, 340 x 55 x 55 cm
Colección de los autores

sociedad entera. En realidad, la lógica republicana es siempre coetánea a un interés en los dispositivos de discontinuidad, lo cual tiene sentido, pues la necesidad interna de negociación social o de legitimación popular, alude a la cuestión del abismo entre el sujeto y el ciudadano, entre lo excluido y lo incluido, entre componentes y oponentes, entre el todo y la parte. El ciudadano es un sujeto desterritorializado de su propia integridad existencial, y reterritorializado en el contexto de la cosa pública.

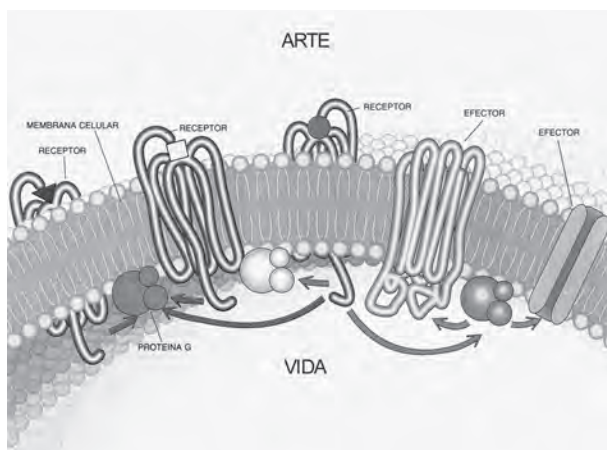
El marco y el pedestal pertenecen sustancialmente a la propia lógica de la monumentalidad republicana. Se vuelven más y más carnosos, exuberantes y desbordantes, cuanto más profusa y laberíntica se vuelve la letra pequeña del Derecho. Casi al mismo tiempo que nacen los museos públicos nace también la necesidad de dar consistencia a una colección, de manera que la forma del límite, la utilización de un diseño específico de marco, unifica la diversidad de las obras, que muchas veces provienen de orígenes dispares sin solución de continuidad. Al mismo tiempo, la colección como un todo se afirma como contexto hospitalario y diverso al albergar toda esa heterogeneidad. También en la tradición clásica de la república los pedestales son elementos arquitectónicos cuya homogeneidad permite contener toda la diversidad posible. Pues, en realidad, el coleccionismo surge como un efecto del colonialismo: el cúmulo heterogéneo de tesoros adquiridos en las conquistas territoriales encuentra una solución de continuidad en la colección. Si la colección históricamente es anterior al arte, es porque en esa colección se acumulan objetos descontextualizados, readymades provenientes de campañas militares, imperiales, religiosas, políticas y comerciales. Antes del nacimiento del arte ya existía la colección. El

«¡Ay, Adimanto! No somos poetas tú ni yo en este momento, sino fundadores de una ciudad. Y los fundadores no tienen obligación de componer fábulas, sino únicamente de conocer las líneas generales que deben seguir en sus mitos los poetas con el fin de no permitir que se salgan nunca de ellas.» (Platón, *República*, libro II [379a])

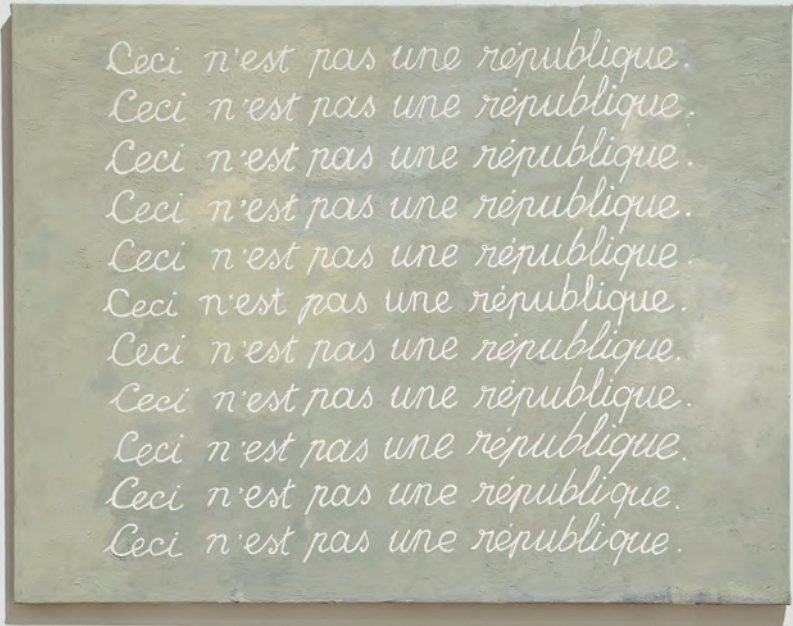
«Lo que se manifiesta como «desorden» en el seno de una sociedad es, en realidad, algo interno de la institución de esa sociedad, algo significativo y negativamente evaluado...» (Cornelius Castoriadis, *Los dominios del hombre. Encrucijadas del laberinto*, óp. cit. p. 75)



Juan Luis Moraza, *Dispositivos de (dis) continuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*, 1994. UPV. EHU.



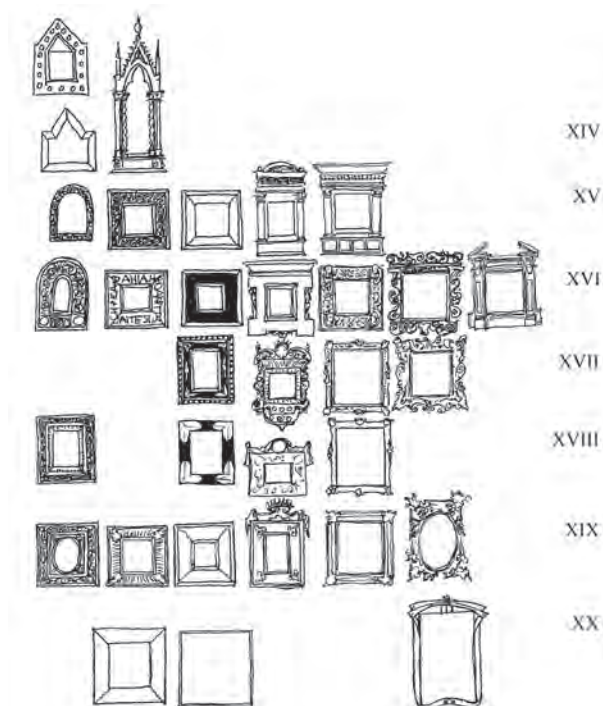
La función-marco como límite



Ceci n'est pas une république.
Ceci n'est pas une république.
Ceci n'est pas une république.
Ceci n'est pas une république.
Ceci n'est pas une république.
Ceci n'est pas une république.
Ceci n'est pas une république.
Ceci n'est pas une république.
Ceci n'est pas une république.
Ceci n'est pas une république.
Ceci n'est pas une république.

arte viene a rememorar o a sutilizar esa tradición del atesoramiento, pues surge como tal cuando por primera vez se elaboran objetos predestinados a formar parte de una colección. Lo que hacen los dispositivos de discontinuidad es justamente resolver esta paradoja entre la continuidad de un contexto, la discontinuidad de una extracción y la nueva continuidad en un nuevo contexto. Estamos hablando de la lógica preartística del *readymade*, pero también de algo que atraviesa por completo toda la historia del arte desde antes de su nacimiento hasta lo que Arthur Danto y otros denominan la «era después del arte»...

La importancia de estas paradojas proviene de la sustancialidad del conflicto entre un elemento y un contexto. En términos existenciales, la pertenencia a una cultura no es algo natural. La «cosa pública» es el resultado de un contrato cultural nunca completo. Como mostró Sigmund Freud, la cultura es una especie de contrato por el cual cedemos parte de nuestra libertad a cambio de la seguridad de la convivencia y la comprensión, pero ese contrato siempre deja esos restos del sujeto insolubles en la cultura, seguramente demasiado salvajes, demasiado extraños, que son la materia de los sueños, de los fantasmas y de las artes... El malestar en la cultura consiste en ese desajuste contextual del sujeto descontextualizado de su vivencia



«Cada vez que se ampliaba la jurisdicción del Estado se estrechaba el ámbito de la libertad. El Estado era despótico y contrario a la libertad individual, pero el Estado era débil y su jurisdicción muy estrecha. El Estado liberal, al contrario, pesaba muy ligeramente sobre el individuo europeo, pero controlaba, a cambio, prácticamente todos los aspectos de la vida (Aldala Al-Larawi, citado en Santiago Alba Rico, *Las reglas del caos*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 235)

«Hay que tener presente que este todo que es la multitud civil, o la familia doméstica, posee sólo *unidad de orden*, que no es unidad absoluta. Y, por consiguiente, la parte de este todo puede tener una operación que no sea operación del todo, tal como el soldado en el ejército tiene operaciones que no son del ejército en cuanto es un todo. Sin embargo, el mismo todo posee alguna operación que no es propia de alguna de las partes, sino del todo, como el entrar en batalla es de todo el ejército, o el mover la nave es operación de la multitud que la mueve. Hay otra clase de todo, que posee no sólo unidad de orden, sino *de composición*, o *de coligación*, o también *de continuidad*, la cual unidad es absoluta; por tanto en él no hay ninguna operación de la parte que no sea operación del todo. En un todo continuo, en efecto, es el mismo el movimiento del todo y el de la parte; y de manera semejante en lo compuesto, o en lo coligado, la operación de la parte es con prioridad operación del todo. Y por tanto es menester que a la misma ciencia pertenezca la consideración tanto del todo como de su parte. Sin embargo, no pertenece a la misma ciencia la consideración del todo que posee sólo unidad de orden, y la consideración de sus partes.» (Tomás de Aquino, *Exposición sobre los diez libros Éticos a Nicómaco de Aristóteles*, libro I, lección 1, párrafos 1 al 6)

Juan Luis Moraza, *Dispositivos de (dis) continuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*, 1994. UPV. EHU

Bandera abstracta (demasiado tarde para hacer justicia, demasiado pronto para hacer historia), 2014
Encaústica sobre periódico sobre madera, 122 x 52 x 42 cm



íntima y recontextualizado en las significaciones sociales. Digamos que la preocupación por esa lógica de los límites o de los dispositivos de discontinuidad cumple en mi trabajo una función doble: de reflexión tanto del arte para la vida como de la vida para el arte, tanto del sujeto inscrito en la sociedad como de la sociedad interiorizada en el sujeto.

Los *retratos republicanos* afrontan esta paradoja del desajuste entre el sujeto y el ciudadano. Asumen de forma premeditada la imagería y la materialidad, incluso la contextualización arquitectónica del género del retrato, pero asimilan la singularidad del personaje a lo genérico del instrumento.

JF: Existen en la segunda mitad del siglo xx diferentes obras que ponen en cuestión el museo creando un museo dentro del museo como crítica a la institución y de sus sistemas de presentación. Marcel Broodthaers es uno de los mayores ejemplos, Michael Asher también..., pero la manera en que tú te planteas la cuestión del museo es muy diferente. Porque conectas el dispositivo expositivo y museológico con temas tales como el cuerpo, los discursos, la alteridad..., que divergen de aquello que se ha convenido en llamar crítica institucional... ¿Te sientes un practicante de esa crítica institucional o en alguna medida tu obra es una historia que manifiesta su presencia pero sigue su camino independientemente?

JLM: Quizá lo que me defrauda de lo que se viene a llamar «crítica institucional» en el arte es lo que aprecio como una mera conversión en motivo temático de algo que creo muy sustancial y sustancioso para el arte. Quiero decir que, inevitablemente, en tanto en cuanto se acepta el sistema del arte como contexto y como interlocución, se está dialogando con una estructura muy compleja de construcciones simbólicas que incluyen una relación con la institución misma de lo social, y no sólo con las instituciones concretas, digamos, por ejemplo, el museo. Pero yo no puedo pensar la institución como algo externo a un sujeto que lo critica. Sería muy difícil establecer una crítica al lenguaje si no es precisamente desde el propio lenguaje. De tal manera que fingir que uno está fuera de su propia cultura para poder criticarla es eludir precisamente el grado de connivencia o de implicación que uno mantiene con aquello que está criticando. Eludir esta cuestión es el punto ciego de toda ideología, pues es justamente aquello que uno no ve y que uno no ve que no ve. Creo que una de las tareas del arte es precisamente hacer consciente aquello que está funcionando a un nivel preconscious. Yo no tengo, digamos, problemas con la autoridad, en el sentido



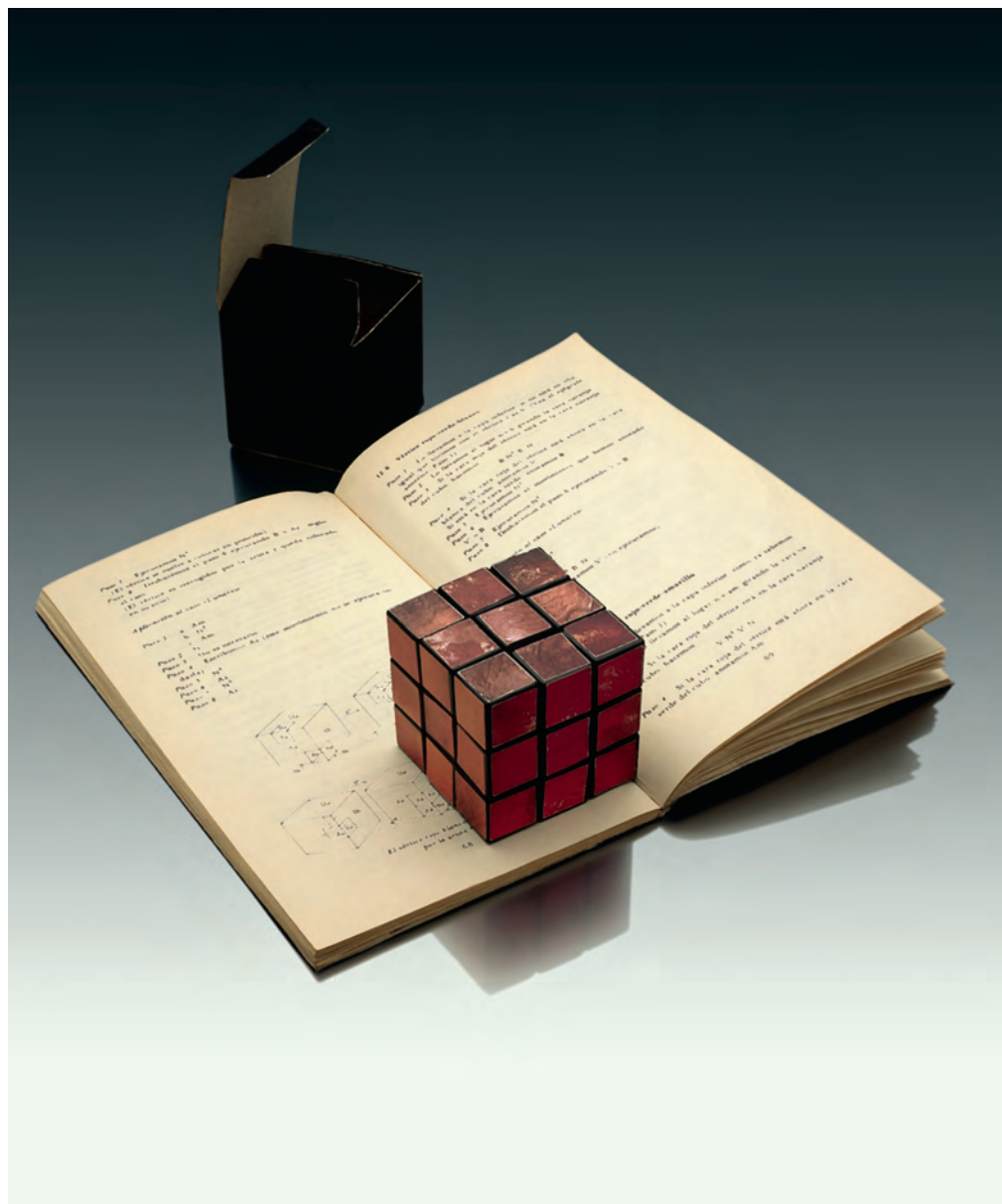
Paul Richer, molde de la máscara del cráneo de Descartes, 1912. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París

«El quiebre del monumento.» (Jacques Lacan, «Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis», en *Escritos I*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1976, p. 69)

«Ahora se puede decir “no” a todas las instituciones, se las puede juzgar mal concebidas o equivocadas. Es a través de esta dinámica cómo las instituciones cambian, y lo hacen deprisa.» (Agnes Heller, *Una revisión de la teoría de las necesidades en Marx*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986, p. 99)

«Los pícaros serían más peligrosos, o bien surgiría una nueva especie de pícaros peligrosos, si algún día se empezara a estudiar Derecho para robar, tal y como se estudia para proteger a la gente honrada. Los pícaros contribuirían incuestionablemente al perfeccionamiento de las leyes si las estudiaran para esquivarlas quedando sanos y salvos.» (Georg Christoph Lichtenberg, *Aforismos*, Barcelona, Edhasa, 1990, p. 145)

«A medida que ésta [la modernidad] envejece, el contexto se convierte en el contenido. En una curiosa inversión, al introducirse en la galería, el objeto «enmarca» el espacio expositivo y sus leyes.» (Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*, Murcia, CENDEAC, 2011, p. 21)



Rompecuerpos, 1994
Técnica mixta, dimensiones variables

de que me siento legitimado como institución porque formo parte de la institución como cualquier otro ciudadano, pues soy consciente, como diría Umberto Eco, de que el poder no sólo se ejerce de una manera piramidal, de arriba abajo, sino que también molecularmente, de abajo arriba. Entiendo que el museo es una función instituyente, como lo es cada gesto —transgresor o no— que realice el artista. Y al mismo tiempo el museo es un lugar instituido en buena medida en virtud de los gestos transgresores de los artistas. Entre lo instituido —respeto a cierto fundamento— y lo instituyente —fundamentación de un cierto respeto—, anda un juego de constitución de la entidad misma del sujeto en su relación con lo social. El museo es un lugar privilegiado y oportuno, es un medio ambiente, es un ecosistema para la propia elaboración artística. Y es lógico que la relación entre la obra de arte y el artista y el museo sea polémica, y no puede ser simplemente reducida a una temática, a un género, a un repertorio de modelos o a un «estilo transgresor», o establecida mediante un juego de amigos y enemigos. No podemos partir de que el museo es la institución y el artista es anti-institucional, pues no es cierto, especialmente, además, cuando el museo ha sabido establecerse en un juego con lo social muy abierto, cuya legitimidad proviene, en buena medida, de su hospitalidad hacia gestos transgresores contra el propio museo. Como diría Daniel Buren, cuando un urinario entra en un museo lo que se refuerza no es la libertad del arte, sino el carácter instituyente y legítimo del museo para acoger incluso aquello que le es más externo, salvaje, absurdo, sin sentido. Esa fortaleza de la institución —algo hoy en día indiscutible— proviene de su frágil legitimidad, necesitada hoy más que nunca de legitimidad popular, que adquiere mediante todos los procedimientos que están a su alcance —desde la inclusión de la cultura y cualquier evento social, hasta la promoción de estéticas populistas de «crítica institucional». Por lo demás, esa fortaleza no se perturba por el hecho de que se transgredan pequeñas o grandes cuestiones de la propia institución. Para mí es un gesto radical la inclusión —dentro de esta lógica institucional— de aspectos profundos que tienen que ver con la constitución misma de la identidad del sujeto social, de todo aquello que es propio del arte en todas sus manifestaciones y no sólo aquellas formas de arte que han tematizado la crítica institucional. Al fin y al cabo, nada existe tan institucional como el propio cuerpo, o la alteridad radical del sujeto social, o la propia autoría como factor de creación social.

«El museo/galería, por no ser tenidos en consideración, son el marco, el hábito, la tela de araña donde aún hoy todos los “discursos” (mensajes) se embrollan —discursos atendidos en tanto eluden que el museo/galería es el “soporte” inexcusable sobre el que la historia del arte se “pinta”. Al desear eliminar la pintura/soporte, con el pretexto de que lo que es pintado sólo puede ser ilusión, Duchamp introduce en un nuevo marco/pintura un objeto real que, en ese mismo instante, se vuelve artificial, sin motivo, esto es, artístico. Una manzana es para ser mordida, y representada sobre un lienzo pierde al menos esa función. Del mismo modo el urinario, no utilizable, pierde su función cuando se representa dentro de un museo/galería/cuadro. Continuando esta imagen, dejemos atrás el museo/galería: ya no hay arte. Esta solución simplista y seductora por supuesto no resolvería nada, pero muestra intencionadamente la importancia real de la galería/museo donde el arte es visto o gracias al cual el arte se muestra.» (*Daniel Buren, «Stand-points», en Daniel Buren, Nueva York, John Weber Gallery, 1973, p. 38*)

«El poder no se origina por una decisión arbitraria en la cumbre sino que vive gracias a mil formas de consenso ínfimas o “moleculares”. [...] Sólo las Brigadas Rojas, últimos románticos incurables de cepa católico-papista, piensan todavía que el Estado tiene un corazón y que ese corazón puede ser herido.» (Umberto Eco, «La falsificación y el consenso: sutilezas del nuevo compromiso histórico», en *Saber*, n.º 3 [1985], p. 32)

Sugestivo categórico (PLACEBO), 1999
Autoestereograma, impresión digital
sobre lienzo, 100 x 100 cm

Estas imágenes autoestereográficas en 3D sólo pueden verse mirando «detrás» de cada imagen, exactamente tanto como estén los ojos separados de ella, disociando la acomodación (el enfoque del ojo desde la convergencia) del ángulo bajo el cual se encuentran las miradas de ambos ojos.

No sé si esto responde a tu pregunta. Porque hay otra parte de tu cuestión referida al modo en el que la fragmentación de los marcos y de los pedestales era una especie de herramienta crítica. De crítica y de indagación, pues sobre todo era un modo exploratorio de liberación de una tradición indiscutible. Existía crítica, pero también celebración. Pienso que es impensable una convivencia sin convenciones, como no existe comunicación sin códigos compartidos. No es fácil imaginar una república de psicópatas o una república de psicóticos, donde ninguno de los ciudadanos comparta ninguna convención o interés común. Más allá de «un sujeto, un voto», imaginemos «un sujeto, un lenguaje», «un sujeto, un sistema de representación»... Sería realmente un lugar raro, y seguramente podríamos suponer que esa república fuese el lugar más libre del mundo, pero sería una república infernal, sin conversación, sin comprensión, sin vínculo social, sin identidades, donde no sería posible compartir nada. Ni siquiera sería ese lugar que menciona Gulliver en sus viajes, en cuya academia, para perfeccionar y purificar los lenguajes, se ha ido prescindiendo de todo lo accesorio —artículos, adverbios, etc.—, hasta llegar a un sistema de comunicación cuya comprensión se basa en el intercambio de objetos. A diferencia de esta academia, en nuestra república sin convenciones, no habría un sistema posible de equivalencias, donde una vaca es equivalente a tres corderos, es decir, sin un sistema de correspondencias. Sin un sistema convencional relativamente estable, instituido, no hay posibilidad de una vida social. Si la crítica institucional pretende renovar las instituciones para que se adecuen mejor a nuestras rarezas, no lo puede hacer hasta el límite en que las rarezas se impongan sobre la posibilidad misma del vínculo. Una república de psicóticos es también una república de monarcas: «una persona, un rey», lo cual evoca bastante bien las repúblicas contemporáneas de goces a la carta en el capitalismo avanzado. No se trata, entonces de elegir una u otra «forma de gobierno» predeterminada, sino de reconocer que la condición de ciudadano —sea rey o mendigo— exige un pliego de compromisos. Sin la interiorización de esos compromisos, si cada ciudadano es un Luis XIV, cualquier sistema de gobierno es, de forma más o menos encubierta, una panmonarquía insufrible, una *despública*.

JF: Hay una contradicción en tu *república* en relación con el paradigma artístico ligado a la república, habitualmente un paradigma clásico o neoclásico. Sus representaciones artísticas están más cerca del modelo clasicista y monumentalizador propio de los ideales republicanos, mientras que los lenguajes barrocos son característicos de



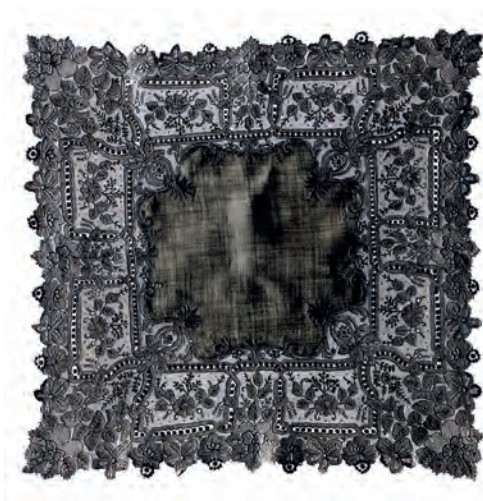
Fortuné Louis Méaulle, *La caída de la columna Vendôme, París, 16 de mayo de 1871*, 1874

«El pasaje al Imperio emerge del ocaso de la moderna soberanía. En contraste con el imperialismo, el Imperio no establece centro territorial de poder y no se basa en fronteras fijas o barreras. Es un aparato de mando descentrado y desterritorializado que incorpora progresivamente a todo el reino global dentro de sus fronteras abiertas y expansivas. El Imperio maneja identidades híbridas, jerarquías flexibles e intercambios plurales por medio de redes moduladoras de comando. Los diferentes colores del mapa imperialista del mundo se han unido y fundido en el arco iris imperial global.» (Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005, p. 5)

«La historia humana es creación; esto significa que la institución de la sociedad es siempre autoinstitución, pero autoinstitución que no se sabe a sí misma como tal, y que no quiere saberse como tal. Decir que la historia es creación significa que no es posible explicar ni deducir una determinada forma de sociedad a partir de factores reales o de consideraciones lógicas.» (Cornelius Castoriadis, *El avance de la insignificancia. Encrucijadas del laberinto IV*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 100)



CVA
Interruptor (estratigrafía), 1984
Materiales aislantes, 90 x 90 x 20 cm
Colección de los autores



los enemigos de la república, de un arte producido bajo las reglas de la aristocracia o de la Iglesia. En tu obra la república se articula con una demostración del Barroco y de sus posibilidades expresivas: las formas se distorsionan, el espacio se fragmenta, la línea curva se superpone a la recta (la retícula de la modernidad...). Se reconoce una parodia muy subversiva en esa manera en que te sitúas en el Barroco y te lo apropias como si fuera una tradición del discurso republicano, cuando fuera de tu trabajo es un lenguaje incompatible con el ideario republicano...

JLM: Por muy revolucionaria que sea una revolución, instaure un sistema que necesita legitimarse no sólo en la voluntad popular sino en lo que en ella pervive de su origen y en las promesas de futuro. El culto a cierto pasado glorioso ha sido una constante en la historia de la humanidad, y la evocación de un pasado glorioso supone una mirada arqueológica, idealizada, en la que el pasado aparece purificado convenientemente para una fantasía también purificada de porvenir, de progreso. Por eso las estéticas republicanas tienen ese halo clasicista. Lo que dices tiene sentido, pues estaríamos hablando de la confrontación ético-estética que se produce en la Contrarreforma. Dicho de otra manera, lo que llamas estética republicana y vinculas con lo neoclásico, tendría un origen estético inmediato en la ética de la Reforma, en la estética protestante, justamente en el sentido de una purificación, de una limpieza estética de eliminación del ornamento que conduce directamente a Adolf Loos, a la arquitectura moderna, al arte abstracto y al conceptualismo. Del otro lado, tendríamos toda la ética y la estética contrarreformista que ahonda en las capacidades

Dos reversos de la modernidad: (a) negativo del cuadrado negro sobre fondo blanco, de Malevitch, y (b) negativo de encaje

«Los conspiradores, incluso los más sanguinarios, jamás han dicho: ¡cometamos un crimen! Siempre han declarado: vengamos a la patria de los crímenes del tirano [...] todos rinden homenaje, a pesar suyo, a la misma virtud que pretenden pisotear.» (Voltaire, «El filósofo ignorante», en *Opúsculos satíricos y filosóficos*, Madrid, Alfaguara, 1978)

«La justicia social significa que nos rehusamos a nosotros mismos muchas cosas para que también los demás tengan que renunciar a ellas, o lo que es lo mismo, no puedan reclamarlas.» (Sigmund Freud, *Psicología de las masas y el análisis del Yo*, en *Obras completas*, tomo VIII, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1984, p. 2.595)

«Vosotros mismos sois la ciudad, allá donde decidáis asentaros... son los hombres, no los muros y los navíos, son ellos, los que forman la ciudad. (Tucídides, *Las guerras del Peloponneso*, citado en Joseph Rykwert, *La idea de una ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, Madrid, Blume, 1985, p. 4)

«Una ciudad es un cierto número de ciudadanos, de modo que debemos considerar a quién hay que llamar ciudadanos y quién es el ciudadano [...]; el que tiene la facultad de intervenir en las funciones deliberativa y judicial de la misma.» (Aristóteles, *Política*, libro III, cap. I)



Ornamento y ley (arte de armario), 1994
Serigrafía sobre sábana de seda para cama de 90 cm

Ornamento y ley (arte de armario), 1994
Serigrafía sobre sábana de seda para cama de 90 cm

propagandísticas e inductoras de la escenificación de las carnosidades y figuraciones humanas —demonio, mundo y carne / sexo, drogas y *rock & roll*. Ésta es estética de la contaminación figurativa que atraviesa el Barroco y el Romanticismo y conduce a la posmodernidad... Sin embargo, ambas ética-estéticas —protestante o católica— son utilizadas simultáneamente por la lógica republicana y además son complementarias. Es decir, que lo que en la ética y en la estética protestante se oculta en nombre de la purificación sigue vigente y aparece en los intersticios neoclásicos. Y en la estética y en la ética católico-contrarreformista, lo que se explota y desvela de una manera más profusa es justamente lo que se pretende purificar. Las dos líneas de desarrollo —que presiden toda las estéticas de los últimos trescientos años, por no remontarnos mucho más atrás— son totalmente complementarias. Lo que se explota es justamente lo que se quiere abolir. Es sencillo comprenderlo a partir del capitel románico. Todo el edificio es muy puro en términos de higiene y transparencia estructural, de proporciones limpias y ningún detalle ornamental..., excepto en las reservas de los capiteles, donde aparece todo aquello que el edificio está negando —todo lo demasiado humano: abominaciones, monstruosidades, obscenidades. En esa parte minúscula del capitel, justamente en el límite entre el soporte y la cubierta, en ese borde se confina todo aquello que es atractivo al sujeto. El capitel románico sería católico y el edificio prerrománico sería protestante. Por una parte, el capitel funciona como un atractor que tiene en cuenta y que explora y escenifica todo aquello que importa a la ciudadanía..., pero la entrada al templo exige que el ciudadano se despoje de todo ello. Y al contrario, la ética protestante y moderna del edificio prerrománico escenifica la purificación que presupone la renuncia. Las dos lógicas están funcionando simultáneamente.

En realidad la revolución sólo habría sido posible en el seno de un imperio ya debilitado, cuyas estrategias estéticas, profusamente ornamentales, eran los síntomas de una necesidad de legitimación visible en la multiplicación de significantes cotidianos, comunes. Lógicamente, la instauración de la ética y la estética revolucionaria adopta un modelo neoclásico como oposición frontal a las exuberancias ornamentales del Rococó, vinculadas a la aristocracia y la burguesía europea: lo cotidiano y lo adornado se sustituyen por lo heroico y lo estructural; lo figurativo se sustituye por lo abstracto. Y la función sustituye la vivencia.

Las éticas y las estéticas se retroalimentan en un juego de total independencia entre estilo e ideología. Tampoco



La lujuria y la música, capitel románico en la Basilica de Santa Magdalena de Vézelay, s. XII



Rudolf Schwarzkogler, *Hochzeit (1. Action)*, 1965

«¿No sería más fácil, en ese caso, que el gobierno disolviera el pueblo, y eligiese otro?» (Bertolt Brecht, «La solución», 1953)

«El siglo XIX colocará en el mismo plano al demente, al artista, al rebelde, al niño y al salvaje, todos ellos refractarios al orden civilizado, todos orientados hacia un origen perdido bajo los cúmulos de convenciones y coacciones del sistema. (Pascal Bruckner, *La tentación de la inocencia*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 88)





El Directorio o la lucha por las apariencias. La nueva burguesía se burla de quienes no han aprendido nada y se disfrazan a la antigua moda aristocrática. Bibliothèque nationale de France, París

hay tanta separación entre el Neoclasicismo y el Romanticismo: son muchas veces coetáneos, como lo son la lógica del liberalismo y la lógica del genio romántico. Por resumirlo mucho, podemos decir que la exigencia de «dejarnos hacer» de la ética liberal coincide con la ética del Romanticismo. El inefable genio del Romanticismo, un demiurgo para el cual cualquier sistema es un obstáculo para la verdad, coincide con el empresario liberal, para quien cualquier límite legal es un obstáculo para la creación de riqueza... Lo que comparten es justamente ese grado de irresponsabilidad con respecto a la sociedad. En el siglo XIX se produce la independencia entre estilo y época cuando el mundo intelectual reconoce la posibilidad del uso de cualquier estilo en cualquier época —abriendo sin ambages la caja de pandora de los «neos»; en el XX se acaba reconociendo la independencia entre estilo e ideología bajo una aparente autonomía de la ética y la estética.

JF: Hablas del siglo XIX y de las apropiaciones del Medioevo en los estilos «neo» como situaciones pre-posmodernas...

JLM: Uno de los efectos de la academización de la modernidad es que todo lo ajeno a la modernidad es considerado antecedente de la posmodernidad. Creo que el siglo XIX habitaba una conciencia de la transformación del mundo tan radical que se aferraba a ciertos significantes del pasado para poder tener una cierta sensación de continuidad y sensatez. La locura estilística de los «neos» y de las recuperaciones del XIX tampoco es nueva. Visites la época que visites, vas a encontrar restos del pasado apropiados sin contemplaciones. Apropiación de restos góticos en el Romanticismo, románicos o africanos en el cubismo, clásicos en el Barroco o el Renacimiento, neolíticos en el arte egipcio, etruscos y griegos en el arte romano, restos orientales y africanos en el arte de la Grecia clásica... O bien reducimos las categorías hasta impedir las comparaciones, o bien las expandimos hasta reconocer que el arte es en sí

«El arte está bajo proceso. Se mire por donde se mire, se alega cualquier coartada, todo lo que se dice son citaciones, hechos, sentencias, las exposiciones son procesos, los escritos defensas, las reproducciones exempla, pruebas. ¿Son las obras crímenes? ¿O cuáles son los crímenes que las obras deben exorcizar?» (Luciano Fabro, «Teoría», en *Arte torna Arte. Lezioni e conferenze*. 1981-1997, Turín, Einaudi, 1999)

«No hay que confundir Gobierno y Estado: la ausencia de Estado no implica ausencia de Gobierno.» (Paul Bohannon, *Para raros, nosotros. Introducción a la antropología cultural*, óp. cit., p. 153)

«Gradualmente se adjudicó el papel de la Providencia a las “leyes naturales” a través de las cuales se pensaba que actuaba Dios [...]; es así como los términos “evolución” y “fases de desarrollo” acabaron por ocupar en la mentalidad moderna el papel que en la antigua desempeñaba el término “gracia”.» (E. L. Tuveson, citado en Richard Nisbet, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Gedisa, 1980)

«Nada de ilusiones, ni representaciones, ni asociaciones, ni distorsiones, ni caricaturas, ni pinturas cremosas o chorreos, ni adornos, [...] ni payasadas, ni acrobacias, [...] ni personalidad pintoresca, ni cebo romántico, [...] ni manierismo, ni técnicas, ni comunicación, ni información [...] ni irresponsabilidad, ni inocencia, ni irracionalismo, ni bajo nivel de consciencia [...], ni sinsentido, ni implicaciones.» (Ad Reinhardt, «Abstract Art Refuses», en Barbara Rose (ed.), *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley, California University Press, 1991, p. 50)



Sobornamento (arte de armario), 1994
Serigrafía sobre mantelería para seis comensales,
dimensiones variables

posmoderno. Cada identidad cultural —en el espacio y en el tiempo— se nutre de sus relaciones con otras culturas, tanto en la representación del otro como en la representación de sí misma, en su autorrepresentación.

Esta hibridación es una constante cultural en la que siempre están presentes factores inclusivos de reconocimiento —que se entienden como componentes de un orden propio— y factores exclusivos de no-reconocimiento —oponentes que encarnan una cierta idea del desorden ajeno. Y por eso la purificación revolucionaria reformista y la contaminación católico-contrarreformista romántica no están tan distantes como creemos de las discusiones contemporáneas sobre el arte crítico y el arte académico.

JF: Empiezas a trabajar en una década en que la posmodernidad plantea en su discusión la coexistencia de tiempos y estilos para relacionarse de otra manera con la historia. ¿Crees que eso ha sido importante en tu forma de trabajar la cuestión del estilo? Tu obra plantea la posibilidad de manifestar un estilo. Y ese estilo no se construye a base de coherencias sino más bien de incoherencias que te interesa desarrollar y ampliar como posibilidad expresiva. El estilo no te reenvía a un autor sino a una polifonía de manifestaciones autorales que se encuentran en tu trabajo. Quizás el estilo se manifiesta sobre todo en la manera en que trabajas el lenguaje y cómo el lenguaje reflexivo y el lenguaje poético se juxtaponen y se espejan en tu obra.

JLM: Desde luego es difícil pensar que los acontecimientos no influyen en la construcción de tu sensibilidad. Nacer en 1960 supuso vivir mis inicios artísticos en plena emergencia de una profunda puesta en crisis del movimiento moderno, y desde luego tuvo una influencia muy importante. Soy parte de la sensibilidad de una época y entiendo por qué se produce la discusión posmoderna. Entiendo que cada discusión estilística es un ensayo de transformación vital. No se trata de una historia pendular de alternancias —de clásicos a barrocos, de fríos a calientes y viceversa. Cada apuesta de estilo es siempre una vacuna contra la simplificación. Su especificidad tiende a advertir de qué nos estábamos olvidando. Si cada disciplina se define por aquello de que no trata —digamos que la física no trata aspectos emocionales—, cada estilo se define también por la importancia relativa que concede a cada factor. La racionalidad artística propia de la modernidad conllevó una especie de «división del trabajo» por la que el impresionismo se especializa en la superficie fenoménica, el expresionismo o el surrealismo en los abismos psíquicos, el constructivismo en la materialidad de la estructura, la

«*Laissez-faire, laissez-passer* (1685).»
(Jean-Baptiste Colbert a Jean-Claude Marie Vincent de Gournay)

«*Laissez vibrer*.» (Claude Debussy)

«Menos es más.» (Mies van der Rohe)

«Menos es aburrido.» (Robert Venturi,
Aprendiendo de Las Vegas, Barcelona,
Gustavo Gili, 1998)



Psiqueurética, 2000
 Impresión digital sobre cartón. 64 naipes
 Composición con un grupo de cartas pertenecientes a la baraja completa

abstracción en la esencialidad formal, el conceptualismo en los contextos de significación, el arte contextual en los sistemas de recepción, etc..., de forma que el énfasis en ciertos aspectos ha conllevado una falta de exigencia en otros: cuanto más «especializado» se desarrollaba un estilo en su focalización de valores (respecto a los que se volvía más exigente), tanto más disminuían sus requerimientos respecto al resto de factores. En cierto sentido, el corte posmoderno o la discusión posmoderna, como mi generación la ha vivido, tenía que ver con la advertencia precisamente de estos olvidos. La conciencia de que había cosas que se habían dejado de una manera demasiado precipitada. Fuimos conscientes de que si uno miraba suficientemente de cerca, con un gran nivel de resolución, la pureza de las definiciones no funcionaba. Incluso el ser más puro de la modernidad más limpia y experimental, estaba cargado de paradojas, de sombras, de oscuridades, de impurezas, que hacían que la sensibilidad en nuestra época fuese muy borrosa, en el sentido de la «lógica borrosa» de Bart Kosko («Lo que llamamos blanco no es más que un gris con muy poco negro»). Esa conciencia de que la borrosidad es una condición de la exactitud me hizo comprender la necesidad de la complejidad. No se trataba entonces de defender un eclecticismo, en el antiguo sentido de la palabra, sino de reconocer la borrosidad, la exactitud.

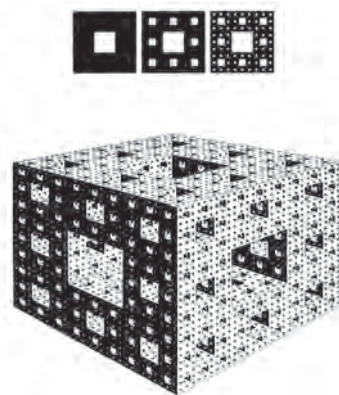
Por otra parte, uno es más ecléctico cuanto más joven, lo que nos introduce directamente en la cuestión del estilo. Sólo puedo entender el estilo como un proceso de singularidad en el modo de hacer las cosas. Si uno decide ser impresionista o minimalista, está sumándose a algo ya producido. Suscribir un estilo es lo contrario a la elaboración de un estilo. La generación de un estilo comienza seguramente siempre en un intento de imitación. Como decía Bernardino Rivadavia, «uno trata de copiar y lo que le sale mal es creación», algo que biológica y generacionalmente sucede. En las singularidades de la expresión genética aparece la transformación genética. Como también comprendió Freud, la repetición es imposible: cuando uno hace algo por segunda vez es la primera vez que lo hace por segunda vez, lo que confiere al acontecimiento de propiedades previamente inexistentes, incluida la memoria y la experiencia. La imposibilidad de la repetición conlleva una singularidad que hace que los estilos inevitablemente se transformen. Incluso la ilusión académica de la repetición de ciertos modelos supuestamente ventajosos produce inevitablemente transformaciones generación tras generación. Cada intento de repetición se involucra en un nuevo contexto y en una

«Si se limpiasen las puertas de la percepción, todas las cosas aparecerían ante el hombre como lo que son: infinitas.»

(William Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 117)



Cabra de Valais. Antigua raza de cabras de improbable pelaje blanquinegro



Waclav Sierpinsky, *Espanja de Sierpinsky* (1916)



CVA

Television set, 1980/2000

Técnica mixta, 45 x 40 x 42 cm

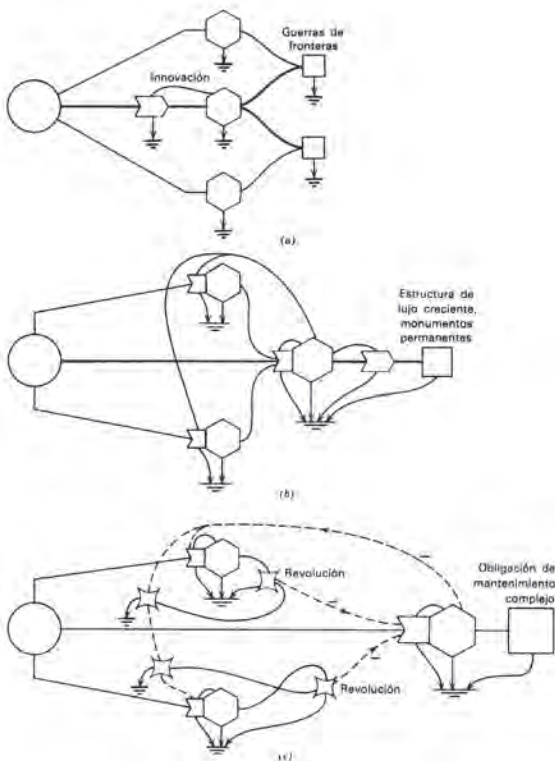
Colección de los autores



Juan Luis Moraza, *gymnesis*, 2001.
BIDA, Valencia

nueva imposibilidad que acaba generando una nueva singularidad. Y conforme más consciente es esa diferencia tanto más el estilo aparece precisamente como una vacuna contra la simplificación, contra el agarrotamiento del estilo anterior. Creo que para mi generación la conciencia de las simplificaciones modernas fue muy importante.

Por otra parte, la imposibilidad de repetición convierte el estilo en un modo sin modo —utilizando la definición de san Agustín para hablar del amor. De ahí que la importancia de la noción de estilo para mí sea desde luego



Howard T. Odum, *Ambiente, energía y sociedad*, (1970) 1980. Diagramas energéticos que representan tres etapas de la historia indicadas por la teoría de Toynbee; (a) periodo de exceso de poder; (b) periodo de poder constante; (c) periodo de poder erosionado.



Inspiración, expiración, conspiración
(crowns' n crowds), 2014
Bronze, 7 x 23 Ø cm

Inspiración, expiración, conspiración
(crowns' n crowds), 2014
Bronze, 8 x 25 Ø cm

ajena a la idea de tener un estilo. Si uno recorre lo que he hecho en los últimos treinta y cinco años sería muy difícil establecer líneas únicas que permitieran edificar un estilo. Porque no soy un artista de un material, ni de una técnica, ni de una única idea, ni de una única forma de expresión. Y si algo caracteriza precisamente mi trabajo es una cierta diversidad, una especie de no-estilo que por otra parte es muy característica de ciertos artistas en los que me reconozco. Seguramente en esa diversidad heterogénea, lo que se ve es una búsqueda en contra de la simplificación, o para ser más exactos, a favor de la exactitud. Pero también en esa diversidad heterogénea seguramente también se pueda contemplar una suerte de asamblea de sensibilidades, de república de expresiones. Entiendo que, como diría Salvador Dalí, el deseo detiene la cadena infinita de asociaciones mentales. Y ese deseo, inconsciente siempre, es lo que detiene la multiplicidad, la diversidad de la locura que hay en cada persona. En ese delirio del estar siendo humano, sólo el deseo detiene esa rareza y la hace relativamente estable, funciona como un atractor. Por eso es cierto que mi obra es muy diversa en el sentido expresivo de la palabra. Por otra parte no sería difícil desvelar ciertas estabilidades que van generando unas pocas temáticas y un cierto repertorio de recursos estructurales. Esos pocos asuntos y recursos pueden retroactivamente identificar un estilo, por muy heterogéneo que sea.

Pero no me considero ecléctico, ni siquiera en su acepción etimológica: ἐκλεκτικός, el que elige. Digamos que cuando se habla de eclecticismo desde un punto de vista clásico, moderno, protestante o republicano se identifica con decadencia. Es algo tan enraizado en la ética del ciudadano contemporáneo que inevitablemente se cuela en la interpretación del arte. Sin embargo, creo que es una refluencia de la ética purificadora. Yo nazco para el arte en un momento en el que el franquismo está ya en una situación muy destituida, ya no es el franquismo de posguerra radicalmente represivo, sino un franquismo ablandado, decadente, necesitado de legitimación y ajeno a la realidad nacional e internacional. Es decir, que yo nazco tanto en términos nacionales como internacionales en un momento muy destituyente. Y creo que eso tiene muchas ventajas. Un momento destituyente es precisamente un momento donde los sistemas institucionales en crisis permiten habitar la diversidad y la singularidad mucho más que en los momentos donde hay una especie de emergencia instituyente que necesita simplificar para poder imponerse. Y yo creo que por eso los momentos instituyentes,



Escuela francesa, *Cy-gyt toute la France*.
Robespierre guillotinando al verdugo. Bibliothèque
 nationale de France, París



Corona para tres operarios
(crowns' n crowds), 2014
 Bronce niquelado, 8 x 23 Ø cm

Corona para once operarios
(crowns' n crowds), 2014
 Bronce niquelado, nivel de burbuja, 10 x 23 Ø cm

y seguramente hoy en día estamos en momentos más instituyentes que destituyentes, son menos habitables para la singularidad.

JF: Eso se ve en la manera, siempre trágica, en que una revolución se relaciona con los nuevos lenguajes artísticos que a veces origina, pero que después también acaba destruyendo...

JLM: Digamos que la guillotina de la modernidad necesita simplificar y cortar para instituir, mientras que el *flu-flu* ecléctico deja vivir en los resquicios.

JF: [risas] Tú convives con el franquismo y con los primeros años de la Transición en una España donde la cuestión republicana ha sido clave en su historia. ¿Cómo se articula este hecho con la cuestión de la autonomía, de la independencia en el País Vasco (donde has nacido)? Cuando te planteas una exposición con la palabra «república» como título es imposible no conjurar fantasmas asociados a la historia. ¿Cómo ves la articulación de esos fantasmas a los que esta exposición podría convocar?

JLM: [suspiro] Haber nacido y crecido en el País Vasco quizá incorpora una cierta sensibilidad comunal que tal vez esté menos presente, para bien y para mal, en otras partes de España. Y es seguro que las intensidades sociales y políticas del último periodo franquista, junto a la turbulenta Transición en el País Vasco, han dejado huella en mis propios fantasmas. Pero desde luego, si convoca fantasmas, si son auténticos fantasmas en el plano psíquico, no se convocan de una manera deliberada. Más bien comparecen de forma inevitable, máxime cuando la actualidad de los acontecimientos ha puesto la cuestión de la república en primer plano de la discusión política. La exposición no pretende ser un exorcismo, no es una sesión de espiritismo dialéctico. Quizá sea irremediable que la inauguración de esta exposición en el museo de arte contemporáneo de titularidad estatal más importante del Estado —llamado Reina Sofía—, en un momento que ha sido delicado para el estatus de la Casa Real y de la monarquía parlamentaria, suscite al menos la expectativa —para unos esperanzadora, para otros indignante— de una referencia política directa. Y además en un momento en el que los fundamentos cívicos del Estado de Derecho, negados para la sociedad española durante buena parte del siglo xx y tan ansiados por la mayoría tras la muerte de Franco, están siendo subrepticamente desmantelados por sistemas financieros y poderes fácticos mucho más corruptos de lo que nos podemos imaginar, cuando la representatividad sufre una crisis tan profunda como la contaminación empresarial de

«Política es la actividad lúdica y reflexiva que se interroga sobre las instituciones de la sociedad y que, eventualmente, puede transformarlas [...] hay algo que constituye la especificidad, la singularidad y el gran privilegio de Occidente: esa secuencia social histórica que comienza en Grecia y que se renueva, a partir del siglo xi, en Europa occidental, es la única en la que se ve emerger un proyecto de libertad, de autonomía individual y colectiva, de crítica y de autocrítica.» (Cornelius Castoriadis, *El ascenso de la insignificancia*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 121)

«El hombre sólo existe en la sociedad y por la sociedad [...] y la sociedad es siempre histórica. La sociedad como tal es una forma, y cada sociedad dada es una forma particular y singular. La forma implica la organización, en otras palabras, el orden (o, si se prefiere, el orden-desorden).» (Cornelius Castoriadis, *Los dominios del hombre. Encrucijadas del laberinto*, óp. cit., p. 66)

«Al legitimar la ambición, el éxito, la posibilidad de cada cual para, en derecho, dedicarse a la carrera de su elección, ha legitimado también la guerra sorda que entablan los hombres entre sí, ora despechados ora dichosos, según su suerte. [...] En los tiempos modernos, nos dice Tocqueville, los hombres suelen estar a menudo agitados, inquietos: “Han destruido los privilegios de unos pocos y se encuentran con la competencia de todos. El límite ha cambiado de forma más que de sitio”. (Pascal Bruckner, *La tentación de la inocencia*, óp. cit., p. 35)

«¡Pero quién le dice a usted que un Dios mágico o un mágico Destino ha escogido a la clase obrera como albergue de la Verdad! ¡Es puro fetichismo!» («Herbert Marcuse», en VV.AA., *Conversaciones con los radicales*, Murcia, CENDEAC, 2011, p. 59)

«Conformismo generalizado.» (Cornelius Castoriadis, *Figuras de lo pensable. Encrucijadas del laberinto VI*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 151)



Corona craneométrica modular, 2014
Bronce, 7 x 23 Ø cm



Corona participativa (crowns' n crowds), 2014
Hierro, pintura de pizarra, 7 x 23 Ø cm

los sistemas de participación y los grupos parlamentarios organizados por empresas políticas como partidos y sindicatos... Al menos, de una manera consciente, no pretendía despertar esos fantasmas pero seguramente están ahí, de forma latente, y la actualidad los ha emplazado poderosamente. Sin duda cuando hace casi tres años propuse este título no pretendía convocar el fantasma de la Guerra Civil, ni el de una Tercera República. Ni tampoco se trataba de contribuir a la crisis de la monarquía parlamentaria —pues entiendo que la monarquía ya no detenta funciones legislativas o ejecutivas reales, sino más bien monumentales, ligadas a lo unificable y extrasociable de lo indiscutible. Pero tampoco era un título inocente. Se trataba más bien de una indagación en la noción de ciudadanía en las sociedades del capitalismo avanzado y lo que comporta en términos de responsabilidad. Consideraba que una república no es una forma de gobierno, sino un estado social. Y que las formas de gobierno son relativamente independientes de los estados sociales: de hecho una república formal puede organizar una sociedad de monarcas y una monarquía parlamentaria puede ser una forma compatible con una sociedad republicana. Entendía que la puesta en crisis del liberalismo comportaba una reflexión sobre la democracia.

JF: La exposición empieza con una bandera. Nunca se consigue ver o leer una bandera si no está integrada en el contexto de otras banderas. La bandera es el signo de la convención por excelencia porque su color y su diseño gráfico son interpretables según una convención establecida. Pero tu bandera, siendo reminiscente de todo esto, se abre a un proceso de significación donde la convención se fragmenta. Suspendes las convenciones abriendo un paréntesis en una simbología más que representando la evolución de una simbología...

JLM: Diría, primero, que la bandera es el dispositivo monumental por excelencia y precisamente porque, como dices, es la quintaesencia de un sistema convencional de significaciones que como límite interior cohesiona y representa a una comunidad. Para mí supone la oportunidad de una reflexión con respecto al propio arte y a la relación con el arte en la situación contemporánea, en relación con la vigencia de una tradición moderna. Si a una bandera le quitas el viento, no es más que una pintura abstracta. Lo que convencionaliza la bandera es el viento, es decir, el impulso ideológico que establece sistemas de correspondencias, una lógica mediante la cual los colores no son sólo estéticos sino éticos, están cargados de contenidos, de

«Lo que mantiene a una sociedad unida es evidentemente su institución, [...] significando normas, valores, lenguaje, herramientas, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer cosas y, desde luego, el individuo mismo.» (Cornelius Castoriadis, *Los dominios del hombre. Encrucijadas del laberinto*, óp. cit., p. 67)

«La organización de la humanidad [pudiera] en consecuencia identificarse con la suprema idea ética.» (Hans Kelsen, *Das Problem des Souveranität und die Theorie des Völkerrechts: Beitrag zu einer Reinen Rechtslehre*, Tübingen, Mohr, 1920, p. 205 [ed. cast. *Derecho internacional y Estado soberano*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007])



CVA

Aureola, 1984

Alambre de espino dorado, 33 x 20 Ø cm

ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz. Depósito CVA

significaciones sociales, de fantasmas... Como diría Marx, «un espectro recorre Europa». Los colores al viento fantasmagórico están cargados de todo tipo de significaciones, de deudas simbólicas, bélicas, económicas...; es el fantasma por excelencia el que está en ese viento que recorre el mundo. Si restamos a la bandera ese fantasma, no es más que un lienzo abstracto donde un color es una experiencia estrictamente plástica. Como en la experiencia infantil, está suspendida la ética, pues el niño no la ha asimilado aún, no se ha educado en ella, por eso es un «perverso polimorfo», como lo llamara Freud. Una existencia sin fantasmas es una experiencia plenamente plástica. Y en ese gozo de la plasticidad suceden cosas, pues se abre la experiencia a éticas y significaciones sociales no predeterminadas. Cuando Jasper Johns representa la bandera norteamericana, pretende situarla en un plano plástico, pero no puede sustraerla a la significación y más bien su supuesta abstracción intensifica su significación. En tanto bandera, la bandera está llena de fantasmas. Al intentar simultáneamente ofrecer una bandera y suspender esa conexión, al quitarle el viento a la bandera, ensayo un juego deconstructivo.

Respecto a lo que antes decías, seguro que haber nacido en un lugar donde se llega a matar por el color de las banderas ha contribuido a proponer un juego en el que se desplaza la cuestión desde el color al viento. Ver disparar balas, ver los chispazos y los agujeros de los impactos en el muro por causa de los vientos fantasmagóricos, ha sido parte de mi infancia y ha sido un paisaje incluso reciente. Desde la querencia por la exactitud, seguramente me he sentido mucho más cómodo con esa vivencia plenamente estética de Fernando Pessoa cuando dice «pelearse por una coma, pero no por un país». Esa es una vivencia propiamente poética que no es que sea ajena a los fantasmas y a los compromisos éticos sino que intenta precisamente advertir la borrosidad, la necesidad de exactitud con respecto a la precisión cromática. Y por tanto con respecto a la precisión ética. Si uno intenta ser preciso con respecto a las cuestiones éticas, necesariamente también se va a volver borroso. Y en cierto modo —en cierto grado— descreído con respecto a las correspondencias éticas del color. Y por lo tanto con respecto a las banderas. Se trataba de suspender esa lógica ética para advertir la profundidad estética que le subyace; para finalmente advertir que, si somos exactos, debajo de cada ética hay una estética; para convertir entonces las banderas de nuevo en bellas pinturas abstractas. En la exposición no he pretendido situarme como una especie de espectador fantasmático con respecto a todos



Juan Luis Moraza, *Bandera abstracta*, 2014, y su negativo



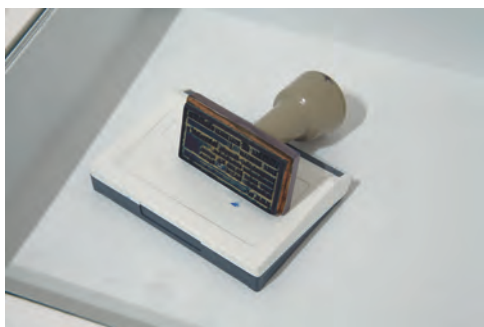
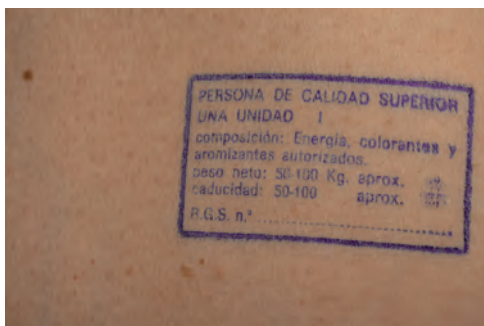
Drapeau abstraite, 2014
Rayón, 70 x 100 cm

esos fantasmas vinculados con la lógica de las banderas —la República española, la eventual Tercera República, una crítica a la monarquía heredera del franquismo etc.— sino, más bien, ir todavía más al fondo de esa cuestión, que es estético. De hecho, la bandera oficial del Estado español proviene de un concurso cuyo jurado fue Carlos III. Diferentes diseños concursaban y finalmente el monarca decidió uno. Y la bandera de la República española surgió de una pequeña transformación de aquélla. También aquí se vislumbra una sutil borrosidad (o exactitud). Lo que he pretendido con ese negativo de la bandera republicana es situar una bandera que es irreconocible porque, excepto los pintores, no estamos habituados a pensar en el negativo cromático. Al igual que los esquimales, que tienen hasta cincuenta categorías de blanco y que, habituados a un paisaje sin horizonte, no tienen problemas para leer del revés, seguramente los artistas hemos adquirido ciertas habilidades para pensar en términos estéticos como si fuésemos esquimales. Quizá por ello no me resulta difícil ver en negativo, lo mismo que me sucede con las palabras, con las que juego de una manera plástica, física, más que simbólica, cortándolas y pegándolas por encima y por debajo de su significación. Sin embargo para muchos será seguramente difícil identificar en la bandera que propongo un doble negativo de cierta bandera. Proponer un negativo cromático de la bandera republicana es de por sí una operación ideológicamente problemática, pero al dejar en suspenso la percepción directa de la bandera original, queda diferida y diferenciada su significación en virtud de lo que entiendo como precisión. Sin embargo la bandera es reconocible como bandera, incluso en tonos paisajísticos de cielo y tierra. Eliminado el viento simbólico e ideológico, aparece como pintura abstracta. Y una vez suspendida como fantasma, es posible añadirle un nuevo viento, plenamente artificial, mediante un dispositivo para transformar banderas abstractas en banderas...

JF: Esta no es la primera exposición en la que reúnes un conjunto de obras pertenecientes a diferentes ciclos de trabajo. Hasta ahora jamás habías hecho (y ésta tampoco lo es) una exposición que se pudiera considerar antológica o retrospectiva. Existe una resistencia a la antología y a la cronología y eso se traduce en la presencia en todas tus exposiciones de un concepto que las dispone y estructura de una determinada manera, y eso empieza con *Ornamento y ley*...

JLM: Es posible, pero tampoco sabría decirlo. Lo que sí es cierto es que en muchas ocasiones he entremezclado obras anteriores con recientes, creando un nuevo contexto

«Hombres y mujeres que han perdido el cuerpo.» (Estrella de Diego, «Fingir pasión en un paso de tango», *Éxtasis, Status, Estatueta*. Juan Luis Moraza (cat. exp.), Zaragoza, Sala de Exposiciones del Museo Pablo Gargallo, 1995, pp. 13-22)



CVA

Persona de calidad superior, 1979

Fotografías y sello de caucho, dimensiones variables

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

en el que las nuevas familias de obras reinterpretan o hacen que cambien. Transforman el pasado, lo mismo que sucede con la memoria, pues la experiencia modifica las experiencias pasadas. Yo creo que eso mismo sucede con las obras, por eso nunca he tenido problema en hacerlas convivir, porque la transformación es retroactiva y creo que en esta exposición está muy claro. Evidentemente esta exposición no tiene una vocación retrospectiva que diera cuenta del pasado, sino que reconoce la posibilidad de transformarlo. Es como mejorar o matizar las obras sin tocarlas. O por lo menos someterlas a una nueva atribución al acompañarlas de nuevas obras que puedan completar las series. No sé, pero yo creo que también esa es la experiencia del museo y una de las tareas del museo, de la propia idea del comisariado o incluso del crítico de arte.

El museo es también una figura monumental. Respecto a la serie titulada *Ornamento y ley*, debo decir que es el título de una exposición realizada en 1994 que respondía a la noción moderna tipificada por Adolf Loos en «Ornamento y delito»; esto es, que existe una relación inversamente proporcional entre el grado de civilización de una sociedad y el uso de ornamento. Mi hipótesis partía, al contrario, de la idea de que el ornamento es el testimonio de un conflicto estructural: entre las partes y el todo, entre el sujeto y la sociedad, entre los componentes y los oponentes..., y que las evoluciones estilísticas respecto al uso de la ornamentación eran un balance de las necesidades estratégicas de legitimación de cierto sistema de orden. En aquella exposición aparecieron varias series de obra. Entre ellas una serie de juegos de sábanas, mantelerías, pañuelos, serigrafiados con textos legales, y de forma específica con el Estatuto de los Trabajadores: en estas obras de ajuar, «estatuas de armario», los principios legales reconocían su dimensión ornamental. En realidad la exposición al completo estaba vinculada con las funciones ornamentales y monumentales. También apareció en esa exposición, una obra de la serie *Éxtasis, Status, Estatua*, que contiene esa configuración disgregada y al mismo tiempo ordenada que he utilizado en muchas ocasiones. Se trataba de un homenaje a [Gian Lorenzo] Bernini, que tomaba como objeto el tacón, considerado como pequeño dispositivo monumental, como una «base mágica» que eleva el cuerpo. En aquella serie, miles de tacones de diferente modelos —desde el pequeño tacón infantil plano, hasta el altísimo y muy fino tacón de aguja— estaban ordenados de acuerdo a una serie ortogonal, reconstruyendo una topografía que evocaba curvas de excitación sexual. El título, *Éxtasis, Status, Estatua*, recordaba



Corona para tres operarios, 2014
Bronce niquelado, madera, esmalte,
82 x 32 x 40 cm

el origen común, que entremezclaba el gozo, la posición erguida, la distinción social, el estatismo y la estatuaria, ofreciendo así una definición completa de lo que han sido las funciones monumentales de la tradición de la escultura, y del propio arte.

JF: Has preparado esta exposición a partir de un concepto («república»), un tema que funciona como un *topos*, un lugar y un asunto al mismo tiempo, y eso te ha llevado a desarrollar algunos proyectos nuevos. Mi idea ha sido también representar tu obra en función de este tema: la selección de obras, su distribución en el espacio, la arquitectura y un itinerario donde las piezas no se disponen cronológicamente. Este *topos* y tu manera de trabajarlo han sido un reto para la institución en algunos de sus procedimientos habituales (como la manera de organizar la información dirigida al público o la misma forma de concebir y construir la exposición). Si bien es cierto que cada exposición es, en principio, una cosmogonía diferente según la obra o el artista representado, ésta tiene la particularidad de que tú empiezas a revelar tu juego a través del propio dispositivo de información del museo. El espectador encuentra en el acceso a las salas un plano de la exposición similar al que señala el lugar de las diferentes exposiciones en esa misma planta. Esa entrada funciona como un pórtico que camufla bajo el dispositivo de información del museo tu propio dispositivo de información, que es parte integral de la muestra. Ahora mismo estamos pensando en producir un periódico que concentre toda la información que se destina al espectador y donde la información sea construida no sólo por el museo, como habitualmente ocurre, sino en este caso también por ti, como artista y colaborador con la institución. ¿Cómo ves

«El discurso de la disciplina de la historia del arte es, él mismo, un simulacro de las topologías del espacio museológico, de sus geometrías ideales, fabricadas como metonimias que trabajan perpetuamente en la producción de una triunfante metáfora básica —que el arte es al Hombre como el mundo es a Dios (o más exactamente), que el arte es a los hombres como el mundo es a Dios.» (Donald Preziosi, «Modernity Again: The Museum as Trompe L'Oeil», en Peter Brunette y David Wills [eds.], *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge [Reino Unido], Cambridge University Press, p. 143)

«[...] La indagación o la investigación necesita una colección.» (Adalgisa Lugli, «Inquiry as Collection: The Athanasius Kircher Museum in Rome», *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 12 [otoño de 1986], p. 113)



Mapa categorial de la exposición *república*, junto a la señalética propia del Museo



Retratos republicanos, 2014
Mármol, 80 x 25 Ø cm

la relación con el orden de los discursos del propio museo, con ese camuflaje de los discursos que cruza el del artista con aquellos generados por la propia institución para trabajar con sus públicos, con la prensa, con todos aquellos que asisten a sus actividades?

JLM: Personalmente no lo siento como un camuflaje sino más bien como un vínculo. Entiendo la relación con el museo y con un comisario de exposición como la oportunidad de una transformación recíproca. El museo transforma las obras, la exposición transforma las obras, el comisario también transforma las obras. Y en ese sentido yo te lanzaría la misma pregunta en tanto que comisario y en cierto modo representante del museo. Muchas de las cosas que han ido apareciendo en la forma de organizar la exposición, incluso algunas obras, se han gestado desde nuestras conversaciones, han surgido del vínculo contigo y con el museo. Pero esa transformación recíproca sólo puede producirse desde un compromiso recíproco, desde la asunción de responsabilidad respecto a la posición que cada autor ocupa, desde la intensidad y la honestidad para ofrecer lo mejor. Por eso no lo entiendo como un camuflaje ni como una negociación ni un juego de rol en el que yo sería un registro a la espera de ser clasificado. Lo entiendo como una colaboración productiva. En cierto modo, eso es seguramente lo que diferencia radicalmente un museo de un archivo. En el archivo, cada entrada, cada registro es autónomo por completo del contiguo, de manera que es el orden externo del archivo como figura de autoridad el que sostiene la falta de relación entre las partes. Al referirnos a la relación entre el museo y el artista como un modelo a escala de la relación entre el sujeto y el Estado, nos referimos a la posibilidad de una comunicación entre los elementos, no sólo a una contigüidad o una copresencia, no sólo a una relación establemente jerarquizada, sino a un vínculo transformador. En ese sentido no me siento camuflado en un museo ni creo que lo intente.

Recibo la invitación como la oportunidad y el privilegio de estar en un museo e intento colaborar al máximo con esa función fundamental del museo, que es transformar las obras al introducirlas dentro de un contexto, de cierta discusión, cierto relato histórico, cierto régimen patrimonial. Ni contemplo el museo como una institución ajena ni pretendo servirme de él. Asumo el compromiso compartido del arte en toda su problematicidad. Y desde ese compromiso, intento que la relación sea fructífera para todas las partes. Es también la oportunidad de tratar ciertos aspectos de los que a veces, como artista, no eres consciente.

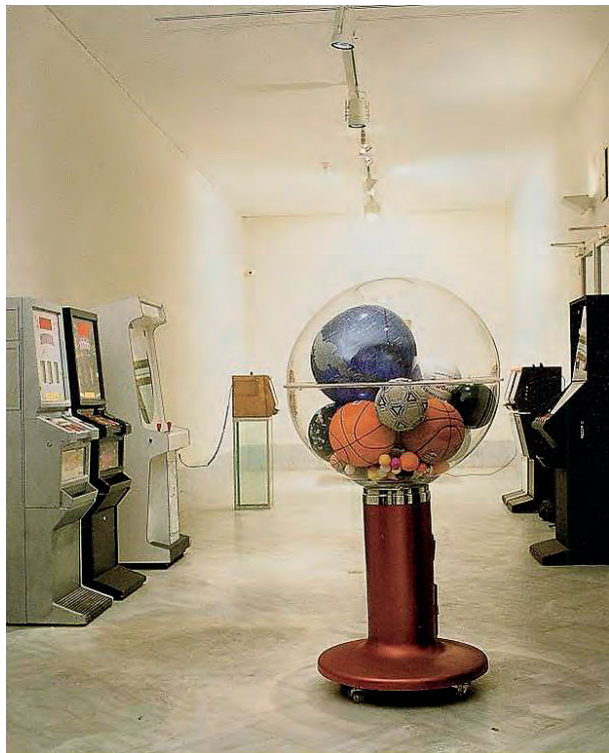


Retratos republicanos, 2014
Mármol, 80 x 25 Ø cm

Por otra parte, me divierte pensar que el inglés conserva la relación entre el museo (*museum*) y el divertimento (*amusement*). Digamos que el museo es siempre una mezcla de diversión y diversidad. Cuando el comisario pone una obra al lado de otra, las transforma, y no sólo porque les dé una interpretación sino porque activa en ellas otros campos de sentido. Es como si las pinchase o las acariciase, y al hacerlo se reactivara algo en ellas. ¿Cuál es tu opinión como comisario?

JF: Un comisario intenta construir sentidos a partir de la contigüidad espacial de las obras. Poner una obra al lado de otra resulta en operaciones en las que la construcción de sentidos y de ambigüedad está presente. En el montaje de exposiciones hay también un efecto Kuleshov... Igual que ocurre en el cine, cuando dos imágenes que se suceden en el espacio hay un sentido que se construye (o se destruye...). Una exposición es una situación espacio-temporal que resulta de un cruce de diferentes situaciones, de diferentes tramas: la trama que se teje a partir de ti y de tu obra; la que se genera a partir de la perspectiva con que se aborda tu obra y de la interpretación que de ella hace el comisario; la que se crea con las personas del museo que trabajan contigo en la

«Todo archivo es a la vez instituyente y conservador. Revolucionario y tradicional. Archivo eco-nómico en este doble sentido: guarda, pone en conserva, ahorra, más de un modo no natural, es decir, haciendo la ley (nomós) o haciendo respetar la ley. [...] ¿Cuál es esta parte? ¿A qué se debe este pedazo que resiste a la explicación? ¿Por qué esta insistencia en la parte, el reparto, la partición, el pedazo? ¿Y qué tendría que ver esta partición con la verdad?» (Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, pp. 15 y 94)



Juan Luis Moraza, *Antestética*, 1999.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

CVA

Límite (implosión), 1983

Instalación, técnica mixta,
dimensiones variables

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



producción de la exposición y la que forman las diferentes figuras de alteridad que todos representamos como espectadores. Cada uno de nosotros se construye una proyección diferente del posible visitante de acuerdo con las vivencias del pasado... Y somos conscientes de que en esa situación que construimos la habitarán intérpretes que vivirán otros tiempos presentes en la exposición.

Tú y yo intentamos construir un recorrido que se ofrece al visitante. Por ejemplo iniciando la exposición con dos obras que reciben al espectador y le invitan a ser también participante. En una de ellas, sus pasos, su movimiento, construyen un evento sonoro en el espacio donde se encuentra. En otra, el espectador puede, si lo desea, añadir al espacio sus inscripciones, sus *graffiti*, sus dibujos, lo que quiera, en una sala negra con una pizarra donde hay tizas. La sala alude a la elección por parte del ciudadano de sus representantes y por ello contiene urnas electorales susceptibles de ser escritas, reescritas y borradas con diferentes palimpsestos. En todas estas situaciones (el plano a la entrada de la exposición, la bandera, las urnas electorales), hay una dimensión paródica muy reconocible. Una parodia de rituales, de convenciones, de situaciones sociales que vinculan a las personas con la vida en sociedad. Ese ejercicio de la parodia, ¿es para ti una metodología de trabajo?

JLM: Yo no lo siento como metodología sino más bien como una condición personal. Podría describirse como una mezcla entre una implicación bastante intensa con las cosas y una inevitable distancia con respecto a ellas. Por ejemplo, en relación al mapa que mencionabas, entiendo lo que dices pero al mismo tiempo no puedo evitar sentir que poner ese mapa a la entrada no es tanto un modo de dirigir al espectador en su recorrido sino también (y sobre todo) una manera de ofrecer la representación del sistema mental que se ha ido creando a la hora de pensar la propia exposición. Se ofrece una información procesual que normalmente queda invisible y que no pretende ser normativa o funcionar como guía, sino más bien como expresión externa de un sistema interno: dar cuenta de un proceso de pensamiento pero no prescribir un recorrido.

Y en ese sentido también la simultánea distancia e implicación en mi trabajo es parte de una condición sensible o intelectual. Al comenzar a trabajar en la muestra y realizar un recorrido previo por el conjunto de mi trabajo, te pareció relevante el modo en el que yo desplegaba los dispositivos de exposición, y por eso me señalaste que algunas series de obras y exposiciones se comportan, en sí, como



Juan Luis Moraza, *Reloj cualitativo de formas políticas*, 2005.
Instalación en el MACBA, Barcelona



Relogos, 1997
Instalación de relojes y cristal grabado,
dimensiones variables

museos dentro del museo. A partir de esa sugerencia, y sin pretender ser excesivamente metalingüístico, apareció la idea de que la exposición era una suerte de museo de museos, como si cada serie de obras, en sus relaciones, fabricase una especie de fractal del museo. Así, todo del museo estaría contenido en cada una de esas partes (que a su vez contiene otras partes y otros museos internos).

Y en ese sentido, esa primera parte de la exposición —que has calificado de entrada o umbral y que en sí misma plantea la cuestión de cómo el museo recibe al espectador— formaba parte de lo que en nuestra conversación para la exposición llamábamos el «museo de la participación». La expresión no deja de ser irónica, pues sugiere que la participación ha quedado monumentalizada y no es ya una participación efectiva o ejecutiva sino que, en cierto modo, se ha convertido en representación de la participación. No puedo evitar sentir que las formas de representación y participación en nuestra vida cotidiana forman parte de una representación ubicua, camuflada de realidad, sobre todo conforme los sistemas de participación formal se van desgastando más y más.

Por ejemplo, una de las primeras obras que encuentra el espectador es una intervención sonora que en cierto sentido funciona como ese universo de interactividades que pueblan la vida cotidiana (y también el arte). En esta obra, *Mimo*, los movimientos más o menos erráticos del espectador son contestados por la obra, que responde con varias pistas de sonidos con reacciones de un público virtual. Son grabaciones de radio y televisión que simulan la presencia de una audiencia. Funciona como una especie de espejo de participación: de una parte el espectador real, cuyos movimientos activan la obra, y por otra esa audiencia codificada —distintos grados de aplauso, ¡¡oh!! de ternura, abucheos, etc., tipificada por clichés psicosocológicos... Cuando se habla de arte interactivo se utiliza una expresión también presente en el mundo de la política y en la sociedad. Parece que la participación ciudadana está en el centro de la cuestión que legitima cualquier forma de organización e iniciativa, tanto pública como privada. Sin embargo, yo no puedo evitar sentir que esas participaciones programadas están tan perfectamente codificadas que a la participación real le precede un cálculo de resultados. Esto las convierte en una mera escenificación. Ya no son modos auténticos en los que un sujeto real y una ciudadanía real actúan y son capaces de transformar sus propios modos de vincularse y de organizarse. Esa obra estaba incluida a una exposición del año 1999 titulada *interpasividad*, que era una contestación

«El consumidor no es un ciudadano.»
(Pascal Bruckner, *La tentación de la inocencia*,
óp. cit., p. 77)



Arules, 2013
Metacrilato moldeado, espejos, 130 x 366 x 366 cm
Premio Audemars Piguet, 2013

personal a esta proliferación de la idea de interactividad. Me parecía que cuando se hablaba de arte interactivo muchas veces se sustituía el auténtico vínculo que transforma al espectador en la obra (y transformaba la obra en el espectador) por un juego en el que la posibilidad de actuación del espectador estaba muy restringida a mandos y pulsadores, y con unas respuestas totalmente predeterminadas que impedían un auténtico vínculo. Y que en cierto modo lo que se compartía en la interactividad era más bien la pasividad.

JF: Actualmente, algo que se nota cada vez más en los museos, desde el museo de historia natural al museo arqueológico o de arte, es una perversión del cambio de la situación del espectador, originada por los artistas en el siglo xx, cuando éstos transformaron el museo, la sala de exposiciones, en un espacio de trabajo para ellos mismos y para el espectador, que se convierte en cómplice y participante del proceso artístico. El museo se transforma también en el estudio de trabajo donde lo efímero puede ocurrir. Allí el espectador puede formar parte de un proceso donde lo efímero es, como decía Harald Szeemann, el objetivo de un nuevo tipo de museo, un museo que podría acoger el tipo de arte producido a partir de las décadas de los sesenta y de los setenta del pasado siglo. Ocurre que esa participación del espectador, esa entrada del espectador en el proceso artístico, redundo hoy en una manera de ocupar y de entretener al espectador dentro del museo, alejándole de sus condiciones de interpretación para mantenerlo ocupado con diversos dispositivos (de lectura o que ofrecen otro tipo de interacción, como estar viendo la imagen digital de la obra que tiene delante...). Todo eso son ejercicios de redundancia que alejan al espectador de la interpretación. Un texto muy interesante de Hito Steyerl² dice precisamente que el móvil es el principio máximo de sustitución del trabajo por el «estar ocupado». Mantiene a la gente alejada de la reflexión porque mientras estamos ocupados no tenemos tiempo para pensar en otras cosas. Y en este caso, la situación paradójica del museo contemporáneo es la de intentar que el espectador se acerque a la obra con dispositivos que lo apartan de ella, que lo alejan de la posibilidad de interpretación. El museo contemporáneo muchas veces sustituye el conocimiento por la información. Y conocer es interpretar.

JLM: Todo lo que cuentas tiene que ver con la radical asimetría que se produce precisamente en todo este tipo

«Lejos de ser incompatible con una sociedad autónoma, democrática, el gran arte es inseparable de ella. Pues una sociedad democrática sabe, debe saber, que no hay significación garantizada, que vive en el caos, que ella misma es un caos que ha de darse su forma, jamás establecida de una vez por todas. A partir de ese saber la sociedad crea sentido y significación. Pero es este saber —es decir, la conciencia de la mortalidad, sobre eso volveremos luego— lo que la sociedad y el hombre contemporáneo recusan y rechazan. Y por ello mismo, el gran arte se torna imposible, marginal en el mejor de los casos, sin la participación recreadora del público.» (Cornelius Castoriadis, *El avance de la insignificancia. Enrucijadas del laberinto IV*, óp. cit., p. 67)

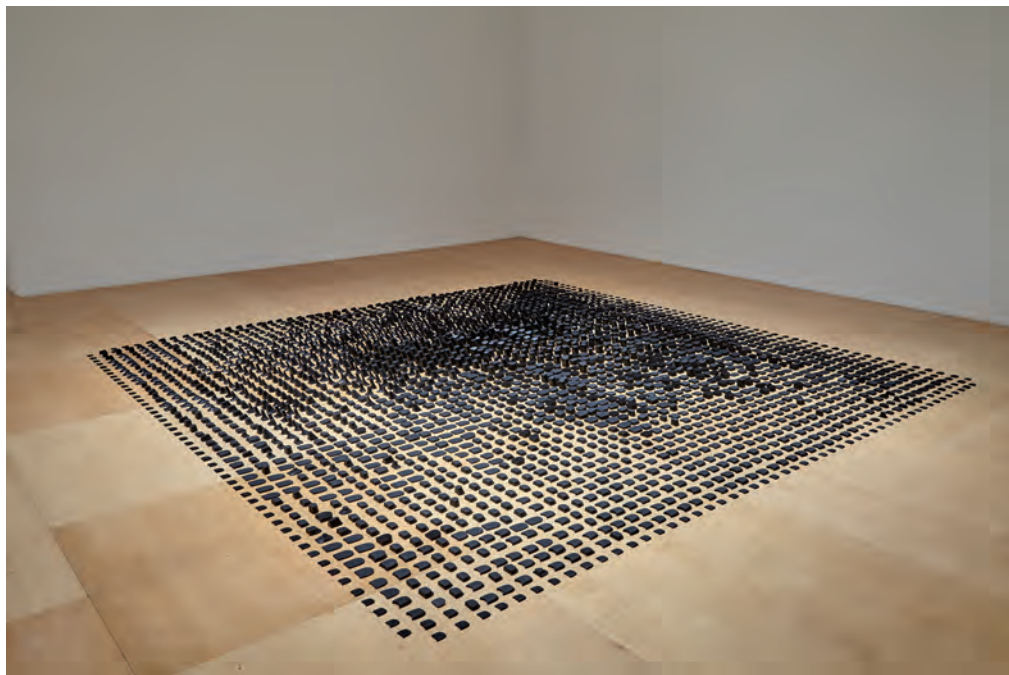
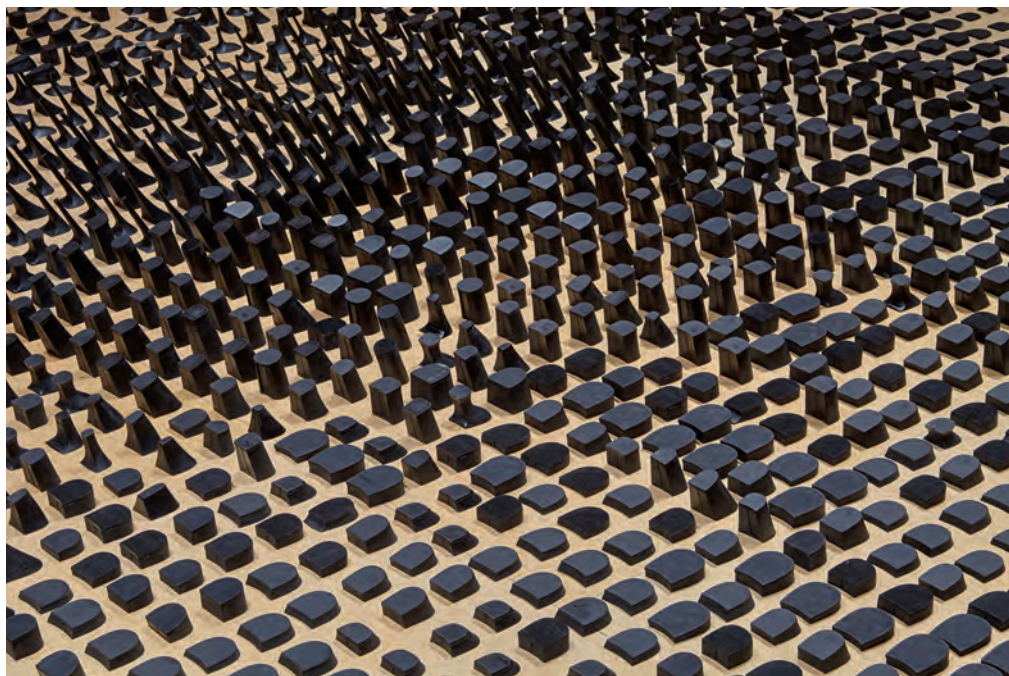


Juan Luis Moraza, *Estudio/Ludosofia*, 1999

2. Hito Steyerl, «Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life», en *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012, pp. 103-120.



de mecanismos entre el programador y el usuario, entre la Administración y el ciudadano..., que se hace todavía más abismal conforme se actúa en tiempo real. Digamos que el tiempo real deja sin recursos de interpretación al usuario porque quedan todos en manos del programador. Justamente esa era mi intuición cuando preparé aquella exposición, *Interpasividad*, que exploraba en sus diferentes salas algunas de las paradojas de la interactividad. La formalización que predetermina los modos de interacción simultáneamente escenifica la participación real y la impide: instituye una legitimidad popular al mismo tiempo que bloquea la participación popular. Tanto el arte llamado interactivo como las fórmulas interactivas de la vida social y política se comportan como trucos monumentales pertenecientes a esa lógica monumental que nace de la Revolución francesa. Es la escenificación de la legitimidad popular ascendente, que instituye la nueva legitimidad del museo y del propio arte. Conforme más se ritualiza y monumentaliza la participación, tanto más parece que el museo hace justicia a un arte que se instala en lo real. Porque no sólo tiene que ver con los índices de audiencia, sino con los índices de participación de la audiencia, o mejor dicho, con los modelos de participación aceptados. Como dices, son los artistas, y no los sistemas mercadotécnicos del capitalismo avanzado, los que primero introducen esta lógica dentro del museo. Después, es el museo quien absorbe esa participación ritualizada como procedimiento hospitalario propio de cara a su audiencia. Se trata, creo, de un juego muy perverso. Otra obra presente en la exposición, titulada *OMNIMPOTENCIA* (1993-1999), que también formaba parte de la muestra *Interpasividad*, es una sala convertida en una gran pizarra transitable. Una pizarra es un espacio simbólico de intervención efímera, está predestinada a ser borrada y reescrita. Digamos que es el espacio mismo de la participación en cualquier contexto. Por otra parte, la pizarra también ha tenido muchas apariciones en el arte contemporáneo, estoy pensando en Joseph Beuys, en el propio Jorge Oteiza, etc. En *OMNIMPOTENCIA* ese espacio abierto a la intervención está paradójicamente confrontado con situaciones de intervención y de planificación. En este cubo negro, donde el público puede intervenir, hay una serie de elementos emblemáticos también convertidos en pizarra: una urna de votación que aquí sólo permite intervenir su exterior con tiza —es decir, una participación no interpretable como sufragio— y un globo terráqueo donde uno puede fabricar su universo personalizado, como hicieron los surrealistas con el mapamundi o como puede hacerlo un nacionalista



Éxtasis, Status, Estatua, 1994
Instalación, 12 x 400 x 400 cm

dibujando su provincia del tamaño de un continente entero. Se plantea así una especie de relatividad en el mapeado del planeta que forma parte de una especie de apropiación del mundo. Recuerdo que cuando hice aquel planisferio convertido en pizarra lo vinculé con *El mundo como voluntad y representación* de [Arthur] Schopenhauer³. La idea de *OMNIPOTENCIA* aludía también al carácter impotente del poder, pues cuanto mayor es el poder que se detenta, tanto más difícil perturbar el sistema de poder que lo sostiene.

JF: En la exposición haces un ejercicio paródico de situaciones ritualizadas o de convenciones que representan esos momentos en que la democracia determina a sus participantes. Momentos tan emblemáticos de su naturaleza como indicativos de sus limitaciones, porque son los únicos en los que el ciudadano entra en contacto con la *res publica*. Hablo de las elecciones, simbolizadas por las urnas donde se deposita el voto, y también de la declaración de la renta, que son hoy los dos grandes momentos de participación del ciudadano en la democracia. Precisamente muestras dos obras: una relativa a las elecciones, que abre la posibilidad de que el espectador se exprese más allá de las urnas produciendo y compartiendo signos; otra sobre la «democracia fiscal», que se presenta ahora por primera vez... Para ella has confeccionado una particular declaración de la renta donde se invita al ciudadano a elegir el modo en que su dinero puede emplearse en la república, en tu república...

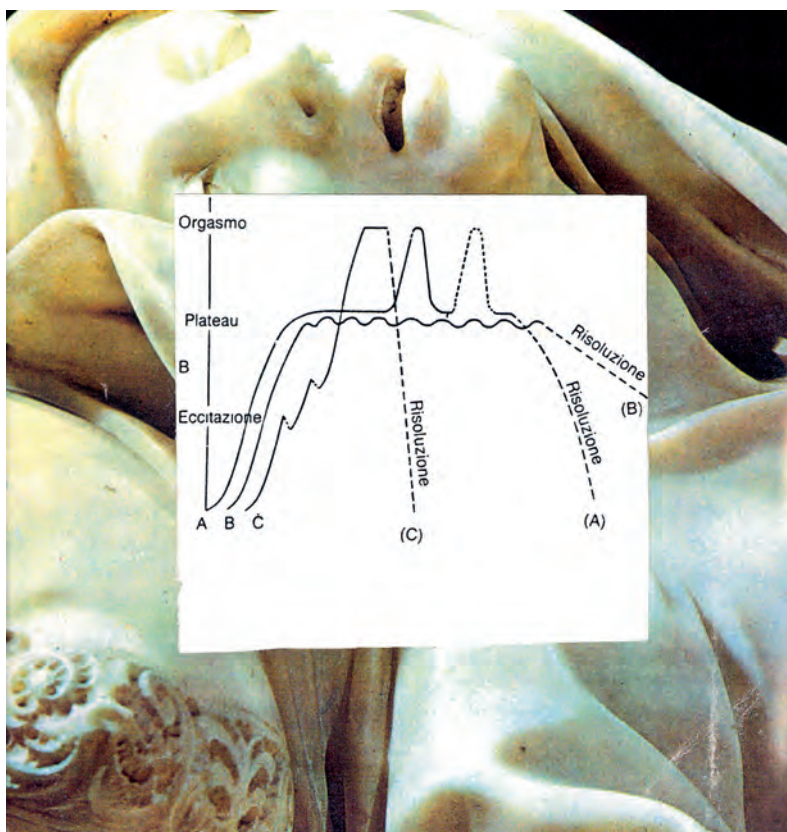
JLM: Sí, es cierto, no lo había pensado así, pero seguramente son los dos únicos momentos en que uno tiene contacto real con la Administración y por tanto con aquéllos que se supone son los representantes del pueblo, para el pueblo y desde el pueblo. Y, claro, en la exposición esto también sucede de una manera paradójica. Primero, hay unas mesas electorales con una serie de urnas. Cada urna, en cierto modo, apunta una cierta cuestión ligada a estas paradojas de la participación. Hay una evocación de esa urna cuya participación sólo es externa pues se ha convertido en piedra, es decir, en monumento de mármol clásico, en una especie de emblema. En otra de estas obras, una ampliación tridimensional de un fragmento de piel se convierte en urna. En otra la urna contiene otra urna que contiene otra urna que contiene otra urna —como una especie de homenaje a esos «cuadrados rusos» de Josef Albers—, haciendo imposible el voto. En otra de las urnas, un montón de granos de arena suman participaciones hasta conformar una campana de Gauss, la figura

«Con la aparición del Estado, los hombres comunes que intentaban utilizar la generosidad de la naturaleza, tuvieron que conseguir el permiso de otro y pagarlo con impuestos, tributos o trabajo extra. Fueron despojados de las armas y de las técnicas de guerra y la agresión organizada, y éstas fueron entregadas a soldados especialistas y policías controlados por burócratas militares, religiosos y civiles. Por primera vez aparecieron sobre la tierra reyes, dictadores, sumos sacerdotes, emperadores, primeros ministros, presidentes, gobernadores, alcaldes, generales, almirantes, jefes de policía, jueces, abogados y carceleros, junto a mazmorras, cárceles, penitenciarías y campos de concentración. Bajo la tutela del Estado, los seres humanos aprendieron por primera vez a hacer reverencias, a humillarse, a arrodillarse y a saludar humildemente. La aparición del Estado significó, en muchos sentidos, el descenso del mundo de la libertad a la esclavitud.» (Marvin Harris, *Caníbales y reyes: los orígenes de las culturas*, Madrid, Alianza, 1997, p. 99)



Juan Luis Moraza, *El mundo como voluntad y representación*, 1997

3. Madrid, Akal, 2005.



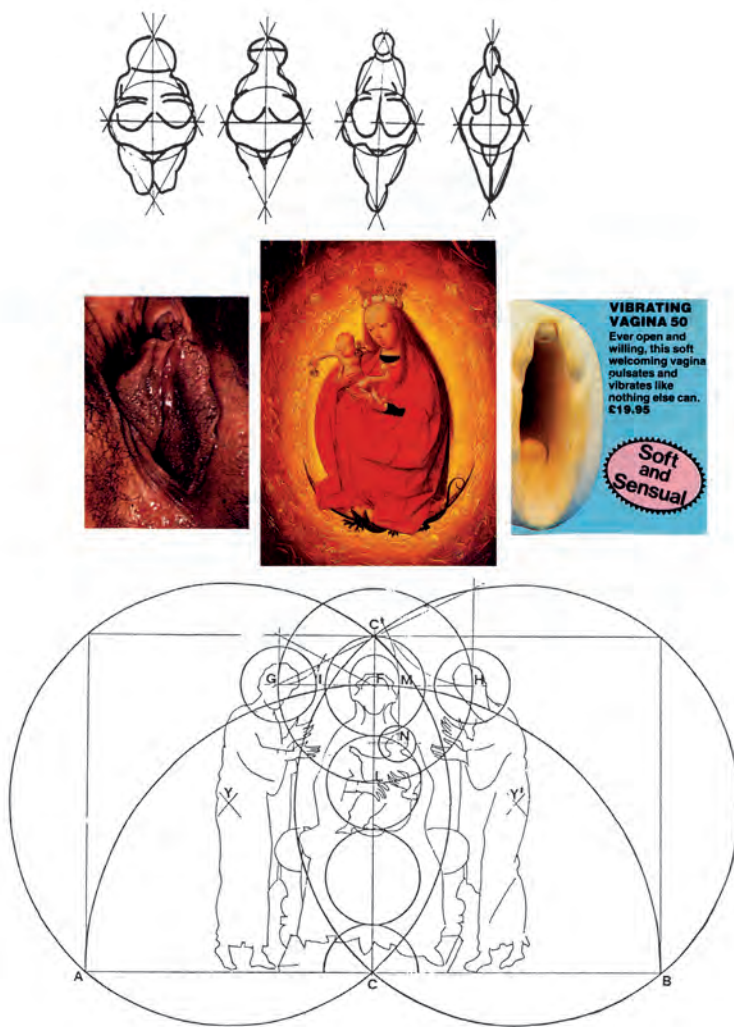
Éxtasis, Status, Estatua, 1992

Collage. Museo demográfico: Archivo MA(non é)DONNA

estadística por excelencia... Y hay también una obra que refiere directamente a los impuestos. Digamos que la máxima participación del ciudadano consiste en la donación de trabajo, de tiempo y dinero a lo común. La vida en sociedad supone, para un ciudadano, el sacrificio de parte de sí mismo, de sus deseos y de sus experiencias al servicio de un supuesto bien común. Se llaman impuestos porque no se confía en la voluntariedad de la donación. Claro, los impuestos suelen vivirse como un sacrificio pero son el compromiso más fuerte que uno tiene con su ciudadanía, con sus compañeros de ciudad y con sus compañeros de Estado, pues supone dar parte de su trabajo para garantizar lo común, los servicios, las prestaciones, las garantías, etc., y, en fin, para garantizar todo aquello que puede sentirse como un derecho. Por tanto, no hay nada ilegítimo en los impuestos, sino todo lo contrario. La sensación de molestia que los ciudadanos tenemos con respecto a los impuestos tiene que ver con el juicio público sobre la conveniencia del gasto y con la justicia del tributo, es decir, con la certeza de una mala Administración y de una recaudación injusta. La raíz del tributo es la palabra «tribu»: participar en la tribu significa que parte de uno mismo pertenece a la tribu. La pertenencia exige un sacrificio y eres parte de la tribu porque tributas. Habría que resaltar, ya que estamos directa o indirectamente hablando de la noción de estructura y de las relaciones entre las partes y el todo, que el tres es el número de la máxima tensión de pertenencia, además de ser un número primo, es decir, sólo divisible por sí mismo y por la unidad...

Los tributos, en fin, tienen un lugar monumental o representacional muy importante con respecto a la tribu. Pero la participación ciudadana no incluye la posibilidad de controlar el gasto ni puede confiar en que esa aportación se destina a aquello que uno desea como ciudadano. En algunos países como el Estado español, el sistema fiscal permite la posibilidad de dirigir una parte muy pequeña de los impuestos bien a la Iglesia católica bien a otras obras sociales. La obra *Democracia fiscal*, que presento aquí en la exposición, surge de la fantasía de un sistema fiscal que permitiera a cada ciudadano decidir a qué se dirige el cien por cien de su aportación, de su entrega. Eso implicaría, y ésta es la paradoja, un conocimiento extraordinario de la estructura del Estado y de la administración del gasto público. Se trata de una situación paradójica porque el esfuerzo que como ciudadano tendría que hacer para saber en qué se gasta el dinero y cómo quieren que se gaste, es inmenso. Requiere un grado de implicación enorme al que la ciudadanía tampoco está dispuesta por incapacidad, por falta de formación

«Estas “elecciones” constituyen por sí mismas una impresionante resurrección de la Eucaristía y de la Presencia divina en ella. Cada cuatro o cinco años, un domingo (un jueves en Gran Bretaña, donde el domingo se consagra a otros misterios), la voluntad colectiva se licua o fluidifica, es recogida gota a gota en los vasos sagrados/profanos llamados urnas, y por la noche, mediante algunas operaciones complementarias, ese fluido, cien mil veces más denso, es transvasado al espíritu, ya transubstanciado, de unos cientos de elegidos.» (Cornelius Castoriadis, *Figuras de lo pensable. Encrucijadas del laberinto VI*, óp. cit., p. 153)



Esquema morfológico, 1992

Collage. Museo demográfico: Archivo MA(non é)DONNA

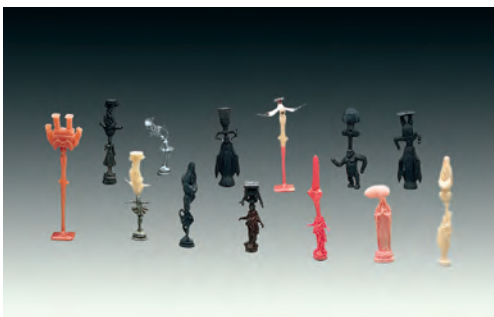
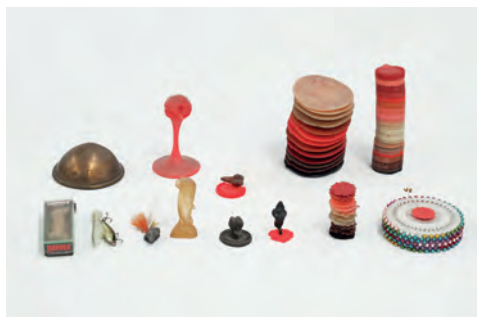
cívica y por falta de deseo. He querido confrontar al espectador aquí con esa paradoja: necesitaríamos saber mucho más de la estructura del Estado para ser buenos ciudadanos. La Administración se aprovecha de esa falta de formación e implicación favoreciendo la delegación de responsabilidad para que sean los administradores los que decidan el gasto. Entiendo que esta forma de participación sería una forma de democracia radical porque si el ciudadano decide punto por punto los porcentajes del dinero que invierte en lo común, decide la estructura misma del Estado: cada campaña de recaudación supondría un reparto que reorganizaría ministerios, consejos, departamentos y actuaciones.

Así, la tributación sería un plebiscito constituyente de la organización del Estado. Por supuesto aplicar un sistema tal crearía enormes problemas prácticos, pero estas diez páginas de una supuesta declaración aspiran menos a una realización que a una reflexión. No es casual que se utilice la palabra «declaración», que comparten el ámbito policial y el amoroso. Como se declara el amor, la declaración de la renta es una declaración de tu trabajo y de tu deseo de ofrecerlo.

Hay otra obra que realizamos CVA en 1980, otro juego paradójico de participación. Se tituló *sobre arte* y fue una conferencia-acción en la que utilizamos los trucos y métodos sociológicos de las encuestas para definir un artista ideal a gusto del público. A través de casi doscientas preguntas, se enfrentaba al espectador con la posibilidad de decidir la sensibilidad, las preocupaciones, los comportamientos y los modos de un artista. Aunque como encuesta propugnaba la configuración de una especie de retrato robot de un artista ideal, definido por voluntad popular, tampoco aquí importaban los resultados sino confrontar al espectador con las preguntas y crear un cierto estado mental respecto al arte.

La encuesta es también parte de los sistemas paralelos de retroceso de la democracia. Dentro de la estrecha relación histórica entre estadística y Estado, las encuestas no son simplemente cálculos o avances de resultados, sino también, y cada vez más, mecanismos de propaganda destinados a transformar la opinión pública. De hecho, en la exposición, está presente otra serie de obras titulada *sugestivo categórico* que remite a la cuestión de la sublimidad publicitaria. Se trata de imágenes autoestereográficas que tan sólo bajo determinadas condiciones permiten apreciar los mensajes que contienen.

JF: Tu uso particular del discurso y del lenguaje es muy importante en tu trabajo artístico. El plano al principio de



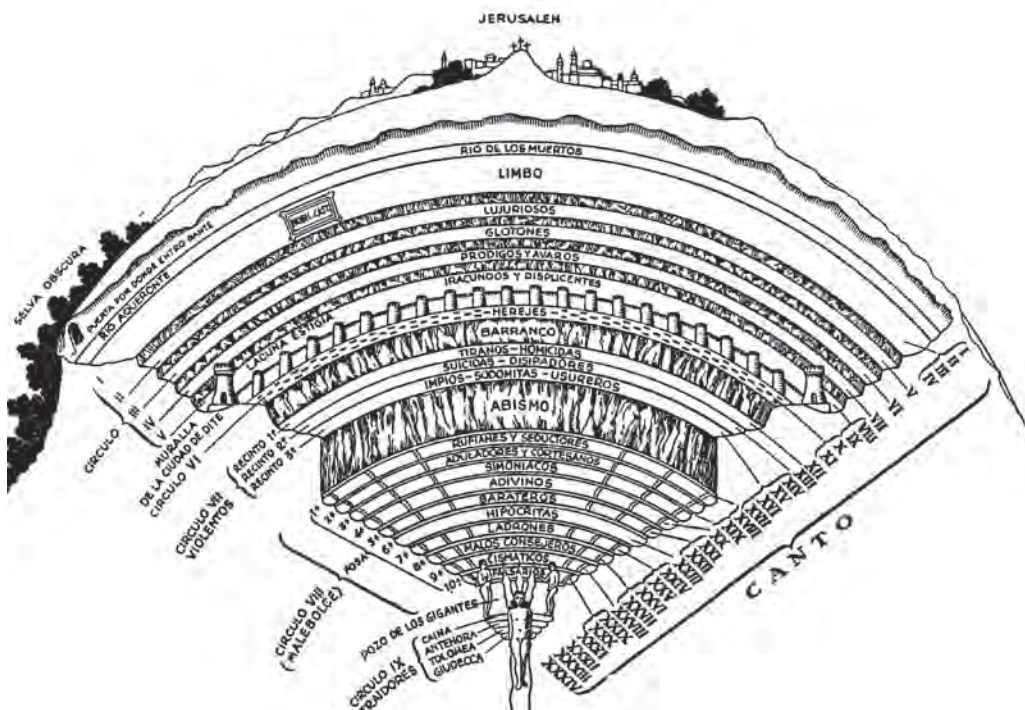
Progetti di restauro tessuale, 1991-1993
 Museo demográfico: Archivo MA(non é)DONNA
 Técnicas mixtas, dimensiones variables

Museo demográfico: Archivo MA(non é)DONNA
 Técnicas mixtas, dimensiones variables

la sala que hemos mencionado se yuxtapone de inmediato con un discurso muy propio que en varios momentos has llamado «disléxico», un dialecto muy particular hecho a base de juegos de palabras que te llevan a polisemias, a diferentes posibilidades de interpretación. La manera en que empleas el lenguaje es una manera muy singular de utilizar una convención social, y eso se nota en otros discursos presentes en la exposición. ¿Ese paralelismo entre el discurso verbal y las convenciones sociales alude en tu obra a la relación del individuo con la convención social?

JLM: Yo creo que el punto de intersección es justamente la lógica de la representación, y la representación en sí tiene mucho de convencional. No lo sé... Por ejemplo, empezando por las palabras, más de una vez he dicho que no son neologismos sino paleologismos, en el sentido más foucaultiano de la palabra «genealógico»: entender de qué modo se instituyen las convenciones, de qué modo la representación instituye su relación o su correspondencia supuesta con lo real, forma parte de la naturaleza humana y de la vida social, pero también de la vida psíquica, porque si el mundo se hace comprensible y convivencial es precisamente porque compartimos. Habría muchos matices pero básicamente funciona así. Si podemos tener la

M. Gaetani, *El infierno de Dante* (1868).
El infierno como hemisiclo





Museo morfológico
Vista de la instalación de la sección de documentación



Jacques-Louis David,
El juramento del Juego de Pelota, 1791.
 Musée Carnavalet, París

sensación de que compartimos formas de representación y de lenguaje es porque ha habido un proceso constituyente donde esa correspondencia se ha establecido en lo común. Y son correspondencias de valor pero al mismo tiempo son correspondencias de significación. Hoy en día la palabra «convención», según la tradición romántica que persiste, es una palabra sospechosa. Y sobre todo en un contexto artístico donde parece que la libertad está por encima de la convención. Nada más extraño que pretender crear un lenguaje propio, salvo si confiamos en hacer a los demás partícipes.

Es posible que la convención sea un núcleo básico de la lógica parlamentaria. Entiendo que la idea de la convención social, como algo estable, habitual, ritualizado no tiene coloquialmente el sentido de un lugar de discusión donde se negocia la vida misma. Sin embargo, la «convención» como reunión decisiva dota a todo lo convencional de una responsabilidad interesante.

JF: Una cosa que diferencia tu trabajo de otros donde pueden estar presentes temas de carácter social, es esa constante puesta en cuestión del sujeto. Articulas la disolución del sujeto a través del lenguaje o de una situación expositiva que confronta al visitante con los múltiples laberintos que el trabajo inaugura, pues tu obra es mucho más plural que monológica. Esto es muy diferente, por ejemplo, de la clásica relación de la obra de arte con el sujeto social, tradicionalmente mucho más monológica y proyectiva de la construcción de un ego, como en la obra de Beuys, por ejemplo...

JLM: Yo no me referiría tanto a la institución del ego cuanto a la institución de la identidad del sujeto. Deberíamos referirnos a la genealogía del sujeto. Yo creo que sí que hay una preocupación por abordar esta cuestión, digamos

«El uso indiscriminado de un término no sería grave si las palabras no fueran un instrumento para analizar la realidad. Pero lo son. Sus significados indican senderos abiertos a las cosas, que las hacen transitable. Una palabra perdida es, tal vez, un acceso a la realidad perdido. Una palabra emborronada es un camino oculto por la maleza.» (José Antonio Marina, *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 15)

«Si una noche fueras transportado por un ángel a una lejana galaxia, a un planeta que se llama, digamos, XG23; al día siguiente tú pintas un cuadro donde representas a los habitantes de este planeta. Ahora te pregunto: ¿hay alguien en la Tierra que viendo tu cuadro exclame: “Mira, los habitantes de XG23”?» (Salvo [Salvatore Mangione], *De la pintura: en el estilo de Wittgenstein*, Valencia, Pre-textos, 1989, p. 73)

«[...] Llegamos cuando la conversación ya ha comenzado.» (Salvo [Salvatore Mangione], *De la pintura: en el estilo de Wittgenstein*, óp. cit., p. 86)



Museo morfológico
Vista general de la instalación
y detalles de la sección de documentación

genética, del sujeto. Pues el sujeto se constituye continuamente por sus vínculos sociales, y es ahí donde aparece como correlato de ciudadano. Por decirlo tajantemente, la subjetividad es el producto de una creación, bien sea social —entonces hablaríamos de una subjetividad normalizada, convencional—, bien personal —entonces hablaríamos de una subjetividad autorial, singular. Desde esta perspectiva, una república sólo puede estar compuesta por autores: la república como obra sólo puede ser obra de autores en tanto que sujetos. Sólo la deconstrucción de su identidad —lo que exige un acto creativo— haría del sujeto un ser singular, pues la creación del sujeto implica la destitución de imaginarios impostados por su propia cultura. Y de ahí que la «convención», como tú decías, seguramente sea un lugar de discusión donde se negocia la subjetividad. Pero no aceptando el quedar atrapado en imágenes, que es precisamente lo que define la identidad, *idem-ontos*, ser igual. Nada hay más contrario a la creación del autor como la hoy tan cacareada «búsqueda de identidad», o «autorrealización». La identidad viene configurada por la sedimentación de los aprendizajes y adiestramientos adquiridos y por los restos fantasmáticos de experiencias previas, todo lo cual te condena a una trampa imaginaria de identificación. La tarea de un artista y de un espectador es, precisamente, sorprenderse a sí mismo en formas inéditas de ser gracias al ejercicio de la obra, de la elaboración. El sujeto sería una consecuencia de las obras, la obra hace al autor, como he oído decir a muchos artistas. Pero lo hace en términos de una destitución de la identidad, sólo a través del ejercicio de la obra y de muchas obras, y de mucho tiempo, uno se sorprende a sí mismo porque detecta algo de su deseo más real, de su máxima singularidad. Y volviendo al tema del estilo, el estilo es justamente lo contrario de la identidad estilística.

Nos sucede lo mismo en nuestra condición de ciudadanos. Los vínculos auténticamente sociales no se establecen por identidades comunales, de acuerdo a significantes externos que son significaciones sociales alrededor de una causa, un enemigo común, una creencia, un interés que se supone que es compartido, sino más bien a través de lo real de unos vínculos basados en deseos que no siempre son comprensibles para los propios sujetos. La convención —incluso en el sentido de reunión y conversación— es precisamente el espacio donde se negocia la intersubjetividad en términos políticos, y es también el espacio donde en términos subjetivos se constituye la subjetividad en la destitución de las identidades. Es un poco paradójico pero la



Jean-Jacques François Le Barbier, *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, ca. 1789. Musée Carnavalet, París



Papel abrasado, 1977
Papel de lija aplicado sobre papel, 28 x 20 cm

Papel abrasado, 1977
Papel de lija aplicado sobre papel, 25 x 26 cm

convención es también el espacio del diálogo, entendiendo que el diálogo suspende el logos, lo fractura («di»), precisamente porque suspende la lógica habitual de las significaciones, del querer decir.

JF: Por ejemplo, eso se manifiesta cuando añades a esta exposición series de emblemas que expanden otras manifestaciones ya ritualizadas como por ejemplo tus *Coronas y Retratos republicanos...* En ellos utilizas el motivo del busto, de la cabeza republicana, pero sustituyes la efigie, el elemento «humano», por la representación de utensilios como las «cabezas» de llaves, de herramientas (como el destornillador) que sirven para apretar, construir, desapretar... Es imposible no conectar estas figuras con una clase obrera que también ha tenido sus momentos en la historia de la ciudadanía. El uso de una herramienta podría servir para clasificar la identificación social de una persona, que ahora aparece paradójicamente monumentalizada en la figura del busto. Al mismo tiempo, los objetos funcionan como sinécdoques, pues parecen ser partes de un todo, variaciones de una serie casi mecánica en sus posibilidades de expresión y al mismo tiempo identificadores de una clase social que sólo se distingue en función de un objeto. La cuestión del objeto en tu obra es interesante, pues en cierto modo conecta con el cuerpo como aspecto básico de la identidad. Tú presentas el objeto en construcciones geométricas múltiples; tienes, por ejemplo, falsas series donde los objetos jamás se repiten sino que se están siempre diferenciando, igual que lo hacen aquí estos instrumentos. Entre identidad / diversidad. ¿Es en el objeto donde tú encuentras un reflejo de las paradojas de la identidad?

JLM: Seguramente. Podría entrar en el asunto por dos puertas. Una tendría que ver con esa idea muy meluhiana de que todo lo que los humanos hacemos es una extensión de nuestro propio cuerpo, de manera que una herramienta expande ciertas capacidades motoras o sensoriales y las convierte en un dispositivo externo: allí donde la uña no puede llegar, llega el destornillador. Esto le hacía decir a McLuhan que los humanos nos hemos convertido en el órgano reproductor del mundo de las máquinas porque proliferan a nuestra costa y nos condenan a su servicio... La proliferación de las extensiones nos retrotrae a una situación en la que, ya no sólo modificamos el mundo a través de objetos, sino que el mundo de los objetos se ha hecho tan importante en nuestras vidas que conforme nos han dado fuerza nos han debilitado. Y ello en un contexto en el que, como dirían Charles S. Pierce o Ludwig Wittgenstein, el sentido es el uso y es una regla de acción. Por ello,

«Pues la política organiza de antemano a los absolutamente diversos en consideración a una igualdad relativa y para diferenciarlos de los relativamente diversos.» (Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, óp. cit., p. 47)

«Sólo se supera lo que se suple.» (Karl Marx, citado en Xavier Rubert de Ventós, *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido*, Barcelona, Anagrama, 1973, p. 26)

«Cuando pienso en los seres vivos, lo que veo en primer lugar y llama mi atención es esa masa de una sola pieza, que se mueve, se dobla, corre, salta, vuela o nada; que grita, habla, canta, y que multiplica sus actos y sus apariencias, sus estragos, sus trabajos y a sí misma en un medio que le admite y del que no es posible distraerla. Esa cosa, su actividad discontinua, su espontaneidad bruscamente surgida de un estado de inmovilidad al que siempre termina por retornar se hallan curiosamente urdidas: observamos que los aparatos visibles de propulsión, piernas, patas, alas, forman una parte bastante considerable de la masa total del ser, y descubrimos más tarde que el resto de su volumen está ocupado por órganos de trabajo íntimo algunos de cuyos efectos exteriores han podido verse. Se concibe que toda la duración de este ser es el efecto de ese trabajo, y que toda su producción, visible o no, se gasta alimentando a un insaciable consumidor de materia que es este mismo.» (Paul Valéry, «Reflexiones simples sobre el cuerpo», en VV.AA., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1991, p. 196)

«Nosotros tenemos una sola palabra, esa palabra cosa que deriva del latín causa, y que nos indica por su referencia etimológica-jurídica lo que se presenta para nosotros como el envoltorio y la designación de lo concreto. La cosa, no se dude de eso, no deja de ser utilizada en la lengua alemana, en un sentido original, como operación, deliberación, debate jurídico.» (Jacques Lacan, «Clase 4. *Das Ding*, 9 de diciembre de 1959», en *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2013)



Cuadrados rectificados (Interruptores), 1979-1980
Esmalte sobre aluminio, 44 x 44 cm c/u

hablar de usos es hablar de escenificaciones y de sentidos. El objeto nos retrotrae a la lógica del cuerpo expandido a través de la cultura o de dispositivos de la cultura material.

Esa sería la primera puerta, ligada a la noción de extensión. La segunda tendría que ver con la noción de reciprocidad a través de la idea muy psicoanalítica de las relaciones de objeto. Para el psicoanálisis un objeto es todo aquello con lo que uno se relaciona, sea una persona, una cosa o una parte de una persona o de una cosa. El fetichismo permite apreciar cómo una parte puede ser tomada por el todo, eludiendo así las complejidades del trato con lo real de otro ser. Si el sujeto se define por sus relaciones de objeto, la cualidad del objeto y la elección de objeto se vuelven sustanciales en la constitución de la personalidad. Recuerdo que, en contestación a la lingüística de Roman Jakobson y la noción de que «un significante sustituye un significado para un sujeto», Jacques Lacan plantea que «un signo es un significante que sustituye a un sujeto para otro significante»...⁴ De acuerdo a esta lógica, el sujeto es apenas el eslabón de una cadena de significantes que lo mueven y que lo arrastran mediante objetos de deseo y objetos causa de deseo, convirtiéndole casi siempre en un intermediario entre objetos. De nuevo, aquí McLuhan coincidiría con Lacan pero con una definición mucho más técnica que afecta a la lógica misma de la representación. Si el sujeto es un límite entre significantes y sus elecciones de deseo están condicionadas por imágenes, por significantes externos que en cierto modo le hacen desear, el estatuto del sujeto es bastante precario. No se trata del sujeto del humanismo como centro de voluntad y designio, sino más bien una penumbra de decisiones que apenas puede controlar sus impulsos. Entre este sujeto difuso y aquel sujeto centralizado, la autoría como creación configura la noción de sujeto social como responsabilidad y acción.

Por otra parte, la cosa (*res*) en la cosa pública es lo real de lo público. El equívoco de la noción que plantea el sociólogo Bruno Latour de una «política de las cosas» (*Dingpolitik*), es asumir como sujetos políticos —es decir, sujetos de responsabilidad parlamentaria— entidades no humanas: ¿cómo quedarían convocados en asamblea? ¿Bajo qué ventriloquia trascendental otorgarles voz y voto? ¿Acaso las antiguas castas de sacerdotes no se instituían, precisamente, como «intérpretes» de la voluntad de los que no tienen voz? ¿No es siempre el silencio instrumentalizado

«En el origen de la escritura está el lenguaje del ausente, la vivienda, un sustituto del seno materno, esa primera morada que siempre inspira nostalgia, en la que se estaba seguro y uno se sentía tan bien.» (Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1989)

«El humanismo consiste en querer cambiar el sistema ideológico sin tocar la institución; el reformismo en cambiar la institución sin tocar el sistema ideológico. Por el contrario, la acción revolucionaria se define como un quebrantamiento simultáneo de la conciencia y de la institución.» («Michel Foucault», en VV.AA. *Conversaciones con los radicales*, óp. cit.)

«Entonces, ¿qué es la *Dingpolitik* en última instancia? Es el grado de realidad que se inyecta cuando:

- a. La política ya no se limita a los seres humanos e incorpora muchos otros actores a los que están ligados.
- b. Los objetos se convierten en cosas, es decir, que el estudio de los “hechos de la realidad” (*matters of fact*) deja paso al de sus complicadas implicaciones y al estudio de los “hechos que conciernen” (*matters of concern*).
- c. La asamblea no se da bajo una esfera preexistente o al abrigo de una tradición anterior de la construcción de un parlamento virtual.
- d. Los límites inherentes impuestos por las deficiencias del habla, las insuficiencias cognitivas y todo tipo de discapacidades dejan de negarse y en su lugar se aceptan las prótesis.
- e. No se limita a un parlamento que habla apropiadamente sino que se extiende a otro tipo de asambleas/ensamblajes, en busca de una asamblea legítima.
- f. La asamblea se realiza bajo un “fantasma público” provisional y frágil, que ya no se declara equivalente a un Cuerpo, a un Leviatán o a un Estado.
- g. Y, finalmente, la *Dingpolitik* se hace posible cuando la política se libera de su obsesión, que es el momento de la sucesión.»

(Bruno Latour, «From Realpolitik to Dingpolitik. Or How to Make Things Public», óp. cit., p. 41)

4. Jacques-Alain Miller. *El lenguaje, aparato del goce*, Buenos Aires, Colección Diva, 2000, p. 161.



CVA

ES, no necesita certificación, 1981

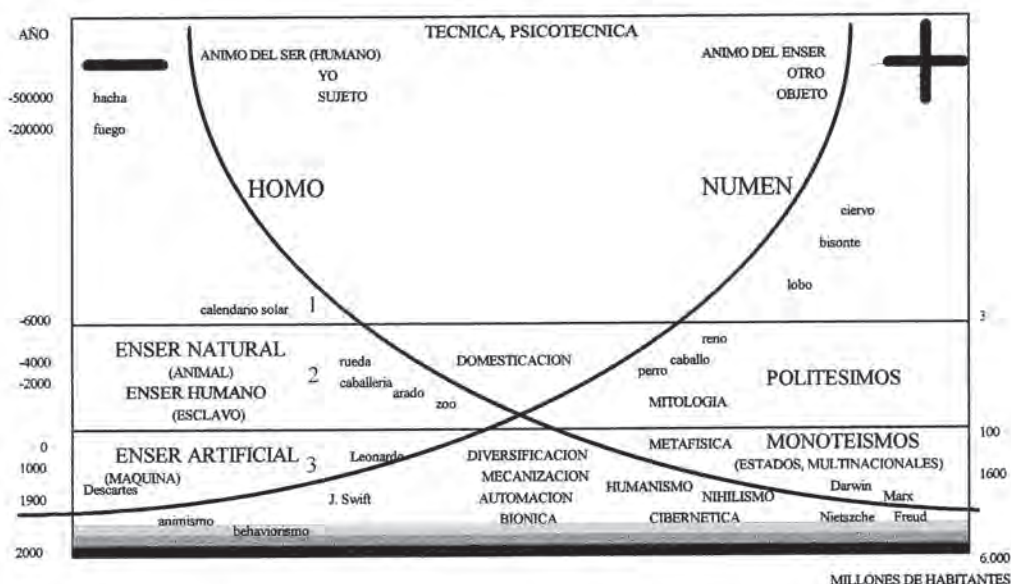
Sello de caucho, 11 x 18 cm

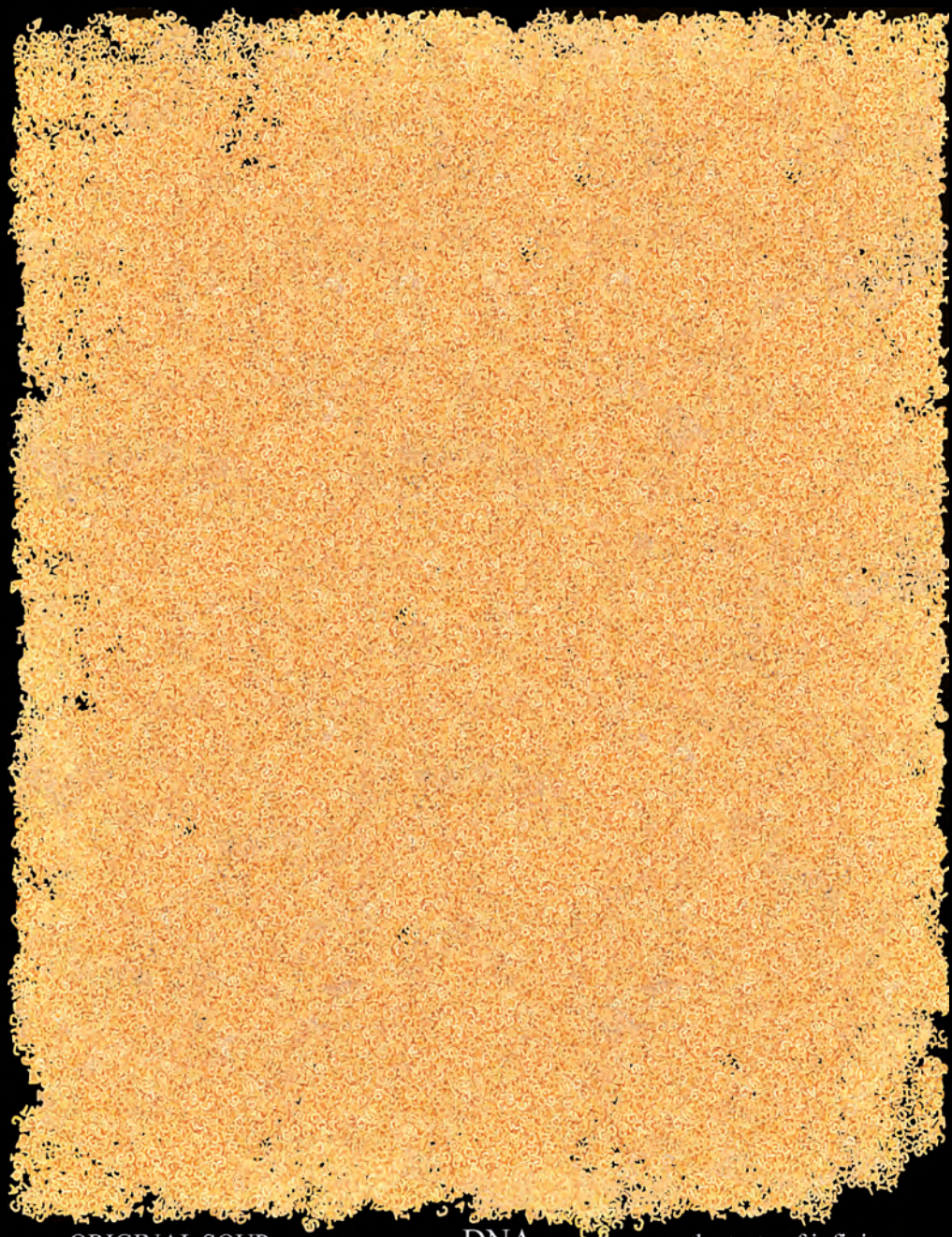
ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz. Depósito CVA

por el consenso de los que hablan? Lo «repúblico» no equivale al carácter público de lo real sino al carácter real de lo público. Es más bien la cosa entendida como núcleo constitutivo de lo social —la cosa de la que se trata—, y también la cosa como núcleo constitutivo de lo personal —la cosa que trata. Creo que el arte ofrece una oportunidad a la cosa. No tanto en el sentido heideggeriano de un ocultarse de sí misma, sino en el sentido freudiano como un eje integrante de la subjetividad, como lo real de una pérdida constituyente y ajena a la significación. La cosa del arte es tanto un reconocimiento del poder del objeto como un reconocimiento de la representacionalidad implícita en el objeto. Todas las extensiones y las reciprocidades de y con el objeto se intensifican en la obra de arte.

Las herramientas, los instrumentos, los útiles, son huellas del trabajo humano, pero también artefactos que crean al sujeto humano, lo habitúan y lo transforman. Son por ello útiles sociales en una relación en la que la sociedad misma es el producto de los utensilios. Todo lo que existe puede ser convertido y contemplado como herramienta. La función es imaginaria, no está en los objetos, sino en las reglas de acción que admitimos como evidencias de sentido: duros o blandos, materiales o inmateriales, corporales o sensoriales, afectivos o ideológicos, los instrumentos son normas de uso, programas de acción, voluntades de dominio. Pero, además, una herramienta está siempre entre el deseo de alguien que la creó y el ansia de quien la emplea. Por eso, bajo su dureza funcional se desvela la fragilidad y

Juan Luis Moraza, *Diagrama*.
Las evoluciones entre seres y enseres, 1991





ORIGINAL SOUP

JUNK DNA

the taste of infinite

la humanidad de esos programas. En la serie titulada *Software*, las esculturas se mostraban como útiles de un catálogo contemporáneo de «programas de acción» que evocan la hipertrofia de una sensibilidad finalista. Más allá de las ideologías, esta sensibilidad se haría fuerte en lo que el filósofo Mario Perniola llamó «sensologías», que convierte el cuerpo en amasijo de funciones y órganos, las sensaciones en un campo de explotación, el goce en una industria, las emociones en un hechizo de afecciones y afectos y la vida en una carrera, en una ciencia.

Como en toda la serie *Software*, en los propios *Retratos republicanos* la herramienta y el objeto aparecen como ese lugar de penumbra donde el sujeto queda definido en tanto correlato de su propia extensión, como asignado socialmente a un sentido y un uso. Esta situación extraña aparece en algunas obras mediante la conversión de unos órganos sin cuerpo en herramientas, la conversión del propio utensilio en representación del sujeto, pero también a partir de la singularidad misma de la herramienta. Al convertir una herramienta en una evocación de presencia, se escenifica una representación metonímica del sujeto, como cuando en un museo se coloca la paleta de un pintor. Esa metonimia del utensilio es un desplazamiento de lo real en lo imaginario que hace presente algo del sujeto. Algo ciertamente diferente de lo que se hace presente en una obra concluida.

Los *Retratos republicanos* aluden a una obra anterior, *Las bodas químicas*, que pertenece a la colección de Helga de Alvear y que también está incluida en la exposición. Funcionaba como punto final de la exposición *Software* (galería Moisés Pérez de Albéniz, 2010), dedicada, justamente, a las intersecciones entre el sentido y el uso de la herramienta y del sujeto. Allí donde el cuerpo y los órganos del cuerpo formaban parte de una carnicería convertida en herramientas extrañas, como un clavo o una aguja, se presentaban al espectador como presencias antropomórficas y antropométricas. Y, yo creo, se lograba un cierto reflejo subjetivo entre el espectador y ese clavo y esa aguja que evocaban de modo extraño una figura masculina y otra femenina. En este mismo sentido, *los Retratos republicanos* enfatizan la lógica del retrato como mecanismo de presencia. Desde el retrato republicano en la antigua Roma, el retrato legitimaba aquello que sucedía a su alrededor. La *representación* de un senador, de un monarca o de un presidente de la república legitimaba transacciones comerciales, juicios legales y todo tipo de operaciones institucionales. Consideraré que era un buen ejemplo del modo en que el emblema



Tú y yo somos la misma palabra, 1979

Tiza, tinta sobre papel, 13,5 x 9 cm / 8 x 8 x 8 (x2 uds.)

del retrato adquiriría una dimensión de *representación*, haciendo presente una presencia humana a través precisamente de herramientas antropomorfizadas sin ninguna transformación. Por lo demás, como dices, las herramientas aluden a cierto tipo de trabajos que están muy ligados a ¿la clase trabajadora? frente a otro tipo de herramientas más inmateriales; el tamaño de las herramientas es inversamente proporcional a la categoría social. Digamos que la herramienta aquí se relaciona con la clase trabajadora y con la estética revolucionaria, con la estética republicana.

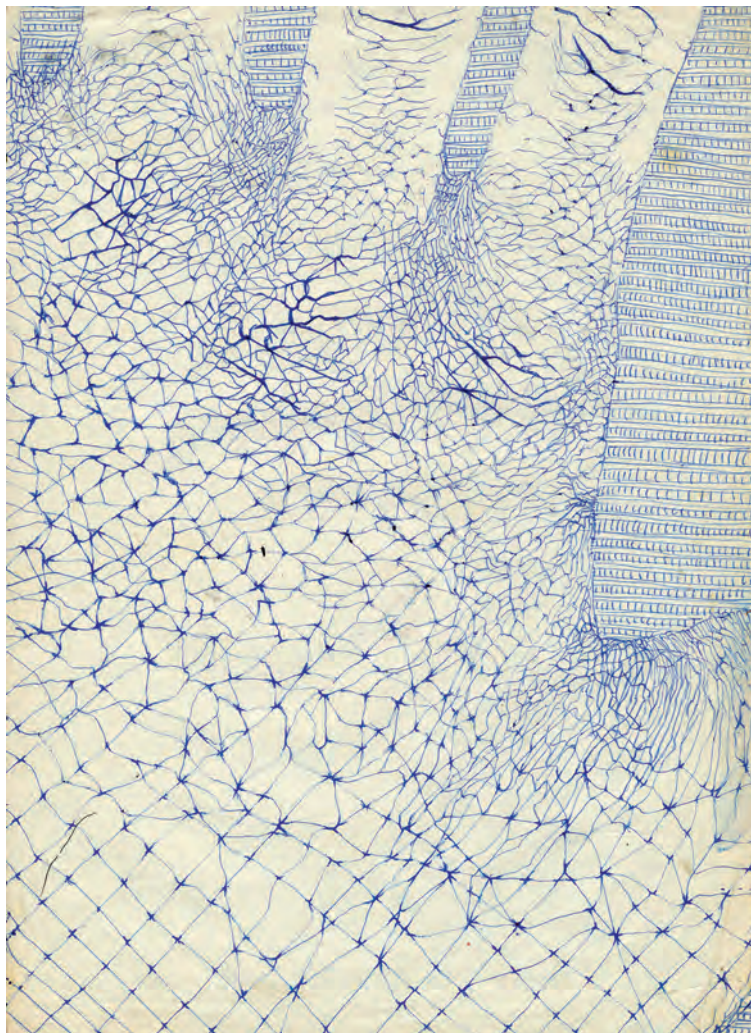
Las *Coronas republicanas* son aureolas y dispositivos de distinción. Desde el laurel —resquicio de la sacralidad de los árboles— hasta las coronas murales —que representaban el perímetro del imperio—, las coronas han acabado siendo epítomes de la monarquía, pero originalmente también eran distinciones colocadas en la cabeza de las desdichadas víctimas de una condena o un sacrificio. Castrenses, triunfales o cívicas, ceñidas a la cabeza de dioses, faraones, deportistas, emperadores, papas, aristócratas, militares, ciudadanos heroicos o difuntos, establecen una jerarquía de nivel que rompe la continuidad social. La idea de estas *Coronas republicanas* provenía de la incongruencia de un círculo de distinción dentro de un ámbito de igualdad; de qué modo lo común deja de serlo al distinguirse. Fueron surgiendo diferentes modalidades. Algunas refieren al mundo del obrero mediante un círculo de herramientas que evocan un trabajo conjunto —como si la corona estuviese siendo eternamente «trabajada»; otras fragmentan el círculo exigiendo ser sustentadas por varias cabezas al mismo tiempo, como si de un trípode se tratara; otras remiten a la propia medición craneal; y algunas aluden a formas de distinción de la iconografía popular, como el embudo, tradicionalmente la corona de los locos.

JF: En el centro de la exposición encontramos un archivo donde el visitante puede consultar múltiples evidencias de tus proyectos. ¿Cómo ves la presencia de este archivo en la exposición? Tú los llamas «museos morfológicos», «museos demográficos»... Se trata de una transferencia o reconstrucción de tus archivos, ¿hace referencia también a los archivos del museo? ¿Deseas con ello retar al museo a que presente sus archivos como exposición? Porque el Museo Reina Sofía se distingue, precisamente, por partir de la noción de archivo para definir su función dentro de la comunidad y de la sociedad.

JLM: Este museo, de acuerdo a un discurso muy contemporáneo, ha situado la cuestión del archivo sobre la mesa incluso a través de estéticas archivísticas que a veces niegan



Constantino el Grande. (312-325 a. C.)



Dibujo, 1974
Bolígrafo sobre papel, 21 x 29,7 cm

la idea misma del archivo. Pero, como dices, en mi caso prefiero llamarlos museos más que archivos. Seguramente la mayor diferencia está en las relaciones entre las partes de un archivo. Porque, en tanto en cuanto se producen cada vez más interacciones entre sus partes, el archivo deja de ser archivo para convertirse en un ecosistema, en una conversación, en una asamblea o en convención. ¿A qué me refiero cuando digo que son museos y no archivos? Precisamente a la lógica de las interacciones. Por ejemplo, el museo que llamábamos morfológico no es exactamente un archivo de mis archivos ni tampoco una especie de intento de dar cuenta de muchas cosas que no pueden aparecer en la exposición. Más bien plantea de qué modo en la mezcla de tiempos todo se ve alterado (el presente por el pasado, el pasado por el presente...); hay una completa contaminación que hace que la génesis de las formas artísticas o los objetos artísticos sea una historia transversal, auténticamente transhistórica, y por lo tanto niega la lógica del archivo. Porque hace que convivan elementos —dibujos, vídeos, esculturas, esquemas, documentos, libros— que se han creado o escogido bajo ciertas condiciones y que no sólo se yuxtaponen sino que se confrontan para generar otras cosas. Por tanto, ensayan una especie de museo morfológico o morfogenético, pues apuntan el modo en que las formas artísticas se constituyen como tales. Las obras se generan como organizaciones, como composiciones, y su forma de ser, su morfología, implica un modo particular de relacionar las partes y el todo, las jerarquías y las proporciones entre los elementos, las variaciones y diferencias sensoriales, los sistemas. Por ello, la noción de república surge aquí ligada a la noción de sistemas complejos. Concibo la obra como condensación material, como integración de un espacio categorial de materialidades —real, imaginaria y simbólica. La unificación de estas modalidades de materialidad es una de las condiciones más significativas de la obra de arte frente al documento, la fórmula, la teoría o la técnica. Esa integración material hace de lo físico un elemento irrenunciable. Por ello considero la escultura como el campo disciplinar más adecuado para una reflexión sobre la integración material.

JF: Has trabajado en tu obra la demografía, las políticas de natalidad como ejemplos de un principio instituyente de toda la sociedad, de su cultura, de su dimensión política. Hoy constatamos, en Estados Unidos por ejemplo, que todas las diferencias ideológicas entre liberales, conservadores, marxistas o neoliberales se exageran cuando se toca el aborto, todavía hoy una de las cuestiones fundamentales de la discusión ideológica. Casi todas las grandes

«Las formas en su carácter de auténticas, no agazapadas en su inmovilidad [...], la forma, la estructura en el sentido plenamente concreto, significa lo que agrega la totalidad misma, cuyo carácter esencial no consiste sólo en permitir la influencia recíproca de los elementos, sino en centrar la correlación de dichos elementos, en hacer de ellos una unidad específica.» (Ernst Bloch, «Proceso y estructura», en AA.VV. (1969), *Las nociones de estructura y génesis*, Buenos Aires, Proteo, pp. 25 y 29)



Juan Luis Moraza, *Arqueología del infierno*, 2003. Instalación en *Botánica Política*, en la Sala Montcada, Barcelona



Almacilmas (pedestales de mundos), 2009
Bronce (30 x 35 x 30 cm c/u), instalación de goteo de agua

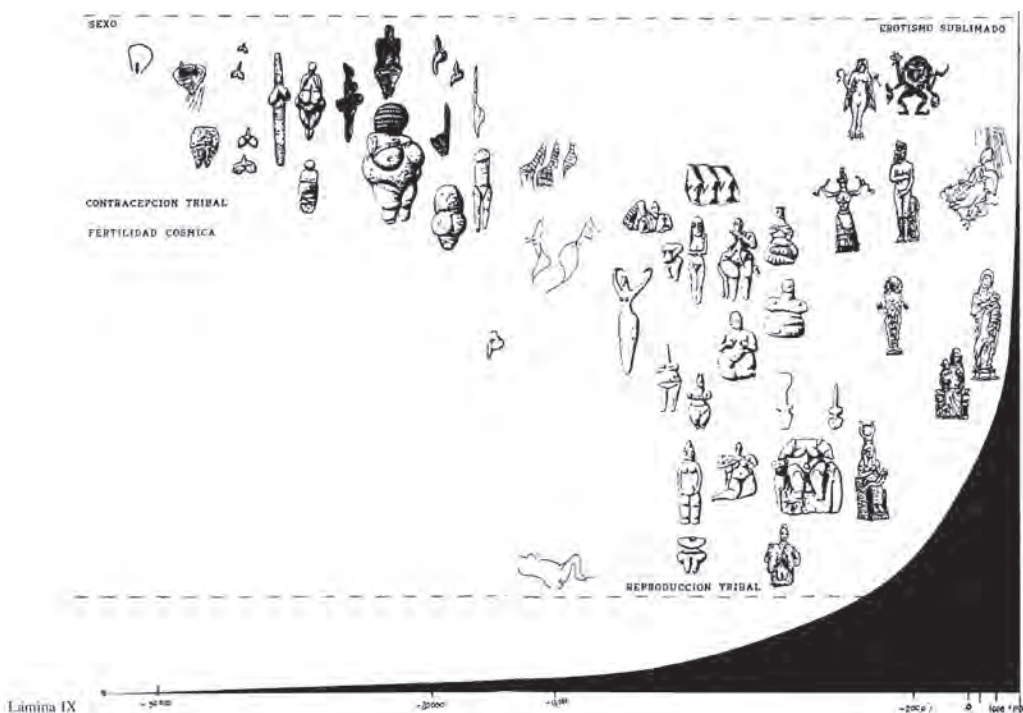
diferencias del discurso político entre derecha e izquierda, en la tradición de la Revolución francesa y sus convenciones, como hablábamos, se radicalizan en torno a este tema.

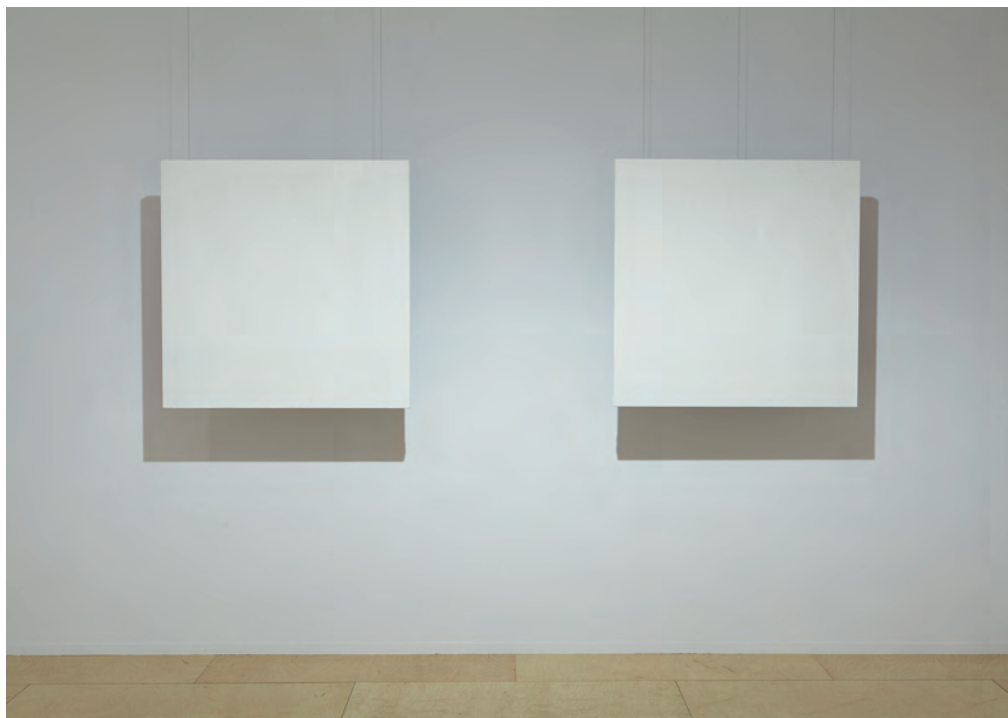
JLM: En lo que hemos llamado el «museo demográfico», se incluyen una serie de obras y documentos de 1991-1993. Para mí la cuestión demográfica es central porque está en el núcleo mismo de la constitución de la sociedad. Y lo que tú planteas es tan así, que podemos, recorriendo la historia, darnos cuenta de que no es una cuestión actual. En el libro *MA(non é)DONNA. Imágenes de creación, procreación y anticoncepción*, que publiqué en 1993 y que es contemporáneo a la serie de obras incluidas en lo que hemos llamado «museo demográfico», yo intenté indagar lo más profundamente posible en la paleoantropología y en la historia de la demografía. Progresivamente fui consciente de que, prácticamente desde el neolítico, la lógica del crecimiento demográfico es la lógica del crecimiento económico en una persistente y estructural conexión entre reproducción y producción, de tal manera que la demografía es un instrumento del capitalismo que nace en el neolítico. La intensificación superproductiva y super-reproductiva surge simultáneamente hace unos cuantos miles de años. El carácter ancestral de esta entente entre producción y reproducción explica la dificultad cultural para comprender

«La reproducción es una forma de producción cuyo “producto” son nuevos seres humanos.» (Marvin Harris, *Antropología cultural*, Madrid, Alianza, 1990, p. 151)

«La superpoblación es una de las condiciones de vida del régimen capitalista de producción. Constituye un ejército industrial de reserva, un contingente disponible.» (Karl Marx, *El capital*, México, Crítica de la Economía Política. Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 535)

Juan Luis Moraza, *MA(non é)DONNA. Imágenes de creación, procreación y anticoncepción*, 1992. Esquema





Repercutor (V, VI), 2007-2013
Óleo sobre bronze, bronze, resina, 90 x 90 cm

la lógica del decrecimiento que, desde posturas más bien de izquierdas, está intentando frenar la locura de un crecimiento económico ilimitado (e insostenible) frente a la limitación real de recursos planetarios. La lógica del crecimiento ilimitado es una insensatez que desde el neolítico se habrá desarrollado hasta el capitalismo financiero.

La demografía ha sido uno de los más importantes instrumentos y objetivos políticos. En las serie de obras del «museo demográfico» intento ahondar en estas cuestiones a través de una reflexión sobre la relación entre iconografía y la demografía. Siendo la demografía una cuestión política fundamental, ¿cómo se ha traducido en la construcción de imágenes? ¿Acaso las imágenes no han contribuido de forma sustancial en las estrategias de estimulación productiva-reproductiva? ¿Y de qué modo? A partir de todos aquellos trabajos, advertí que la manera de representar el cuerpo humano (que supone un ochenta por ciento de la totalidad de la iconografía del arte universal) no había sido neutral con respecto a las representaciones ligadas a funciones demográficas, y de manera especial en la representación del cuerpo femenino. El trabajo de aquellos años hizo que durante casi una generación se me invitara a contextos de discusión feminista y cuestiones de género, etc., pues había descubierto que la imagen de la mujer —a través de distintas mitologías y culturas— permitía recorrer la doble historia de la discriminación sexual y la estimulación natal en un juego muy perverso que atraviesa los imperios clásicos, las repúblicas modernas y el imperio posmoderno.

Estos dos «museos» son seguramente los que tienen una apariencia más archivística, pero quiero insistir en esa negación de la lógica del museo porque es la afirmación de una lógica de interacciones entre partes. Digamos que el archivo parece pertenecer a la ética republicana y la lógica del Derecho, con esa vocación enciclopédica del registro y sus promesas. Pero entiendo que el museo es aún más una cuestión republicana en tanto que no trata con registros sino con cosas. Bruno Latour dedicó un capítulo especial de *Atmósferas de Democracia*⁵ a la relación etimológica entre asamblea y ensamblaje. Me reconocí en esa relación porque, como te decía, la idea misma del título de esta exposición nace de una conferencia sobre collage y fotomontaje en relación con la recuperación del cuerpo en estéticas de fragmentación, es decir, de ensamblaje. La idea de asamblea

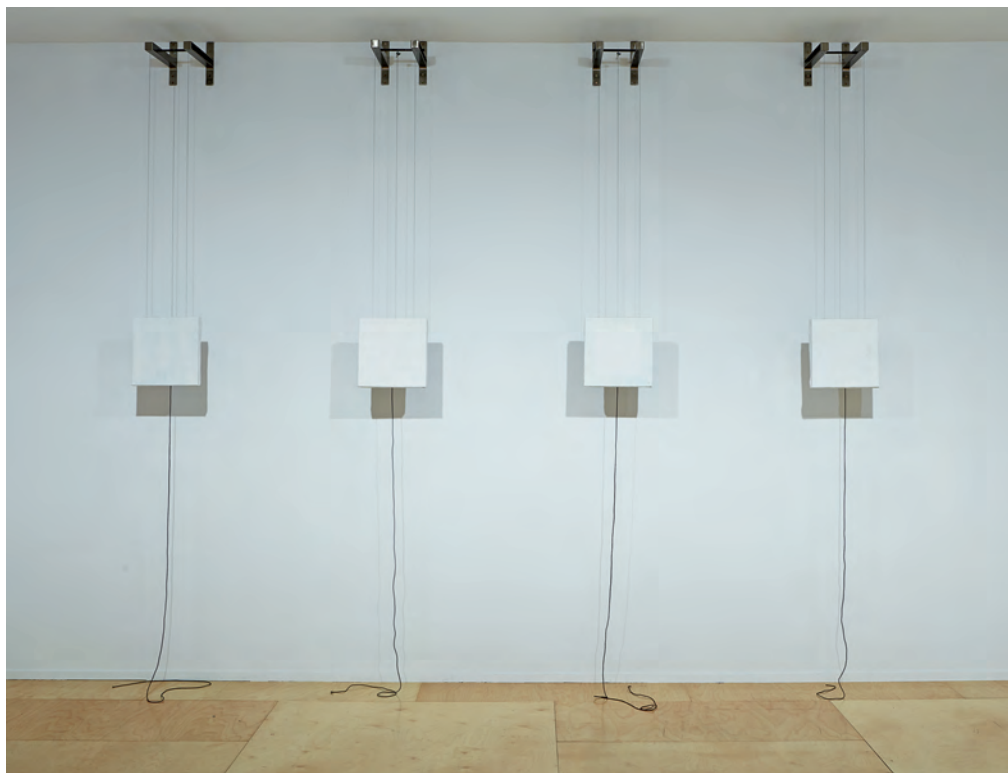
«O vuestra conciencia no corresponde a ningún contenido ni a ninguna mutación, o bien consiste en una perceptible porción de contenido y de mutación. Vuestro aprendizaje de la realidad se lleva a cabo literalmente mediante simientes y gotitas de percepción intelectual e indirectamente podéis dividir las en componentes, pero en cuanto dadas inmediatamente, se presentan en su integridad, o bien no se presentan en absoluto.» (Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, Nueva York, MacMillan, 1929, p. 53)



Juan Luis Moraza, *Fanal*, 2000, Museo de Bellas Artes de Bilbao

5. MIT Press y ZKM Karlsruhe, 2005. Editado por Bruno Latour y Peter Weibel [cat. exp.].

Repercutor (I, II, III, IV), 2007-2013
Óleo sobre bronce y bronce niquelado,
30 x 50 x 30 cm



implica que las partes están conversando, interactuando y no sólo cada una en un casillero. Por muy expandido y difuso que sea un archivo, seguirá siendo un orden inferior de organización. Mientras el museo, más allá de la idea de ensamblaje o de asamblea, implica la creación de criterios de unificación que dotan de propiedades a los componentes y propician un ecosistema de interacciones múltiples.

JF: Es curioso constatar en tu obra otra evidencia de algo que nace también en la historia de la república: las unidades de medida. Fue la República francesa la que consiguió unificar los sistemas métricos o los sistemas de peso, por ejemplo. Esa uniformización ha servido después para globalizar el comercio mundial. Esa búsqueda de una normatividad global inherente a la ascensión planetaria de una clase social es también una de las consecuencias de la Revolución francesa, y posteriormente, de la Revolución americana. Las unidades de medida de tus obras son todas diferentes, desfigurando y desconfigurando así esa normatividad: se torsionan, se espejan y se alejan de su misión normativa original para regresar casi a una individualidad del objeto. Cada una se diferencia de la otra como expresión de la diversidad, de la pluralidad de las personas que las miran y que en ellas se reflejan. Tus unidades métricas presentadas sobre una base espejada que las refleja y las dobla podrían ser un ejemplo de la manera en que individualizas aquello que es social. A partir de la noción de *dividuo* —que utilizas en otra de tus series— confrontas al individuo con la condición reptiliana inherente a su vida social⁶. ¿Cómo describirías en tu trabajo ese juego entre el objeto convencional y el individuo que lo particulariza?

JLM: Si me permites antes de responder, igual continuando con lo anterior, yo te devolvería la pregunta respecto a la cuestión del archivo con relación al museo. ¿No crees que la discusión que hoy en día se mantiene dentro del contexto del arte —no específicamente dentro del museo— sobre la lógica del archivo es más estética que estructural? ¿Cómo lo dirías?

JF: En este momento están pasando muchas cosas en los museos que redefinen contextos y procesos de trabajo con sus archivos. El modo en que el propio artista ha empezado a utilizar y a construir archivos y sistemas de documentación como soporte del proceso artístico, cambia también el modo en que se trabaja con un archivo en un museo. Uno de los problemas de los museos es cómo ampliar sus normas

6. Sobre la condición reptiliana de la vida social, ver el ensayo de Juan Luis Moraza en este volumen, «Publicidad de lo político», pp. 168-230.



Toolbrain, 2010
Bronce niquelado, esmalte sobre madera,
70 x 19 x 14 cm

en función de la diversidad de archivos que acogen. Si antes el archivo reunía documentos físicos, ahora hay archivos relacionados con transmisión verbal o inmaterial dentro del museo. Y luego está el propio cambio de la obra de arte, que pone en cuestión la organización del museo. ¿Vamos a guardar una obra como *One and Three Chairs* [Una y tres sillas] (1965), de Joseph Kosuth, poniendo la silla en el departamento de escultura, la fotografía en el departamento de fotografía y la definición en el departamento de obra gráfica? [risas]

Tampoco es lo mismo guardar y preservar las instrucciones de una obra conceptual que archivos sonoros o audiovisuales; definir las condiciones de acceso a esos archivos que almacenar y conservar objetos. A partir del momento en el que el museo recoge lo inmaterial, la definición de archivo cambia. Hoy los museos tienen que definirse en función de nuevos retos que el archivo les plantea desde una perspectiva histórica crítica. El Museo Reina Sofía, por ejemplo, intenta redefinir el trabajo con sus archivos a partir de una situación poscolonial, intentando no ser otra institución global más que acumula archivos de todo un mundo colonizado, sino desarrollando redes entre diferentes archivos, contribuyendo a identificarlos, clasificarlos, manteniéndolos donde están y buscando condiciones para que sigan donde están, pero compartidos por redes entre museos y otras instituciones, propulsoras de nuevas institucionalidades. Es importante que los museos disponibilicen sus archivos en red. El concepto de red no sólo es una posibilidad sino también un objetivo ético para que el archivo contemporáneo no sea una especie de tesoro inaccesible, un espacio opaco, una caja fuerte de saberes, de objetos, de fetiches. Otra manera de plantear el archivo es el modo en que el museo puede trabajar con el archivo de un artista, de un crítico, de un coleccionista, siendo cada uno expresiones de un retrato particular. Cómo incorporar y no incorporar, cómo cuidar los archivos que existen en el mundo, ya sea al adquirirlos o trabajando en red, cómo hacer que no pertenezcan del todo a nadie y puedan ser compartidos por todos.... Estas situaciones conformarían un nuevo proceso instituyente en el museo de nuestro tiempo.

JLM: Mi pregunta también se refería a la posibilidad de que el archivo se convierta en un dispositivo de exposición, lo cual, tal como lo planteas, sugeriría a una voluntad de transparencia. Es decir, hacer que un público más extenso pueda tener acceso a una información que, en ocasiones, se limita a quedar almacenada a la espera del investigador.

«Museo como espacio democrático donde se presentan historias culturales y se debate sobre ellas, donde se establece un diálogo entre la memoria y la historia para caer en el mito de una cultura única y trascendental.» (Serge Guilbaut, «*Museum ad nauseam?* Os Museos no laberinto post-moderno», en María Luisa Sobrino (ed.), *Creación artística e identidades culturales*, Santiago de Compostela, Consello de Cultura Galega, 2009, p. 22)

«Lo que está en juego no es la representación de las obras en el contexto de la época en que surgieron, sino dar cuenta de la época que las percibe —nuestra época— en su época.» (Walter Benjamin, «*Literary History and the Study of Literature*», en *Selected Writings 1931-1934*, vol. 2, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 2005)

«¿Pero no tienen los museos también bodegas? ¿Son siempre las mismas las obras expuestas? ¿No hay, acaso, una alternancia entre las obras expuestas y las obras en bodegas?» (Salvo [Salvatore Mangione], *De la pintura: en el estilo de Wittgenstein*, óp. cit., p. 47)



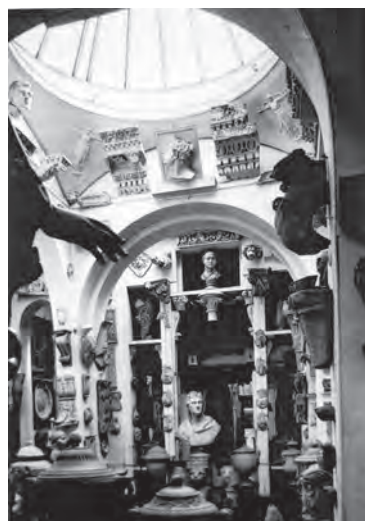
Toolskin, 2010
Bronce niquelado, madera, 90 x 7 x 17 cm

JF: Los artistas han empezado a utilizar los archivos y otros sistemas de documentación como soporte de su trabajo, todo ello influido por Harald Szeemann⁷, una vez más barómetro y pionero, que en 1974 organizó una exposición dedicada a los objetos acumulados por su abuelo: la historia de un peluquero húngaro atravesada por la historia de Europa Central. La exposición demostraba —como ya sostenía la Nueva Historia o historia de las mentalidades— que cada persona es un archivo y también un museo. Muchos artistas, conscientes de ello, oponen resistencia al museo instituido para construir su propio museo, su manera de trabajar la referencia, el documento, el registro, la imagen, el texto, el dispositivo de presentación. El artista redefine el museo a partir de «su» propio museo. Como creo que ocurre contigo y con tu trabajo en esta exposición.

JLM: Me resulta divertida la idea, también genealógica, de que coleccionismo y colonialismo están muy emparentados. En cierto modo cada persona es coleccionista, y en cierto modo también coloniza el mundo, coloniza el pasado, coloniza la experiencia.

El reconocimiento de la singularidad de cada sujeto es muy propio de la legitimidad democrática, lo que implica una cierta política de las biografías, y creo que eso está muy presente en el museo contemporáneo: el reconocimiento de la singularidad a través de la idea de que cada sujeto en sí es un universo biográfico plagado de experiencias que pueden resultar atractivas y valiosas para los demás, etc. Y eso nos lleva al tema de la universalización de los sistemas métricos y al de la humanización o singularización de las normas respecto a las unidades de medida. La historia de las unidades globalizadas de medida encuentra un lugar fundamental en la época republicana de la Enciclopedia. Toda unificación se realiza a costa de sacrificar singularidades. En cierto modo, la universalidad y la singularidad son las dos caras de la modernidad y están inextricablemente unidas en el desarrollo de la experiencia moderna. Imaginé una situación contemporánea en la que la letra pequeña de los contratos, de la ley, se pudiera considerar una especie de síntoma del grado de modernidad de la ley frente a una orden tajante. Pero, al mismo tiempo, la letra pequeña es ornamental en el sentido de que nos introduce dentro de un laberinto del que sólo los expertos en la norma son capaces de salir.

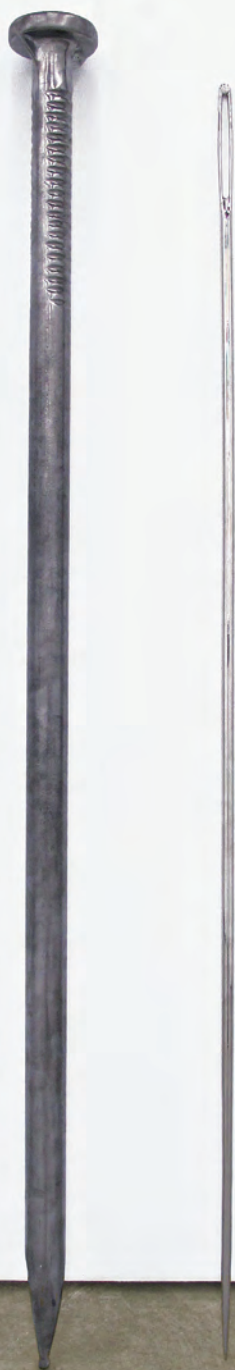
«El significado es una regla de acción.»
(Ludwig Wittgenstein, *Cuadernos azul y marrón*, Madrid, Tecnos, 1976, pp. 103 y ss.)



Cúpula del Museo Sir John Soane, Londres, 1993.

7. *Grandfather: A Pioneer Like Us* [Abuelo: un pionero como nosotros] (1974), se celebró en el apartamento de Szeemann en Zúrich y recogía una colección de objetos perteneciente a su abuelo, peluquero de profesión.

Chemical Wedding, 2010
Hierro, bronce niquelado,
165 x 12 Ø cm / 159 x 2 Ø cm
Colección Helga de Alvear, Madrid/Cáceres



De tal manera que la letra pequeña también desprotege al ciudadano, que no domina la técnica legal. Conforme se hacen más sensibles a las singularidades, las leyes van perdiendo su universalidad, con los peligros políticos que eso implica, por no hablar de la jurisprudencia. Que exista una ley para unos y otra ley para otros permite unos niveles de desigualdad brutales. A base de matizaciones y jurisprudencias, la sofisticación moderna ligada a la singularidad destruye el potencial de unificación igualitaria que se introduce a través de los sistemas de medida compartidos. En relación con estas paradojas, imaginé una situación en la que existiera una norma para cada sujeto en cada situación, como la realización máxima de la máxima relativización y contextualización de la ley y la medida. Hay dos series vinculadas con la lógica de la medida. La primera, de 1998, titulada *Relogos*, remite a la función monumental de la medida del tiempo y consiste en conjuntos de pedestales con relojes asociados no tanto a la marca del tiempo cronológico, sino a movimientos dentro de sistemas de categorías. La segunda proviene de la obra *Devotos (anormatividad)*, que más tarde se convirtió en el origen de la serie *Arules* y que imagina a un ciudadano que no sólo dispone de un voto sino de su propio sistema métrico. Así comencé a retorcer sistemas de medida convirtiéndolos en únicos e irrepetibles. Pensaba que las reglas torsionadas evocaban bien el narcisismo contemporáneo y la perversión del principio de singularidad convertida en un requisito de homologación. Es como la idea de igualdad ante la ley, cuando la ley no es igualitaria... Por eso coloqué cada una de estas reglas sobre un espejo, procurando reforzar esa idea narcisista de una medida que se vuelve incapaz de resolver un vínculo, porque se ha personalizado tanto que sólo sirve para una situación, para una circunstancia y también para un único sujeto. Por lo tanto ya no funciona del todo como medida y si no es una medida ¿qué es? Esta es la cuestión básica de la socialidad contemporánea.

JF: La textualidad es una parte relevante en tu trabajo. Diversos tipos de textos se pueden manifestar desde diferentes tipos de meta-textos, como el texto de ensayo o reflexión sobre un asunto artístico, político, o psicoanalítico, por ejemplo, hasta otros textos constituidos como obra literaria, como tus ejercicios paródicos de otros autores. Roland Barthes ha relacionado el estatuto del escritor con el del escribidor, siendo el escribidor el que escribe a partir de los textos del escritor, el que trabaja sobre los discursos y paratextos, como el crítico. Roland Barthes ha combatido esa dicotomía defendiendo que el discurso crítico puede



DNAILS, DNADRILLS, 2010
Cromo cobalto, bronce niquelado, 4 x 2 Ø cm

ser también una evidencia de la escritura y no simplemente una demostración de «escribiduría»...

JLM: Seguramente, pobre Barthes, no ha asistido a una última deriva contemporánea del escritor descendiendo hacia el escriba.

JF: [risas]

JLM: Es casi un anotador de cuentas...

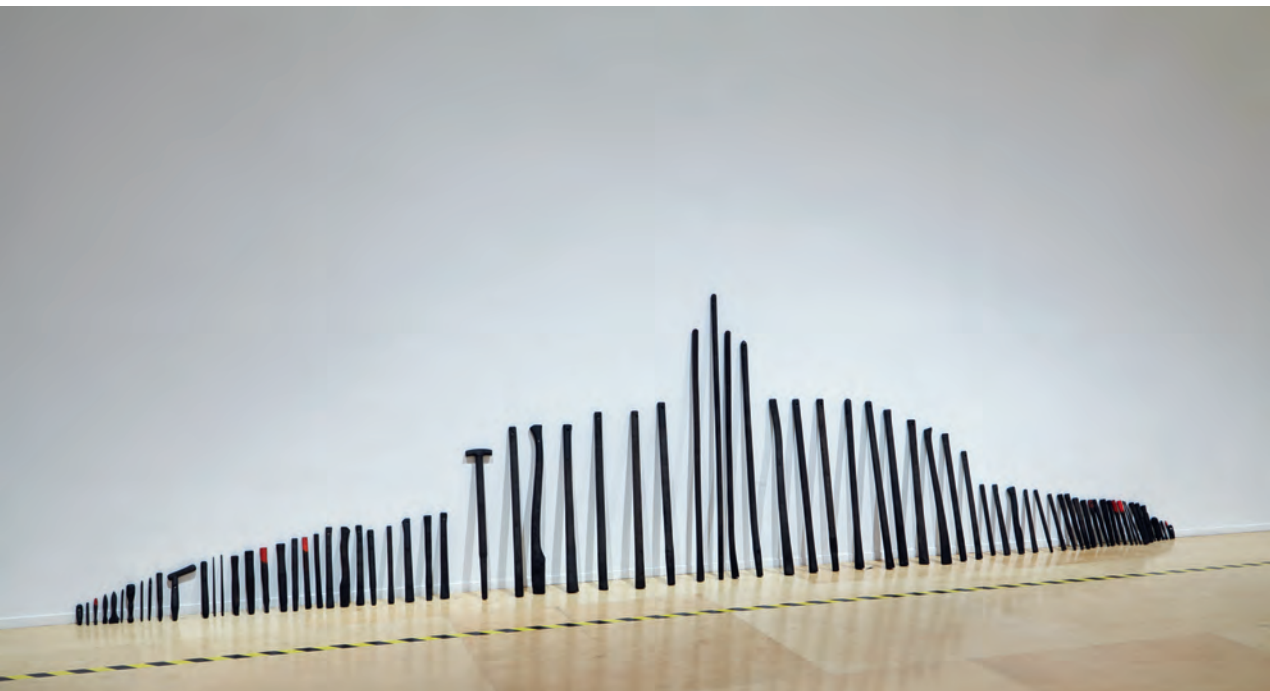
JF: Me interesan mucho esos textos tuyos que son claramente literarios, sobre todo cuando son paródicos de otros discursos, como el discurso ensayístico (como ocurre con tus apócrifos de Lacan), el biográfico, (como tu texto de Malevitch) o del discurso literario (como tu reinención literaria a partir de Mallarmé)⁸.

JLM: Y paradójico, también, al emular al escribidor y al escriba...

JF: Algunos de tus textos son como un ejercicio de alteridad que refleja una reciprocidad entre el que escribe y lo que escribe...

JLM: No sé, seguramente tiene que ver la destitución de la identidad para construir subjetividad. Yo no tengo miedo a la contaminación o a quedarme encerrado en las imágenes o en los reflejos de otro. Y seguramente eso me permite, más que camuflarme, dejar que lo que yo recibo como algo importante me atraviese y obre en mí lo que tenga que obrar, sin miedo a perder mi integridad. Y al mismo tiempo, la relación con la textualidad es menos importante de lo que parece. Soy, como todos los humanos, un ser hablante y el lenguaje también me atraviesa y no lo elijo, me viene dado como lengua materna y como lenguaje aprendido en tanto interiorizado. Pero la sensación que tengo es que mi trato con el mundo no se articula a través del texto. Es, en todo caso, una parte irrenunciable que poseo como humano por e estar atravesado por la lengua, pero no le otorgo un lugar central. En esto he discutido con los psicoanalistas, pues no creo que el inconsciente esté estructurado como lenguaje ni que la verbalidad o la textualidad sean suficientes para afrontar ciertas cuestiones que creo funcionan en un orden mucho más iconográfico-simbólico, digamos, analfabeto, por decirlo de alguna manera. Por otro lado, aunque los artistas no somos analfabetos, nuestras obras son analfabetas incluso cuando tienen textos, pues escapan a la lógica del sentido. A lo largo de la historia, los artistas han recorrido todos los géneros literarios: poemas,

8. Dos de ellos, «De amor, sabor (Jacques Lacan)» y «Culto al eclipse (meditaciones de Malevitch en su lecho de muerte)» están incluidos en este volumen, pp. 169-207 y 209-231.

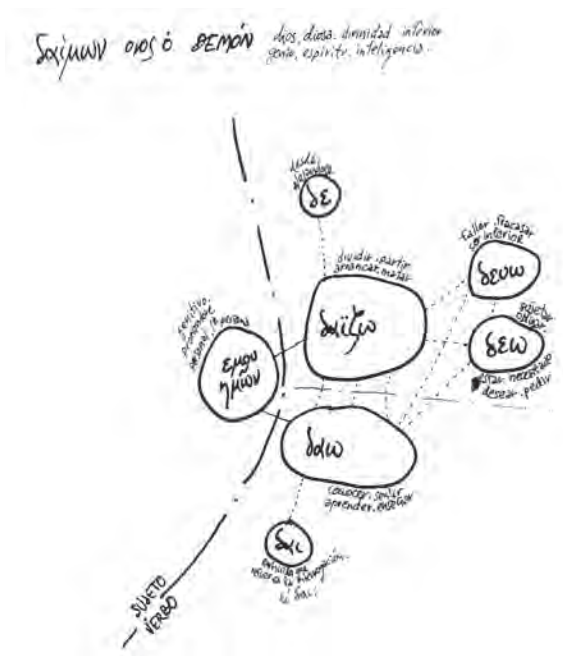


Operarios, 2014
Madera carbonizada,
medida máxima en altura: 120 cm

narraciones, novelas, ensayos, textos programáticos, manifiestos... Unos más otros menos. Tiendo a reconocerme más en los artistas que se han involucrado en los saberes de su época (que son la mayoría, no son excepciones) y en el manejo fluido de varias formas de representación, incluido el lenguaje.

JF: ¿Cómo empezaste a escribir?

JLM: Creo que he sido muy tardío, hace poco recordaba en una entrega de premios que mis habilidades infantiles por el dibujo me llevaron a tomar clases diarias de dibujo con un profesor sordomudo. Estuve con él años, yendo todos los días a su casa, cuyo timbre era una bombilla. La manera de aprender no pasaba por la palabra, sino por las manos. Él me cogía la mano y me dirigía o también ponía mi mano en la suya para que yo sintiese el gesto. Era una cosa muy performativa, por una parte, y ajena al discurso. Y yo también durante la adolescencia fui muy tímido y muy buen estudiante: mantenía una magnífica relación con el saber pero una difícil con el habla. Tenía una cierta necesidad de intentar comprender lo que hacía sin palabras para ganar cierta distancia en la reflexión. En la adolescencia echaba de menos en las clases de arte algo que sí sucedía en las clases de literatura: el análisis pormenorizado del modo en que se fabricaban las nociones y las emociones, mientras que la enseñanza artística estaba reducida





Endscape (Copenhagen Einstein), 2013
Aluminio pulido, esmalte sobre madera,
94 x 100 x 100 cm

a una cuestión casi pretecnológica, de manualidad o de visualidad. Veía que en los análisis literarios había mucha más precisión. Y los perfiles que yo admiraba, incluso en los poetas, eran perfiles dobles: en España, por ejemplo, Pedro Salinas, que era un excelente poeta pero también un gran ensayista. Con los artistas me empezaba a suceder lo mismo. Cuando me encontré con diecisiete años con los artistas conceptuales y minimalistas me sentí muy cómodo porque vi que no querían delegar el texto a los especialistas del discurso: los teóricos, los historiadores, etc. De modo que fue natural asumir la responsabilidad de la reflexión y de la transmisión. Después vino el encuentro con Jorge Oteiza, que también era un gran ensayista, y con Dalí. Y de la mano de los artistas, todo lo demás. Bastaba acudir a sus fuentes para interesarme por la semiología o la fenomenología. No se trata de una cuestión exclusiva ni del arte conceptual ni del siglo xx. Por eso me ha interesado mucho los textos de artistas desde la Antigüedad: del el *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci a los textos de Peter Halley, Robert Morris o Luciano Fabro, que son formidables, o *Arte y sociedad*. A su modo, independientemente del tono ensayístico o poético o como sea, los artistas transmiten muy bien, manejan muy bien el lenguaje, y por eso para mí han sido importantes. Al mismo tiempo, mi manera de utilizar el lenguaje está totalmente contaminada por las formas visuales y por la mecánica. Para mí el texto es una materia tan física como la más dura de las piedras. Fracturo y ensambló sin ninguna contemplación. Di una charla sobre la escritura paranoica con el título «escrisuras», advirtiendo también que la raíz etimológica de la palabra «escritura» coincide con la de «crisis». Entendía que la *escrisura* era una manera de referirme a esa cuestión crítica, de momento decisivo de algo que se ponga en el sujeto del propio habla.

JF: ¿Y cómo empezaste a construir los discursos paródicos?

JLM: Más que paródicos, quizá sea mejor llamarlos, como has sugerido, «arcanos». Creo que por admiración y por una necesidad de distanciamiento. Para medir el grado de afinación... Medir es medirse. Decía el compositor Erik Satie: «He medido a Beethoven, a Bach». Esto me lleva a preguntarte al revés, ¿cómo lees las cosas? ¿O cómo te enfrentas a una obra? ¿Qué esperas de ella?

JF: La primera impresión que provoca la lectura de tus textos paródicos es muy rara, como si estuviéramos escuchando una pieza desconocida de un compositor que conocemos. Esto crea una sensación muy ambigua entre la admiración por el reconocimiento del virtuosismo textual



Endscape (anderssen du fresne), 2013
Aluminio pulido, esmalte sobre madera,
92 x 100 x 100 cm

y conceptual y la búsqueda de lo que hay de diferente. Allí se abre, como diría Derrida, esa diferencia que separa el texto de sus matrices. Es una cuestión que queda siempre en abierto, y es la que nos entusiasma al leerlo hasta el final y al pensarlo.

JLM: Has respondido por mí [risas]. Sí, porque yo tengo esa misma sensación de los textos. Siempre parten de la admiración, es decir, de reconocer que algo en esos personajes me ha tocado., pero también de medir la distancia: ¿qué me falta en ellos?, ¿qué falta yo para ellos? Casi sería como añadir un capítulo extra a su obra, algo que resuena en mí y que a través de ellos yo puedo decirlo con su voz, o algo parecido. Es una manera divertida de hacerlo para mí y también respetuosa sin exceso, porque un exceso de respeto es una falta de respeto. Conocí personalmente a Derrida en una conferencia que dio en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Estaba rodeado de «apóstoles» y yo creo que ese exceso de respeto sólo le perjudicaba porque él mismo se había convertido en su propio «apóstol». Esa actitud me defrauda siempre. Creo que hay que tener un cierto grado de confianza con aquello que respetas para poder ir más allá de la devoción. Sólo desde la distancia es posible un juego de escritura tal, sin ninguna ansiedad de desintegración personal. No basta con citar a un clásico, leerlo es escribirlo. No importa lo que quieren decir sino qué nos hacen decir.

Por otra parte, estoy convencido de que todos somos todos en cierto grado, aunque sea uno muy pequeño. Con esto quiero decir que, si estimulas cierta predisposición, puedes acrecentar tu empatía y reconocer al otro en ti. Aunque en cada uno la combinación y proporción sean diferentes, todos tenemos algo de autista, de genio, de estricto o de indolente. Todos poseemos todos los caracteres y todas las pasiones. Cuando Clifford Geertz descifra el «estilo» de algunos de los antropólogos más relevantes de la historia, reconoce ese juego de espejos deformes en el que consisten los encuentros (entre el antropólogo y el nativo, entre un antropólogo y otro...).

JF: ¿Tu trabajo como profesor ha sido también importante para el desarrollo de tu textualidad?

JLM: Cuando entré por primera vez a dar clase en una universidad, llegué muy joven y con una gran dificultad para lo público. Así que para mí fue un auténtico ejercicio gimnástico y emocional, seguramente porque la timidez es siempre un síntoma del exceso de influencia por parte del otro, como si estuvieras demasiado afectado por la presencia del otro y necesitaras protegerte, primero con el silencio,

«Casi todo el Oriente recurre a citas cuando desea dar expresión a una experiencia personal directa.» (Hermann Graf Keyserling, citado en Héctor Juan Fiorini, *El psiquismo creador*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995, p. 14)

«No te digo, dio en ti.» (Roberto Harari, *Polifonías. Del arte en psicoanálisis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998)

Paragreenberg, 2013
Bronce niquelado, esmalte sobre madera,
70 x 15 x 12 cm



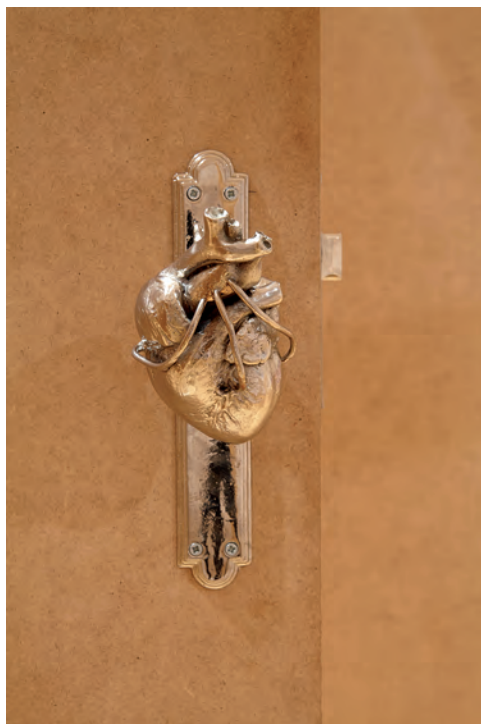
después con palabras y objetos. Siempre hay una especie de espacio intermedio o de materia intermedia entre la presencia del otro y la propia. Mi tarea como profesor fue muy importante porque me ejercitó en la desprotección, en evitar la necesidad de esa intermediación y, al mismo tiempo, de explorarla al máximo. Creo que en el arte hay un cierto compromiso de transmisión. Como autor, uno nunca es del todo indiferente a lo que le pasa al otro en relación con la obra. Eso no quiere decir que deseo prede-terminar una conducta, pero algo quiero cuando dejo algo para que otro lo encuentre. Y por eso te pregunto, ¿tú qué haces en relación con las obras?, ¿qué esperas de ellas? Porque yo al menos quiero que algo suceda (aunque no deseo prescribir qué sea ese «algo»).

JF: Eso nos plantea la cuestión de cómo te constituyes en espectador del proceso de creación. En tu obra buscas siempre construir un universo de referencias que puedan ser comunes al espacio del espectador, un espacio donde el espectador sienta reconocible y al mismo tiempo extraño el territorio que abres a partir de referencias comunes. Y eso sucede mucho con las referencias, que pueden ir desde la teoría psicoanalítica al dominio de lo político.

JLM: Desde luego reconozco que, sin querer prede-terminar al espectador, procuro ofrecer un despliegue de pistas, de rastros, de orígenes, mostrando en las obras su propio proceso, su carácter incompleto, su origen. Se trata de mantener una cierta proporción entre lo que compartes y lo que transmites, entre lo común y lo más propio. Lo que dices me hace pensar de nuevo en el origen de las palabras que usamos para designar la cosa, *Ding, thing, res*, «causa», tal y como han sido usadas en ambos contextos (político y psicoanalítico). En sus diferencias, comparten algunos aspectos: la cosa es una condensación que se resiste a la significación, que es fundamental en la constitución del sujeto y en la constitución social... La cosa, en fin, es siempre cosa pública pero también intensamente cosa íntima. Seguramente la obra de arte es el objeto artificial que más puede acercarse a la cosa freudiana, a la cosa heideggeriana o a la latouriana. También la obra de arte refiere a una imposibilidad de significación, a una centralidad subjetiva y a una mediación social. También la obra de arte es una cosa pública y una cosa íntima...

JF: Ocurre muchas veces que, cuando no existe un contexto crítico y discursivo para la recepción de la obra de arte, el artista constituye ese mismo contexto...

JLM: Fabricas el contexto que necesitas para desarrollarte, así que seguramente creces de forma monstruosa...



ACORDE (*análisis*), 2009
Instalación. Bronce niquelado, madera,
dimensiones variables

JF: Eso ha ocurrido con los textos producidos por los artistas de todas las vanguardias, que han sido periodos de gran «excitación» textual porque no existía recepción textual para sus obras. Pero eso ocurre también en contextos marcados por un cierto aislamiento, como la Península ibérica (ya sea en el contexto español o portugués), contextos marcados por un aislamiento histórico relacionado con la discusión de ideas en dos tercios del siglo xx. La verdad es que a lo largo de tu carrera no has tenido una recepción textual de tu obra, no ha habido un contexto de recepción crítica, que es algo que te afecta no sólo a ti sino a la mayoría de los artistas que operan en este contexto histórico donde se reconoce un déficit de crítica. Por eso también es interesante que en una exposición a la que llamas *república*, la textualidad esté presente. Una república se hace también con textos, y es precisamente el acceso a los textos, la práctica de los textos, lo que puede también definir al ciudadano.

JLM: Esa falta de interlocución textual ha sido una cosa que he echado mucho en falta. El silencio es una respuesta frustrante para un artista. A menudo he intentado propiciar una interlocución —y no sólo en el mundo del arte— mediante la organización de seminarios, de ciclos de conferencias, invitando a todo tipo de personas de disciplinas diferentes, buscando una interlocución para el arte. Pero el interés no ha sido del todo recíproco. Reconozco que a nivel personal la conversación interna y externa al arte ha sido muy rica, y que en virtud de mi curiosidad he sido invitado a conversaciones en contextos filosóficos, antropológicos, psicoanalíticos, arquitectónicos, incluso gastronómicos, y por supuesto artísticos, lo que impide sentir

«No hay que olvidar que la antigua palabra alemana *thing* significa reunión (coligación), y concretamente la reunión para tratar de una cuestión que está en liza, un litigio. [...] *Respublica* no significa Estado, sino aquello que, en un pueblo, de un modo manifiesto, concierne a todo el mundo, que le «preocupa» y que pos esto se discute públicamente.» (Martin Heidegger, «La cosa», en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994)



Publicidad en Nueva York, 2010.



Compromiso patrón, 1990
Plata, 25 x 25 x 20 cm

ARLMA, 1989
Instalación, ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz.
Depósito Juan Luis Moraza

abandono. Pero lo que es más interesante es lo que decías respecto a la importancia del parlamento, del hablar como una de las condiciones de la ciudadanía. Diría que la importancia del hablar proviene de la escucha. Para el artista contemporáneo, la falta de interlocución es a menudo el resultado de un exceso de expresión, de un comportamiento sordo hacia los demás. Y en todos los órdenes sociales, la falta de interlocución, y más hoy en día, muchas veces tiene que ver menos con una falta de discursos que con una falta de escuchas. Quizá sería necesario que el parlamento se convirtiese en un «escuchamiento», en un *écouterment* [risas], un espacio donde la gente se escuche, pues el parlamento ha dejado de ser un lugar de diálogos para convertirse en un lugar de discursos, en el sentido expresivo de la palabra. La libertad de expresión, que es un principio moderno por excelencia, ha degenerado en un libertinaje de expresión. Sólo puede ser libertad en tanto en cuanto esté asociada a una «libertad de impresión», que es también un derecho, el derecho a administrar qué es lo que recibes, qué es lo que ves, qué es lo que escuchas. Seguramente sea la asimetría entre la expresión y la impresión lo que hace que de nuevo vivamos una especie de ciudadanía maniática, una república compuesta por millones de Luis XIV, pues la libertad de expresión de un monarca absoluto es desproporcionada respecto a la de cualquiera de sus súbditos. La falta de libertad de impresión es tan seria como la falta de libertad de expresión. Una falta absoluta de libertad de impresión supone la imposibilidad de tener una opinión propia, estar sometido a todas las formas de inducción. Incluso en las sociedades más participativas, un ciudadano no puede decidir su espacio perceptivo y vive en un ambiente denso de reclamos publicitarios que diariamente intentan influir en su conducta. Es un espacio perceptivo vendido por las administraciones públicas al mejor postor. No se trata de una generosa oferta de información sino del sometimiento del ciudadano a la obligación a recibir esa oferta. Por eso en el futuro la lucha por la libertad de impresión será una condición ineludible en la conquista de la libertad de opinión. Un auténtico parlamento debe ser un lugar de escuchas e intervalos, un lugar donde hacer posible el habla de la escucha. Y sólo puedo entender las obras de arte como mecanismos para fabricar espacios de escucha, de mirada.

JF: Pero ¿eso sería como un modo de interpretación crítica, semiótica, a lo Umberto Eco?

JLM: ¿Pero de qué parte de Umberto Eco? [risas]

JF: Llega un momento en que, ya sea a partir de Barthes o de Eco, tienes un discurso semiótico que busca interpretar

«Así pues, antes de cualquier discusión sobre la cuestión: democracia directa o “democracia” representativa, observamos que la “democracia” actual es todo lo que se quiera excepto una democracia, pues en realidad la esfera pública/pública [el lugar donde se delibera y decide] es privada, es propiedad de la oligarquía política, y no del cuerpo político.» (Cornelius Castoriadis, *Figuras de lo pensable. Encrucijadas del laberinto VI*, óp. cit., p. 150)

Imán, 1989
1.456 x 30 x 18 cm (4 cm Ø)

Cárcel para cárcel. II, 1989
127,5 x 48 x 34 cm (2 cm Ø)

Cárcel para cárcel, 1989
160 x 38,5 x 25 cm (2/3 cm Ø)

Sombras de grasa, 1989
204 x 73 x 32 cm
Esmalte sobre hierro

ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz.
Depósito Juan Luis Moraza







ARLMA, 1989
Instalación
ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz.
Depósito Juan Luis Moraza

críticamente la cultura popular en sus iconologías, iconografías, simbologías, etc.

JLM: A partir del pensador Dwight MacDonald, de Umberto Eco y otros muchos, la diferencia entre alta y baja cultura tampoco es tajante, sobre todo hoy, cuando la alta cultura ha coqueteado con el camuflaje y la discusión sobre esa diferencia y ha incorporado significantes de la cultura popular (y viceversa). La deconstrucción funciona como un vaivén intercultural en el que cada cultura libera de la exclusividad de la otra, cada una es una herramienta de indagación de la otra. Y en esa oscilación emergen posibilidades, tanto para el autor como para el espectador.

JF: Tu discursividad también se impregna del discurso psicoanalítico. Hace poco me ha sorprendido que me dijeras que para ti el lenguaje no es una estructura del inconsciente.

JLM: No, al revés, lo que he dicho es que el inconsciente no está estructurado como lenguaje. Efectivamente, el lenguaje sí es una estructura del inconsciente pero el inconsciente no está estructurado como un lenguaje. Yo creo que la estructura del inconsciente es más compleja que la de la lengua. De hecho, entre un sueño y su recuerdo verbal hay un salto enorme. Es decir, que entre el sueño que uno sueña y el sueño que uno cuenta hay un abismo, que es precisamente el intervalo fértil para el análisis. Y el sueño mismo no está estructurado como un lenguaje en un sentido epistémico a través del cual podríamos incluso descifrar una significación. Pues como saben los psicoanalistas, los propios sueños son ellos mismos interpretaciones, por lo que la interpretación de los sueños no aspira a comprenderlos sino a instrumentalizarlos en la deconstrucción del fantasma.

JF: Has entrado en el discurso psicoanalítico...

JLM: Yo entré en el discurso psicoanalítico por casualidad, es decir, por necesidad. Estaba en Roma trabajando en la relación entre iconografía y demografía, sumido en el universo de las representaciones del cuerpo, del placer y del dolor, junto a asociaciones y correspondencias entre órganos corporales y funciones simbólicas. En ese contexto recuerdo estar paseando en una biblioteca y abrí un libro, que resultó ser el *Seminario 20* de Lacan, titulado *Aun*⁹. Había tenido algún contacto previo con los *Escritos* y asistí a un curso de doctorado sobre Freud; sentía bastante

«En la urbe actual, el artista no puede presumir de pertenecer a un *prolem sine matre creatam* —como el artista romántico que se consideraba sustraído a los condicionamientos del origen local y social. En lugar de esto, ha llegado a convertirse en un trabajador del sector de los servicios. Pero no porque el acto artístico haya perdido su autonomía, sino porque la condición de “genio”, cosa que [Benedetto] Croce vio genialmente, se ha “democratizado”. El genio se ha hecho popular, es “legión”, somos todos. De ahí que los objetos se presenten distraída y fugazmente al rito estético.» (Anthony Sampson, *El toque de Midas*, Barcelona, Ariel, 1990, p. 48)



E. Engelman, Sillón de Freud. (1938) Sigmund Freud Museum, Viena

9. El seminario 20 data de 1972-1973 [edición en castellano: *El seminario, libro 20. Aun*, Barcelona, Paidós Ibérica Ediciones, 2006].



Dividuo (inexterior), 2009
 Bronce niquelado, 13 x 15 x 23 cm

Dividuos, 2009
 Instalación
 Bronce niquelado, resinas

reticencia respecto al relato psicoanalítico. Pero en aquel momento y por casualidad, leí algo así como «cuando uno llega a Roma y ve el *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni* se da cuenta de lo que el arte cristiano ha sido siempre: obscuridad». La «ciudad eterna» como gran dispositivo barroco de inducción subjetiva confirmaba esa frase, que resonó en el trabajo que estaba realizando como una apelación a la representación del placer como técnica de gobierno. Aquel encuentro me llevó a sumergirme de una manera muy gozosa en los seminarios de Lacan. Pero de una manera muy libre, sin pretender comprender, y fui encontrando, en todo el fárrago insoportable y casi psicótico de su forma de hablar, fórmulas muy precisas que aparecían con una fuerza de condensación tremenda. Como, por ejemplo, cuando dice «los ricos tienen una propiedad que no pagan», que es una definición radical y sencilla de la economía más compleja. Eran joyas o instrumentos de descubrimiento de estructuras latentes, a veces muy obvias, pero por eso también muy olvidadas.

JF: En nuestros días, hay escrituras que utilizan tanto el eslogan, el juego frasista, como la de Slavoj Žižek, heredera de esa extraordinaria capacidad de síntesis que Lacan tiene en algunas frases.

JLM: Žižek e incluso Derrida, cuya escritura está muy contagiada del discurso psicoanalítico no sólo en el contenido sino en la forma. El psicoanálisis se articula mediante iluminaciones o condensaciones de consciencia que desconstruyen cualquier hipótesis de la fantasmagoría personal. En el caso de Žižek es una técnica muy consciente que garantiza un impacto polémico, liberado, además de los largos y tortuosos caminos del habla lacaniana. Esas condensaciones significantes en el habla funcionan con la especificidad del objeto artístico. Su definición morfológica específica está plenamente impregnada de aperturas de sentido, pero la especificidad estructural es una condición necesaria para la posibilidad de apertura.

Respecto a Lacan, la exposición titulada *S₇* [Elba Benítez. Madrid, 2004] resultó un pequeño homenaje. Para ella realicé un documental que incluía mi segunda conferencia apócrifa, «De amor, saber» (2004), que acompañaba una serie de moldes de besos fundidos en plata y en polímeros. Mi primer texto apócrifo de Lacan, titulado «Imposible», fue un acto de consideración pero también de distanciamiento. En ambos llevaba su estilo hasta sus últimas consecuencias, haciéndole decir cosas que hubiera deseado escuchar. Salvador Dalí, de quien Lacan tomó su hipótesis sobre la psicosis, hablaba de «camuflaje psicológico». Creo que

«De camino tortuoso que el espíritu afronta sin conocer demasiado la vía que debe seguir...» (D' Alembert, páginas introductorias de la *Encyclopédie*)

«The long and winding road [El camino largo y sinuoso].» (John Lenon & Paul McCartney)



Juan Luis Moraza, *NOTAMOTUA*, 1999
Máquina tragaperras manipulada



Reverso de sonrisa, 2009
Bronce niquelado, 15 x 16 x 17 cm

captando el estilo te introduces en la obra de un autor de forma más profunda que a través del análisis de contenidos. Como cuando copias una obra y sientes físicamente el objeto desde dentro. A través del modo comprendes cosas que de otra manera no es posible. Hoy en día los historiadores del arte hacen prácticas, por ejemplo, de pintura al fresco, pues se entiende que esa experiencia física les capacita mejor para interpretar la historia que hacerlo sólo a través de la contemplación iconográfica o de los textos.

JF: Es muy interesante, por ejemplo, ver cómo Richard Hamilton, cuya última exposición acoge ahora el museo, hizo la reconstitución del *Gran vidrio* y de otras obras de Duchamp, no como copias hechas a partir de originales sino como verdaderas reconstrucciones. Él parte de las notas y las rehace «por primera vez»...

JLM: Realiza lo latente. Recuerdo una exposición en el Museo del Prado en 1987, titulada *Rubens. Copista de Tiziano*, que me pareció una auténtica lección de pintura. Eran cuadros de Tiziano enfrentados a la copia realizada por Rubens. El mismo tamaño, el mismo programa iconográfico, pero uno era cien por cien Tiziano y el otro cien por cien Rubens: eran exactamente iguales, excepto en todo [risas]. Era fantástico.

JF: Es también una manera de construir una textualidad, de habitar la dimensión cristalina de los estilos. Porque un estilo es poliédrico también en sus posibles manifestaciones. Como en los *pastiches et mélanges* de Proust.

JLM: Sí, yo creo que todos los estilos están dentro de cada estilo. Si te acercas mucho al minimalismo, te das cuenta de que entre un minimalista y otro hay una diferencia tan grande o mayor de la que hay entre el minimalismo y el impresionismo. Dan Flavin no sólo es importante por el uso artístico de elementos industriales de iluminación o por el uso de sistemas numéricos sencillos, sino por cierta cromaticidad pictórica ligada al impresionismo y aplicada a la arquitectura del espacio, mientras las raíces de Robert Morris emparentan sus obras con el surrealismo. Y Robert Smithson es impensable sin la querencia por la cultura popular americana o la literatura y el cine alienígena. Cuanto más aumentas el grado de resolución más te das cuenta de que todos los estilos están contenidos en cada estilo. Las exigencias de singularidad en el relato de la historia introducen cortes que simplifican la complejidad, especialmente en el discurso, incluso en el de los propios artistas, y hacen que las diferencias entre cada estilo parezcan mayores. A menudo los discursos programáticos son mucho más radicales y simplistas que las obras.



Juan Luis Moraza, *Suelo imperial*, 1994. Colección Amigos del Museo, ARTIUM



Concavexo, 2009
Bronce niquelado, 14 x 16 x 18 cm

Sonrisa capital, 2009
Bronce niquelado, 14 x 22 x 18 cm

JF: Hablemos también de otra cosa que me parece fundamental en tu obra, que es la cuestión del deseo y cómo lo abordas a partir de las obras de arte y de las cuestiones teóricas y sociales. En tu trabajo el deseo se convierte en un deseo de presentar lo impresentable, un modo de trabajar en ese intersticio de lo real más allá de lo consciente que parte del cuerpo pero que está más allá del cuerpo, que está entre los cuerpos, que está entre las palabras, entre los discursos. Hay una idea de intersticio en tu práctica del fragmento. Como el espacio entre dos bocas que se besan, que tú vas a intentar objetualizar en la serie de besos que transforma por completo la representación del beso... Todos somos rehenes del cine y sabemos cómo dos rostros se acercan y se tocan y se besan. Pero tú vas más allá, vas a los fluidos, a aquello que no se representa o que es irrepresentable y lo materializas de una manera muy particular. Como si la obra resultante pudiera ser consecuencia de los intersticios de lo irrepresentable.

JLM: Estábamos hablando de la textualidad, y desde luego reconozco que no elaboro las obras ni conceptual ni materialmente desde una textualidad argumental o temática. El proceso escapa al control y a la consciencia. Es, en todo caso, más que un discurso un discurrir en el doble sentido de llevar y dejarse llevar. Más que un texto, un tejer. El proceso está abierto, dispuesto, disponible para que sucedan cosas; tú dispones una serie de elementos, y en cierto modo esperas que suceda algo en tu relación con ellos y dentro del propio proceso material. Esperas también que algo del deseo vaya dictando ese proceso desde lo arbitrario hasta lo ineludible. Es decir, que vas fijando todo un fondo de ideas, de intenciones conscientes, de preocupaciones sobre el mundo, sobre ti mismo, sobre las relaciones, sobre el propio arte, etc. También reside en la importancia de la fisicidad material, la emergencia de obstáculos, la falta de recursos, en las fricciones con lo real. Y esperas que todo eso se vaya condensando en cierta concreción, en cierta estructura, cuyo resultado puede darte claves para comprender a qué está jugando tu deseo, qué te traes entre manos haciendo lo que crees hacer.

Tu pregunta es difícil de responder porque el deseo es el inconsciente. Es cierto que es lo que mueve el trabajo, más que las ideas o las preocupaciones. No debemos confundir el sujeto que un artista es con el artista que un sujeto es. La coordinación o descoordinación entre el sujeto y el artista implica —como persona— una preocupación por el mundo y por la vida, e implica —como artista— una preocupación por el arte. El arte exige una cierta «ecualización»

«No todo transcurre constantemente.»
(Herman Bloch, citado en VV.AA., *Las nociones de estructura y génesis*, tomo I, Buenos Aires, Nueva Visión, 1975, p. 37)

«Ni la deducción ni la inducción pueden añadir jamás el menor elemento a los datos de la percepción; [...] y las meras percepciones no constituyen un conocimiento aplicable a ningún uso práctico o teórico. Todo lo que hace utilizable el conocimiento nos llega siempre vía abducción.»
(Charles S. Peirce, «Algunas categorías de la razón sintética», en *Un hombre, un signo*, Madrid, Cátedra Universidad, p. 692)

«El potencial surge de la disposición.»
(François Jullien, *La propensión de las cosas*, Barcelona, Anthropos, 2000, p. 13)

«¡Pues confío en que tales serán mis manos, que ellas dirán quién soy!» (Benvenuto Cellini, *Vida*, Madrid, Alianza, 2006)



Concavexo triuno, 2009
Técnica mixta,
15 x 19 x 25 cm

Sonrisa liberal interior, 2009
Bronce niquelado, resina,
12 x 19 x 18 cm

entre esos dos tipos de preocupaciones, porque si prevalecen o sólo existen las preocupaciones del artista, tendremos la figura del artista narcisista, ensimismado en sus elucubraciones, o en juegos artísticos autorreferenciales. Si prevalece o sólo existe la preocupación por el mundo, digamos que el arte deja de tener lugar y se convierte en otra cosa: comentario, documentalismo, crítica, reflexión, activismo —todas ellas cosas importantísimas—, pero sin los compromisos y las exigencias del arte. Pues en el arte la tensión entre esas dos preocupaciones permite indagar mucho más a fondo en cada una de ellas, más allá de las significaciones mundanas y las fantasmagorías personales, y mucho más allá de las retóricas artísticas. Para el arte los temas que trata son menos importantes que el arte y para los temas que trata el arte, el arte es menos importante que los temas que trata.

También es difícil responder a la doble cuestión sobre si es cierto que el deseo tiene un lugar importante dentro del proceso de elaboración y si eso tiene que ver con un proceso de visualización de lo invisible. Creo que la clave está en la experiencia del intersticio o del pliegue, de los repliegues y complejidades que están afectadas en el proceso de elaboración. De hecho, otra de las partes de la exposición alude a una serie de obras titulada *Implejidades*, una palabra que remite a la experiencia mixta de complejidad e implicación ligada al «pliegue»—que excede la coincidencia etimológica. La implicación —sensorial, emocional, ética, lógica— remite a una especie de recursividad subjetual y al límite entre el exterior y el sujeto, mientras que la complejidad asume la fragilidad del límite entre orden y desorden. La complejidad se interpreta como un orden complejo en el que las regularidades e irregularidades, los componentes y los oponentes, sostienen conjuntamente una estabilidad estructural. Se entiende también como un modelo de organización simultáneamente descentralizado y jerarquizado, como un orden implícito, como un aspecto constituyente, como la interacción o sensibilidad entre las partes. Muchas veces las obras operan sobre principios dialógicos que asocian términos antagonistas. Y se asocia también con cierta condición de lo no-completo —como si no existiese del todo un todo.

Ese intersticio de *implejidad* que hace que algo no sea lineal ni claro, es la condición de complejidad interna y de implicación vincular. Desvelar los pliegues, los intersticios, no es tanto un juego para intentar ver lo invisible como el reconocimiento de la complejidad implícita.

En los moldes de besos no intentaba hacer una versión novedosa de la tradición del beso (desde Auguste Rodin



Gian Lorenzo Bernini, detalle del
Éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni, 1674.
San Francesco a Ripa, Roma

«En la ciencia de los augurios, los intestinos eran llamados “palacio de los intestinos” o simplemente “gran Palacio” (el *ekkalu* accádico, al igual que el hebreo *beicbal* significa a la vez “palacio” y “templo”. Palacio de los intestinos era también el nombre que se daba al mundo inferior en Mesopotamia, dominio del demonio Humbaba, el “hombre de los intestinos”.» (Joseph Rykwert, *La idea de una ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, óp. cit., p. 49)



Carillón de la risa innata, 2009
Bronce niquelado,
35 x 35 x 120 cm aprox.

o Constantin Brâncuși a todos esos besos cinemascópicos tan importantes en nuestro imaginario). Cuando hice aquellos moldes, mi intención deliberada era hacer frente a una situación muy perversa respecto al capitalismo y el mundo de las emociones, a la capitalización del deseo. Me resultaba chocante la proliferación de academias de seducción, cursillos de caricias y todas las secuelas de la promesa de un arte de amar. Todas esas mecánicas me parecían perversas, síntomas de un capitalismo emocional donde las emociones están sujetas a una lógica capitalizable de sentido y de uso. Creí que la quintaesencia de esa perversión podía ser precisamente la fábrica de moldes de besos para después fabricar besos desde los moldes. Y decidí ofrecer como obra la evocación de un molde utilizable. El procedimiento fue generar instantáneas materiales de ese instante del beso. El proceso era muy artificial, afectaba a la intimidad del beso, negaba la intensidad y el afecto del beso; aun así, son representaciones, metonimias de besos, pero también representaciones de la perversión del beso en la sociedad contemporánea, del beso mercantil. Era una intención consciente que después reconocí en las *Radiografías* pornográficas de Wim Delvoye. Y el resultado fue una iconografía monstruosa, llena de recovecos, morfologías cavernosas, resultado de convertir el interior de las bocas en una unidad entre las dos bocas y que hacía materia del agujero y del fluido. En los moldes de besos el resultado era muy extraño, porque al mismo tiempo esas formas tan cavernosas, la nobleza del material —de una nobleza antigua, como la plata, o de nobleza industrial, como las resinas autopolimerizables—, la escala antropométrica de las bocas y las formas monstruosas hicieron surgir una extraña belleza.

JF: Hay una matriz daliniana en el hecho de no separar el interior y el exterior en el cuerpo.

JLM: Sí, sí, seguramente...

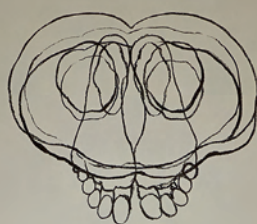
JF: Porque Dalí también pervierte la representación de la belleza tal como la conocemos...

JLM: Sí, yo creo que Dalí fue muy consciente — probablemente debido a sus vivencias corporales y psicóticas— del modo en que el cuerpo estaba sometiéndose a un capitalismo salvaje. Yo creo que planteó de una manera muy lúcida la relación entre capitalismo y canibalismo. En *Canibalismo de otoño* (1936), el beso de dos amantes se convierte en una mutua devoración. Los moldes de besos van acompañados de una conferencia apócrifa de Lacan sobre el saber del amor. Era una reflexión sobre el amor en el capitalismo, donde se refiere al beso como un devorarse

«Los hombres de la Antigüedad creyeron que habitaban, según la frase de G[ilbert Keith] Chesterton, el revés del tapiz, y que sólo del otro lado se encontraba completo el dibujo de la existencia. Por eso buscaron el conocimiento de la realidad, lo que ahora llamaríamos el sentido de la vida, precisamente en el reino de los muertos. El plan de la creación, los designios de los dioses, la cara oculta del destino humano, debían tener una respuesta en el inframundo. Y el viaje al más allá se convirtió en una peregrinación a las fuentes de la cordura, un saber inusitado que no se podía separar de la religión, y con ella de la organización política y del papel que desempeñaban en la sociedad los principales gobernantes.» (Miguel Rivera Dorado, *Laberintos de la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 1995, p. 146)

«A fin de cuentas, más exacto que decir, con los cartesianos, que nuestra inteligencia sólo puede entenderse como un grado disminuido respecto de la sabiduría divina, es afirmar que lo que llamamos inteligencia o razón humana es sólo el exceso respecto de la estupidez de las aves.» (Gustavo Bueno, *El animal divino*, Oviedo, Pentalfa, 1985, p. 300)

Radiografía de Durero, 2010
Carboncillo sobre muro,
160 x 150 cm aprox.



contenido o a la relación entre la oralidad del discurso y del beso.

De diferentes modos, puedo reconocer cómo en mis obras el desvelamiento de la subjetividad reflexiona sobre las extrañezas de nuestra vivencia contemporánea en relación con el cuerpo, los vínculos sociales, etc...

La serie *ARLMA* despliega el sistema antropométrico de las culturas clásicas para generar construcciones formalmente no antropométricas, aunque evocan el tipo de «piel» característica de la estatuaría y la imaginería barroca. Estas esculturas siempre se han expuesto conformando conjuntos, a modo de desfile de diversidades. La reversión del cuerpo en su interioridad y exterioridad puede apreciarse, por ejemplo, en otra serie, representada en la exposición, cuyo título genérico es *dividuo*. Estos «dividuos» también son moldes, pero en este caso de cráneos humanos, invertidos además, como si le dieras la vuelta a un calcetín, haciendo que lo convexo se convierta en cóncavo, lo interior en exterior, invirtiendo su sentido: el interior queda desplazado afuera y el lugar del espectador se sitúa en el interior. El reverso de los cráneos crea figuras monstruosas vagamente antropomórficas...

JF: Incluso reptilianas...

JLM: Por el neurólogo Paul MacLean sabemos que nuestro cerebro es tríuno, contiene cerebros residuales de momentos evolutivos sucesivos, cada uno especializado en diferentes funciones. El cerebro más antiguo, que controla las percepciones y las conductas ligadas a la territorialidad, la sexualidad y la agresividad, es un cerebro reptiliano. A él se suma un cerebro mamífero, que administra lo relacionado con la memoria, la afectividad y la socialidad, y una delgada corteza cerebral, el neocórtex, especializada en inventar, delirar, mentir e investigar. No existe una coordinación perfecta entre estos tres cerebros, lo que explicaría muchas conductas sociales. Imagina un sujeto cuya máximo potencial creativo y su máxima capacidad de memoria, estuviese dominado por el cerebro reptiliano... y tendrás un retrato robot del capitalismo salvaje. Sí, estos cráneos invertidos tienen a veces cierta apariencia reptiliana y, de hecho, alguno de ellos se titula *reptil creativo*. Fueron expuestos junto a un pseudocumental realizado en homenaje a Paul MacLean.

En todo caso, retrotraen la representación del cuerpo a una parte muy física. Recuerdo, en el inicio de esta serie, que partía de la evidencia de que estar vivo no es no estar muerto, porque nuestras estructuras orgánicas están llenas de materiales inorgánicos y la diferencia entre un cuerpo

«La inclinación a escoger en una dirección en lugar de otra, será uno de los resortes más intensos del hombre individual y también del hombre colectivo, de la sociedad. El hecho de que muchas veces la preferencia sea inmotivada o esté guiada por presuntas ventajas —éticas, económicas, políticas— carece de importancia;» (Gillo Dorfles, *Del significado de las opciones*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 138)

«La civilización industrial supone el origen del trabajo “desmigajado”, de la ultra-especialización en todos los niveles y, por consecuencia, de una estrecha dependencia del individuo con respecto al grupo humano, mientras que por otro lado lo es del oscurecimiento del papel social del individuo, de su significación histórica.» (Henri Laborit, *El hombre y la ciudad*, Barcelona, Kairós, 1972, p. 25)

«Dividido entre la conciencia de los determinismos y la voluptuosidad de su libertad, el hombre de todos los días quiere apasionadamente creer en la decisión.» (Lucien Sfez, *La decisión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 10)

«Al “¡enriquezcanse!” de la sociedad liberal ha sucedido el “¡escojan!” de nuestras sociedades. Sin embargo, no se trata de una opción abierta. No es el consumidor el que selecciona las inversiones y, por tanto, el tipo de consumo.» («Alain Touraine», en *Conversaciones con los radicales*, óp. cit., p. 147)

«Nuestros genes nos obligaron a hacerlo» en vez de “el diablo nos obligó a hacerlo”. Incluso algunos autores han representado los genes como si fueran más bien pequeños demonios que, desde el interior de nuestros cuerpos, tiran constantemente de nuestros resortes.» (Michael Carrithers, *¿Por qué los humanos tenemos culturas?*, Madrid, Alianza, 1995, p. 65)



Sj (moldes de besos), 2004
Instalación

vivo y un cuerpo muerto es apenas un ligero dinamismo metabólico y, ligado a él, la película fenomenológica de la sensorialidad y la conciencia. Digamos que, cuando mueres, tus procesos corporales de intercambio de energía y materia con el mundo continúan, pero concluyen la narración fenomenológica y los intercambios de la información. Funcionan como una radiografía material, o dicho de otra manera, la radiografía nos conduce a los huesos, nos reduce radicalmente a entidades físicas. Existe una larga tradición de representaciones craneales en la historia del arte, siempre ligadas a la muerte y a la vanidad. Pensaba que era difícil hacer algo con esa figura que no fuese excesivamente anecdótico o literal. Al invertir interior y exterior y fabricar una representación humana a partir del cráneo, tenía la sensación de colocarme también en el interior y al mismo tiempo en el exterior del propio cuerpo. Un cráneo invertido hace que el interior del cráneo esté fuera y el exterior del cráneo esté dentro. Algunas de esas obras cierran el exterior convexamente y te condenan a estar en el interior de ese cráneo, contemplando el mundo exterior desde esa pequeña concavidad a través de una mirilla. Podría pensarse que es la representación del límite del escudriñamiento, la destitución de la intimidad y la representación pues, para que exista representación, algo tiene que quedar oculto. Si no hay nada oculto tampoco hay expresión. El título *dividuos* hace alusión a esta cuestión ligada a la subjetividad y al vínculo social en la sociedad contemporánea. La ilusión de una identidad fuerte, propia del individuo indiviso como centro de voluntad y designio, es propia del humanismo y del liberalismo. Pero desde la Revolución francesa, no sólo las formas del Estado se han sometido a procesos de redefinición que han reconocido las paradojas y las tensiones constitutivas, sino también la propia subjetividad ha experimentado una redefinición que reconoce complejidades alejadas de cualquier ilusión de individualidad. El sujeto moderno es un sujeto dividido tanto por sus fracturas e inconsistencias internas como por sus fracturas externas en el universo de las relaciones. De ahí que la noción de *dividuo* sea más consistente con la sensibilidad contemporánea sobre la subjetividad. En realidad, la ilusión del individuo conviene a la fantasía de una sociedad de sujetos libres, pero también y sobre todo, a las estrategias de dominio que necesitan propiciar formas de subjetividad comprensibles, homologables, predecibles, reparables, sustituibles. La individualidad convierte la singularidad en un requisito de homologación dentro del archivo expandido de identidades a la carta. La unicidad e

«El idiota es un héroe del sentimiento auténtico contra la civilización pervertida. [...] Tal vez no tenga la mente suelta, como los doctos, pero en su embrutecimiento habla un lenguaje más original que el de la razón, el lenguaje del corazón y hasta del alma.» (Jean-François Lyotard, citado en VV.AA., *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988)

«Albrecht Wellmer.: La dialéctica de modernidad y postmodernidad. p. 103-140

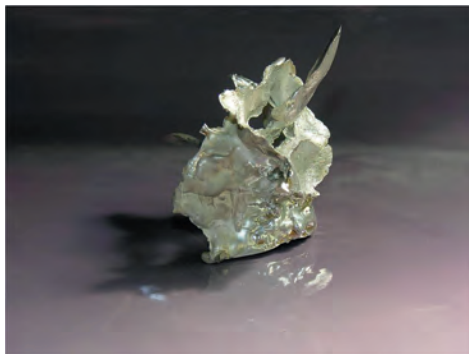
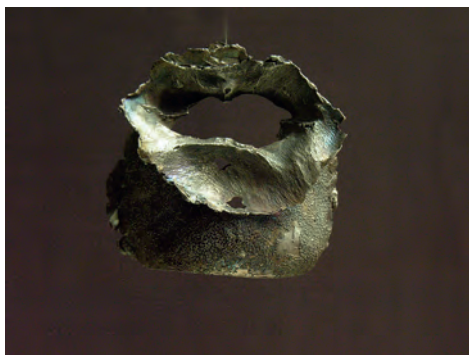
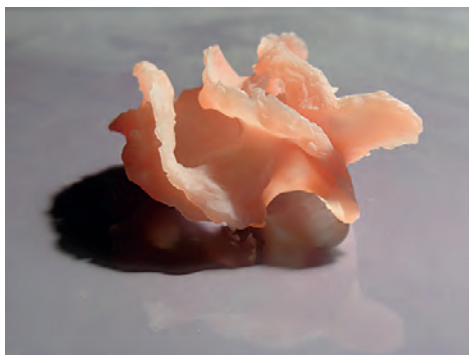
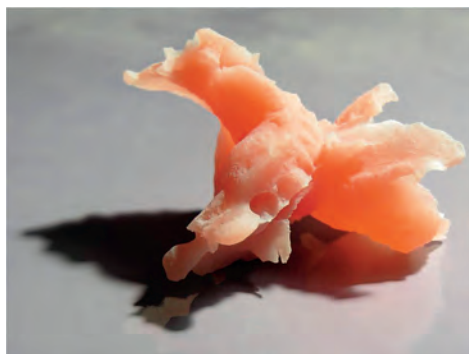
«El reino de las imágenes, ésta es la nueva manera como el capitalismo utiliza las esquizias y desvía los flujos: imágenes compuestas, imágenes proyectadas sobre imágenes, de tal modo que al final de la operación, el pequeño yo de cada uno, relacionado con su padre-madre, sea verdaderamente el centro del mundo.» (Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, óp. cit., p. 273)

«La creatividad individual en sí y para sí es una tara del capitalismo, que la despilfarra trágicamente. Me gustaría que la educación fomentara en la misma medida el espíritu de solidaridad.» («Roel van Duyn», *Conversaciones con los radicales*, óp. cit., p. 88)

«El hombrecito como medida de todas las cosas.» (Abraham Moles, *El kitsch: el arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1973, p. 27)

«A los que corren en un laberinto, su velocidad les confunde» (Séneca).

«La obra no es lo que estoy escribiendo sino lo que no acabo de escribir —lo que no llego a decir. [...] Todas las obras, sin excluir a las más perfectas, son el presentimiento o el borrador de otra obra, la real, jamás escrita.» (Octavio Paz, *In/mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 255)



Beso de orquídea, 2004
Resina autopolimerizable,
2,1 x 10 x 3,2 cm

Obscuidad, 2004
Resina autopolimerizable,
6,2 x 7,3 x 5 cm

Bimasque, 2004
Plata,
8,9 x 6,4 x 8 x 5,5 cm

Eromorfía, 2004
Plata,
7,7 x 6 x 6,5 cm

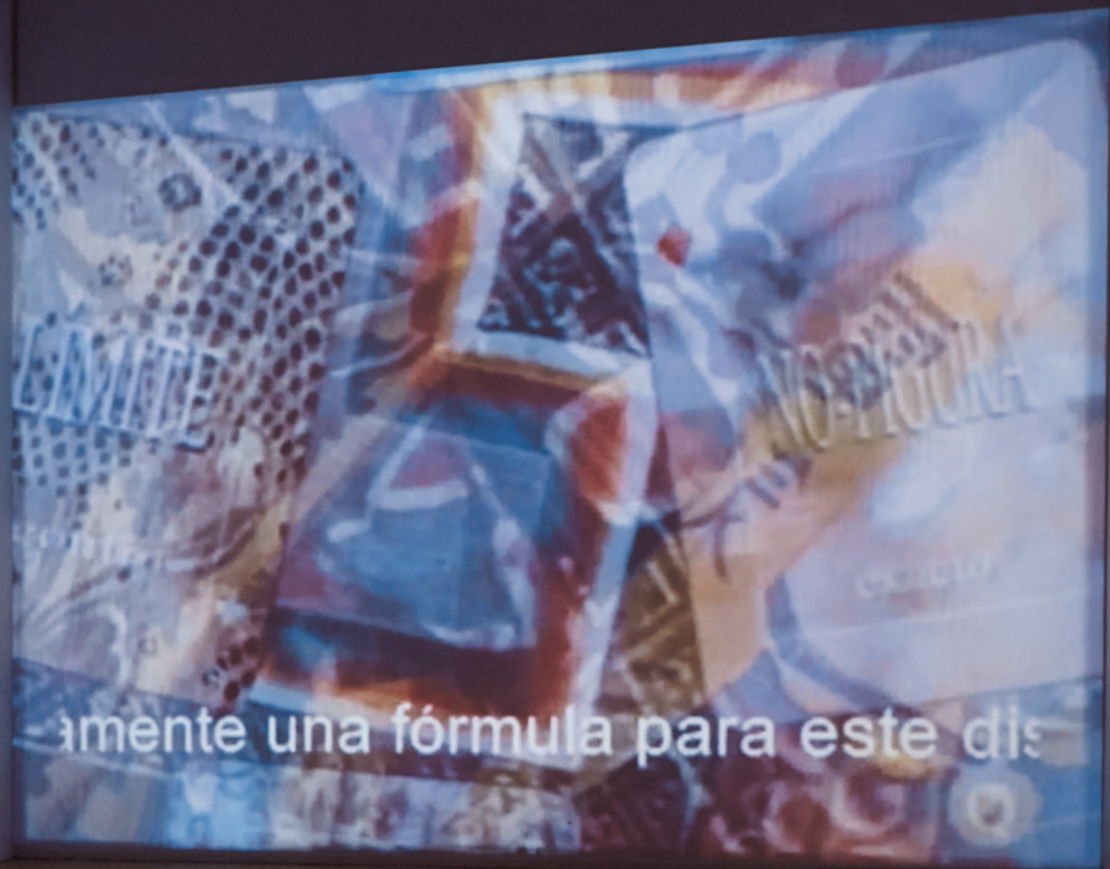
Trouisme, 2004
Resina autopolimerizable,
7 x 8,4 x 6 cm

Kissdom, 2004
Resina autopolimerizable,
1,5 x 3 x 10,1 cm

Ouilogie, 2004
Plata,
3 x 7,8 x 4,3 cm

integridad del «individuo» conviene al deseo de control, a la ilusión de un ciudadano modelo. El individuo responde a condicionamientos reflejos; el sujeto explora los vericuetos del Derecho, es decir, del espacio que existe entre lo que no está prohibido ni le es obligatorio, que desde el punto de vista psicoanalítico es el espacio del goce, pero es también el espacio de la decisión. Por ello, cuanto más individuo es el sujeto —cuanto más modélico—, menos responsable. Y cuanto mayor sea el grado en que una sociedad es una sociedad de individuos, menos resultará una auténtica república.

D'amour, savoere, 2004
Documental apócrifo,
DVD, 71' 29'



amente una fórmula para este dis

Publicidad de lo político*

Juan Luis Moraza



168

Índice

1. El reptil creativo (impolíticas impúblicas)

- I. Ley de la transgresión instituyente o violencia fundacional
 - a) Alternancias
 - b) Alteridades
- II. Ley de la proporcionalidad inversa entre publicidad y legitimidad
- III. Ley de legitimación institucional, o ley de reciprocidad
- IV. Ley de la publicidad de lo político, o ley de inducción ornamental

2. La tercera edad de lo político

- c) Alternes
 - I. De crisis a kitsch
 - II. Realismos e irresponsabilidades
 - III. Academias alternativas

3. La política pública como idea (el arte como criterio de excelencia)

* Transcripción de la conferencia homónima pronunciada durante el seminario "Arte y políticas públicas. Legitimidad e institucionalización en las sociedades contemporáneas", organizado por EREMUAK. ARTIUM. Vitoria, 2011. Gobierno Vasco.

De amor, sabœr

Jacques Lacan¹

Ceder la palabra, no hablar, precisamente hoy, en nombre propio, es la constatación de un límite en el método, al tener como objeto de interrogación el tema del arte en lo que escapa al saber. De un anciano escultor italiano del que resulta difícil suponer que sea incauto, pues sus juegos de lenguaje casi merecen suponer que se trata de un esquizofrénico, me llega la noción de un saber del arte y de una relación, entre arte y saber, que es dada como sustracción. Lo atrevido de la formulación (a-S) es el uso de las letras que funcionan, sin que él lo sepa, pobrecito, como significantes de otros significantes más cercanos a nuestro campo, a saber, el *objeto pequeño a* y el significante amo. Poniendo en circulación una constelación caótica de significantes donde las letras se multiplican. Las «aes» —*agalma*, *objeto a*, *autre* (otro), arte—, en relación de falta, de menos, a las «eses» —saber (S_2), significante amo (S_1), sujeto (S)... Todo un delirio obsesivo que en todo caso se separa radicalmente de la fantasía de un incognoscible artístico, que es lo que nos viene dado como ilusión de una plenitud anterior a lo simbólico.

¹ Texto apócrifo establecido
por Juan Luis Moraza para su obra
D'amour, savoere, Madrid, 2004.

¿Qué lugar ocupa y podría ocupar el arte en las políticas públicas? ¿Qué lugar ocupan y podrían ocupar las políticas públicas en el arte? ¿En qué términos se establece la reciprocidad institucional arte/políticas públicas? Estas incógnitas se articulan en la siguiente estructura de contenidos

ARTE	(principios) LEGITIMACIÓN creencias, relatos	(procesos) INSTITUCIONALIZACIÓN prácticas de empoderamiento
instituyente otorga	simbólico/históricos democrático/participativos productivo/creativos patrimoniales (1)	PRÁCTICAS INSTITUYENTES el arte como recurso cultural (en el contexto de las políticas culturales) (2)
instituable adquiere	campo artístico (3)	ámbito artístico (funcionamiento del sistema del arte) MEDIACIÓN POLÍTICAS CULTURALES (4)

desarrollados en cuatro ejes transversales:

- I. Cómo el arte opera (2) como práctica instituyente (como recurso en el contexto de las políticas culturales) en función de (1) ciertos relatos y sistemas de creencias.
- II. Cómo el arte (4) se institucionaliza (mediaciones, políticas culturales y agentes del sector artístico) en función de (3) ciertos principios de legitimación (relatos, categorías, interpretaciones).
- III. Qué relatos, sistemas de creencias y mitos se establecen como principios culturales (1) mediante los cuales el arte se legitima como tal (3).
- IV. Qué prácticas de empoderamiento instituyen al arte como tal (4) y dentro de la sociedad, y recíprocamente cómo el arte opera como práctica instituyente de lo político-social (2).

Pensamos que esas lógicas de reciprocidad institucional pueden permitir una discusión crítica que permita tratar simultáneamente dos situaciones problemáticas: la situación del arte y la situación de la sociedad. Y así se articula esta cuestión de las relaciones entre el arte y las políticas públicas.

No se trata, entonces, de un encuentro sobre políticas culturales sino sobre la relación entre ciertas políticas culturales —muchas veces reducidas a un caso particular de las políticas sociales— en relación con la noción de «política pública».

«Políticas públicas» es una expresión controvertida pues normalmente se habla más bien de políticas sociales, políticas culturales, etc. Realmente, «política pública» es un término incisivo porque plantea la definición misma del espacio político y la definición misma del espacio público. También es una expresión inocentemente radical debido a que viene a destituir el lugar que ocupan en la sociedad contemporánea las políticas sociales, entendiéndolas como un sistema fundamentalmente de gestión, de administración social..., bien como instancia legitimadora, bien como depositaria de la administración del patrimonio, de los servicios, de las finanzas, etc. Desde esta perspectiva, la sociedad sería básicamente la destinataria de las políticas sociales, por lo que la política quedaría fuera de lo propiamente público al ser asumida por cierta clase social de gestores organizados en empresas políticas, en partidos. Por otra parte, cuando se habla de política cultural uno no se refiere a la cultura desde una perspectiva antropológica sino más bien al «sector» cultural.

En más de una ocasión me han visto, para sorpresa de muchos de los presentes, tomar el arte como modelo para ese tercero sobre el que he formulado el psicoanálisis como algo aún no clasificado: ese algo que se apoya en la ciencia por una parte y por la otra toma el arte como modelo, aun cuando el resultado sea infructuoso. Ello, se dan cuenta, me compromete a formular el arte en tanto correlato, más allá de alguna delirante psicología del arte. El artista tiene el privilegio de estar en contacto con el inconsciente, lo que no es poco, dado que el desconocimiento se revela esencial a todo lo que se propone en términos de un verdadero saber. Es algo que previene contra la comprensión demasiado rápida, contra toda suerte de precipitación. La pregunta por el arte es, pues, sobre el límite del saber; si hay algo en la interpretación que consiga desvelar un saber en el cual consistiría la verdad de la obra. Está, ciertamente, el *connaisseur* —en todas sus modalidades universitarias—, que supone un contenido del que la obra sería expresión y del que se ocupa para así detentar su lugar en el discurso. Pero el saber en la obra no remite a un sentido —ni a la gloria contemporánea del *nonsense*— sino a lo que como constelación significativa refiere a la verdad del sujeto, su semblante y sus cambios, lo que le hace querer, lo que cree percibir, lo que siente, todo lo *ausentido*.

Mi joven amigo Gérard, preocupado por algo que Freud no supo bien cómo abordar, me sugiere la idea, que tiene su miga, de que si el arte entrase en escena, en la escena del análisis, no ocuparía otro lugar que el lugar del analista. Es, ya lo ven, una idea que podría llevarnos demasiado lejos. Especialmente en lo que nos ocupa desde la cuestión del saber en tanto que deliberación sobre

Hablar de «políticas públicas» supone delatar el carácter limitado de las expresiones políticas sociales y culturales. La noción de «políticas públicas» es en sí polémica. No por casualidad la *política* está etimológicamente emparentada con la disputa, el *polemos*.

La aporía de la «política pública» apunta, de forma sustancial, a una doble cuestión: ¿qué hacer con lo intratable? y ¿cómo vincular lo singular con lo social? La primera cuestiona las condiciones sobre las que fundar una convivencia de intereses contrapuestos, las formas de negociación y el inevitable vínculo con lo más intolerable que se cobija y se manifiesta en la naturaleza humana. La segunda cuestión remite a la composición subjetiva de la sociedad, pues dada la complejidad inherente a la conciencia y la conducta humana, los vínculos sociales son inevitablemente problemáticos, más ligados a una sociopsicología que a una ideología.

Esta doble cuestión «¿qué hacer con lo intratable?» y «¿cómo vincular lo singular con lo social?» resume la cuestión nuclear de la civilidad, de acuerdo a la cual lo político y lo público no son tanto condiciones como responsabilidades...

*¿No sería más fácil,
en ese caso, que el gobierno
disolviera el pueblo
y eligiese otro?*

(Bertolt Brecht, «La solución», 1953)

1. El reptil creativo (impolíticas impúblicas)

*Los seres humanos no sólo viven en sociedad, sino que crean sociedades
para vivir¹*

De acuerdo con las reflexiones sobre el fundamento psicosocial que sustenta la cultura, la civilidad refiere a una voluntaria e interesada renuncia al poder:

*La justicia social significa que nos rehusamos a nosotros mismos muchas
cosas para que también los demás tengan que renunciar a ellas, o lo que es
lo mismo, no puedan reclamarlas².*

*Civilidad significa tratar a los demás como si fuesen extraños y forjar
un vínculo social sobre dicha distancia social. La ciudad es aquel
establecimiento humano en la cual es más probable el encuentro con
extraños³.*

La cultura y la civilidad surgirían como un contrato por el que cederíamos parte de nuestra ilimitada e irracional animalidad a cambio de convivencia y comprensión. Existiría, no obstante, un sustrato salvaje bajo todas las formas simbólicas y racionales alrededor de las cuales los humanos organizan su socialidad. La razón social no sustituye a los principios sociales de las comunidades no humanas sino que es una de sus formaciones suplementarias. Desde el primer ser vivo hasta el *homo sapiens sapiens*, la evolución en ocasiones no sustituye una configuración previa, sino

1. Maurice Godelier, *Lo ideal y lo material. Pensamiento, economías, sociedades* (1984), Madrid, Taurus Humanidades, 1989, p. xx.

2. Sigmund Freud, *Psicología de las masas* (1921), Madrid, Alizanza Editorial, 2010, p. 68.

3. Richard Sennett, *El declive del hombre público* (1977), Barcelona, Península, 1978, p. 327.

el deseo del arte. Pues si la obra ocupa el lugar del analista como lugar vacante para que el espectador pueda realizarse en la mirada como deseo del Otro, lo hace por cuanto en ella se deposita un amor hacia un supuesto saber del que ella sería depositaria, y cuyo deseo consistiría en ofrecer algo de la verdad del sujeto. Recuerden a Brünnhilde, en la última escena del drama wagneriano², que despierta del letargo al que la ha condenado su padre Wotan y se entrega a su salvador Siegfried diciéndole «lo que no sabes, lo sabré por ti, pero sólo seré sabia por amarte». Podríamos extraer de esa declaración un vínculo asimétrico en el que el brillo cautivador de la obra despierta a quien no quiere despertar, al mismo tiempo que la obra se ofrece al espectador como saber inconsciente. El asunto, créanme, es otro que lo meloso en el que los amantes se quedan pegados a esa fantasía de oblatividad, de ese ser uno, y eso para mostrar su deseo de ser causa de deseo, en tanto saber inconsciente como aquello que ocupará para cada uno el lugar del deseo del Otro.

Del deseo del analista se ha dicho que se trata de una entrega que tampoco es desinteresada, aunque no se da sin abnegación, pero sería quizá más exacto decir que, respecto al analizante, el analista lo es, como suele decirse, por amor al arte. ¿No resulta cómico que también sobre ese deseo tan ligado al amor, sobrevuele el arte siendo precisamente causa? Basta visitar ciertas galerías para tomar plena conciencia de que el arte resulta en ocasiones

2. *El anillo del nibelungo* (1848-1874).

que la suplementa con nuevos dispositivos. El neurólogo Paul MacLean advirtió que, en efecto, nuestro cerebro actual es un compendio de dispositivos cerebrales heredados de diferentes épocas evolutivas. De acuerdo con su teoría de un cerebro tríuno, existiría en primera instancia un cerebro reptiliano, el más antiguo y primitivo, que ocupa la parte central del cerebro humano y del que dependen las percepciones y las conductas ligadas a la agresividad, la territorialidad, la sexualidad, etc.; un segundo cerebro mamífero, el más voluminoso, que rodea al anterior, del que dependen las percepciones y las conductas ligadas a la afectividad, el parentesco, la memoria, etc.; por último, existe una fina capa externa, la neocorteza (o neocórtex) de naturaleza asociativa, singularmente activa en los humanos y especializada en asociaciones divergentes de su contexto, en la invención y en la creatividad. Esta estructura tríuna despliega especializaciones simultáneamente descentralizadas y centralizadas. De acuerdo a algunos autores, muchos de los conflictos personales y sociales más irresolubles se derivan de la desarticulación interna de este cerebro tríuno, simultáneamente centralizado y descentralizado, producto de una evolución demasiado rápida.



Módulos cerebrales articulados provenientes de diferentes pasados evolutivos.

Por muy poderoso que sea, cada nuevo dispositivo cerebral no invalida los anteriores, que persisten en funcionamientos especializados, pero autónomos, mediante subrutinas que automatizan ciertos procesos, permitiendo tareas de rango superior y también manteniendo procesos ajenos a decisiones ulteriores. Este doble funcionamiento explica las complejidades psíquicas, los irreductibles abismos del inconsciente, los límites de la voluntad, etc. Pero también puede explicar la evolución de las formas de sociabilidad. ¿Cómo fundar sociedades civilizadas cuyos sujetos son inevitablemente complejos, salvajes, incivilizados? ¿No serán inevitablemente sociedades complejas, salvajes, incivilizadas? ¿No será ése el límite mismo de la posibilidad de lo político? ¿Cómo se establecerán vínculos sociales de carácter reptiliano, mamífero o creativo?

cómico: una modalidad más de los complejos mediante los que un sujeto representa el drama de sus conflictos, identificándose con las imágenes que informan su propia *Commedia dell' Arte* que improvisa y que es vaga o altamente expresiva, según sus dones pero que, desde luego, también parece mostrar la fecundidad psíquica de toda insuficiencia vital. Surge aquí algo que resultará fructífero desde la extraña proximidad entre el cómico y el político (*comis*), cuya voracidad (*comedo*) forma parte de su ser comedido. *Commedia dell' Arte*, además, por la circunstancia de que se representa de acuerdo con un guión y unos papeles bien conocidos, tipificados por mitos, cuentos y obras: el ogro, el fustigador, el tacaño, el padre noble; los mismos que con nombres más científicos identifican los complejos. Se abre aquí la complejidad de la cuestión del saber del arte en la medida en que no se puede limitar a lo que ocurre en el sujeto llamado espectador... Se plantea la cuestión de articular qué debe conseguirse en algo para que pueda ser arte, qué saber trasmite, hasta dónde puede llegar ese saber implicado en los efectos mismos de ese saber y qué hay de la comedia del autor...

Dije que no existe un deseo de saber, aunque es claro que hay un deseo de saber atribuido al Otro. Esto se ve allí donde surgen las manifestaciones de complacencia del niño en sus «¿por qué?». Toda su interrogación está hecha para satisfacer lo que él supone que el Otro, espectador absoluto, quisiera que él preguntara. Y es en este orden en el que se inscriben las frenéticas búsquedas que afianzan las cátedras y los laboratorios. Estas búsquedas, en el niño y en el universitario, están presididas, dije entonces, no por el deseo, sino por el horror, el horror de



La noción moderna de progreso sugiere una evolución que privilegia los sistemas simbólicos frente a los instintos; las prácticas instituyentes frente al ejercicio de poder; los principios de legitimidad frente a los intereses *de facto*. No obstante, de los clanes supervivientes a las tribus étnicas, de los imperios feudales a las naciones, de los Estados corporativos a las comunidades de valor cambian los principios de propiedad, de clase, las nociones de patria, de identidad...; y esas transformaciones son además combinaciones u organizaciones diferentes de esas descentralidades tríunas.

Al igual que la evolución cerebral no ha impedido la persistencia y la convivencia de esas tres funciones heredadas de diferentes momentos evolutivos, la evolución de la culturas tampoco ha sido progresiva ya que sus miembros contienen esas potencias evolutivas en diferente proporción, por lo que toda cultura tendría algo de horda, de imperio y de participación.

Cada forma cultural de organización social representa una cierta articulación de ese funcionamiento tríuno; y, recíprocamente, cada forma cultural de organización social estimula unas ciertas percepciones y conductas proporcionalmente más o menos afectadas por principios activos de esas tres funciones.

Sería insensato pensar la cuestión de lo público y de la política sin reconocer esta complejidad tríuna, esta persistencia reptiliana. Podremos imaginar que el neocórtex, —que permite que seamos creativos como un niño (inocente y perverso, sin prejuicios ni ética)— no rige del todo sobre esa parte mamífera ligada a nuestra memoria, los afectos, las estructuras simbólicas y todo aquello que se comparte y que tampoco es capaz de regir por completo esa parte reptiliana. Todas las posibilidades de ajuste y desajuste entre estas funciones evolutivas son posibles y coetáneas. Y en sus combinaciones manifiestan todas las posibilidades caracterológicas que se traducen en formas de organización social.

Podríamos imaginar perfectamente un sujeto cuyas funciones reptilianas dominaran las mamíferas y el neocórtex asociativo: la potencia de la memoria, la afectividad y la capacidad para generar asociaciones intersubjetivas, junto a la ultra-creatividad desprejuiciada, al servicio de la

saber. *Saber horroris causa*. Pero no se inquieten, pues lo que nos permite ignorarlo es ese juego que denominé *creancia*. Si existe un deseo de saber no será una sublimación de la imposibilidad ni una condensación del horror, sino metonimia del amor. Hay deseo de no-desconocimiento, un deseo de no-no-saber, un deseo de *non-ne-savoir*, que en su clausura permanece abierta a la imposibilidad de la relación. El amor se dirige al saber en tanto que éste está allí en lo que es preciso llamar el inconsciente. No hay saber sin ese saber inconsciente..., y lo insabido que sabe del inconsciente es el amor. Lo que constituye ese nudo, no es, de ninguna manera, el conocimiento de cualquier cosa; implica un saber como acontecimiento en lo que él es, con sus tres pliegues, imaginario, simbólico y real, en una secuencia de retorsiones que hace del cuerpo mesa de juego, en tanto el juego, en fin, del amor.

La lógica epistémica parte de esto: que el saber es forzosamente saber de lo verdadero, lo que conduce básicamente a locuras. Es imposible saber nada supuestamente verdadero como tal sin saber lo inconsciente, lo que resulta imposible de enunciar en la lógica epistémica. El saber inconsciente merece plenamente el título de saber, y en cuanto a su relación con la verdad, es preciso decir que el decir de la verdad es contradicción, pertenece al campo de la lógica, de la lucha, incluso de la logomaquia, eso que desde Heráclito es *polémos*. La verdad tiene un límite, en tanto es un medio decir, pero carece de límite, en tanto es abierta como medio no-decir. Es ahí donde el amor es la verdad, pero sólo en cuanto a partir de ella, a partir de un corte, comienza otro saber distinto del saber proposicional, el saber inconsciente, que es aquél que el

agresividad y territorialidad gélida del reptil. Parecería un retrato robot bastante ajustado del capitalismo avanzado. El «reptil creativo» sería una expresión clara de un cierto tipo de sociedad que evidentemente no ha sido capaz de reducir esa otredad nuclear alrededor de la cual se vertebran nuestras conductas.

Esta persistencia de lo más primitivo en nuestra conducta psíquica ha alimentado muchas de las reflexiones históricas que se han intentado hacer desde la filosofía, desde las ciencias sociales, etc., sobre las cuestiones de lo político y de lo público. Hay un intento clásico de establecer la diferencia y la relación entre lo político y lo económico, que está también vinculado con otra diferencia fundamental entre lo privado y lo público. Pero, en términos categoriales estrictos, sólo podríamos referirnos a lo político cuando hablamos de sociedades de carácter participativo en las que sus agentes son reconocidos como constituyentes de la misma.

Desde Aristóteles a Jürgen Habermas o Hannah Arendt se ha planteado que nuestras formas sociales están muy vinculadas con esa civilidad que implica el trato con lo extraño y a la capacidad para negociar y deliberar de una manera relativamente conjunta la extrañeza de lo intratable. Esta tendencia cooperativa, derivada de la asociación intersubjetiva del *homo asesor*, habría sido mucho más fundamental que la lucha competitiva.

Pero la tendencia a la apropiación más propiamente reptiliana del que se ha venido a llamar *homo economicus*, apela menos a una historia social de negociación y de intersubjetividad que a una historia de distintos modos de distribución y de posesión.

178



Junto a una historia progresiva y discontinua de políticas y de políticos ligados a héroes distribuidores y asambleas que tienen que ver con esa lógica de la corresponsabilidad, discurre otra de *domines*, de señores, —sean oligarcas, caciques, emperadores o corporaciones— representantes de una instancia relativamente extrasocial. Conformarían una parte de la sociedad con cierto poder, cierta hegemonía sobre otra, una parte extrasocial con limitada afinidad hacia la corresponsabilidad.

arte desvela como artificio parcial, en su medio decir, en tanto no enuncia cómo son las cosas de acuerdo a una correspondencia supuesta entre ser y decir, sino como un ilusión flagrante, como una invención que se desvela como tal. El arte muestra en su origen ser contingente y, al mismo tiempo, en esto se prueba la contingencia de esos tres supuestos —verdad, bondad y belleza— con respecto a lo real. La sabiduría en arte no puede ser de ninguna manera lo que resulta de pretendidas consideraciones lógicas de verificación o de sublimación.

Veán ustedes a esos magníficos pájaros jardineros que construyen sofisticadas torres repletas de ofrendas. Esos modos extracorporales son, evidentemente, una forma de ofrecerse, en tanto ofrecer esa falta de recursos que están siendo en tanto deseantes. Incluso entre las aves, la ofrenda de amor, *agalma* del *erón*, se muestra como el principio por el que el deseo cambia la naturaleza del amante. Los que andan a la brega con mi enseñanza ya han podido captar que el deseo no es ajeno a la demanda, pero sólo como su efecto más acá, que incide en retroacción sobre la necesidad, al tiempo que se propulsa en un más allá. Esta encrucijada el arte la toca sin andarse con rodeos. Así, no es del lado de la interpretación desde donde algo sobre arte puede ser dicho. Eso tenía ajetreteado a nuestro querido Freud, que se rindió al fin de su estudio sobre Leonardo y el curioso pájaro que volaba sobre su cuna. Freud se quedó con las ganas pues la interpretación picotea otro campo, más inmediato, más corporal, que es del orden del deseo, es decir, de la aporía, de la falta de recursos. Lo que convierte la ofrenda en *agalma* no es el adorno, sino lo que tiene depreciado,

Coexisten de forma más o menos desarticulada dos ámbitos: de un lado lo real de una convivencia siempre conflictiva, ya que nuestro cerebro es también el de un cocodrilo violento y agresivo que sólo piensa en gozar y en poseer; de otro, el ideal político y público —propriadamente político y propriadamente público— de unas relaciones de convivencia fuera del clan que busca la integración articulada de lo otro, de la alteridad.

En esta historia de la articulación entre la *polis* y la *oikos*⁴ se producen una serie de relaciones dinámicas entre los principios de legitimación y los procesos de institución que podíamos resumir en unas cuantas *leyes*.



180

I. Ley de la transgresión instituyente o violencia fundacional

La violencia (V) fundacional (victoriosa) legitima principios que acaban convirtiéndose en fundamentales. Recíprocamente, el carácter indiscutible de los principios legitima como inevitables los medios necesarios para su institución.



De acuerdo a esta ley, si una violencia destitutiva resulta victoriosa, se convierte en fundacional, legitimando los principios que sostienen la nueva institución. Y recíprocamente, el carácter indiscutible de lo que se convierte en un principio de legitimación, legitima como inevitable los medios que se deben utilizar para conseguir esa institución. Esto plantea unas prácticas instituyentes de carácter destitutivo. Hay por tanto una violencia fundacional, de la que tanto habló el filósofo René Girard, en todas las lógicas instituyentes.

4. *Oikos*: el equivalente al término «casa» en la Grecia Antigua. Conjunto de bienes y personas que constituía la unidad básica de la sociedad en la mayoría de las ciudades-estado (*polis*). Incluía al cabeza del *oikos*, su familia extendida (varias generaciones) y esclavos. Fuente: Wikipedia. (N. del E.).

de precioso, aquello de lo que la belleza es causa. Lo que es importante es lo que se espera de *agalma*, que apunta a lo que es importante en el sentir, en el pensar, en el hacer, aquello que apela a lo bueno, lo verdadero y lo bello. Dicho de otra forma, el *agalma* aparece como una especie de trampa para los dioses que se vislumbra en el vínculo entre *ornare* y *sobornare*. Es un encanto que está ahí, tan embarazoso para los griegos como para ustedes, que enreda en el deseo sin explicación y sin contemplaciones. Para decirlo todo, es un objeto extraordinario, ese famoso objeto insólito que está tan al centro de toda una serie de preocupaciones aún contemporáneas. No necesito evocar aquí el horizonte surrealista. Sólo basta echar una mirada, aun superficial, a lo que ha sido llamado arte, para darse cuenta que eso no significa otra cosa que la puesta en evidencia del poder seductor de la imagen.

Así podría decirse: «deseo en ti más que a ti», a saber, que no existe el deseo sino desde que un otro lo suscita. En la ofrenda coexisten el desear a alguien y el desear para alguien..., y adquiere esa cualidad cuando lo que ofrece es algo de la verdad de quien lo recibe, y algo de la verdad de quien la dona. *Agalma* es, en fin, ofrenda del lado de lo que falta, en tanto da esa incompletud que lo convierte en adorable, en causa de deseo. Si el arte es ofrenda, objeto causa de deseo, es siempre causa, cualquiera que sea la manera que tengan que hablar de ella —Dios sabe cuantas diatribas enciende y la tinta que hace verter. Esa cosa de la que se trata en arte, está en el corazón de ese campo excluido por la filosofía, porque no es manejable, no susceptible a su dialéctica, que se llama el deseo. Nada de placer desinteresado, nada de

En estas derivas de la relación entre *polis* y *oikos* podemos establecer tres edades de lo político, en la relación entre lo político y lo público:

I. ALTERNANCIAS. Luchas de poder desde el neolítico al XVIII (la victoria legítima retroactivamente el empoderamiento)

TRANSGRESIÓN CONSTITUYENTE violencia fundacional UNO U OTRO

II. ALTERIDADES. La Razón revolucionaria desde 1798 (la legitimidad emancipatoria del "progreso") la doble moral del liberalismo: el genio y el empresario

<i>laissez faire</i>	(liberal)	→	empresario
MODERNIDAD	(libertario)		interés
	un lugar para lo extraño		irresponsabilidad
	las luchas de emancipación (raza, clase, sexo, cultura)		libertad
			genio
TRANSGRESIÓN REVOLUCIONARIA		UNO Y OTRO	

III. ALTERNES. La alteridad como requisito de homologación (derechos sin responsabilidades)

el anarquivo expandido: normalización y proliferación de la intermediación
ausencia de exterioridad: el cortocircuito ideológico del liberalismo
profesionalización: el floreciente "sector alternativo"

TRANSGRESIÓN INSTITUCIONAL subversión subvencionada UNO, UNO, UNO

182

a) Alternancias

En primera instancia, hay toda una cadena de sociedades que han basado su política pública en las alternancias de poder. Desde el neolítico hasta probablemente el siglo XVIII, las luchas de poder son prácticas en las que un poder se destituye para imponer otra institución. Una transgresión destitutiva es simultáneamente una transgresión constituyente, y la lucha impone una disyunción: uno u otro. Corresponde a una lógica territorial (plenamente reptiliana) de alternancias según la cual la victoria legítima retroactivamente la forma de hacerse con el poder.

b) Alteridades

Las revueltas sociales, continuas a lo largo de la historia, introducen una nueva lógica de legitimación cuando, a partir de la Revolución francesa, el pueblo emerge como sujeto de lo político de una manera institucional, arropado por una gran construcción ideológica que dominará la experiencia moderna. Es entonces cuando queda simbólicamente instituida otra forma de legitimación basada en una lógica de alteridad. Dicha lógica se articula mediante unas formas de política pública fundadas sobre la coexistencia de la diversidad y, por tanto, sobre una cierta apreciación de la singularidad y de las particularidades. Este impulso libertario ofrecerá un lugar legítimo a lo extraño y a él corresponden las luchas de emancipación (de raza, de clase, de sexo, de cultura) del mundo moderno.

A la lógica de las alteridades propiamente moderna, pertenece la progresión desde la técnica (*techné*) al arte (*ars*): el arte, en su sentido antropológico, se refiere a los sistemas culturales

objeto transitivo y sería más sospechoso ver en ello objeto de transacción. Es una emergencia del deseo como tal, uno de su avatares, que acentúa un objeto entre todos por estar sin equilibrio con los otros. Si sostenemos —mi viejo amigo escultor no me desmentiría— que el arte es la realización del deseo, no es precisamente por la posesión de su objeto, se trata de la emergencia a la realidad del deseo en cuanto tal. En esta misma sala les dibujé algo que difícilmente puede imaginarse, esa topología del ocho interior, en la que se muestra que la realidad del deseo no es otra que la realidad sexual.

Se plantea así la cuestión del saber en relación al amor del arte. No es una cuestión ingenua, aunque pueda parecerlo. ¿Sería —como ya lo oigo en el murmullo de algunos listillos que me desuponen el saber— reductible a un saber vano, al ser sólo por amor al arte? Ciertamente no, si atisbamos lo que hay en el *agalma*, que es el referente oculto del Sujeto supuesto Saber, pero que se desvela como ofrenda de la falta constitutiva que es el corazón del saber. El saber del arte, que surge ahí, conoce como si no conociese y supone un saber que se desconoce. Es esto lo que garantiza su lejanía de la lógica epistémica. Y no por nada, pues nace a ciencia cierta como un hacer saber que remite a esa ofrenda que se elabora en los límites de la mirada, y que incluye la falta que le da su fulgor. Ese saber que transportan las obras del arte no es ciencia; es un saber incompleto, *nesciente*, naciente, que es del orden del acontecimiento, de un acontecimiento radical. No es un momento de conocer, dado que el arte no es filosofía, ni es a partir ni después de la filosofía —tal sería el deseo del universitario. No nace en la cuna

de expresión de significaciones sociales instituidas en contextos institucionales de propaganda imperial, iconografía funeraria, culto religioso, etc. Las singularidades, en el modo particular de realizar esas funciones simbólicas, habrían determinado los pequeños o grandes diferenciales de estilo, como excedentes o incidentes respecto a los programas simbólicos y funcionales en los que se insertan. Esas incidencias y excedencias particulares, como manifestaciones de la diferencia y la alteridad, serán reconocidas y apreciadas conforme se produce el paso de sociedades unánimes a sociedades participativas. Ese reconocimiento, propiamente moderno, supone el surgimiento del arte como campo disciplinar específico y diferente del carácter genérico del arte en su sentido antropológico. De ahí que el *arte*, como diferente a *técnica*, y el artista, como diferente al artesano, desvela no sólo su singularidad, sino su naturaleza política y pública, frente a la producción iconográfica que como sistema de propaganda o representación tuvo en su pasado técnico...

Conforme el arte se convierte en arte y en moderno, aumenta la importancia de la elaboración subjetual que da voz a lo singular frente a lo común, a la alteridad respecto a la institución. El surgimiento del arte, en los albores del Renacimiento, coincide con esa eclosión de la singularidad, inaugurando un espacio social en el que de forma radical se discute y se instituye la personalidad creadora y activa de un ciudadano activo en su propia constitución.

Sin embargo, esta lógica de las alteridades —que es la lógica propiamente política y seguramente la que por primera vez instituye el lugar central de lo público en las lógicas de la hegemonía— surge con una doble faz, con una doble lógica:

- a. El liberalismo, que surge alrededor de ese cambio cultural fundamental en el que seguramente todavía estamos involucrados, supone un intento de lucha por todos los derechos de libertad de opinión, de libertad de pensamiento, etc.; es decir, lo propiamente político y lo propiamente público. Según Adam Smith se trataba de conseguir «el mayor bienestar del mayor número» ligado al desarrollo de la libertad personal, de la libertad de pensamiento, de tránsito, de educación, de culto, junto con la libertad para escoger a los gobernantes.
- b. Pero el liberalismo surge también, y al mismo tiempo, como un empuje hacia una minimización de lo político capaz de propulsar el desarrollo económico, político, bélico y tecnológico. De nuevo en palabras de Adam Smith, se trataba de luchar por todos los medios para liberar de toda obligación social al propietario de los medios de producción.

Las dos caras del liberalismo muestran la escisión entre *polis* y *oikos*, entre el libertarismo político y el liberalismo económico.

Esta doble faz del liberalismo alimenta la paradoja de la modernidad basada en una lógica institutiva inédita (política y pública) fundada, a su vez, sobre la apreciación de las singularidades (libertad, igualdad y fraternidad) y, al mismo tiempo, sobre una lógica impolítica e impública de minimización de responsabilidades privadas de los poderosos para permitir un aumento de la riqueza que será posteriormente (siempre posteriormente) redistribuida. Las limitaciones administrativas, las cortapisas legales deberían rendirse a las iniciativas privadas que garantizan el desarrollo de la nación. Este es el origen prototípico del *laissez faire*.

Esta doble faz del liberalismo encontrará en la noción de publicidad una figura central dentro de este vínculo entre principios de legitimación y procesos de institucionalización. Entre el principio de libertad de expresión u opinión y el desigual poder de influencia, Immanuel Kant definió el «principio trascendental de la publicidad» justamente como un lugar central de lo político público por cuanto nada de lo auténticamente político y público podría tener legitimidad si no es susceptible de ser publicado. La publicidad sería justamente el espacio donde se rinden cuentas en lo político, el lugar de la transparencia donde lo público se hace patente de una manera fundamental. Así lo explica Jürgen Habermas:

de la filosofía, como no se deja enterrar en su mausoleo. El arte es portador de un saber *nesciente* en ese momento único en el que nace la obra en un estremecedor *descono-hacer* y a costa del *ego* del artista. Es algo que está en el efecto de lo que nos determina, en tanto el deseo es lo que dice, lo que dicta, incluso lo que mal-dice en el malogro de su medio-decir: se revela disposición, desposesión. En ello el acto creador se aproxima al amor. El arte, queridos míos, como el amor, no incluye el menor conocimiento. Todas las ilusiones del conocimiento, la imaginación del sujeto del conocimiento, sea anterior o posterior a la era científica, no es sino forja masculina. No se conoce en el amor sino que por el contrario, se *hace saber* de lo indecible que ese saber circunscribe, que no se prueba sino en un estar dispuesto, presto, a lo prestado por la interpretación amorosa, en la que lo trágico gira a lo cómico y viceversa. Ningún conocimiento, pues, en el amor, sino un *hacer saber* de una disposición del ser, de un gozo de consentimiento a lo que difiere en la repetición de lo inolvidable del encuentro primordial, eso a lo que Kierkegaard se resistió. El amor —y por eso lo evoco— está del lado del arte como cosa del cuerpo: sí, cosa de ojos que se miran, vengan, sigan, de manos que descargan con sus dedos todos los sonidos, de pasos moviéndose, cabeza girando, cabeza volviendo, al final, sí, cosa de sentidos que se saben, en una coreografía que es hechura, hechizo de amor, que marca los pasos y la pasión del amor, que lleva la danza de los pliegues más secretos del cuerpo... No es que haya un «arte de amar» que incluya un saber en tanto instrucción y técnica, en tanto función y uso, es que el arte sucede del lado del amor. Hay un amor del arte pero no discurso

Por espacio público entendemos un ámbito de nuestra vida social, en el que se puede construir algo así como opinión pública. [...] Los ciudadanos se comportan como público, cuando se reúnen y conciertan libremente, sin presiones y con la garantía de poder manifestar y publicar libremente su opinión, sobre las oportunidades de actuar según intereses generales. En los casos de un público amplio, esta comunicación requiere medios precisos de transferencia e influencia: periódicos y revistas, radio y televisión son hoy tales medios del espacio público⁵.

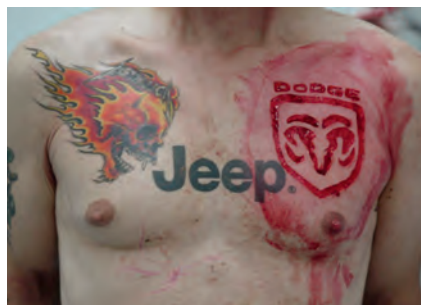
Esta noción de publicidad corresponde a la fantasía política de la modernidad, que poco se relaciona con lo que la publicidad tiene de sistema de inducción, de creación de opinión. Sin embargo, ambas nociones de publicidad responden con precisión a la doble faz del liberalismo. Precisamente, en cuanto aparece el sufragio universal aparece también el espacio de lo social como un campo de batalla por conquistar. Se trata de ganarse la opinión pública para adquirir la legitimidad suficiente como para poder instituirse dentro de un espacio político.

Junto al aumento de la lógica moderna de la libertad de expresión, se perpetúa la lógica clásica de las asimetrías de la influencia, pues no todos los ciudadanos, aun iguales ante la ley, van a tener la misma posibilidad de modificar la opinión pública, de fabricar la opinión pública. La creación de la opinión pública, y por lo tanto el gobierno real, quedará en manos de los administradores capaces de controlar los medios de producción de opinión. Del mismo modo que, según observó Karl Marx, el plus-valor equivale al trabajo no remunerado y a una ganancia que no se devuelve al trabajador —porque esa ganancia se la lleva quien detenta los medios de producción, el empresario—, la creación de opinión pública garantiza un plus-valor de legitimidad que detenta quien administra los medios de producción de opinión.

186



El espacio urbano como campo de operaciones, Nueva York, 2009



Escarificaciones y tatuajes voluntarios, la interiorización de los valores y emblemas corporativos, el ideal publicitario hiperrealizado

La práctica de la publicidad, en todos los ámbitos, contradice profundamente el principio trascendental de la publicidad kantiana. Dado que la libertad de expresión es unilateral —implica simplemente que uno hace público lo suyo en un libre mercado de ideas— y que no todos tienen la misma posibilidad de acceder a los medios de producción de opinión, no todo el mundo tiene la misma libertad de expresión. Por lo demás, la libertad de expresión de uno es la falta de

5. Jürgen Habermas, «Öffentlichkeit (ein Lexikonartikel)» (1964), reeditado en *Kultur und Kritik*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1973, p. 61. [Ed. cast., *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014.]

del arte, porque si es efectivamente la metáfora de algo, se trata de saber que se refiere, sobre todo, al acontecimiento. El arte no es discurso sino ocurrir, *ocurso*, ocurrencia. Y lo que ocurre es precisamente amor. Se trata de un hacer saber en tanto saber inconsciente, es decir, en tanto cuerpo, que según la fórmula freudiana es lo que calla, el lecho del saber inconsciente.

Hay arte desde el deseo, del que adoptamos la noción de que en la obra se produce un saber para el que es preciso que haya invención, que es lo que sucede en todo encuentro. Al decirles que el inconsciente no descubre nada, pues no hay nada que descubrir, lo que queda dicho es que es esa falta lo que hay que pueda descubrirse, en tanto ese descubrimiento es invención. El inconsciente inventa —y por ello el humus humano puede hacer de él inventario. El inconsciente inventa, encuentra, agujerea (*trouba*). Para hacer saber es preciso inventarlo: saber es *invenir*. En Cicerón encontramos esa palabrita, inventar, que es viaje de hallazgo —sea casual o como resultado de una búsqueda, en tanto adquisición o en tanto algo que provoca. El saber es invento por cuanto es causa ¿de qué? evidentemente de deseo, que es inventivo, pues sustituye la incertidumbre por certeza, esa certeza que la realidad del deseo identifica como causa y que encuentra en el objeto su emoción, su moción. Y en cuanto a la cuestión de la verdad, de la belleza, de la bondad, esos medio-decires no se descubren, se inventan, son artificio, *creancia*.

Permítanme que vuelva al cristal de la palabra donde quedó fijado un acontecimiento que incluye el conocimiento inteligible, propio de la lógica epistémica, y el gusto sensible, un acontecimiento en el que saber es sabor.

libertad de impresión de otro. El liberalismo desarrolla hasta el extremo la territorialidad reptiliana en la conquista del espacio psicoperceptivo.

Es el colonialismo emocional y perceptivo que está implícito en el desarrollo de la cultura moderna desde la Revolución francesa. Como colonización del espacio psicoperceptivo, la publicidad —más allá de inducir las elecciones personales y sociales— condiciona nuestras formas de sentir, de pensar, los criterios de verdad, de bondad y de belleza. Pero esta construcción psicoperceptiva de lo público pasa demasiado desapercibida y, sin embargo, está en el núcleo fundamental de los principios de legitimación, de los procesos de legitimidad. Esta lucha territorial contradice profundamente el desarrollo de lo público. Sólo dentro de un régimen de libertad de impresión se podrían establecer límites a la libertad de expresión basada en una asimetría de la influencia en tanto que posesión de los mecanismos de producción de opinión.

*Nosotros no vendemos un producto,
vendemos un estilo de vida. Creo
que estamos creando un movimiento.*

(Renzo Rosso, dueño de Diesel Jeans)⁶

Esta colonización permite la interiorización de las significaciones sociales y sus principios de legitimidad. Los usos tecnológicos, las formas de establecer vínculos sociales, las formas de amar y de sufrir, etc., son inducidas culturalmente en esos procesos de creación de opinión en todas las órbitas de lo político, tanto de lo privado como de lo público.

Las estrategias de conquista del espacio publicitario son comunes a la empresa pública y a la privada, a lo político y a lo económico, y en ambos casos es el mismo tipo de estrategia utilizado por toda clase de poderes hegemónicos ajenos a sociedades participativas, no sólo en los mecanismos sino también en los medios estructurales. Los mismos tipos de mecanismos publicitarios son indistintamente utilizados por los políticos o por los empresarios, de tal manera que el campo está abierto y la conquista es tal que las ingentes cantidades de dinero que se gastan en publicidad suponen el deshucio de nuestro espacio perceptivo. Nos vemos obligados a contemplar esas libertades de expresión ejercidas básicamente por los que tienen el poder de detentar los mecanismos de producción de opinión. Éstos se comportan como sofisticados estrategas a la conquista del espacio psicoperceptivo, tanto el espacio urbano, exterior y público, como el espacio doméstico, a través de todos los medios de información y comunicación, desde

TRIBUNALES

Un estudio revela que los delincuentes guapos son juzgados de forma más benévola

Reuters
Oslo

Los criminales bien parecidos tienen más probabilidades de ser juzgados de forma más ligera incluso cuando el jurado sólo cuenta con una descripción por escrito de su físico, según revela un estudio de la Universidad de Oslo. Los 500 estudiantes que participaron en la investigación demostraron que cuando los crímenes responden a la autoría de un hombre o mujer calificados de «guapos», se emiten castigos mucho más suaves que cuando se omite dicha palabra. Todos los estudiantes que participaron en la elaboración del estudio recibieron informes de delitos que iban desde robos hasta violaciones y asesinatos, pero sólo la mitad iban acompañados de descripciones por escrito del aspecto del acusado.

El estudio reveló la existencia de una tendencia a favorecer a los delincuentes bien parecidos que comenten delitos de menor gravedad, como el robo, contrabando o fraude. Como media, los estudiantes les impusieron castigos un 20 por ciento más leves.

«Ya sabíamos que el atractivo afecta a las sentencias, pero este estudio constata que una simple palabra (guapo o guapa) tiene un efecto» aseguró Per Schioldorg, profesor de psicología de la Universidad de Oslo. «Se añade una simple palabra y se activa el estereotipo de la belleza», dijo a la vez que aseguró que se trata del primer estudio que demuestra la relación entre la apariencia y las sentencias, usando material escrito en lugar de fotografías.

Para crímenes más serios como asesinatos o violaciones, los estudiantes apreciaron sentencias hasta un 10 por ciento más ligeras.

Noticia sobre las influencias estéticas en el ejercicio del Derecho

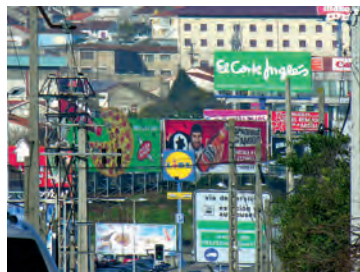
6. Renzo Rosso citado en Naomi Klein, *No Logo*, óp. cit., p. 41.

Más que suponer un saber, amar es consentir un sabor, un saberse. La expresión «saber a...» tiene en el objeto su sujeto. Y cuando algo sabe, es el objeto el que «nos» sabe, nos hace saber, o nos hace estar siendo *sabær*. Cuando se sabe de algo, es el sujeto el que nos hace saber de sí. El saboreo trae consigo todo ese mundo tan familiar que comienza en ese chupeteo, una vez que queda cortado el cordón umbilical. El uso lingüístico ha recogido aspectos de esta pulsión sexual oral, acuñándolos en sus giros; habla de un objeto de amor «apetitoso», llama «dulce» a la amada y recordemos que las cosas dulces, caramelos, bombones, subrogan regularmente en el sueño a caricias, a satisfacciones sexuales. El decir de los amantes, ese «comerse a besos», condensa una fantasía caníbal que cuando pasa al acto se convierte en perversión. Precisamente porque el amor existe como algo más que la aceptación de la imposibilidad sexual, el beso no es esencialmente perverso. Ni como transgresión anatómica de los dominios corporales destinados a la unión sexual, ni como detención en una relación intermedia con el objeto sexual —que supuestamente debería ser rápidamente recorrida en el camino hacia el fin sexual definitivo. Más acá de ese paso al acto, la oralidad apunta a lo que sucede en tanto límite o borde de lo real. Diciendo esto, aunque algunos no lo sepan, me acerco a la clínica, y no lo dudarán quienes interroguen el sentido de algunos síntomas y *actings* histéricos. Observen cómo en la piel, en sus comisuras, en sus topologías, se abre al *sabær*, al deguste, mostrándose amante, deseo en acto, como acto de apertura. Da gusto, al menos eso dicen los sajones, *kiss*, a saber, *kustus*.



Mapa estratégico de ocupación militar

La usurpación legalizada del espacio urbano supone la conquista colonial del espacio perceptivo. Entrada a la ciudad de Vigo



la televisión a los *smartphones*... La ocupación de la calle, que fue un principio de transgresión y de legitimidad popular, es ahora el espacio de la colonización psíquica.

Así, el principio transcendental de la publicidad kantiana, que está en el núcleo mismo de la legitimidad de lo político público, queda sustancialmente minimizado por la práctica de la publicidad real y sus mecanismos de inducción. En un caso se trata de una publicidad cívica, en el otro, de una publicidad incívica. En esta divergencia se compromete finalmente la calidad de la opinión pública.

190

	medios de comunicación	medios de propaganda
	πόλις discusión pública opinión pública	οἶκος
acto comunicativo PUBLICIDAD (trascendental) CIVIS (Kant, Habermas)	INFORMACIÓN plebiscito transparencia, responsabilidad	FORMACIÓN difusión educación
(Toscani) (real) PUBLICIDAD INCIVIS acto inductor	propaganda CONVICCIÓN persuasión "publicidad absoluta" estatalización de lo social opinión popular voluntad general	indiscernibilidad INDUCCIÓN seducción "publicidad total" ciencias de la formación

La clínica y la poesía no cesan de consonar. Un poeta español, Carlos Bousoño, dijo de la poesía ser caricia de lenguaje en tanto activa el habla, haciendo que lo que por repetición o por represión no tiene incidencia en lo real, deje agujero hacia lo real. Todo lo que afecta al amor remite al cuerpo en tanto un pliegue que se abre y cierra: boca, manos, brazos, piernas, sí, cobran su lugar amoroso en tanto su convexidad se abre a la concavidad, convirtiéndose en el beso, la caricia, el abrazo, acogidas de un cuerpo que se ha hecho apertura, agujero, falta, deseo en acto. Que la superficie continua quede en corte es lo que produce la singularidad topológica. El beso pertenece a la familia de la caricia, cuando el límite externo del cuerpo se abre a la relación sensorial de otro cuerpo. Y la caricia pertenece al querer (*caro*) que es tanto como decir, al deseo, por cuanto no está cumplido, es carencia. No es del lado de la devoración, sino del tacto, donde el beso sabe, donde el beso hace saber. Remite a lo que baja (*baisse*), a lo que cae (*fall*) y falla en amor. Está al borde del amor, como el amor está al borde de lo real, más allá del bostezo —síntoma de negligencia, y del descaro— o(b)scenidad y ósculo, pues como supo Ovidio, la boca es otro de los nombres del pudor. Fíjense que la homofonía permite apreciar este supuesto, por cuanto de la boca (*os*, *oris*) es todo lo que afecta a la orilla, al límite (*ora*) que hace del objeto un trazado, un hueco, en lo que Homero llamó «el cercado de los dientes», y que es la orilla erógena de la boca. Es así como el sujeto, horadado en el amor, se topa con esa *ora*. Crear se crea en los bordes de lo real, en el corazón (*cor*) de lo real, que no es su centro, sino su corte (*cor*) y su corteza. Organizada esa caricia epistémica

El incivismo consiste en una negación factual de la corresponsabilidad social y es independiente del sujeto —sea una multinacional o un gamberro. En todos los casos tiene que ver con un abuso del espacio público, esté o no justificado por una causa, y por tanto es un abuso de carácter político. La operación extensiva e intensiva de las tecnologías de la formación de opinión estatizan los intereses de los anunciantes en un Estado privatizado.

Por todo ello, la voluntad general no está dicha en la opinión pública en tanto en cuanto esta opinión pública no puede generarse a sí misma. Habermas lo plantea de una manera muy clara: «La “calidad” de una opinión pública, en cuanto medible por las propiedades procedimentales de su proceso de producción, es una magnitud empírica»⁷.

II. Ley de la proporcionalidad inversa entre publicidad y legitimidad

Este excurso desvela otra ley según la cual **la intensidad publicitaria (π) es inversamente proporcional a la intensidad de legitimidad (leg)**. Cuanto más disminuida se encuentra la legitimidad, tanto mayor debe ser el esfuerzo, el refuerzo publicitario. Recíprocamente, la profusión y sofisticación publicitaria son los síntomas de una crisis de legitimidad.

$$f(\pi) \equiv \frac{1}{f(\text{leg})}$$

Podemos contemplar la historia del arte en relación con los contextos políticos y públicos a lo largo de la historia en la relación con la legitimidad. La sociología del arte ha mostrado que allí donde encontramos sistemas plenamente instituidos y fuertes —mediante métodos coactivos o por sistemas de creencias—, cuya legitimidad está garantizada en su lugar hegemónico e indiscutible, las estéticas son de carácter más bien clásico. Y allí donde se manifiestan estrategias estéticas «barrocas», encontraremos una crisis de legitimidad de los sistemas y organizaciones. Esta lógica atraviesa la historia de los estilos.

Durante siglos, la figura del faraón en el antiguo Egipto fue una figura hierática que miraba al infinito. Mas cuando el sistema faraónico sufre un desgaste en medio de turbulencias sociales, culturales y económicas, la crisis de legitimidad se manifiesta mediante una nueva escenificación imperial: la figura del emperador abre los ojos y hace descender su mirada hacia al ciudadano.

Esta ductilidad y sofisticación condescendiente y abierta a la sensibilidad ciudadana, se repite de modos diferentes en cada situación en la que un sistema de organización sufre una crisis de legitimidad y necesita compensar la desafección, el descrédito ciudadano, reconstituir el carácter indiscutible de los principios que legitiman la hegemonía...

En esta historia entrecruzada entre *polis* y *oikos*, entre la política y la economía, entre la intersubjetividad corresponsable y la extrasocialidad no responsable, entre las estéticas institucionales y las estéticas instituyentes, la historia de las políticas públicas es una historia que pasa por distintas clases de imperio, de procesos de institución y de principios de legitimación: los imperios de carácter coactivo suelen utilizar unas citas estéticas de legitimación de carácter más bien esquemático; los imperios de carácter persuasivo se vinculan más bien a creencias y a sistemas simbólicos; los imperios de carácter seductor hacen uso de mecanismos que apelan directamente a la inducción no consciente de la voluntad.

7. Jürgen Habermas, *Facticidad y validez* (1992), Madrid, Trotta Editorial, 1998, p. 443.

ya como orientación de lo simbólico en la estructura, en el sujeto, puede dejar un resto, un trazo y una triza de real, no ya como arcádico presimbólico, o exsimbólico, como resonancia de naturaleza.

La izquierda se preguntaba por la necesidad del arte, lo que podría más bien decirse: si el arte hace algo, lo que hace es falta. El arte hace falta, pero no del lado de la necesidad, sino del deseo y el gozo de esa invención que consiste en encontrar agujeros e incorporarlos al sujeto de la estructura. Allí donde se muestra lo imposible, eso produce *troumatisme* (agujerismo) y hallazgo. Veremos aquí que quien sabe es del lado de la creación, del encuentro, y lo que encuentra el trovador no son tropos retóricos, sino agujero (*trou*) y turbación (*trouble*), emoción. Aquí observarán los más agudos que Lacan está afirmando no otra cosa que su reconocimiento en cierta tradición conocida por la voz que encuentra, que cuenta: lo que encuentra el trovador es lo real, es afortunado porque esa fortuna, esa *tijé* (τύχη), en sus tijeretazos, hace trizas las esferas, las armonías.

La cosa no es sencilla. Existe la resistencia a la creación, y la denegación de la falta es moneda corriente. Y ya sabrán que la invasión de la inercia es el final del arte. Todo orden, todo discurso, que se emparenta con el capitalismo deja de lado lo que sencillamente llamamos las cosas del amor. Si el amor como respuesta implica el dominio del no tener, la propiedad implica el dominio del no pagar, lo que refiere a toda esa circulación de ganancias, intercambios, adquisiciones y provechos, ofertas y demandas, que hacen que en el rico haya una gran dificultad para amar, por cuanto, desde la posición de



Todo lo que el edificio teológico pretende sublimar, purificar y negar surge en el capitel románico como un mecanismo de implicación y legitimación suficientemente cercano a los sueños, los deseos, los miedos del ciudadano



La televisión, convertida en centro monumental de una aldea africana, instauro los sistemas de creencias mediante un proceso de interiorización personal

IMPERIO	legitimación	estética
COACTIVO	dísuasoria	esquemática, simbólica, monumental,
PERSUASIVO	ostentoria	icónica, naturalista-abstracta
SEDUCTIVO ¹	sumergida	difusa, indicial, indeterminada, «arte total»

1. María Luisa Fernández, *Laberintos* (1996), Universidad del País Vasco, PV EHU.

194

Cuando el poderoso sistema teocrático paleocristiano entra en crisis, se producen estrategias estéticas más implicativas que se traducen en ese paso del Gótico al Renacimiento. Cuando el humanismo burgués del Renacimiento y la lógica de los Estados provocan la crisis reformista, se genera lo que se ha llamado el clasicismo barroco; cuando el proyecto ilustrado del clasicismo sufre la crisis de sus propias contradicciones, surge el Romanticismo; cuando todos los sueños de progreso del proyecto moderno ligados a los estados democráticos, a la ilusión de una reciprocidad política, entran en crisis, surgen estrategias estéticas de carácter implicativo y participativo, junto con el relanzamiento de la ilusión de un «arte total» fundido con la vida.

ESTÉTICAS INSTITUCIONALES

lo instituido como estética
poderes sólidamente instituidos

CLÁSICOS
canon

Egipto (s. VIII a.C.) estilo hierático
(polis) CLASICISMO GRIEGO
(teocracia paleocristiana) ROMÁNICO
(humanismo burgués) RENACIMIENTO
(proyecto ilustrado) CLASICISMO
(proyecto moderno) MODERNIDAD

estéticas formalistas

ESTÉTICAS INSTITUYENTES

lo instituyente como estética
momentos de crisis de legitimidad

BARROCOS
arte total

La figura del faraón mira al ciudadano
HELENISMO (s. IV a.C.)
GÓTICO (teocracia paleocristiana)
BARROCO (crisis reformista)
ROMANTICISMO (contradiscursio liberal)
POSMODERNIDAD

estéticas antiformalistas

“indiscernibilidad entre arte y vida”

rechazo de la castración, eso es justo lo que no puede ofrecer. Tener convierte la propiedad en una negación de la falta, y esa resta de valor, característica de la posesión, hace el amor inviable. Hay una cosa muy en particular que el rico no paga, y es el saber. Lo verán ustedes cuando, en el desarrollo del capitalismo, las sociedades sean sociedades de pago, y por tanto sociedades del conocimiento, en las que lo imposible quedará forcluido, rechazado el vacío. El saber convertido en aquello que, por no pagarse, queda excluido de cualquier forma de valor, o por decirlo más precisamente, el conocimiento será lo que circule como propiedad, más que ningún otro, en un mercado de valores sin circulación del *plus-de-goce*.

Lo que especifica el discurso capitalista viene dado por lo que viene a ser su sujeto, el proletario, que alimenta la avidez mortífera del consumo, *pro-letal*. Lo que le distingue es el rechazo, fuera de lo simbólico, de toda castración. Hay una dama entre ustedes que ha sabido responder, ofreciéndome amorosamente una fórmula para este discurso capitalista, como torsión del discurso del amo, en el que el lugar del agente no viene a ser ocupado por el sujeto más que en lo que da vueltas sin parar como no imposibilidad en relación con el saber y como no impotencia en relación al objeto causa del deseo. Por ello, este discurso es el de la total oferta y de la total impunidad. Nada le es negado, por lo que la carencia de límite se transforma en lo que se despliega en la clínica de un más allá de las neurosis clásicas. De modo que la negación de toda impotencia y de toda imposibilidad corre a cargo de una hipertrofia de los significantes de un cuerpo institucionalizado, cuyos fragmentos son oferta y

IV. Ley de legitimación institucional, o ley de reciprocidad

La ley de la publicidad es pareja a otra ley, la de reciprocidad en la legitimidad institucional: **En cualquier relación entre procesos instituyentes y principios de legitimación, toda institución legitima aquello que la legitima como institución. Recíprocamente, todo principio legitimador legitima como institución aquello que lo legitima como principio legitimador.** Siendo principios de legitimación aquellas figuras extralegales capaces de interiorizar, o «comunar», lo institucional.

$$P^o \text{ leg}) \diamond f I$$

Desde el obelisco egipcio —lugar donde descansa Ra, cuyo vértice toca el sol— hasta los monumentos del siglo XIX, la legitimidad ha tenido un carácter descendente: ciertas instancias o principios indiscutibles, trascendentes, elevados, descendían en una especie de cascada de legitimación: de Dios al emperador, del emperador a sus ministros, de ellos a los súbditos... En la iconografía de las llamadas «escenas de sumisión» de las culturas clásicas, un emperador aparecía arrodillado frente a un dios o una instancia superior, frente a aquello que lo legitimaba como emperador. Esta escenificación permitía un juego de identificación mediante el cual el emperador asumía aquella actitud frente a la instancia superior, la misma que se esperaba del súbdito respecto al emperador.

De acuerdo con la ley de la proporcionalidad inversa entre legitimación y publicidad, el Barroco propició estrategias estéticas muy sofisticadas para escenificar esa legitimidad descendente. Uno de los monumentos más ilustres en este sentido, es la cátedra de san Pedro realizada por



Gian Lorenzo Bernini, cátedra de san Pedro en Roma, 1656-1665



Obelisco en Lúxor

demanda de todas las formas de goce en las que el sujeto desaparece de la escena.

Fíjense en una coincidencia nada inocente: el mito del genio romántico surge simultáneamente al nacimiento del liberalismo, en un momento en el que, para la Europa colonial, se trataba de dar rienda suelta a la iniciativa privada. Mi llorado amigo Bataille me sugirió, en su día, que el arte siempre expresa la subjetividad no del artista sino del soberano, lo cual nos hará notar de qué modo el discurso capitalista habría absorbido lo que el arte moderno ha desarrollado en tanto negación de todo límite, de la imposibilidad. El discurso capitalista, en suma, es el extracto de la transgresión del artista moderno... Lógicamente, una vez que ese discurso se instituye como negación de la imposibilidad, el arte como tal, aun habiendo sido un núcleo fundador, comienza a no hacer falta. Muy pronto el artista solitario se habrá convertido en un recuerdo del pasado, junto con toda su *disposibilidad*, su orgullo, su paciencia y su impulso. Conforme la pretendida revolución se despliega como repetición, el arte no hará falta, lo que equivale a decir que dejará de ser contingente, de fallar y de hacer falta, y dejará de ser innecesario. No es evidente que no sea el poder de cierta estructura lo que hace coincidir la negación del amor con la negación del arte. En ambos casos, para el discurso capitalista, esa forclusión queda investida de las constelaciones significantes más notables. La negación de la castración se desvela en la ostentación de una relación sexual que niega su imposibilidad, y la negación del saber del arte se desvela en la ostentación de una cultura visual que niega su impotencia. Si el fantasma es lo que se resiste a lo real, si existiese un arte después del

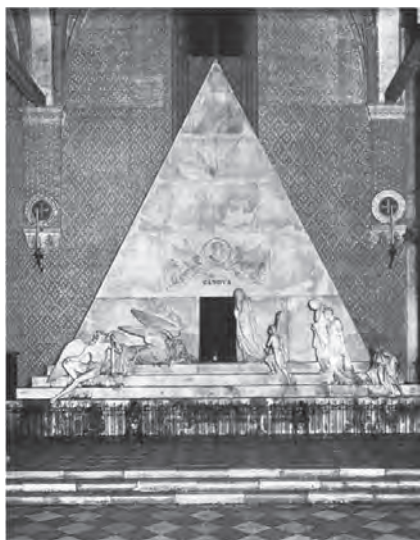
Bernini en Roma: de arriba abajo, se despliega un dispositivo en el que la luz mística de Dios atraviesa el muro posterior de la basílica a través de una vidriera que representa al Espíritu Santo en una paloma blanca, y cuyo resplandor desciende hacia la representación de la silla de san Pedro. Ésta parece flotar en el espacio sobre unas guirnaladas de cinta movidas por el viento que rozan levemente, en su parte inferior, los cuerpos de los cuatro grandes teólogos medievales legitimadores del poder absoluto de la Iglesia católica y de su función evangelizadora. Las cuatro figuras se sostienen en sendos pedestales que finalmente tocan el basamento. Esta legitimidad descendente sugerida por el monumento viene a encubrir el proceso real de legitimación, pues es el poder institucional de la Iglesia, representada en los pedestales, quien convierte a cuatro oscuros teólogos en figuras fundamentales: fueron ellos quienes generaron un relato según el cual la cátedra de san Pedro fundamentaba el poder de la Iglesia, convirtiendo el dogma de la Trinidad en su fundamento místico...

A partir de la Revolución francesa, los poderes fácticos, posrevolucionarios, son plenamente conscientes de que este tipo de legitimidad descendente ya no puede operar porque provoca ansias revolucionarias que deben ser convenientemente minimizadas por el «nuevo orden» revolucionario. El arte rococó no podía funcionar ni tampoco las estéticas monumentales clásicas, los modos publicitarios ligados a esa legitimidad descendente y condescendiente. Debían establecerse nuevas estrategias escénicas de legitimidad más bien de carácter ascendente: de la legitimidad ciudadana a sus representantes y de ellos a los principios constituyentes.

Toda la monumentalidad del *xix* nos permite apreciar de qué modo los monumentos se llenan de escaleras para que el ciudadano virtualmente pueda ascender. Esta legitimidad ascendente del pueblo al representante va a ser clave para entender no sólo el arte monumental del siglo *xix* sino todo el arte moderno, incluidas las vanguardias primeras, segundas y terceras, porque esta legitimidad ascendente supone también la participación ciudadana, que debe quedar desde el inicio testimoniada en los nuevos mecanismos publicitarios.

La publicidad funciona conforme a lógicas de simplificación (el mensaje debe quedar claro y, a ser posible, reducido a un símbolo, a un icono, a una fórmula, a una sola imagen...) de delimitación del

198



Antonio Canova, monumento funerario de María Cristina de Austria, 1798-1805



Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917

arte, éste sería —y es desolador— un arte del fantasma, de la repetición con la que precaverse del encuentro de lo real, desde la fascinación de una mirada fija, como visibilidad y virtualidad oclusiva de cualquier imposibilidad, de cualquier agujero, de cualquier encuentro. Conocen bien esa tradición moderna del arte que gira en torno al objeto encontrado —*objet-trouvé*. Es significativo que este arte del encuentro pertenezca en propiedad al desarrollo del discurso capitalista, que pretende eliminar la imposibilidad y el agujero (*trou*). Y que de la negación intensiva de ese agujero se despliegue toda la rica *Commedia dell' Arte* contemporáneo, la comedia de la oferta infinita.

Es, ya ven, y eso nos deja estupefactos, el asunto del consumo que por su naturaleza extingue y es inextinguible. Podemos abordarlo, podemos entreverlo al recordar su antecedente calificado como sádico-oral, que recuerda finalmente que la vida en el fondo es una asimilación devoradora como tal. *Bios*, del que Heráclito escribió que «su obra es la muerte». Ahora bien, si la relación boca-seno y la actividad absorción-alimento son el numerador de la ecuación que representa la relación pulsional oral, es en la diferencia entre la manera de dar y lo que se da que el niño va a aprehender el abismo entre el don del alimento y el don del amor, que se tapa con lo imaginario. Es un hecho que el que imagina imagina con lo que está a su alcance, en su cuerpo, a saber, con lo que se chupa, lo que se caga, lo que hace la mirada, lo que domina la mirada en realidad, y después, en lo que la voz porta. Para mi amigo de juventud, Salvador Dalí —más famoso por algunas de sus excentricidades que por su obra artística—, la realidad se muestra como experiencia fágica, en tanto el cerebro que conoce

objetivo, del inducido. Recurre a la exageración de los contenidos —para que sea eficaz debe intensificar las diferencias entre frentes, mostrándose partidario, tendencial y tendencioso, explotando las causas del descontento con el viejo orden o estilo, y despertar deseos, aspiraciones y expectativas para asociar su satisfacción (o su sugerencia) con el nuevo estilo u orden, siendo necesaria, por tanto, una creación de referentes, de efectos de verdad— y a la saturación —es necesaria la repetición, pero no una repetición monótona sino adaptativa, variable; en la variabilidad de lo mismo encontraremos un procedimiento inmejorable de implantación propagandística. Todo esto también se dirige a una posesión ligada a la omnipotencia, omnipresencia y omnisciencia de las imágenes y los textos. El carácter masivo de la conquista del espacio público, de la construcción de la opinión pública, hace que las funciones publicitarias aumenten progresivamente, cualitativa y cuantitativamente. Las formas de colonización psicoperceptiva se vuelven mucho más sofisticadas según crece la dimensión y la velocidad del grado de descrédito de una sociedad educada en los principios emancipadores de la modernidad. La publicidad se vuelve más inteligente, más sutil y seductora, cuanto más crítico es el espectador.

Cada grupo de nuestra sociedad tiene sus debilidades y unas necesidades emocionales profundamente arraigadas. Si los técnicos de la avenida de la publicidad pueden descubrir cuáles son esos problemas psicológicos, en el curso de sus largas entrevistas con los ciudadanos, y después concebir spots televisivos de treinta segundos que creen la sensación de que los productos ordinarios y cotidianos forman parte de una suave solución, los consumidores, aliviados y agradecidos, comprarán las mercancías anunciadas. Las agencias pueden obtener grandes beneficios aislando e identificando las vulnerabilidades de cada segmento de la población, transformando los productos más corrientes y normales en mágicas panaceas y, después, dirigiendo sus nuevas técnicas de ventas, terapéuticamente diseñadas, a las precisas capas de población⁸.

200

Aquel eslogan de El Corte Inglés, repetido en varias campañas, desde 1993, «Somos especialistas en ti», tiene algo de siniestro, pues la función publicitaria, en tanto que construcción de lo político, supone indagar justamente en la subjetividad política. Y por eso es lógico que Henri Lefebvre advierta de que la publicidad sustituye lo que fue la filosofía, la moral, la religión o la estética...

Anunciar es hurgar en heridas abiertas... Miedo. Ambición. Angustia. Hostilidad. Usted menciona los defectos y nosotros actuamos sobre cada uno de ellos. Nosotros jugamos con todas las emociones y con todos los problemas⁹.

Me gusta pensar que la publicidad es algo grande, espléndido, que penetra profundamente en las instituciones y llega hasta su alma. [...] Las empresas tienen alma, tal como la tienen las naciones y los hombres¹⁰.

La publicidad aspira a una implicación inductora de carácter total que incluso haga innecesaria la existencia misma de la publicidad como un medio concreto y la historia reciente del espacio y de la función publicitaria apuntan en este sentido. Una publicidad total que ya no se identifica ni

8. William Meyers, *Los creadores de imagen* (1984), Madrid, Editorial Planeta, 1988.

9. Jerry della Femina, publicista, 1981, *ibid*.

10. Bruce Barton, publicista, 1923, citado en Naomi Klein, *No Logo. El poder de las masas* (2000), Barcelona, Paidós Ibérica, 2001, p. 25.

mastica el mundo. Para Dalí el cerebro es boca y todo saber es caníbal. Pero situar el conocimiento del lado del consumo remite más bien a la noción de una oralidad irreductible, del lado de la perversión. Por avanzarles algo que ya se verá, en esta relación entre consumo y oralidad, el ojo convertido en boca chupeteadora es lo que los filósofos llaman cultura visual, ofreciendo los semblantes del discurso universitario al discurso del capitalismo. No tomen esto como simple broma; les dejo meditar lo que implica.

Dado que comer es también disipar, destruir, dense cuenta de que otro de los nombres de la forclusión podría ser disipación, obviada-obesidad. Comer conduce a la obesidad, a aquello que está nutrido completamente (obsesus), quiere decir que no tiene falta, que está todo comido, que todo él es consumo, que el comer no acaba, que no hay saciedad porque no hay más que negación de la falta. Si la regresión visual al objeto primitivo de devoración acude a compensar la frustración de amor, tal relación proporciona su modelo, su molde a esa especie de circulación de la demanda, de la oferta y la necesidad, que articula oralidad y visualidad. El valor predominante que adquiere lo visual en este discurso se basa en esto, en una forclusión del saber que deja paso a la voracidad. El término sánscrito *avidya*, que significa nesciencia (no saber: a-vidya), lo que impide saber del desconocimiento, designa aquí también, a saber, la avidez. El sujeto viene a colocarse sobre el menú a la carta del caníbal que, como cada uno de ustedes sabe, nunca está ausente en ningún fantasma comunional, lo que nos llevaría lejos si pensamos en esa forma actual de naufragio que es el sufragio en tanto sustitución

siquiera como publicidad o que instrumentaliza los medios de información y las preocupaciones sociales más reconocidas para que éstos operen como agentes publicitarios. Así el espacio público, y por tanto el espacio político, quedan totalmente saturados.

IV. Ley de la publicidad de lo político, o ley de inducción ornamental

La intensidad publicitaria (π) es inversamente proporcional al grado de legitimidad (leg); siendo la intensidad publicitaria (π) una magnitud ornamental-monumental, definida como testimonio del conflicto estructural.

$$f(\pi) \equiv \frac{1}{f(\text{leg})}$$

La función publicitaria es tanto más compleja y rica cuanto más descrédito existe en la opinión pública con respecto a los principios de legitimación. Por tanto, las tecnologías de formación de opinión se convierten en tecnologías psicosociales de primer nivel y un lugar privilegiado donde el espacio público es cuestionado y pensado.

En 1974, se encargó al Instituto de Investigación de Stanford (SRI) la realización de una serie de análisis sociales que contribuyeran al desarrollo global mediante una intensificación del mercado, tanto de productos como de ideas, bajo el epígrafe «Valores y estilos de vida» (Values & Life-Styles). Sus estudios muy pronto advirtieron que el espacio público estaba cambiando de un modo sustancial, especialmente debido al creciente descrédito que comenzaba a sufrir la publicidad. Acabaron clasificando la sociedad en cuatro clases de opinión pública: necesitados, integrados, émulos y socioconscientes.

Determinaron que los *necesitados* no importan, porque no tienen poder adquisitivo, pero sí en cuanto que votantes y su poder decisorio; por ello, si bien no son importantes para la publicidad empresarial, los necesitados sí lo son para la publicidad política.

Los *integrados* se identifican como creyentes en el sistema, conservadores y bien instalados en los sistemas de significación social y jerárquicos, etc. A ellos irían dirigidas las campañas relacionadas con productos simbólicamente ligados al estatus y a los valores sociales más establecidos.

Los *émulos* no tienen ni el poder ni la situación social de los integrados pero, desde la envidia y el afán de superación, se identifican con ellos y sus valores y pretenden imitarlos consumiendo significantes asociados a esos valores, incluso aunque sean de calidad inferior. La mayor parte de la publicidad hasta entonces, hasta el inicio de la era posfordista, iba dirigida a ellos.

El equipo de investigación pronto se dio cuenta de que uno de los fenómenos que explicaba la caída de los mercados era precisamente una insatisfacción generacional ligada a una pérdida de legitimidad del desarrollismo. Advirtieron el incipiente surgimiento de una nueva clase social que se iba a convertir en protagonista en las siguientes décadas: se trataba de los que denominaron *socioconscientes*, pues se sentían más implicados con las causas sociales que con los valores establecidos, con sus vidas afectivas que con el estatus profesional. Eran, en fin, personas jóvenes prevenidas contra los efectos inductores de la propaganda y la publicidad. Fueron inmediatamente conscientes de la importancia que esta nueva clase incipiente iba a tener en el futuro y la aportación más importante que hicieron a sus promotores fue la recomendación técnicamente justificada de trabajar específicamente en generar publicidad especialmente destinada a ellos.

de la participación por los significantes del voto, en la ostentación de significantes de la comunidad, cuando lo que en realidad se comparte es la demanda. Metáfora imperfectible del sufragio político: ¿qué, en apariencia, responde mejor a la demanda de ser nutrido, que aquella de dejarse nutrir? Y, lo sabemos bien, es de esto de lo que se trata entre el ciudadano y el Estado cada vez que estalla el menor conflicto en esa relación que parece estar hecha para cubrirse y resarcirse de una forma estrictamente complementaria. Sabemos sin embargo que es en este modo mismo de confrontación de las dos demandas que yace esta hiancia, este desgarré donde se insinúa de una manera normal la discordancia, el fracaso preformado de este encuentro que consiste en esto mismo, que justamente no es la comunicación amorosa sino el encuentro de demandas. Un fracaso que queda forcluido irremediablemente en la verdad del discurso capitalista, que pretende actuar a guisa de Otro en las funciones parentales de la Empresa, que no sin cierto humor se llama también Compañía..., y cuya marca acabará dando nombre a los niños del mismo modo que antaño se adoptaba para ellos los nombres de dioses o de monarcas...

La necesidad de comprar los significantes de un afecto que no está dispuesto a pagar convierten al más pérfido de los explotadores en *omnipotente*, de ahí que desee negar esa tríada —bueno, verdadero, bello— en la visualidad, en la virtualidad de un relativismo que declina, que se declina, en un absolutismo relativista. Del antropólogo Geertz tomamos la idea de un anti-antirrelativismo, para entender lo que la experiencia clínica nos muestra como un deseo de bondad, de verdad y de belleza, pero del lado, no de un



Fotografía dramática e implicativa en la campaña de Oliviero Toscani para Benetton



Como parte de una campaña, eBay colocó su cartel de «Me he ido a eBay» en las lonjas abandonadas de negocios que se habían ido a pique. El desastre social se convierte también en un mecanismo de apropiación y la vida misma en una campaña.

204

Los empresarios, las corporaciones y los gobiernos fueron cada vez más conscientes de su necesidad de comprender el universo imaginario y simbólico de la clase de socioconscientes para poder capitalizar sus sueños e instrumentalizar su fuerza canalizándola hacia la institución de la hegemonía del capitalismo avanzado. Indudablemente, el arte no permaneció ajeno a estos procesos, ni como agente de vanguardia ni como espacio de experimentación político-social sobre la construcción del espacio público.

La historia de los grandes publicistas de los años setenta es la del desarrollo intensivo de la lógica de la publicidad total ligada a la capitalización de la socioconsciencia. Oliviero Toscani planteó una crítica feroz a la publicidad; la acusó precisamente de ser cómplice de un despilfarro económico colosal, de inutilidad social, de falsedad, de cometer un permanente crimen contra la inteligencia, de persuasión oculta, de adoración de la necedad, de crímenes de segregación y de racismo, de crímenes contra la paz civil, contra el lenguaje, contra la creatividad y de ser responsable de un pillaje deliberado. La lucidez de su feroz crítica contra la publicidad sólo resulta ser el preámbulo que justificaría otro sistema publicitario dirigido de forma expresa a la nueva clase de socioconscientes: la publicidad absoluta. Una publicidad que convierte a la fábrica, empresa o corporación no en un fabricante de objetos, ni siquiera de un fabricante de ideas, sino en una organización no gubernamental que desde el pueblo, para el pueblo y con el pueblo, fabrica lo político: Dime dónde hay un conflicto y te diré dónde hurgar para que sea la noticia misma la que funcione como publicidad, porque la corporación funciona como el patrono político de una construcción de abajo arriba de lo social.

En este sentido son reveladoras las informaciones recogidas por Naomi Klein en su famoso *No logo* y su desarrollo ulterior en *La doctrina del shock*¹¹ sobre las técnicas de empoderamiento de las grandes corporaciones y organizaciones.

La carta que Toscani envió al subcomandante Marcos para intentar convencerle de que se dejase fotografiar para una campaña publicitaria habla de forma elocuente sobre la alteración radical de la lógica de alteridad y de la perversión de la legitimidad ascendente:

11 Naomi Klein, *No Logo: el poder de las marcas*, óp. cit., y *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre* (2007), Barcelona, Paidós Ibérica. 2012.

referente absoluto que siempre será faltante, sino de la falta constitutiva de referente que apela, precisamente, al saber como *creancia*, como encuentro (*heretés*) con otro que es algo más allá y más acá de ese referencial que hace de Otro. Es lo real al que apunta el encuentro. Encuentro en el lado de la actividad, en el lado del deseo como generador de certeza, causa de vida. La belleza es una experiencia, como lo es la bondad, que incluye carencia y hecho, deseo y manifestación. Y respecto a la verdad, su función primaria es el semblante, que se da por lo que es. Frente a ello, el discurso capitalista apela a la herejía como discurso victimario que propulsa la invisible prolongación del amo por otros medios. Las formulaciones sobre lo bueno, lo bello y lo verdadero apuntaban desde la patrística a una participación en lo divino. La cosa era recíproca, pues si bello, bueno y verdadero eran las expresiones en tanto participación en la divinidad, lo divino consistía precisamente en esas virtudes en tanto realización absoluta: la infinitud de la bondad, de la belleza, de la verdad... Una infinitud, por lo demás, que daba la medida de lo incommensurable como semblante que pertenece a lo natural, a las relaciones de uso, de acoplamiento estructural, como gustan llamar los biólogos. Mientras el saber introduce un corte por medio de un artefacto, que es un discurso. Pero el Uno no es, desde la experiencia analítica, más que eso: semblante. Fíjense que no por casualidad el semblante, en relación con el goce, aparecía el objeto imaginario, ese Falo cuya falta simbólica definía la castración. El semblante, la tradición hindú lo sabe bien, remite al uno (*samá*, *sem-el* en latín), y simultáneamente a esa disociación de lo similar. El semblante es ese Uno que proviene de la temporalidad de una hiancia, el

Apreciado subcomandante Marcos, nos dirigimos a usted porque sabemos que la comunicación puede convertirse en una forma de lucha: le pedimos que nos dé la oportunidad de fotografiarlo, con los hombres, las mujeres y los niños de su grupo. Quisiéramos darle la palabra y ofrecerle la posibilidad de mostrar al mundo entero la bondad de los rostros de aquellos que luchan en nombre de una gran idea. Creemos que un ideal hace brillar los ojos e ilumina los rostros de quienes luchan por hacerlo realidad. No creemos en la falsa bondad de la propaganda para el consumo perpetuo¹²

La vida pública está plenamente recorrida por espías de la vida, *trend-scouts*, cuya misión consiste en escudriñar cualquier atisbo de singularidad que pueda ser capitalizado en tendencia al servicio de la función publicitaria; y también por *life-hackers* que introducen movimientos como persuasores ocultos, convirtiendo entonces la vida cotidiana y el espacio público en un parque temático, en una gran campaña publicitaria, en una gran industria de la experiencia. La vida misma esponsorizada...

El sistema democrático de educación es una de las mejores maneras de crear y expandir los mercados de artículos de toda clase, y especialmente de los que pueden ser influidos por las modas¹³.

Ya hay publicidad en los bancos de los parques nacionales y en los formularios con que se piden los libros de las bibliotecas públicas, y en diciembre de 1998 la NASA reveló que pensaba vender espacios publicitarios en sus estaciones orbitales. Pepsi no ha cumplido aún su amenaza de proyectar su logo en la superficie de la luna, pero la empresa Mattel pintó toda una calle de Salford, en Inglaterra, con el espantoso tono rosa de los chicles: las casas, los porches, los árboles, las aceras, los perros y los coches eran accesorios de las celebraciones televisivas del Mes de la Muñeca Barbie Rosa. [...] Es algo sabido que vivimos una vida patrocinada por las marcas, y podemos apostar que mientras el gasto en publicidad siga aumentando, las cucarachas seguiremos siendo rociadas con estos ingeniosos artefactos, resultándonos cada vez más difícil y en apariencia inútil insinuar la más leve irritación¹⁴.

Se trata, en definitiva, de una impolítica impública, basada en el principio de la publicidad absoluta. De acuerdo a esta lógica, incluso lo más transgresor, lo más espontáneo instantáneamente puede formar parte del mecanismo inductor en tiempo real. Allí donde aflore un conflicto social, un problema personal o intersubjetivo, un atisbo de singularidad, de espontaneidad..., allí, en tiempo real, será convenientemente capitalizado, apropiado por y en el espacio de lo publicitario, de lo impolítico, impúblico.

Cualquier causa legítima, como el aumento del agujero en la capa de ozono y la preocupación por la ecología, se puede convertir en parte de una campaña política porque otra de las circunstancias prototípicas de nuestro espacio social es que la esquizofrenia entre las conductas y las palabras es tal, que basta una palabra para tapar la conducta. Esto permite que Jean

12. Carta enviada por Oliviero Toscani, en nombre de la multinacional Benetton, para preparar una de sus campañas, 1995. Citado en Luis Camnitzer, *Dialéctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, Cendeac, 2009, p. 322.

13. James Rorty, *Our Master's Voice: Advertising*, Nueva York, The John Day Company, 1934, citado en Naomi Klein, *No Logo: el poder de las marcas*, óp. cit., p. 141.

14. Naomi Klein, *No Logo: el poder de las masas*, óp. cit., p. 43.

resultado mismo de la trinidad cuyo nudo enlaza imaginario, simbólico y real. O, en la operación en la que estamos, un nudo que enlaza ética, estética y lógica. Fíjense en la habilidad de Peirce, cuando se hace consciente de la ausencia de cualquier referente absoluto del que derivar, del que declinar en un juego de caída, las ciencias normativas del sentir, del hacer y del pensar. A falta de un referente absoluto, queda la jurisprudencia relativa al gusto cambiante sobre lo bueno, lo verdadero y lo bello. Y por eso, al final, todo juicio no es sino fantasma. Queda, en otras palabras, lo referente al derecho, en tanto administración del goce inconmensurable del Otro, como aquello que ni está prohibido ni es obligatorio. Es más perspicaz esta observación que la negación que el discurso capitalista realiza de esa falta referencial, convirtiendo —y ése es, no lo olviden, uno de los nombres clásicos del diablo— el relativo en absoluto. Lo relativo absoluto es la marca de una torsión del discurso del amo, de eso de lo que nadie se daba cuenta, de ese ínfimo deslizamiento del discurso, desde el que se declinan todas las formas en las que el mal, la fealdad y la falsedad ocupan el lugar de la divinidad, de la autoridad, de lo que ve sin ser visto, de lo que se ve pero no se toca. Eso puede dejarnos literalmente estupefactos. ¿Pero no hay que partir de lo estupefaciente si queremos ser capaces de afrontar lo que no es obvio para el conocimiento? Entonces, no se extrañen, amigos míos, de esta declinación que pueden encontrar en cada rincón del paisaje, en los parajes más recónditos del campo que no sin una buena dosis de cinismo se llama «medios de comunicación»...

París, 14 de febrero de 1973



Una campaña publicitaria de cristales de seguridad 3M incitaba al público a romper uno de sus cristales a cambio de un premio en metálico visible allí mismo. La estimulación del incivismo en la vía pública, justificado bajo la legitimidad de la «participación», sirve para establecer su implantación institucional

Nouvel como arquitecto hable de la atención al contexto después de haber hecho la ampliación del Museo Reina Sofía en Madrid. Una conducta es automáticamente minimizada por un discurso, aunque sea totalmente opuesto o contradictorio a la conducta. Sólo la formulación del discurso es capaz de hacer olvidar el hecho, de forma casi mágica. La pervisión de las significaciones y la irrevocable independencia entre discursos y hechos son efectos de la alteración de la lógica de la alteridad y la legitimidad ascendente en una nueva era.

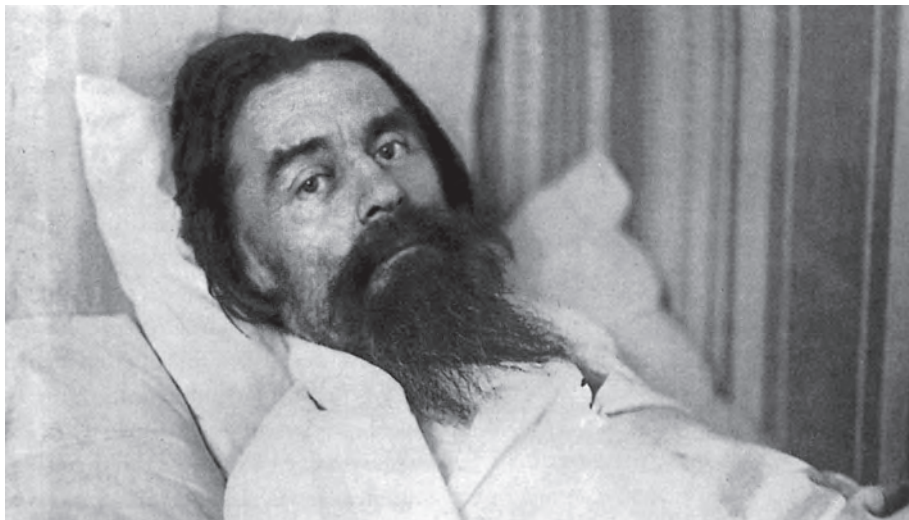
2. La tercera edad de lo político

c) Alternes

Conforme la lógica de la alteridad queda pervertida en la faceta impolítica del liberalismo, se advierte una tercera edad de lo público (siendo la primera la de las alternancias y la segunda la de las alteridades) que podría describirse como una lógica de «alterne». En castellano, «alterne» se refiere a relaciones superficiales, sin compromisos, conexiones sin vínculos, incluso relaciones susceptibles de ser capitalizadas...

Culto al eclipse

(Meditaciones de Malevitch en su lecho de muerte)*



Mi conciencia quedó en el espejo, como una sombra que se despliega. Como si lo que llamamos carne no fuera sino esa colisión de espectros. Pensaba en lo que quedó lejos de mi alcance en cada uno de esos documentos que he guardado y clasificado como el mejor administrador².

Yo, Presidente del Espacio, Rey del Sarcasmo, no me reconozco en ellos, pero tampoco reconozco algo distinto que pueda sentir como mío. Sólo documentos, sofisticadas sombras atrapadas en imágenes,

1 — «De los terciopelos de mi voz cortaré mi pantalón negro» (Vladimir Maiakovsky, «La blusa del dandy», 1913).

2 — La moneda del poder tiene dos caras, mistificación y desmistificación. Más aquí o más allá de ambos, simbolizar es reinventar, redeconstruir y derreconstruir. En cierto modo, el aparente agotamiento de nuestra época en su centrífugo *continuum* de «ismos» en «neos» indica tanto un envejecimiento de los estilos como otro de las miradas, sustituidas con demasiada facilidad por el juicio de valor caprichoso e informalizado..., y en nombre de un pluralismo de derecho. «Apropiación, localización específica, acumulación, impermanencia, discursividad, hibridación; estas estrategias diversas caracterizan en buena medida el arte del presente y lo distinguen de sus predecesores modernos» (Craig Owens, «El impulso alegórico: hacia una teoría del postmodernismo» (1980), en *Atlántica: Revista de las Artes* (Las Palmas de Gran Canaria), n.º 1, mayo de 1995, p. 36). Pero para

* Recogidas por Juan Luis Moraza en 1986, con motivo de la exposición Malevitch, en el Rijksmuseum de Ámsterdam, y publicadas posteriormente en *Revista de Occidente*, n.º 165, febrero de 1995. Las notas a este apócrifo comentan o amplifican el texto constituyendo al mismo tiempo un discurso paralelo, dotado de una articulación hasta cierto punto autónoma. Algunas (la número 1, por ejemplo) no se relacionan con ningún pasaje concreto del texto, por lo que en estos casos faltan en él las llamadas correspondientes. En otras ocasiones el orden de las llamadas no es el mismo que el de las notas.

La lógica del alterne en la tercera edad de lo público convierte la alteridad en un requisito de homologación y no ya en una testificación de la singularidad; no en un espacio de elaboración intersubjetiva, sino en un requisito que convierte la homologación en un mecanismo. La lógica del alterne es también la lógica de los derechos sin responsabilidades; dado que lo político no es una condición sino una responsabilidad, del mismo modo que lo es lo público, la era del alterne supone una clausura de lo político.

La faz del liberalismo asociada a la minimización de lo político acaba pervirtiendo la faz libertaria del liberalismo, asociada a la mayor libertad y bienestar para la mayor parte de ciudadanos, produciéndose así una regresión premoderna que confirma la fuerza de los propietarios. La libertad es capitalizada, convirtiendo la política en un sistema de administración, no gestión, de recursos y al ciudadano en una unidad de legitimación y financiación. El desarrollo extremo de esta lógica liberal supone un espacio simbólico de derechos sin responsabilidades, lo que finalmente clausura la noción misma de Derecho e impide el pensamiento de lo político público.

La lógica del alterne es el resultado de un desgaste simbólico de la lógica de la alteridad, de su realización en sus formas más perversas.

Marshall McLuhan decía que todos los artefactos, tanto materiales como inmateriales, son extensiones de nuestro cuerpo y el antropólogo Edward T. Hall hablaba de la «transferencia de la extensión» para referirse al modo en que una extensión de segunda generación, más moderna, provocaba que la extensión de primera generación quedase disfuncionalizada, pasando a cumplir entonces funciones de carácter escénico o simbólico y no legal. La disfuncionalización progresiva de las extensiones puede desplazarlas hacia funciones monumentales de legitimación de las nuevas extensiones sustitutivas.

Un ejemplo muy claro lo podemos ver en las monarquías parlamentarias, en las que un rey no tiene funciones ejecutivas o legislativas, como Luis XIV, sino que es más bien un monumento vivo que pertenece más a la tradición de Piero Manzoni que a la de Felipe II. Es un monumento que no cumple funciones monárquicas sino simbólicas, porque se supone que las funciones decisorias ya no están en la cabeza del rey sino en los parlamentos. Si entendemos esta lógica de la *transferencia de la extensión* o del desgaste simbólico, entenderemos también de qué modo podemos pensar perfectamente, y cada vez es más claro, que los parlamentos también se incorporan progresivamente a este proceso de transferencia simbólica o de desgaste simbólico, porque ya no son los lugares donde se deciden las cosas, y por lo tanto pertenecen más a la tradición del *happening* artístico que a la del sufragio universal; pertenecen a un espacio de legitimidad simbólica, pues las decisiones se toman en instancias que son extraparlamentarias.

El Estado se ha convertido en un sistema gestor de carácter administrativo, en una franja intermedia entre una legitimidad que simbólicamente proviene del pueblo, y que por tanto concierne al ámbito de la política pública, y una presión que proviene de poderes fácticos a los que tiene que servir el propio Estado, pues su poder es superior a la propia legitimidad, a la propia institución pública. Ello convierte al Estado mismo en una empresa con financiación y legitimación pública, pervirtiendo por completo los términos por los cuales nuestros representantes están a nuestro servicio. Nos convertimos por tanto en trabajadores de una empresa pública que nos paga y a la que le debemos la fidelidad y el apoyo que se le debe a quien nos contrata. Al mismo tiempo, el Estado se comporta como una subcontrata contratada de un lado por el público y de otro por lo privado. Como afirma Naomi Klein, «el término más preciso para definir un sistema que elimina los límites en el gobierno y el sector empresarial no es liberal, conservador o capitalista, sino corporativista»¹⁵. Se trata, en efecto, de un Estado servicial más que de servicios.

15. Naomi Klein, *La doctrina del shock*, óp. cit., p. 39.

espejos oscuros y convexos que se reflejan unos a otros sin saber ya quién a quién mira. El espejismo más nos engaña cuanto más veraz nos parece; como el poeta dijo del diablo, su máximo engaño consiste en convencernos de que no existe. ¿Podré decir lo mismo de dios o de mí? Porque una sincera mentira no es una verdad engañosa. Ni una mentira con coartada es una verdad. Ni es este lecho donde descanso el que forma parte de mí³. Es el tren de acontecimientos con sus lustrosos vagones el que perturba mis ojos de viajero y aspira mi cuerpo incluso antes de subir a él. Ya no sé dónde acaba y dónde empiezo. Tengo los ojos cansados en un vértigo de imágenes, me veo móvil y borroso, o igual es que sólo en movimiento acierto a ver. En esta caja cerrada de recuerdos miro las imágenes y mezclo las fechas. De repente, posando para esta foto junto a aquel viejo autorretrato y el cuadrado negro, una trinidad profana... Y, con todo, no consigo distinguirme de los tantos campesinos que he pintado, con su paisaje y su faena al fondo, con su herramienta en la mano y con el espíritu en sus ojos⁴.

Tantas cosas he dicho, que no sé ya dónde comienza la leyenda⁵. Uno escribe su biografía por duplicado. La primera versión original, extraña y vivida, que se pierde irremisiblemente como aire que se respira. Y en la segunda, para los demás —y para esa parte en la que uno se reconoce—, se introducen ciertos errores —que el sentido común llama mejoras— como licencia poética⁶.

¿Qué reservar para el recuerdo al final? ¿Qué imagen llevarse como maleta para el camino, o con qué sensación quedarnos para el descanso?... Mis siempre jóvenes amigos Lyubov, Sergeevna, Mikhail,

ello es necesario confinar esos predecesores tras aquellas barreras que en parte nosotros mismos hemos construido y de las que se supone hemos conseguido escapar. Quizá entonces debamos identificar como posmodernos todos aquellos artistas o momentos que muestren tales «valores» (o contravalores). O bien denunciar lo actual como aquello que pretende ser distinguido por aquello que comparte con el resto, lo cual indudablemente sí es original, característico y también sospechoso. Tras su máscara de descaro, cada apropiación oculta otra. Pero Jeff Koons o Jirí Dokoupil no importarán tanto como ilustración adecuada de un nuevo momento acordado por todos: como modelo ejemplar de una temporalidad convertida en predestinación cuanto por su capacidad personal —de un modo renovadamente sutil y complejo— para constituir, proponer. Como señalara Hal Foster, más que reducción, lo que es necesario es una revisión del modernismo: una apertura de su supuesta cerrazón, o bien olvidar ya esa especie de obsesión «procontraria» que no es sino otra forma de nostalgia o formalidad.

3 — El enigma de Malevitch habitualmente se circunscribe a su final e inédita vuelta a la pintura, y se interpreta como recapitulación de su propia dogmática neoplasticista; como resultado de las presiones políticas, o bien como mera práctica senil. Historicismo, formalismo, ideologismo o psicologismo contribuyen por igual a perpetuar la ortodoxia historiográfica, más que a explicar plausiblemente la complejidad.

4 — «Hablamos de un espejo 'negro', pero donde refleja oscurece —por supuesto—, pero no parece negro, y lo que se ve



Malevitch en su lecho de muerte, rodeado por su madre, su esposa y su hija. 1934

no se muestra 'sucio', sino 'intenso'. (Ludwig Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, Barcelona, Paidós, 1994).

5 — Entre fundar un orden o una orden, también Malevitch juega en el abismo bifronte de esa misma diferencia con un tipo de apropiación contradictoria más parecida a los *Reconocimientos* de un Julian Schnabel que a la *indiferencia* de Marcel Duchamp: una ironía compatible con la pasión, con la diferencia y con la deferencia; una libertad compatible con la conciencia de límite, una deconstrucción que no puede efectuarse sino como inmersión.

La política pública se convierte entonces en una quimera que legitima modos impolíticos e im-públicos de gestión administrativa. La guerra de las ganancias transforma la economía en *eco-anomia* absoluta. La nacionalización de la deuda y la privatización del beneficio convienen a la distinción funcional entre las responsabilidades (y los gastos) públicos y los derechos (y las ganancias) privadas. Se trata de un circuito que desahucia lo público y lo político, confundiendo de forma deliberada los derechos democráticos con los derechos a la generación de riqueza y al establecimiento del capital y desplazando lo político hacia lo económico.

	πόλις extrañabilidad negociación corresponsabilidad	οἶκος apropiación distribución posesión
CIVIS	POLÍTICA PÚBLICA	ECONOMÍA SOCIAL
PRIVIS	IMPOLÍTICA IMPÚBLICA	ECO-ANOMIA INCÍVICA
INCIVIS	no-negociación explotación irresponsabilidad	no-distribución explotación despilfarro

212

Si la economía supone un juego de distribución de la casa, entendiendo la casa como el planeta, los griegos tenían también la palabra *anomos*, la anomia, que es la no-distribución, el no-reparto propio del avaro. La lógica de la economía actual es más bien una lógica de la *eco-anomia*, un sistema de no-reparto, de no-distribución, muy vinculado con esta cadena del plus-valor que mostró claramente Marx, y que crece en tanto en cuanto la riqueza se va concentrando cada vez en menos manos porque la misma lógica del plus-valor tiende a ello.

Si la política es ya la continuación de lo *eco-anómico* por otros medios y lo público es la continuación de lo privado por otros medios, entonces la sociedad se retrae a estadios premodernos, feudales. Se nos convence desde la Administración pública que lo que no da libertad a las empresas privadas contribuye a la quiebra pública... Incluso la desorganización, el desastre, el caos, las crisis, las guerras, los conflictos políticos de todo tipo son inmejorables instrumentos para el desarrollo de la lógica del plus-valor.

Esto hace que el Estado al servicio de la *eco-anomia* ya no pueda ser representativo, y por tanto en el siglo *xxi* seguramente nos quede la tarea de repensar las políticas públicas desde una nueva lógica que ya no puede ser la lógica de la alteridad. Pero como su legitimidad se juega en la representatividad, el Estado mismo debe invertir muchísima energía en representarse a sí mismo, en convertirse en representativo, en adquirir legitimidad a cualquier precio. Los poderes públicos son impotentes y derrochan casi todos sus esfuerzos en conquistar la legitimidad pública, en conquistar la opinión pública, en sufragar la economía simbólica del sufragio.

Las crisis suponen también beneficios para las grandes corporaciones, pérdidas para los Estados y aumento progresivo de los gastos en publicidad, tanto política como empresarial. Así que el espacio público se convierte en el campo de una batalla de conquista colonial, al tiempo que el

Vladimir, Petr..., en mis ojos conservo la luminosidad extrema de un eclipse. Aquel dorado deslumbrante, una imagen llena de sol contra las mismas cosas que acariciaba. Yo, con mi pequeña caja de colores... ¡Tan distinta esa luz parisina que al final conseguí contagiar a Lev Kvachebsky en Moscú y que yo vería, en San Petesburgo, de esa otra blanca que aquel verano recordé rusa en Finlandia!... El Primer Congreso de Cantantes del Futuro... Me emociono sólo pensando en aquel verano: *Zaum Cric Cric Zas Zaum*: [Alexei] Kruchenykh hablaba como los ángeles, como los animales y como las cosas..., y al final era una persona hablando. Nuestros juegos de sonidos, palabras y formas, eran grietas donde escapar, eran sólo un juego más, otra travesura en la que todo, hasta lo más estable, se ponía en movimiento⁷. Fue sin darme cuenta el nacimiento del primer cuadrado suprematista.

Ahora, aquí, yazgo oscuro sobre los lienzos blancos en mi último cuadro, seguro lecho de mi muerte. Proclamaré con la misma fuerza mi último manifiesto: *Zas Zaus Zeus Zas*⁸. Una onomatopeya visual de ruido, una explosión que perturbe el tiempo, no el silencio, como un origen puntual que lo someta a la danza caótica del rito. Una imagen escandalosa con nombre divino, cuya trama, cuyo drama, es el espasmo: el espacio y mi dominio: un concentrado de fuego y oscuro. Lanzábamos al aire negro de la noche la quema festiva de sombras artificiales y su sonido era el tiempo. Nuestra revolución y nuestra fiesta.

Miro hacia arriba y veo de nuevo el sol en este cuadrado negro en la cabecera... mi última visión, el eclipse sagrado, venus adorada de la libertad, la bombilla que ilumina pero molesta mirarla, o la luz que

6 — De hecho, readymade y cuadrado negro van a ser piedras fundacionales de la arquitectura del arte contemporáneo. Nacen simultáneamente y como fuga a un sustrato cubofuturista que ambas intuían como mero impresionismo mecánico. Ambas con el anhelo de desestabilizar cualitativamente el ser artístico, ambas con el mismo grado de *autoconsciencia*, pero también con la misma *nostalgia de infinito* que convertirá los límites en objeto de culto y trasgresión, procurando curar de ese modo la herida de la emancipación. (La tragedia cómica contemporánea no estribará —como piensa Eugenio Trias— en la tensión entre una necesidad y búsqueda de centro de trascendencia, de sentido, y el ahucamiento de tal centro, núcleo fundacional de toda religión o ciencia. Más bien entre una obsesión por transgredir los límites —lo que sólo como consecuencia deja el centro hueco—, y la certeza cada vez más intensa de que cada periferia conquistada se convierte en un nuevo centro, cada trasgresión en un nuevo culto, cada literalidad en una nueva trascendencia.) Y, no obstante, lo que de ambas se ajusta a ese esquema reductor es apenas lo que la fotografía y la historia son capaces de captar. Aquello que dejará la estela de una academia. El resto, el territorio del espectador y la expectación real, vuelve más compleja, más sutil y contradictoria, la lógica discursiva y radical que afirman el manifiesto, la declaración de intenciones, el discurso, aun a pesar del propio autor. La fotogenia del readymade será destino en Duchamp: la profecía de una tradición moderna de la trasgresión a la que mucho del arte actual aún permanece fiel... Como lo será la del *Cuadrado negro*. Existen cuatro versiones sustancialmente diferentes, cuatro momentos de un mismo suprematismo en un ciclo completo: el primero nace inconsciente como fondo escenográfico. El segundo es advertencia consciente. El tercero simulación. El cuarto autoinmolación y trascendencia.

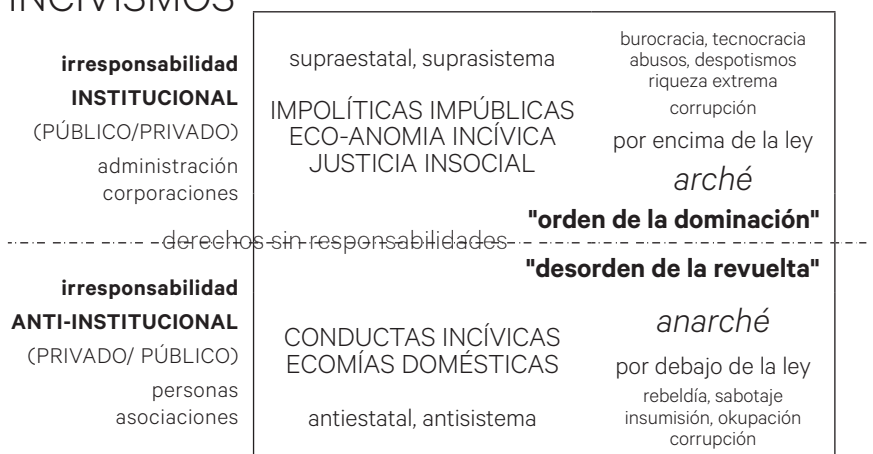
7 — En 1913 Malevitch ensaya ir más allá de las fronteras del sentido común mediante lo que bautiza como *alogismos*, auténtica actitud dadaísta que delata su tremenda distancia respecto a la tradición estética de la que partía. En la ópera de ese año (*Victoria sobre el sol*), toda la iconografía suprematista aparece germinalmente disfrazada de ropajes y fondos escénicos. Y al mismo tiempo en ella se encuentran resumidos los conflictos internos de un proceso que comenzará en la Rusia revolucionaria y concluirá en la autocracia del hombre de hierro (Stalin). Mientras para el pintor será un cambio importante (pero temporal) de signo en su obra, para su país, un destino impuesto (un negro y extenso cuadrado rojo).

8 — Ferécides de Tiro (s. IV a. C.) utilizaba *Zas* como una forma etimológica de Zeus (como se ha sugerido), intentando quizá recalcar *Za* el elemento (prefijo intensivo) como en *zafteos* (enteramente divino, sacratísimo), o quizá pretendiera enlazar el dios-cielo, Zeus, con la diosa-tierra, Gea, cuya forma chipriota es *Za*. Pero también como onomatopeya de origen más afortunada que nuestro moderno *big bang*.

público, lo social, se convierte en proveedor de la financiación de la empresa, de la empresa pública y de la empresa privada.

En la tercera edad de lo político, las políticas públicas son impolíticas impúblicas. La lógica de la no-distribución y de la no-negociación es incívica. En la tercera edad de lo político, los incivismos son de carácter institucional pero también de carácter anti-institucional, en lo privado y en lo público. La lógica del derecho sin responsabilidad implica que la impolítica impública pertenece tanto al orden de la dominación como al desorden de la revuelta. De la ley se libra tanto el que está por encima como el que está por debajo.

INCIVISMOS



214

I. De crisis a *kitsch*

El espacio publicitario en la tercera edad de lo político es un territorio de conquista, el espacio en el que lo políticamente imposible se puede volver políticamente inevitable. Es el espacio de la suspensión inducida del descrédito, el espacio de la ficción.

La publicidad política y la política publicitaria permiten comprender la relación entre ética y estética. Las estéticas políticas desvelan los sustratos latentes más profundos que alimentan las ideologías manifiestas: representan lo que la ideología oculta de sí misma. Aunque la tradición filosófica y política siempre ha considerado justo lo contrario, la estética es el sustrato más profundo de la ética. La estética no es la superficie inocua, meramente formal de las significaciones éticas o la apariencia de las conductas. La estética descubre el fondo más invisible que nutre y fundamenta las significaciones. Es el testigo ético de la ética.

La tercera edad de lo político no se traduce solamente en una «estetización difusa», sino también en una difusión ética. El ascenso de la insignificancia en las sociedades *avanzadas* coincidiría con la apoteosis de las significaciones y las signicidades, con «la crisis de la crítica»¹⁶, con la disidencia subvencionada convertida en moda (el flujo de lo relativo mercable) y en academia (el depósito de la estabilización de lo absoluto). Lo relativo se vuelve absoluto, lo abierto se impone

16. Cornelius Castoriadis, *El ascenso de la insignificancia* (1994), Valencia, Frónesis, 1996, pp. 87-89.

brilla, pero no ilumina... Cierro los ojos y pasan años y los vuelvo a abrir. No sé ya bien cómo fue. Dicen que el niño Galileo encontró en el pendular de una lámpara de iglesia una sensación que persiguió una vida y consiguió atrapar. Es posible que mi imagen sea también algo como ese desvanecimiento que sentí aquel soleado domingo, invernal en pleno verano. Lancé al aire una piedra o un dado y el azar estaba en juego: la piedra negra del edificio de mi pasión... Fue un instante que no sé cuánto duró cuando el sol quedó atrapado por mi pequeña piedra: la razón de todo, el firmamento vencido, como el mar, por el niño que lo nombra. El hallazgo de la futilidad del porqué, el realismo transracional... Transmentalidad nacida como descanso reparador, como un triunfo artificial y momentáneo que duró una vida, o más.

Pienso que mi viaje ha sido de ida y vuelta, de aquí a un aquí distinto, de una persona a otra. Como el dado que se lanza al aire y cae distinto, otro. Y en ese momento de lo «todo posible» en el que la realidad se muestra dúctil como nunca, detenido arriba un instante antes de caer, yo sentí ese fragmento negro y cuadrado⁹ como un astro rey, un fuego invisible de vida, creciente y menguante como el color del cielo. No sé cuándo noté que los colores eran el espectro oscuro del eclipse, las distintas formas en que la materia nos oculta la luz. El único modo en que nos está concedido verla. Cada objeto, cada color, cada ser, un átomo de eclipse, un organismo vivo de la negación y el deslumbramiento unidos.

¡Qué incierta y contradictoria es la forma! Virgen y cortesana, apostólica y escéptica, mezcla de lo que es completo con lo incompleto, de lo que concuerda

9 — El *Cuadrado negro* de 1915 —como insinuaba Dimitrii Saranjarov— «no sólo encantó a un público que había perdido su interés en la innovación artística, sino que también testificó una forma distinta de búsqueda-de-dios, el símbolo de una nueva religión». Mientras los futuristas lo proponen como sustituto de las madonas y de las venus, la crítica más reaccionaria lo entendió como «un acto de autoafirmación, [...] Por cuya altivez, arrogancia y execración aquello que es amado y querido desvía su deseo para guiarlo todo a la destrucción» (Alexandre Benois, 1915). El cuadrado negro ciertamente liberaría una pulsión higiénica, anulando en el seno del espíritu ortogonal las impurezas que afectan y caracterizan a la vida. Y es en esa negación donde parece residir una sacralidad que va a ser recurrente en el mundo contemporáneo. Esa obra desplazaría el objeto hacia un indicio de trascendencia fugocéntrica, para, tal y como Lyotard lo define, «presentar qué hay de impresentable... como un cuadrado de Malevitch hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena» (Jean-François Lyotard, *La posmodernidad explicada para niños*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1987, p. 21). Añadiré que celebraría la libertad, glorificando la disciplina radical del ortógono. Huyendo del centro, desplazaría la identidad hacia la sublimación. Ejecutaría ese tipo de desplazamiento desde el interés constitutivo (estructural) hacia el ideológico (superestructural), que va a ser profusamente desarrollado en el mundo contemporáneo.



Cartel publicitario de una campaña política, Vigo, 2010



Cartel publicitario de Muamar el Gadafi en Libia, 2006

como cerrazón y toda diversidad, toda singularidad, queda desvitalizada convertida en un fenómeno perfectamente identificable, codificado, reproducible. Es la hiperrealización de la tradición moderna tanto como la implantación de una cultura *kitsch*. La radical puesta en crisis de las significaciones sociales no ha conllevado una sociedad crítica o autocrítica, sino una apoteosis de ingenuidad escéptica, de relativismo absolutista, una crisis de la crisis, el paso de la crisis (*krísis*) al *kitsch*.

Podríamos delimitar tres dimensiones en el *kitsch* de la tercera edad de lo político: 1) la suspensión de cualquier crisis de representación (realismos); 2) la institucionalización de la transgresión (academias); y 3) la falsificación del sistema de valor (corrupciones).

El *kitsch* no es el mal gusto. De acuerdo con los cuatro o cinco importantes pensadores que lo trataron, Hermann Broch, Abraham Moles, Gillo Dorfles, Clement Greenberg, Tomas Kulka, etc., lo *kitsch* es una falsificación del sistema de valor. Del mismo modo que el arte rococó no servía a los poderes posrevolucionarios en el *xix*, el arte moderno ya no sirve a los poderes fácticos del capitalismo avanzado, pero sí a su academización. La categoría de lo *kitsch* permite articular la relación entre el *kitsch* político y la academia del arte moderno, como paso imprescindible para llegar a entender el modo en que el arte puede aportar algo hoy a la noción de política pública.

Para Gillo Dorfles, «tal vez la política siempre es *kitsch*. Con lo que quedaría demostrado que no puede existir acuerdo entre política y arte. Pero quizá fuera mejor afirmar que la “mala política” es *kitsch*»¹⁷. Seguramente por «mala política» se entienda justamente una impolítica y, por ello, tanto Dorfles como Moles o Broch, usaron la estética y la ética nazi del fascismo para ilustrar lo *kitsch*.

Lo que en la modernidad se ha reconocido como arte tiene que ver con lo político en tanto apreciación de lo singular frente a lo común y como legitimidad ascendente del ciudadano al gobernante. Las estéticas de discontinuidad propias de la modernidad son políticas desde su naturaleza estructural y públicas desde su naturaleza subjetual.

Pero resulta difícil establecer una independencia o una relación entre la cualificación estética y la determinación ética. Por muy hegemónicos que fuesen los poderes fácticos en la Antigüedad, no producían eso que conocemos como *kitsch* en el sentido de un mal arte. Quizás nos hemos

17. Gillo Dorfles, *El Kitsch. Antología del mal gusto*, Barcelona, Editorial Lumen, 1973, p. 113.

con lo que disuena, azar y necesidad, indeterminación y determinación en un único sismo... Lugar de lo relativo, semilla híbrida, razón del ornamento. Sí, mejor llamar a la forma sismo... El ojo ciclópeo de un huracán donde materialismo e idealismo colisionan, donde el formalismo entra en crisis. Donde la excitación del conflicto lucha contra la indiferencia y contra la inercia del espacio¹⁰. Donde el lugar perturba el movimiento. Lo abismal entre Heráclito y Parménides, el oscuro agnóstico, aprendiz de la contradicción, de la hibridación, de lo ornamental y lo relativo.... contra el teósofo, maestro de la higiene cientifista del absoluto, la autonomía, la no-contradicción..."

También el sol es invisible, lo miro y me deslumbra. Es una imagen prohibida a los ojos por exceso. Hilos invisibles lo mantienen terso en el firmamento. Yo intentaba insinuar lo invisible, ocultando esos hilos en la bóveda celeste, con una niebla clara para que las formas como eclipses luminosos delataran el artificio. Mi blanco no es un fondo, sino la opacidad de un eclipse blanco, una excitación no figurativa que yo, hombre, sólo puedo ver figurativa. Una luz que indicara sin evidenciar el mecanismo oculto que tensa las constelaciones¹². Por eso *Ocho rectángulos rojos* eran un cúmulo incierto y contradictorio de formas tirantes por fuerzas externas cuyo límite no concluía en el borde material, sino en una trama de intersecciones y descentramientos que ordenaba desde fuera de la obra, en ese espacio donde morir juega a vivir. Esa forma compleja no es aislada, determina en sí una relación precisa, aunque no evidente, con la realidad. Complejidad, efervescencia, conmoción, la forma suprematista y el paisaje ahora...

10 — Pero corporeidad, tactilidad, densidad objetual en el cuadrado negro de 1915 demuestran un apasionamiento clásico por la pintura, y al mismo tiempo contradicen el espiritualismo y el purismo que supuestamente caracterizan la forma suprematista. Si la doctrina suprematista encarna cierta teología de lo específico, de la forma pura, la transparencia, la literalidad y la autonomía, herederas del materialismo dialéctico, también ejemplifica ese idealismo contemporáneo de la situación creadora, la obra total, la fusión de arte y vida, la interactividad textual... Al final, una forma de materialismo utópico en nombre del proyecto..., y un idealismo cándido en nombre del mundo real: espiritismo y espiritualismo acaban confundiendo.

11 — Curioso, comprensiblemente, el estalinismo aborrecerá con énfasis la obra que podemos considerar más estalinista... Para la ortodoxia estatista rusa, el misterioso azar que rodeaba al electrón —tal y como la ciencia contemporánea lo comenzaba a entender (la incertidumbre de Werner Heisenberg, la complementariedad de Niels Bohr, la entropía de Ludwig Boltzmann, etc.)— no concordaba con el determinismo rígido del materialismo dialéctico, y las paradojas que incluían la complementariedad de Bohr, o la paradoja de Johann Josef Loschmidt a la entropía, parecían referirse a un electrón místico y trascendental que se negaba a ser capturado mediante procedimientos materialistas (Martin Gardner)... Ciertamente, la forma suprematista se adaptaría más a la complejidad alógica e incierta de la nueva imagen de la materia que a aquella determinista del materialismo dialéctico. Cierta culto a la fragmentación o la deformación artísticas pretenden hoy pasar por sensibles a la nueva imagen entrópica del universo, cuando realmente no sino ilustraciones deterministas y tardías de una imagen superada por el propio conocimiento científico.



Cuadrado negro sobre fondo blanco, 1915

12 — «La armonía invisible vale más que la visible» (Heráclito). La obra se convierte en el ojo ciclópeo de un huracán donde materialismo e idealismo colisionan. El espacio no es inerte y se ve alterado por su contenido. Posición y movimiento se conectan en una única operación... La forma

acostumbrado a ciertas formas de arte que en su momento eran *kitsch* y las hemos releído neo-clásicamente como gran arte. Para Dorfles,

Las grandes religiones, las grandes corrientes de pensamiento, las grandes «políticas» del pasado, fueron las máximas inspiradores del «buen arte» durante siglos y milenios. [...] Hoy, cuando el arte se somete a la política —o en general a cualquier ideología, incluso religiosa— se transforma ipso facto en kitsch. [...]»¹⁸.

O, como dice Greenberg,

Allí donde un régimen político establece establece hoy una política cultural oficial, lo hace en bien de una demagogia. Si el kitsch es la tendencia oficial de la cultura en Alemania, Italia y Rusia, ello no se debe a que sus respectivos gobiernos estén controlados por filisteos, sino a que el kitsch es la cultura de las masas en esos países como en todos los demás»¹⁹.

Y, en realidad, el *kitsch* político y el *kitsch* estético comparten una devaluación de las expectativas, una degradación de la experiencia. De «el hombre como medida de todas las cosas» (Protágoras) al «el hombrequito como medida de todas las cosas» (Abraham Moles); de «la belleza como promesa de felicidad» (Stendhal) al «*kitsch* como receta de felicidad» (Abraham Moles). Se habría producido una rebaja de los compromisos de riqueza y complejidad experiencial, tanto a nivel personal como en relación al vínculo social.

En términos estéticos, pero también en términos éticos, el *kitsch* —como explica Tomas Kulka— no desarrolla las posibilidades de la composición, no amplía el poder expresivo, no recrea rasgos singulares, no interpreta, no innova. Trabaja con estereotipos. El *kitsch* suele representar los objetos de la manera más descontada y esquemática; representa lo que ya se tiene comúnmente por bello o emotivo, lo que es fácilmente reconocible e interpretable, y no enriquece sustancialmente nuestras asociaciones mentales ligadas a lo que representa.

Podremos definir entonces el *kitsch* como una minimización de las expectativas y los compromisos estéticos, políticos y públicos. Esta degradación reduce la experiencia a términos funcionales, y es también característica de la función publicitaria respecto a los modos en los que constituye la noción de realidad.

II. Realismos e irresponsabilidades

Mediante las estrategias estéticas de la publicidad, la opinión pública es inducida en sus modos de sentir y de pensar, de decir. La realidad coincide con el conjunto de sistemas realistas que concedemos como veraces o eficaces. El realismo no se define por la relación entre el signo y su correspondencia semántica con aquello a que supuestamente se refiere. Más bien se basa en una relación pragmática entre un usuario y un sistema de representación, es decir: en la relación de naturalidad que un usuario tiene cuando usa una forma de representación, en la construcción de efectos de verdad, y por tanto en la negación de cualquier crisis de representación, en la suspensión del descrédito.

18. *Ibíd.*, p. 113.

19. Clement Greenberg, «Vanguardia y kitsch» (1939), en *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1989, p. 25.

Así tumbado, esta habitación es mi último paisaje, y como estrella en este firmamento ortogonal, mi amado eclipse particular... Una gran historia de amor la nuestra: entre dioses nos entendimos. Sí, tú has sido mi anhelo adolescente, mi placer, mi obsesión, mi desencanto, mi costumbre, mi forma, mi bandera, mi perdición y mi firma, amado cuadrado negro. En ti, romántico y metafísico, religioso y laico, campesino y ciudadano, todos aquellos que he sido, han sido en ti como un huracán con nombre de mujer, querido sismo mío. Esa bandera de la revolución es el crucifijo sobre este lecho, alzo la vista y lo miro como lo último que veo y que, de nuevo, ahora me conmueve¹⁰.

La pintura es el elixir de una raza, la sensibilidad de Rembrandt para ver luz en la oscuridad, espiritualidad en la materia; la fusión de apóstol y escéptico, profano y sagrado, en Botticelli, pero sobre todo en Cimabue... Y yo amaba esa raza que necesitaba negar, denunciar, vencer. Como el niño Byron con poco más de cuatro años intuyó que el bien es abuelo del mal, y cada vuelta de tuerca, cada revuelta de libertad, cada consciencia nueva, un grillete más férreo. Cada fidelidad al principio, contribución al final; cada liturgia, profanación. Una mirada a lo pequeño permite ver la composición maligna de todo bien. La oscuridad lo que compone la luz y la luz el molde de la oscuridad. ¿No resulta ridículo? ¿Que la excitación no se canse, que conserve un anhelo para continuar, un aliento de fuego para permanecer existiendo como un dragón extinto?... ¿Que sea necesario constituir principios –para cada uno más complejos– sabiendo de sus dolencias, de sus limitaciones y prejuicios, y que sin ellos existe sólo esa continuidad

suprematista, como el ser heraclítico, es suma «de lo que es completo con lo incompleto, lo que concuerda con lo que disuena». Es conjunción de determinación e indeterminación, de cosmos y caos, de azar y necesidad. Y su límite no corresponde con el borde material, sino que su relación con el exterior está definida por una trama constitutiva cuyas fugas se encuentran fuera del formato físico de la obra. Por ello no es un ser aislado, autónomo, sino relacional. En Piet Mondrian, como en Parménides, el tiempo desaparece cuando nos quedamos quietos: el blanco es fondo inerte sobre el que descansa una trama ortogonal que distribuye enfática, deductivamente, el espacio, pero no lo modifica, desplazando las masas de color y la densidad estructural hacia los límites, pero nunca más allá del canto. El ser parmenidiano es íntegro (lo que es porque es, $A = A$, etc.), inmóvil e infinito y, puesto que hay un límite extremo, está totalmente terminado. Y contra él se dirigirá la fragmentación moderna más que contra el incierto ser heraclítico.



El Cuadrado negro de Malevitch colocado en la esquina sagrada de los iconos, en 1915, durante la exposición

El arte moderno nos ha acostumbrado a entender el arte como un sistema de representación en crisis, de acercamiento a una verdad que va más allá del prejuicio, de la convención, de lo que viene dado o heredado como sentido de la realidad. Indagar supone ir más allá de las apariencias, poner en crisis esta crisis de la representación, desentenderse del carácter arbitrario, cuestionable y por tanto negociable de la propia construcción de la realidad. El sentido de la realidad supone entonces entrar en un espacio de realismo donde se instala el *kitsch*, donde todo se da por supuesto y nada queda en entredicho. Conforme el éxito institucional de las vanguardias transgresoras configura todo un repertorio de crisis de representación —suficientemente identificable como para ser suscrito y combinado—, de transgresiones localizadas y aceptadas, la posibilidad misma de una crisis de representación queda suspendida. Esa suspensión convoca un estadio profundamente realista.

La doble faz de la modernidad liberal se ejemplifica en dos figuras aparentemente antagónicas pero que coinciden en cierta ética de la irresponsabilidad social: el empresario liberal y el genio romántico. Estas dos figuras, en sus intersecciones, han presidido la historia de Occidente durante los últimos dos siglos. Ninguno de ellos desea responder ante la ley, como si disfrutaran de ese privilegio social por aportar una riqueza ulterior —material o simbólica— que se supone será finalmente distribuida socialmente. La irresponsabilidad del empresario y la transgresión del genio comparten esa moratoria fundamental. Para el genio romántico cualquier sistema es un obstáculo para la verdad, y por lo tanto ninguna cortapisa, ningún prejuicio debe impedirle un ejercicio unilateral y absoluto de la expresión.

Esta coincidencia funcional puede explicar los destinos del arte en el capitalismo y las paradojas de la condición pública y política del arte en las sociedades contemporáneas. Puede explicar el éxito institucional y corporativo de las vanguardias artísticas, los procesos de academización de la transgresión moderna y la transición al *kitsch*.



de la almohada de la muerte o lo cotidiano? Realmente ridículo como un poco de nada...

Aquí, no sé si niño o anciano, me gustaría gritar que no es senilidad, ni tampoco sumisión..., pues yo siempre he sido un pintor. Sí, un pintor suprematista. Un monstruo improbable. Para algunos, encarnación del dogma de la pureza; para otros, demonio de la contradicción y la contaminación... Y es que no tengo principios ni tampoco conclusiones: porque no hay nada en mí que no pueda discutir. Pero no tengo por qué mostrarlo todo en todo, ser transparente y literal... Yo he hecho, a pesar de cualquiera, para el que me pueda entender, incluso cuando no haya nada que entender: esa es mi honradez, compatible con toda forma de contradicción y de mentira. ¿Quién es quién para pedir explicaciones? ¿A quién debo rendir cuentas?

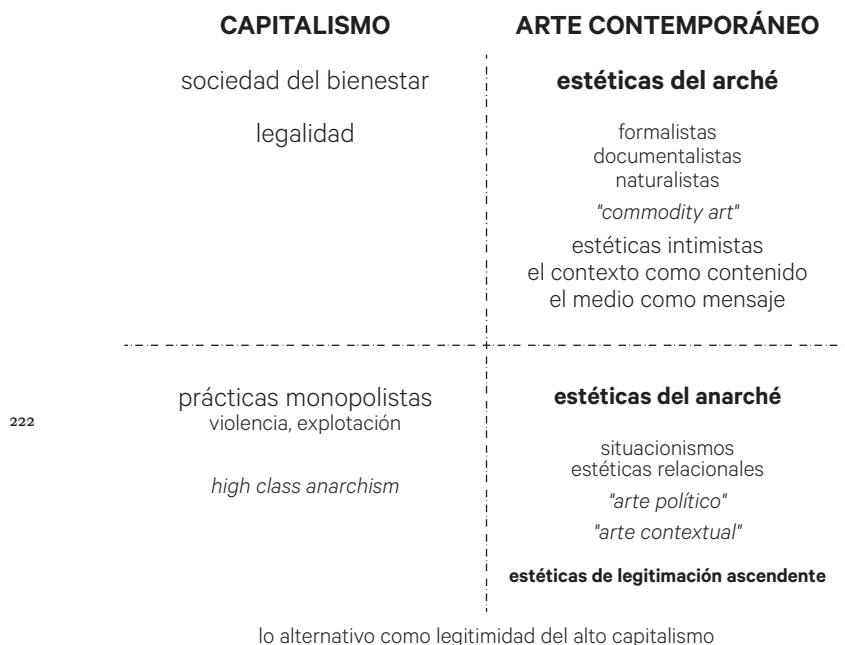
Sumisión puede que fuera repetir hace unos años cuadros de hace muchos años. Lo cierto es que cada imitación llevaba un certificado secreto de copia y he aquí su sinceridad. Es gracioso. ¡Qué diferentes aquel primer cuadrado negro, del 15, y el segundo, del 23!¹³ Yo sentía mi suprematismo realismo transracional, porque lo que deviene abstracto se convierte en un algo concreto, en la negación del enigma... y esa negación es el cuadrado negro de 1923¹³. Y sólo yo sé que bajo esa imagen no hay otra y otra más que la protejan y asienten sobre su propio mundo como en el original... ¡Dios, cuánto he repudiado esa obra! ¡Y cuánto he amado aquella otra del 15, tímido ensayo de una nueva materialidad..., lejos del materialismo dialéctico, lejos incluso de la revolución!" ¿Acaso hay tanta diferencia entre el arte abstracto



Cuadrado negro, 1923

13 — El *Cuadrado negro* de 1923 (2) es la conversión de la obra de 1915 en su imagen fotogénica, una auténtica rectificación acorde al determinismo materialista para la que también servirá de ejemplo buena parte del arte llamado abstracto (o concreto) y que no es –paradójicamente– más que su propia imagen figurativa: desde Georges Vantongerloo a Max Bill, Josef Albers o Victor Vasarely... Ése para quien la denuncia de Peter Halley sobre la geometría y lo carcelario se haría pertinente. Realismo social y arte abstracto se conjugan como polos complementarios que afirman la lógica de la literalidad materialista: dos enmiendas contra los delitos vanguardistas del sincretismo, la incertidumbre y la complejidad. Como la comparten el orden autónomo de Mondrian y el azar contextual de Duchamp, cuya colisión, como sugería Lucy Lippard, produjo el objeto específico del minimalismo.

Las estéticas contemporáneas, dentro y fuera del arte, son estéticas que riman muy bien con el carácter de flujo inmaterial y nómada de los capitales financieros, que rima muy bien con la legitimidad ascendente que utiliza los poderes fácticos para instituirse en lo político, para convertir lo político en impolítico. Y, como el propio liberalismo, el arte contemporáneo tiene dos caras. Una cara que tiene que ver con estéticas del orden, formalistas, documentalistas, naturalistas de distintos tipos, que son capaces de reflexionar sobre los propios medios y los propios contextos, que llegan a convertir el contexto en el propio contenido de las obras, los medios en mensajes, etc. Pero también pertenecen a estas estéticas de la publicidad capitalista las estéticas de la anarquía, las estéticas del contra-principio, las estéticas destituyentes.



222

III. Academias alternativas

Las prácticas artísticas que de forma más explícita se presentan como transgresoras se insertan así en una tradición moderna perfectamente institucionalizada que discuten retóricamente, pero cuyas plus-valías simbólicas y económicas no dudan en rentabilizar y expoliar. El uso de estéticas de legitimación ascendente en una sociedad en la que éstas son ya solamente residuos formales e instrumentos de legitimación, resulta sospechoso respecto a su estatuto político y público.

Un par de ejemplos nos pueden servir para ilustrar esto de un modo tajante. Una fotografía de las barricadas en las calles de París en Mayo del 68 muestra de qué modo lo que un cierto sistema no deja existir puede explotar de forma abrupta. Pero una barricada puede quedar convertida en retórica revolucionaria dentro de una estética de legitimación político-pública. Es entonces cuando asistimos a lo que sin duda pertenece a una lógica

(o concreto) y el realismo socialista que tanto complace al Estado? No, ya no puedo engañarme... Ambos enmiendas, rectificaciones públicas efectuadas para purgar los delitos de la vanguardia: nuestra incertidumbre y la de las formas, nosotros y la complejidad de las obras, el sincretismo...

En el mundo feliz de Lenin, como en el de Platón, el poeta está proscrito, y frente a él se impone un programa de sumisión al contexto, al contenido. Mientras lo que ya se vislumbra como arte concreto sacraliza la literalidad y genera un dogma formal que asume como espacio propio de libertad la sumisión al texto¹⁴. El arte moderno se encuentra, y probablemente se encontrará aún más en el futuro, tensado por esas dos fuerzas contrarias que, sin embargo, dirigen el movimiento a un mismo destino... El exorcismo de ese peligroso juego en el que el riesgo es perder, disolviéndose en la amalgama de lo cotidiano, o perderse en la estratosfera del santuario. Yo no deseaba alumnos suprematistas. Y el cuadrado negro del 23 se asemeja demasiado a ese hombre negro de hierro rojo, Stalin: un destino de bandera extensa, cuya sombra se prolonga como al atardecer y cuya luz —como las religiones— necesita mucha oscuridad alrededor para continuar brillando. Fue una pena que no publicaran mi respuesta a las críticas reaccionarias del señor Benois al *Cuadrado negro* en el 15. Probablemente yo las compartiría aplicadas al de 1923, justo cuando él ya estaba en condiciones de admitirlo con complacencia... Nada escapa a la temporalidad, y esa era la idea de mi elemento adicional¹⁵.

Fue como una convulsión, un nuevo sismo... Después de haber estado años dedicado al ensayo, la pedagogía y las artes aplicadas, oculto bajo la manta gris de un

14 — Por otro lado, el dogma del realismo social puede definirse genéricamente como la imposición de una modalidad específica de contextualismo, la presunción no ya de un programa formal para el arte, sino de un programa funcional, acorde con la indivisibilidad de la materia contemporánea y, en fin, la afirmación platónica y leninista de una república sin poetas. Por ello, realismo social y contextualismo conceptual pueden entenderse como dos polos complementarios de sumisión superestructural en un solo impulso formalizador, en una sola academia, tan diversificada en forma expresiva como uniforme en su estirpe gnoseológica. Ambos polos se dan cita en el último arte ruso (Vadim Zakharov, Komar & Melamid, etc.) y el resultado responde perfectamente a las actuales expectativas occidentales del mundo del arte y la vida... El mismo *Cuadrado negro* (1) y *Victoria sobre el sol* (1913) incluyen una cierta autoinculpación y una enmienda frente a cualquier literalidad determinista, mas no por presiones estatales —como lo haría un físico de prestigio como S. E. Khaikin en 1950—, sino por una lógica interna que afirma un cierto deseo totalizador, aunque niegue todo impulso totalitario. Se ha insinuado que el sol vencido en la ópera (1913) no es otro que Apolo (¿el dios y la nave?), lo que equivaldría a decir el modelo y la razón misma. De hecho, frente a cultos solares y lunares, el eclipse aquí se convierte en astro de un culto contemporáneo a lo relativo. La cruz negra (primera versión de 1915, ¿última de finales de los 20?) testimonia ya una puesta en crisis estructural y una denuncia simbólica del *Cuadrado negro* de esa región en la que se afirma un materialismo dialéctico indiscutible, sacro. En otro orden de cosas, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, que habitualmente se entiende como la pintura límite por excelencia, es apenas el momento de deslumbramiento que sufren los ojos tras mirar directamente el brillo del eclipse.

15 — ¿Una conversión en marchamo, un recordatorio senil, un guiño secreto a la censura? Hay quien ha interpretado la reconversión figurativa en Malevitch en la década de los veinte como consecuencia de cierta sumisión al dogma del realismo social como respuesta a las purgas y presiones de la AKhRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria). De hecho, y por circunstancias fortuitas relacionadas con haber abandonado ciertas pinturas en Alemania en 1927, y para su exposición en Moscú en 1929, se le pidió repetir varios cuadros tempranos, entre ellos el *Cuadrado negro*. Con todo, resultaría una explicación inconsistente. El *Cuadrado negro* de 1929 (3) es clara y abiertamente una simulación, una representación mecánica del de 1915, que no puede considerarse del todo inocente o inconsciente. Después de haber estado años dedicado al ensayo, la pedagogía y las artes aplicadas, copiar cuadrados y estilos de sus primeras series de campesinos y de sus más famosas obras suprematistas probablemente supuso para él una auténtica conmoción. En esa saucedida encontrará ocasión inmejorable para reafirmar su propio suprematismo —que no abandonará (del mismo modo que Picasso afirmaba no haber abandonado nunca el cubismo)—, para contestar a la clausura de su



Imagen de las calles de París en Mayo del 68



La barricada convertida en retórica en la obra de Santiago Sierra

cultural de impolítica impública. Y a pesar del dudoso estatuto ético de esa perversión retórica, gracias a la bien implantada e institucionalizada legitimidad moderna de un arte «transgresor», ese gesto se interpreta positivamente como delación de un sistema corrupto. Puede considerarse un ejemplo de *kitsch* político inmerso en los procesos de academización de la modernidad.

La cuestión de las políticas públicas puede favorecer una reflexión sobre el cortocircuito de la tradición moderna sometida a procesos de academización.

La institucionalización convierte todos los esfuerzos de transgresión, indagación y cuestionamiento modernos en efectos homologados, susceptibles de imitación, desarrollo y capitalización. Así, puede observarse cómo cada uno de los movimientos artísticos libres, transgresores —que han aportado tanta riqueza cultural y política a la sociedad moderna— pueden estar convirtiéndose en obstáculos al descontar los compromisos que el arte debería seguir teniendo respecto a lo público en su construcción y deconstrucción del sentido de realidad. La perversión de la modernidad convierte los compromisos políticos y públicos del arte moderno en exención de compromisos.

Podremos, entonces, retroactivamente, reconocer en cada gesto moderno el germen que propiciará una modalidad académica precisa. Las rupturas epistemológicas, los esfuerzos analíticos han descompuesto la integralidad de la experiencia artística en sus elementos constituyentes.

El énfasis en ciertos aspectos ha conllevado una falta de exigencia en otros. Conforme la singularidad de un estilo ha «especializado» su atención hacia ciertos aspectos, tanto más habrá desatendido el resto de factores. El resultado son formas de arte que desarrollan de forma extrema aspectos parciales y desatienden la naturaleza integradora que el arte ha adquirido a través de su historia. Cuanto más radical es la afirmación de lo irrefutable de la verdad autoexpresiva del expresionismo, mayor es la exención de compromisos simbólicos —que tienen que ver con la comunicabilidad y la implicación— y de compromisos formales, pues no sería necesaria ni una organización ni un control de los medios plásticos. Cuanto mayor el énfasis en los valores estructurales, más disminuyen los compromisos contextuales. Cuanto mayor el

abandono, volver a pintar, copiar el estilo de mis primeros campesinos y del suprematismo, me conmocionó. Pero fue esa sacudida mi ocasión para reafirmar un no-sequé perdido, quizá mi propio suprematismo, y para elevarme contra los ataques institucionales, las presiones de la AKhRR, y la clausura de la Ginkhuk, contra el claustro político de lo que yo sólo anhelaba como revolución estética, y contra la convención de clausura del suprematismo en una nueva academia moderna. Por eso fue un doloroso placer, una sensación vacía en el estómago, pero intensa como un amanecer en Kursk.

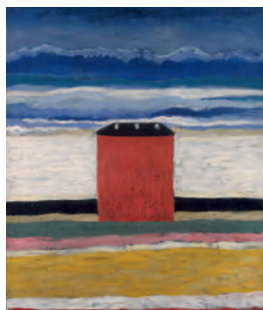
Yo estaba convencido de que el cuadro negro, glorioso y terrible, sería el cuerpo de mi tiempo y mi singladura, mi más influyente aportación al arte. Pero quise preparar también el último acto para que su destino final fuera ser mi propio anagrama empresarial, mi marca litúrgica de cantero. Que fuera finalmente rúbrica consciente... mi representante, mi propia representación. Mi cuarto cuadro negro. Quería completar un ciclo: los tiempos se juntaban en un único espacio, me veía a mí mismo pintando en blanco y negro los trajes y decorados para aquella ópera con [Mijaíl] Matiushin y Kruchenykh, porque no había dinero suficiente para los colores, y cómo esas mismas formas llegaban a expandirse por el mundo como un fuego divino o como una epidemia, como si aquellos colores que entonces fueron sólo proyecto, fueran hoy como un chiste negro, un extenso estandarte, un paisaje de color interesado para cuyo imperio el campesino debía sacrificar incluso su rostro.

Nuestra revolución quería saltar sobre todo modelo, sobre la razón, sobre Apolo. Años después diseñaba plataformas

laboratorio pedagógico (a partir de 1925 la Ginkhuk comenzará a recibir duros ataques institucionales), al claustro político de lo que sólo aspiraba ser revolución estética, y a la convención de clausura del suprematismo en academia moderna. Una clausura a la que responderá con su propia clausura en el sentido que le dará Derrida al referirse a la clausura de la metafísica como gesto deconstructivo.



Tres figuras femeninas, ca. 1928

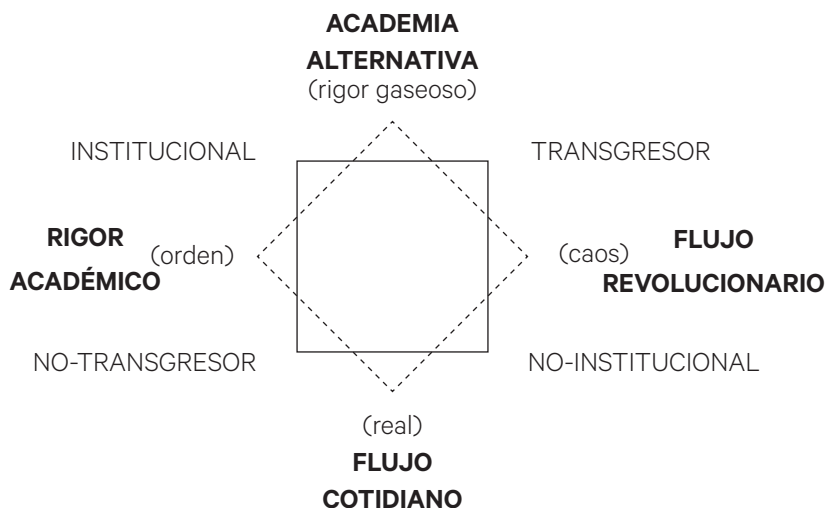


Casa roja, 1929

énfasis en la conceptualización, mayor la exención de compromisos materiales, de compromisos morfológicos y de compromisos estructurales, e incluso de compromisos conceptuales, al perder por completo cualquier tensión con lo real. Así se favorece, en última instancia, obras de arte fácilmente previsible, escasamente ingeniosas y conceptualmente pobres. Cuanto más radical es la afirmación de lo indiscutible del arte transgresor, mayor la exención de cualquier compromiso patrimonial. Cuanto mayor sea el lugar concedido a la creatividad, menor cualquier balance de riesgos. Cuanto más indiscutible el principio moderno de igualdad y cotidianeidad, menores los compromisos de extrañamiento, singularidad y excelencia. Cuanto más radical es la afirmación del valor contextual en las estéticas contextuales y relacionales, más se exige a sus agentes tanto de compromisos artísticos como de compromisos sociales, al convertir el compromiso en un conjunto de significantes fácilmente identificables, a la sociedad en escenario y a los ciudadanos en actores de su propia expectación, y desplazando el interés hacia el plano de la mediación, del discurso y del registro. Cuanto más intenso es el valor concedido a la potencialidad, menores serán las exigencias de la realización, así como los compromisos de configuración, de materialidad, de organización y, finalmente, de todas las exigencias de excelencia artística.

Podemos retroactivamente repensar cada movimiento artístico de la modernidad de acuerdo al modo en que la institucionalización de cada uno de ellos supone una negación de un cierto tipo de compromiso para el arte; compromisos estructurales y materiales que se eliminan en la academia del arte conceptual o en el arte conceptual convertido en academia. Compromisos patrimoniales, referidos al modo en que los románticos se convierten en una forma de indisciplina documentalista. Compromisos sociales, de los cuales está exento incluso el arte que se presupone más comprometido al ligarse a la academización de lo contextual, convertido en contenido.

226



La academia en el campo expandido

Esta academización de la modernidad que convierte la lógica de la alteridad en una lógica del alterne, supone también para el arte un regreso a la *techné*, la *neotechné* de un arte «aplicado», convertido en mecanismo de legitimación impolítica impública; un arte que abastece, promueve y

espaciales para la conquista interplanetaria. Extraño oficio a un culto de aquello que hubiera deseado ignorar. En esta vida no taja uno sin cortarse... Y yo no quería ya liberar el elemento pictórico de los contornos del mundo natural. Quería liberarlo de la rigidez de un programa invisible, pero institucionalizado, de la emancipación y la ruptura. No deseaba más cantos de redención. ¡Quería liberarlo de una obsesión por la libertad que era sólo bálsamo y no herramienta..., porque libre es quien ve y no lo que se mira! El arte de la Antigüedad y el Renacimiento estaban al servicio de la belleza, de la aristocracia y el palacio; y su lugar privilegiado estaba ahora ocupado por una nueva aristocracia en nombre de la trasgresión, de la denuncia, la coherencia gramatical de la libertad y del bien común... Mi líquido deseo de vida convertido en sólido emblema. Jamás me permitiría soñar, porque había llegado un momento en que mis sueños se realizarían... Extraños sueños de futuro en los que el miedo al aislamiento sólo conseguía proyectar dispersión... En los que el museo identificaba la finitud del sindicato y la calle encarnaba la sagrada embriaguez del infinito. Y en medio, tanto el campesino como el artista salían mal parados...

Después, el retrato reencontró el rostro, la máscara superó al antifaz. Tras 1932, conquisté mi último periodo¹⁶, que siento como trascendencia y triunfo sobre la condición..., la vuelta al mundo de las personas. Recuperé una intuición de hado sacrificial¹⁷. Me sometí a la necesidad de inmolar mi deseo. De él sólo restaban dos signos, dos naturalezas: la decoración, el disfraz, el folklore... Y la comicidad de mi propia firma. Mi cuarto cuadrado negro



Autorretrato, 1933, firmado con un pequeño cuadrado negro sobre fondo blanco



El Cuadrado negro como firma en el autorretrato de 1933

16 — Una operación que hoy llamaríamos deconstructiva, delictiva frente al falocentrismo, a la imagen unívoca, al sistema. Existe el mismo humor sutil y corrosivo en esa su firma final (IV:1933) que en su venganza del cubofuturismo, en el que éste es tratado como firmamento y eclipsado por anteposición de vaca y violín (1913). El alogismo o realismo transracional puede interpretar también sus nuevas series de *Campesinos*. Dos son los momentos que componen la obra pos-suprematista: a) En el primero muestra la extensión del modelo suprematista. Lo componen motivos de paisajes geometrizados y figuras sin rostro. Es un momento crítico, en su doble sentido, no exento de titubeos y presiones que no impiden una visión corrosiva de la situación cultural, vital y social de su país. El color no es formal, ni siquiera simbólico. Encarna un espectro de potencial formalizador, un mero mecanismo, una maquinación, un momento de transubstanciación, y una bandera (un abanderamiento de la realidad)

ejemplifica el gasto patrimonial sin compromiso patrimonial; un arte, en fin, que funciona perfectamente —incluso en sus formas más antipatrimoniales— como un mecanismo de institución de lo incívico.

3. La política pública como idea (el arte como criterio de excelencia)

*Arte es lo que hacemos, cultura lo que nos hacen*²⁰.

(Carl Andre)

La discusión sobre política pública es imprescindible para resolver el cortocircuito ideológico perverso en el que el arte está inmerso. Sólo desde esta reflexión autocrítica, el arte puede obtener la legitimidad suficiente como para situarse de una manera diferente en las sociedades del siglo ^{xxi}. Para ello el arte debe comprenderse como una responsabilidad y no como un derecho. De poco servirá repetir los modos de la experiencia moderna ya academizados o pervertidos sin apreciar de qué modo al hacerlo estamos impidiendo que el arte cumpla las funciones políticas y públicas que puede llegar a tener.

Para el desarrollo del arte en el siglo ^{xxi} en relación con las políticas públicas, el arte tendrá que reconocerse en una triple responsabilidad:

- I. Un compromiso de ELABORACIÓN PERSONAL. *Desarrollo de la singularidad y dinamización social*. El desarrollo cognitivo del arte, al afirmar la subjetividad, simultáneamente pone en crisis, revitaliza y enriquece las significaciones sociales, una responsabilidad de *elaboración personal* que, en tanto personal es intersubjetiva. No creo que el arte tenga que ser una cuestión meramente subjetiva, sino que precisamente la construcción y la elaboración intersubjetiva implica a los demás, y por tanto es una auténtica construcción del sentido de la realidad y un espacio de negociación intersubjetiva.
- II. Un compromiso de EDUCACIÓN CIUDADANA. *Educación estética* para la práctica política de la opinión. En la sociedad de la información, los ciudadanos deberían disponer de una educación estética que les capacite para la asimilación y reflexión crítica de los flujos de imágenes y símbolos que, producidos por la industria mediática, componen una compleja y potente «cultura visual». En este sentido, la educación estética y plástica puede ser capaz de proporcionar esos recursos perceptivos, conceptuales y afectivos imprescindibles para un desarrollo personal y crítico.
- III. Un compromiso de CREACIÓN PATRIMONIAL. En un triple sentido:
Transmisión de la memoria cultural y simbólica. Las obras de arte son condensaciones singulares que constituyen un legado del saber humano, de sus formas de sentir y de pensar, de sus técnicas y aspiraciones.
Representación de valor. La dimensión patrimonial del arte excede el valor de cambio en tanto en cuanto proporciona, en cada momento y para cada sociedad, una definición de valor inclusivo de toda la cadena de informaciones culturalmente apreciadas.
Creación de valor. Supone que el arte cumpla un compromiso de transmisión de memoria cultural y simbólica, pero también de fabricación de memoria. La memoria se hace a cada

20 «Carl Andre's statement and ideas on Abstract Expressionism and Pop Art – the relation between art and culture», en Peggy Gale (ed.), *Artists Talks 1969-1977*, Nueva Escocia (Canadá), The Press N.S.C.A.D, 2004, pp. 22-23.

convertido ahora en firma personal y también cultural. La signatura de mi mundo y mi programa. Y los rostros aparecían, a pesar de la firma y a costa de sus disfraces... La pintura discurría entre líneas, entre convenciones. Redimía el deseo con la señal del eclipse. Sacrificaba así mi buen nombre para conjurar una persona.

El contrapunto acalorado de mi vida frente a la luz fría y blanca de mi oscuridad. Era necesario el azar. Y necesaria mi inmolación¹⁸. Porque el crisol de mi pintura contiene una nada hasta mí diferida por mi raza. Porque la realidad es una habitación, el arte una ventana y la muerte una puerta. Y no quiero conocer nada antes de haber devuelto a los míos su sincero *alogismo*, la razón absurda testigo de su vana locura, el motivo de haberme engendrado así. Tal es mi movimiento inverso, mi última travesura, una espiral que no ha conocido el ascenso ni el descenso, y que se hunde en la noche adecuada¹⁹. Creo atravesar los destinos de esta noche famosa en el siglo de los siglos: finalmente llego a donde creo debo llegar y veo lo que me separa de la vida... el pequeño alienato, ZAS, ZEUS, golpe tras golpe, brillo tras brillo, una percusión de luces. Si algo siento, es no poder continuar con ese juego de ocultamientos. Concedería muchas correcciones a mi pasado a cambio sólo de otra mañana.

Deberían enterrarme frente a la tierra, de espaldas al sol; que sea ella mi eclipse, mi filtro interpuesto entre mi resto y el sol..., pero también para ser yo razón de otro eclipse para la tierra. Y seré así quien bajo tierra oculte el sol. Mi última victoria. Y a mi espalda, mi última firma, el último cuadrado negro, la parte visible de mi tumba. Sólo una fábula sale en la fotografía o

del propio proyecto moderno trasladado a la vida... b) Es un momento sacrificial que recupera los rostros y amalgama registros de signo distinto. Del proyecto formalizador nacional-suprematista-comunista sólo quedan dos naturalezas: el disfraz –el folklore: su programa hecho perversamente realidad– y el cuadrado negro convertido en su propia firma (su programa reconvertido en emblema, en signo nominalista, en sólido). Sacrifica, pues, el nombre por el anagrama, por la señal del eclipse. Y al mismo tiempo denuncia la conversión en emblema de lo que fue signo de vitalidad.

17 — No obstante, ascender a fetiche la memoria de una pulsión de consciencia resultaría tan ingenuo y mesiánico como la historia a menudo nos ha querido insinuar, y con todo, su mordaz apego a ese cuadrado negro que oficiaba de cruz en su lecho de muerte, en la procesión de su sepelio por todo San Petersburgo, en su tumba, y su trascendencia revolucionaria y personal, indican el doble filo ideológico al que obviamente no permanecía ajeno. Malevitch no es tampoco ni el ejemplo de ciudadano respetable ni tampoco un pionero de la posmodernidad. En él se aúnan la pasión del místico con la distancia del escéptico. La ingenuidad del artista adolescente que se sabe héroe de un destino con la ironía del adulto, quien sabe que ese papel no es sino mera e incierta representación: un drama en todos los sentidos. El *Cándido* de Voltaire junto al Zenón de *Opus nigrum*, de Marguerite Yourcenar. En el corazón explosivo de la revolución, en plena efervescencia posfuturista, en 1917 él mismo (como el conde de Lautréamont) se nombra presidente del espacio. Y no podemos ya entenderlo como mero gesto cándido y mesiánico... o al menos no menos irónico que la autoproclamación de Gilbert & George (cincuenta años después) como esculturas vivientes, o el cinismo radical de Kostabi.

18 — Hemos de acostumbrarnos a la idea de que también la vanguardia histórica disponía de una buena dosis de distancia respecto a su propio sustrato cultural, metodológico e ideológico, de su buena dosis de carnosidad, complejidad y humor. Es más, a que la riqueza de esa aventura provenga de la tensión e intensidad con que asume sus compromisos frente a la complejidad de su instante. Todo lo cual está lejos de la imagen calvinista y puritana que posteriormente se ha sugerido para beneplácito de una higiene –en el movimiento moderno– o para apología de un contagio –en el mito posmoderno. Eso no disculpa el pasado, sino justo al contrario, relativiza nuestra inocencia. La legitimación de esa construcción historiográfica que llamamos estilo puro o ismo ha sido suficientemente puesta en entredicho. Ningún determinismo o evolucionismo puede evitar un gesto de transmutación que, a menudo en arte, se produce precisamente como revuelta, pero más que contra la tradición (esa aburrida historia fingida, polar y beligerante de los *ex* contra los *in*, los *bot* contra los *cool*, los *high* contra los *low*, clasicismos contra manierismos, abstractos contra figurativos, objetuales contra contextuales, etc.), a favor justamente de la propia necesidad de constituir.

instante y, del mismo modo que el pasado también se transforma a cada instante en el que se reinterpreta, la transmisión no sólo es transferencia, no sólo es recuerdo, documento o monumento, sino que la transmisión es también elaboración, elaboración patrimonial. Un artista básicamente es un creador de patrimonio, fabrica valor dentro de una cadena de valor compleja.

Bajo este triple compromiso, quisiera concluir recordando la respuesta que ofreció Gandhi cuando le preguntaron cuál era su opinión sobre la civilización occidental. Parafraseando su contestación, si me preguntan qué opino sobre las políticas públicas, respondería diciendo: «creo que sería una buena idea...».

en la historia. Miro al fotógrafo intentando mentir una expresión de profundidad ante la muerte. En mis ojos simulo fingir sinceridad y lo miro fija, pero distraídamente, para dar a entender que toda la sabiduría que me resta por decir va en esa mirada. Después entorno mis ojos para dirigir los suyos hacia el eclipse... Él sabrá cómo confundirse con suma exactitud²⁰.

Febrero de 1935, Leningrado
K. M.

19 — Las viejas discusiones toman nuevos nombres y nuevas condiciones. La formulación del problema se diversifica, se torna más sofisticada, pero ciertos paradigmas se reencarnan sin que ninguna solución pueda determinarse: arte-naturalidad se traduce en arte-realidad. El miedo al aislamiento proyecta la dispersión. El objeto cotidiano deviene aristócrata, sustituyendo al noble, el museo identifica la finitud del sindicato y la calle encarna la sagrada embriaguez del infinito. El compromiso se sublima en su doble acepción: se demora en la estratosfera del aislamiento... o se transforma en mera ética, en simulación. La prudencia se torna temeridad, la conciencia de límite, idealismo de coartada. Y tras la metafísica, el filósofo aspira el poema. Efervescencia y conmoción en la forma suprematista, en el paisaje ahora. Difícil juego óptico de espejos convexos y esféricos en el que el espejismo más nos engaña cuanto lo que vemos nos parece algo distinto de quien mira.

20 — Ida y vuelta, de una persona a otra en un camino sin lugar, o quizá se trate de un lugar sin camino.

21 — Etc.



La previsión del *Cuadrado negro* como sino mortuario en el boceto para su tumba, 1935

UNA JUGADA DE AZAR

JAMÁS

AUN HECHA EN
CIRCUNSTANCIAS URGENTES

DESDE EL FONDO DE UNA ZOZOBRA

SEA

que

el Abismo

ebrio

de furia

despliegue

por inclinación desesperadamente lógica

de sentido

el suyo

aun antes de calcular caído por no poder prever

y velando agitaciones

arrasando rachas

allá en lo más interior retome

la sombra sepultada en lo más profundo por clave alternante

que permita

al sentido

su retórica profundidad cual si fuera corcho

suspendido en la superficie interna del deseo

inclinado de uno a otro ánimo

EL JUGADOR
perdidos previos cálculos
olvidada con su estado la táctica

erguido

infiere

antes conocía su exceso

de tal conflagración a su deseo
del horizonte unánime

que se prepara
se agita y mezcla
en una mano con la que un ligero tacto
que lo comprimiría
que es como se amenaza a destino y suerte

el único Número que no puede ser otro

real

Anhelo
para echarlo

en desinterés
replegar la escisión, abrir sentido escapatorio y pasa altanero

titubea
despojo de gozo alejado del secreto que detenta

más bien que

maníaco autor
jugar la partida
a nombre de las combinaciones

una invade al jugador
escúrrrese por su alma pusilánime

tal zozobra directa de la persona

sin técnica
no importa
donde vano

SIEMPRE

mano crispada
ancestralmente incapaz de llegar
más allá de la inútil voluntad

legado que al desaparecer él

irá a alguien
ambiguo

al ulterior demonio inmemorial

quien no teniendo
territorio exento
indujo
al doliente en esta coyuntura suprema con la probabilidad

él
su sombra infantil
acariciada pulida acunada alimentada
alisada por las combinaciones y sustraída
a los dúctiles sueños perdidos entre las monedas

nacido
de una lucha
la del azar tentando al sentiente o el cansado contra el dolor
una suerte ociosa

Complicidad
cuyo
velo de ilusión rechazada su obsesión
cual si fuera fantasma de un gesto

vacilará
se aplacará

locura

ABOLIRÁ

COMO SI

Una simple insinuación

al bienestar entretejido de ironía
o
el misterio
precipitado
voceado

en cualquier próximo torbellino de hilaridad y horror

se agita en la sima
es su tacto
y su huida

y acuna el virgen repetido índice

COMO SI

ocasión solitaria perdida

a no ser que la encuentre o la juegue cúpula de sueño
e inmovilice
por luminoso éxtasis en piel sedosa

tal rígida ductilidad

ridícula
por oposición a lo posible
demasiado
que no haga resaltar
cual exiguo
a quienquiera

príncipe amargo del escollo

se adorne con deseo –rígida ductilidad– cual si fuere algo heroico
irresistible mas contenido
por su pequeña razón

en decisión

despreocupado
expiatorio cuando perder y cesar son un mismo
mudo reír
ni obligatorio ni prohibido

que

SI

El lúcido y chabacano fulgor de vértigo
en placer vacante
centellea

después oculta
una estatura menuda tenebrosa máquina de pie
en su torsión de sirena

el tiempo
de abofetear acariciando

con impacientes escamas últimas escurridizas

un corazón

falsa mansión
inmediatamente

que impuso

evaporada en brumas

frontera a lo que no tiene todo

HUBIERA
cosa de probabilidades

CALCULO

EXISTIERA
cualquiera cual diferente agonía rociada de alucinación

COMENZARA Y CESARA
negado tan pronto como surgido apenas aparecido
en fin
por cualquier ocasión difundida en racha

SE CIFRARA

cómputo evidente por poco que una lo
ENTENDIERA

SERÍA
peor

no
ni más ni menos

indiferentemente, más otro tanto

EL DOLOR
azar abolido

implacable detención
del péndulo en imposible

Cae líquida
la oportunidad
suspensión arrítmica de lo siniestro
a sepultarse
en las espumas originales

de siempre desde donde su delirio saltó hacia una sima
violada
por la neutralidad idéntica de la cima

NADA

del memorable exceso o defecto de tacto
sensación simbólica de un peligro
en que
si se hubiese cumplido el acontecimiento fuera con resultado

humano nulo

HABRÁ TENIDO LUGAR

un dolor ordinario destila ausencia

SINO EL LUGAR

chapoteo interior cualquiera como para dispersar tal tacto colmado
abruptamente que si no
hubiera por su verdad
fundado
la perdición

en esos flujos
de lo vago
en que todo cuerpo se disuelve

A EXCEPCIÓN

allá en lo profundo
TAL VEZ

tan lejos que un lugar se funde con el más allá

fuera del interés
que se le señale
en general
según tal oblicuidad respecto de tal declinación
de ansias

hacia
lo que debe ser
Norte o también Logos

UNA CONSTELACIÓN

fría de olvido y desuso
mas no tanto
que no intuya
sobre alguna superficie vacua y superior
el choque sucesivo
a fulgores
de un cálculo total en formación

velando
rodando
brillando y ardiendo

LO REAL

antes de detenerse
en algún punto final que la devuelva a su pérdida gloriosa

discurso silencioso de un dolor sin lenguaje
todo pensamiento es jugada de azar

El artista Juan Luis Moraza expone en el Museo La república de un escultor

república es una exposición de Juan Luis Moraza que reúne una amplia selección de sus obras, estructurada en áreas que examinan el museo como sistema de convenciones y posibilidades de ciudadanía. Si uno de los problemas de la democracia contemporánea es el dilema que afronta cada ciudadano entre la pasividad y sus posibilidades de participación en la vida social, Moraza encuentra en el museo un espacio de convergencia entre el ciudadano-artista y el espectador-ciudadano. No obstante, para Moraza, la cuestión pública no es un asunto meramente político, sino antropológico, que atañe a la constitución de la propia subjetividad.

Moraza siempre ha construido, en mutua interacción con su obra artística, un discurso conceptual donde el lenguaje y las ideas constituyen también un lugar habitado por el artista, junto con las formas y características de los objetos y situaciones que propone en cada proyecto. De este modo, el Museo de Moraza será su república, un espacio de interpretación y transformación entendido como sistema de participación. Su obra y la presente exposición tratan sobre la crisis de la representación, ya sea en el individuo o en la sociedad, cuestionada de este modo como representatividad y como representabilidad. El artista nos propone un lugar que se transforma en un sistema de "implicidades", término con el que designa la encrucijada entre la complejidad y la implicación, entre los derechos y las responsabilidades del juego social asumido por el museo.

Las obras presentadas y los temas y problemas que proponen muestran el Museo como Museo de la Participación (en el que el espectador-ciudadano encontrará, por ejemplo, urnas de votación, formularios de sondeos sobre el artista ideal o una singular propuesta de uso de sus impuestos...), como Museo Simbólico (en el que se examinan la noción y los usos del monumento en el arte, en la vida social y en la vida cotidiana), como Museo Demográfico (consciente de que la demografía siempre ha sido una cuestión política y cultural esencial que ha redefinido los diversos momentos de la historia de la humanidad) y como Museo Antropológico (en la expresión del deseo y en la reivindicación del cuerpo como constitución del individuo, reformulado como "dividuo" en la expresión del artista, es decir, "dividido, tanto por sus fracturas internas, como por sus fracturas externas en el universo de las relaciones").

En la república de Moraza el arte es también un proceso de reflexión crítica sobre los dilemas del ornamento (con todo lo que este representa de conflictivo y marginal en relación con la estructura social y cultural) y del monumento como expresión de autoridad en el espacio público. Éste será otro desafío para la interpretación del espectador, constantemente interpelado durante su recorrido por la exposición, en el contexto de su «interpasividad», e invitado a descubrir el «museo republicano» de un artista que siempre ha asumido una clara posición en la querrela abierta entre el barroco y el clasicismo, optando decididamente por las posibilidades libertarias del barroco frente a la alienación puritana de toda depuración formal, artística o política. ■



Refracta republicana, 2014

[...] Entiendo que nuestro trabajo siempre opera entre la representación artística y la representatividad social. De un lado supone la máxima exploración personal —pues la elaboración artística es constitutiva de la subjetividad—, y de otro, sólo existe como vocación social —pues el arte es constituyente de la cultura.

[...] como diría Lacan, "donde hay humo hay alguien". La obra de arte existe como presencia en cuanto objeto, pero esa presencia, en tanto acontecimiento, intensifica la presencialidad de quien se encuentra con ella.

J.F.: La exposición no es sólo la obra, sino que además es una convención [...]. Eso puede ser metonímico de una idea de república también. Se identifican convenciones públicas compartibles entre quien produce el discurso y quien se confronta con él.

J.L.M.: [...] Me da cuenta de que el arte moderno no había abolido los pedestales y los marcos, ni ningún otro marcador contextual —como el museo—, sino que los había convertido en el contenido fundamental de su desarrollo, mediante desplazamientos, enmascaramientos, sustituciones y figuraciones.

[...] El ciudadano es un sujeto desterritorializado de su propia integridad existencial y reterritorializado en el contexto de la cosa pública.

[...] El coleccionismo surge como un efecto del colonialismo: el cúmulo heterogéneo de tesoros adquiridos en las conquistas territoriales encuentra una solución de continuidad en la colección. Si la colección históricamente es anterior al arte, es porque en esa colección se acumulan objetos descontextualizados, "ready-mades" provenientes de campañas militares, imperiales, religiosas, políticas y comerciales. Antes del nacimiento del arte ya existía la colección. El arte viene a recordar o a sustituir esa tradición del atesoramiento, pues surge como tal cuando por primera vez se elaboran objetos predestinados a formar parte de una colección.

[...] La "cosa-pública" es el resultado de un contrato cultural nunca completo. Como mostró Freud, la cultura es una especie de contrato por el cual intercambiamos parte de nuestra libertad a cambio de la seguridad de la convivencia y la comprensión, pero ese contrato siempre deja esos restos del sujeto insolubles en la cultura, seguramente demasiado salvajes, demasiado extraños, que son la materia de los sueños, de los fantasmas, y de las artes...

[...] Entiendo que el museo es una función instituyente, como lo es cada gesto —transgresor, o no—, que realice el artista. Y al mismo tiempo el museo es un lugar instituido, en buena medida en virtud de los gestos transgresores de los artistas. Entre lo instituido —respeto a cierto fundamento— y lo instituyente —fundamentación de un cierto respeto— anda un juego de constitución de la entidad misma del sujeto en su relación con lo social. El museo es un lugar

privilegiado y oportuno, es un medio ambiente, es un ecosistema para la propia elaboración artística. Y es lógico que la relación entre la obra de arte y el artista y el museo sea polémica, y no puede ser simplemente reducida a una temática, a un género, a un repertorio de modelos o a un "estilo transgresor", o establecida mediante un juego de amigos y enemigos.

[...] Una república de psicóticos es también una república de monarcas: "una persona, un rey", lo cual evoca bastante bien las repúblicas contemporáneas de goce a la carta en el capitalismo avanzado. No se trata, entonces, de elegir una u otra "forma de gobierno" predeterminada, sino de reconocer que la condición de ciudadano —sea rey o mendigo— exige un pliego de compromisos. Sin la interiorización de esos compromisos, si cada ciudadano es un *luisXIV*, cualquier sistema de gobierno es, de forma más o menos encubierta, una panmonarquía insubrible, una des-pública.

"Yo siempre había pensado que no éramos lo suficientemente virtuosos para ser republicanos" (Jacques-Louis David, 1855)

J.F.: [...] En tu obra, la república se articula siempre con una demostración del barroco y de sus posibilidades expresivas, reveladas en la manera en que las formas se pueden distorsionar, el espacio se puede fragmentar, la línea curva supera la línea recta, el ángulo recto de la modernidad... Se reconoce una parodia muy subversiva en esa manera en la que te sitúas en el barroco y te lo apropias como una tradición de un discurso republicano, cuando fuera de tu trabajo siempre parecería un lenguaje incompatible con ese ideario republicano.

J.L.M.: [...] El inefable genio del romanticismo —un demiurgo para el cual cualquier sistema es un obstáculo para la verdad— coincide con el empresario liberal —para el cual cualquier límite legal es un obstáculo en la creación de riqueza— [...]. Lo que comparten es justamente ese grado de irresponsabilidad con respecto a la sociedad. Si en el siglo XIX se produce la independencia entre el estilo y la época, cuando el mundo intelectual reconoce la posibilidad del uso de cualquier estilo en cualquier época, abriendo sin ambages la caja de pandora de los "neos", [...] en el XX se acabará reconociendo la independencia entre estilo e ideología, bajo una aparente autonomía de la ética y la estética.

[...] Cada apuesta de estilo es siempre una vacuna contra la simplificación.

[...] Un momento destituyente es precisamente un momento donde los sistemas institucionales en crisis permiten habitar la diversidad y la singularidad mucho más que en los momentos donde hay una especie de emergencia instituyente que necesita simplificar para poder imponerse. Y yo creo que por eso los momentos instituyentes, y seguramente hoy en día estamos en momentos más instituyentes que destituyentes, son menos habitables para la singularidad.

[...] Una "república" no es una forma de gobierno, sino un estado social. [...] Las formas de gobierno son relativamente independientes de los estados sociales: [...] una república formal puede organizar a una sociedad de monarcas [...] y una monarquía parlamentaria puede ser una forma compatible con una sociedad republicana.

[...] Si a una bandera le quitas el viento, no es más que una pintura abstracta.

[...] Parece que la participación ciudadana está en el centro de la cuestión que legitima cualquier forma de organización y cualquier tipo de iniciativa tanto pública como privada. Sin embargo, yo no puedo evitar sentir que esas participaciones programadas están tan perfectamente codificadas que a la participación real le precede un cálculo de resultados que convierte la participación en una mera escenificación. Ya no son modos auténticos en los que un sujeto real y una ciudadanía real actúan y son capaces de transformar sus propios modos de vincularse y de organizar.

[Continúa en contraportada]

Exposición como reverso de imposición

»""república#república""«

Fragmentos de la conversación entre Juan Luis Moraza y João Fernandes para el catálogo de la exposición

J.L.M.: "La institución legítima como arte aquello que la legítima como institución... y el arte legítimo como institución aquello que lo legítima como arte. [...] La exposición como tal —es decir, abierta al público— nace al mismo tiempo en que —por primera vez— la propia ciudadanía se convierte en protagonista de su propia historia: la "cosa pública" irrumpe ceremonialmente para el mundo moderno a partir de la Revolución Francesa, y la exposición es uno de los modos monumentales en los que el pueblo celebra y representa su toma de poder. La exposición se instituyó como el reverso o el contradiscurso de la imposición.

intimidad
representacionalidad

república
LISTADO DE OBRAS

EMBLEMAS
DISPOSITIVOS
DIVIDUOS

MUSEO ANTROPOLÓGICO

MUSEO DEMOGRÁFICO
MUSEO MORFOLÓGICO

MUSEO SIMBÓLOGO

MUSEO DE LA PARTICIPACIÓN

IMPLEJIDADES

ORNAMENTO Y LEY

INTERPASIVIDAD

representatividad

extimidad

INTERPASIVIDAD

MUSEO DE LA PARTICIPACIÓN

1. Dispositif pour transformer des peintures abstraites en drapeaux, 2014. Motor con placa de latón grabada y tela.
2. Drapeau abstraite, 2014. Rayón.
3. Mimo, 1999. Instalación sonora.
4. OMNIMPOTENCIA, 1993-1999. Instalación.

ORNAMENTO Y LEY

5. Ceci n'est pas une republique, 2014. Óleo sobre lienzo.
6. CVA. Interruptor (estratigrafía), 1984. Materiales aislantes. Colección de los autores.
7. Iustitia, 2014. Técnica mixta.
8. Ornamento y ley (arte de armario), 1994. Serigrafía sobre sábana de seda de 90 cm.
9. Sobornamento (arte de armario), 1994. Serigrafía sobre sábana de seda de 90 cm.
10. Privilegión (demostración), 2014. Madera policromada.
11. L.E.C.O.I.N., 2003. Impresión digital sobre papel moneda.
12. CVA. Television set, 1980-2000. Técnica mixta. Colección de los autores.
13. Sugestivo categorico (I-III), 1999. Autoestereogramas. Impresión digital sobre lienzo.
14. Bandera abstracta (demasiado tarde para hacer justicia, demasiado pronto para hacer historia), 2014. Encáustica sobre madera.
15. Ornamento y ley (arte de armario), 1994. Serigrafía sobre sábana de seda de 90 cm. Técnica mixta.
16. CVA. Bipedestal, 1985. Colección de los autores.
17. Ornamento y ley (arte de armario), 1994. Serigrafía sobre mantelería.
18. Ornamento y ley (arte de armario), 1994. Serigrafía sobre corbatas y pañuelos.
19. Rompecabezas, 1994. Técnica mixta.
20. PSIQUEURÉTICA, 2000. Impresión digital sobre cartón.
21. Rompecuerpos, 1994. Técnica mixta.
22. Nalves, 1998. Edición de baraja 2/6.
23. CVA. Persona de calidad superior, 1979. Fotografía y sello de caucho. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
24. Retratos republicanos (I-VII), 2014. Mármol.
25. Ci-git l'horizont (gúgol de participaciones), 2014. Urna de metacrilato y arena.
26. Sufragio naufragio (estatua), 2014. Mármol.
27. A bruit secret, 2014. Óleo sobre poliuretano, hieno.
28. CVA. Artista ideal, 1980. Impresión sobre papel. Colección de los autores.
29. Devotos (anormatividad), 2014. Metacrilato moldeado.
30. A bruit secret (II), 2014. Técnica mixta.
31. Democracia fiscal, 2014. Impresión sobre papel.
32. Campaña por la erradicación de la riqueza extrema, 2005. Cartel/Impresión.
33. Corona participativa (crowns'n crowds), 2014. Hierro, pintura de pizarra.
34. Corona para once operarios (crowns'n crowds), 2014. Bronce niquelado.
35. Inspiración, expiración, conspiración (crowns'n crowds), 2014. Bronce.
36. Inspiración, expiración, conspiración (crowns'n crowds), 1998/2014. Bronce.
37. Corona para tres operarios (crowns'n crowds), 2014. Bronce niquelado.

38. **Corona para once operarios (crowns'n'crowds)**, 2014
Bronce niquelado.
39. **Corona craneométrica modular**, 2014
Bronce.
40. **Corona para tres operarios (crowns'n'crowds)**, 2014
Bronce niquelado.
41. **Corona inversa (crowns'n'crowds)**, 2014
Técnica mixta.
42. **CVA (María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza)**
Aureola, 1983
Alambre de espino dorado.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz
43. **CVA (María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza)**
Canal central, 1982
Técnica mixta.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito CVA
44. **EXTASIS, ESTATUS, ESTATUA**, 1994.
Instalación. Resina de poliuretano.
45. **Relogos**, 1997
Instalación. Relojes y cristal grabado.
46. **Arules**, 2013
Metacrilato moldeado, espejo.
47. **CVA. Limite (Implosión)**, 1982
Instalación, técnica mixta.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

MUSEO DEMOGRÁFICO

48. **MA (non é) DONNA**, 1991-94.
Progetti di restauro tessile. Esculturas, dibujos, collages, documentos y otros objetos asociados para una etnografía del vínculo entre presión, procreación y anticoncepción.
Técnicas mixtas.

MUSEO MORFOLÓGICO

OFICIO

49. **Etimogenias**, 1985
Tinta sobre papel y acetatos.
50. **Tú y yo somos la misma palabra**, 1979
Tiza.
51. **Tú y yo somos la misma palabra**, 1979.
Tinta sobre papel.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
52. **CVA (María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza)** **ES, no necesita certificación**, 1981
Sello de caucho.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito CVA
53. **SALUS PER NATURAM**, 1986
Sello de caucho
54. **S.P.N.**, 1986
Plomo.
55. **SALUS PER NATURAM**, 1986
Cobre, latón.
56. **MITOSIS**, 1985
Piedra.
57. **Totannus (1 y 2)**, 2010
Hierro niquelado.
58. **Interruptores**, 1986
Plata.
59. **DNAILS, DNADRILLS...**, 2010
Hierro niquelado.
60. **Área de documentación**.
Ordenador.
61. **Junk DNA**, 2008
Fotografía.
62. **Dibujo**, 1974
Bolígrafo sobre papel.
63. **Cuadrado rectificado (INTERRUPTORES)**, 1979/80
Esmalte sobre aluminio.
64. **Cuadrado rectificado (INTERRUPTORES)**, 1979/80
Esmalte sobre aluminio.
65. **Cuadrados rectificados**, 1978/79
Dibujos sobre papel.
66. **Modelos de cuadrados rectificados**, 1979
Cartón.
67. **Libro de cuadrados rectificados**, 1979
Papel.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
68. **Modelos de cuadrados rectificados**, 1979
Papel.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
69. **El oscuro invisible**, 1985
Lápiz sobre papel.
70. **Radiografías del oscuro invisible**, 1985
Lápiz sobre papel.
71. **Papeles abrasados**, 1977
Papel de lija aplicado sobre papel.
72. **Papeles abrasados**, 1977
Papel de lija aplicado sobre papel.
73. **Retratos agredidos**, 1991
Teladro y lija aplicados sobre papel.
74. **Mapa de batalla (ARLMA)**, 1991 Técnica mixta.
75. **Paramondrian**, 1989
Collage.
76. **Cualquiera todos ninguno**, 1989 Collage.
77. **CVA (María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza)**
Un bolígrafo, 1981
Bolígrafo sobre papel.
Colección de los autores.
78. **CVA (María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza)**
Perfiles de límites, 1982
Lápiz sobre papel.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito CVA

79. **CVA (María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza)**
Collage, 1982
Técnica mixta.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito CVA
80. **Metacatagórico**, 2010
Bronce, madera.
81. **Toolclownose**, 2010
Bronce, madera.
82. **Toolclownose K**, 2010
Bronce, madera.
83. **Toolbrush**, 2010
Bronce, madera.
84. **Dibujo**, 1974
Bolígrafo sobre papel.
85. **Interruptores, pinturas en los cantos (3)**, 1979/80.
Esmalte sobre cristal de seguridad.
86. **Metafísica artística**, 1979
Pintura sobre frasco al vacío.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
87. **Botella de Klein**, 2007
Cristal.
88. **Iguales diferentes**, 2012
Metacrilato moldeado.
89. **ARULES**, 2012
Metacrilato moldeado.
90. **Ejes descartesianos**, 1986
Vidrio encontrado.
91. **Aquel regalo para Oteiza**, 1986.
Poliuretano.
92. **Quicio y resquicio**, 1986
Acero.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
93. **Forma de la atracción**, 2000.
Cilindro imantado.
94. **Moldes de besos**, 2004.
Alginato.
95. **Koldo XIV, K 14, Ka**, 1998
Técnica mixta.
96. **Retrato ciudadano**, 2012
Poliuretano.
97. **Retrato ciudadano liberal**, 2012
Poliuretano.
98. **Retrato ciudadano**, 2102
Poliuretano.
99. **Retrato ciudadano**, 2102.
Bronce niquelado.
100. **Retrato ciudadano**, 2103.
Bronce niquelado.

REPERCUTORES

101. **Almacinas (pedestales de mundos)**, 2009
Bronce, agua.
102. **Repercutores (I, II, III, IV)**, 2007-2013
Óleo sobre bronce y bronce niquelado.
103. **Repercutor (V, VI)**, 2007-2013
Óleo sobre bronce y bronce niquelado.

IMPLEJIDADES

104. **ACORDE (análisis)**, 2009
Instalación.

SOFTWARE

105. **Endscape (anderssendufresne)**, 2013
Aluminio pulido, madera.
106. **Endscape (oppenheimereinstein)**, 2013
Aluminio pulido, madera.
107. **Toolskin**, 2010
Bronce niquelado, madera.
108. **Paragreenberg**, 2013
Bronce niquelado, madera.
109. **Paragreenberg**, 2010
Hierro niquelado, madera.
110. **Toolbrain**, 2010
Bronce niquelado, madera.
111. **Operarios**, 2014
Madera carbonizada.
112. **Corona para tres operarios**, 2013
Bronce niquelado, madera.
113. **Afectivos**, 2010
Nivel láser en pedestal.
114. **Chemical Wedding**, 2010
Hierro, bronce niquelado.
Colección Helga de Alvear, Madrid/Cáceres

CUALQUIERA TODOS NINGUNO

115. **ARLMA (V)**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
116. **Esquiza**, 1989.
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
117. **Cárcel para cárcel (II)**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
118. **Imán**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
119. **Sombras de grasa**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz
120. **Cárcel para cárcel**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
121. **Carne de paraíso (II)**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
122. **ARLMA (II)**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
123. **Flesh Flag**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
124. **ARLMA (VII)**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
125. **Compromiso patrón**, 1990
Plata.

126. **Larva de arma**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
127. **Corazonada**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
128. **La sangre fría también es roja**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
129. **Pour les pauvres trépassés**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz
130. **Anónimo (fracaso original)**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
131. **Compromiso patrón**, 1990
Esmalte sobre cartón.
132. **La sangre fría también es roja (II)**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz. Depósito Juan Luis Moraza
133. **ARLMA (III)**, 1989
Esmalte sobre hierro.
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz

DIVIDUOS

135. **Doble sonrisa del capitalismo**, 2009
Bronce niquelado.
136. **Inbeso**, 2009
Bronce niquelado.
137. **Concavoso trino**, 2009
Bronce niquelado.
138. **Dividuo**, 2009
Bronce niquelado.
139. **Sonrisa liberal interior**, 2009
Bronce niquelado.
140. **Inanimal éxtimo**, 2009
Bronce niquelado.
141. **Inexterior innato**, 2009
Bronce niquelado.
142. **Concavoso**, 2009
Poliuretano.
143. **Sonrisa capital**, 2009
Bronce niquelado.
144. **Reverso de sonrisa**, 2009
Bronce niquelado.
145. **Dividuo (inexterior)**, 1461, 2009
Poliuretano.
146. **Concavoso**, 2009
Bronce niquelado.
147. **Radiografía de Durerio**, 2010
Carbón sobre muro.
148. **Carillón de la risa innata**, 2007
Bronce niquelado.
149. **Dibujos (I/XI)**, 2007
Tinta y lápiz sobre papel.

Si

150. **D'amour, savoirre**, 2004
Video 1h 17' 29".

MOLDES DE BESOS

151. **Trouisme**, 2004
Resina polymerizada.
152. **Oulogie**, 2004.
Resina polymerizada.
153. **Oulogie (II)**, 2004
Plata.
154. **Obscuidad (II)**, 2004
Plata.
155. **Oulogie (III)**, 2004
Plata.
156. **Troulogie**, 2004
Plata.
157. **Agalma (II)**, 2004
Resina polymerizada.
158. **Beso de orquídeas (oulologie)**, 2004
Poliuretano.
159. **Kissdom**, 2004
Resina polymerizada.
160. **Agalma (II)**, 2004
Resina polymerizada.
161. **Disparidad y demanda**, 2004
Plata.
162. **Trou trouvé**, 2004
Plata.
163. **Dispar (verso libre)**, 2004
Resina polymerizada.
164. **Oblación**, 2004
Plata.
165. **Molde de imposible**, 2004
Plata.
166. **(w)hole**, 2004
Plata.
167. **Bimasque**, 2004
Plata.
168. **Beso libre**, 2004
Plata.
Colección M^a Luisa Fernández Olivera
169. **RSI (trouisme)**, 2004
Plata.
170. **Beso euler**, 2004
Cromocobalto, acero.
171. **Obscuidad**, 2004
Plata.
172. **RSI (2)**, 2004
Plata.
173. **Trouisme (2)**, 2004
Plata.
174. **kissdom 2**, 2004
Plata.
Colección M^a Luisa Fernández Olivera
175. **Baiser du phantasma 2**, 2004
Plata.
176. **Bimasque (2)**, 2004
Plata.
177. **Eromorfa**, 2004
Plata.
178. **Baiser du phantasma**, 2004
Plata.
179. **Hemesura**, 2004
Plata.
180. **Logotopia**, 2004
Plata.
181. **RSI (beso borromeo)**, 2004
Plata.
182. **Perbaise**, 2004
Plata.
183. **Holegram**, 2004.
Plata.

Las obras, cuya propiedad no se especifica, pertenecen a la colección del autor.



Endscape (endlessendframe), 2013

IMPLICIDADES

mundo concebido como botín interminable.
 sensación de control que proviene de la ignorancia
 deseo de control que proviene de la indiferencia
 practicidad, conocimiento sin observación
 objetividad, observación sin observador
 desimplicación, ver sin ser visto, influir sin ser influido
 dominador dominado por su deseo de no deseo
 derecho sin responsabilidad
 indisolubilidad entre sujeto y objeto en un cosmos mecanizado
 reverso de las fantasías científicas, universo sin repercusiones
 tiranía victimaria
 imperio de un movimiento sin forma
 sistemas dinámicos, última apatencia del afán de control
 complejidad, último modelo de mando
 desorden fundamental, coquetería del caos,
 heterogeneidad radical
 lógica sistémica, contextual, principio holográfico,
 opacidad e incompleitud
 iteración, recursividad estructural, autosimilitud, incertidumbre
 complejidad de las implicaciones, implicaciones de la complejidad
 plexos orgánicos, complejos psíquicos, implicaciones subjetivas
 creatividad sagrada al servicio del reptil
 dominio de la gema, liquidez, flujo, inmaterialidad
 conversión de la vida en patología
 supermercado psicotrapéutico
 goce a la carta, encierros reales
 catálogo de identidades, encierros imaginarios
 reglas flexibles, encierros simbólicos
 narcisismo institucional de la administración
 cultura industrial, impertinencia de la gestión
 oligocracia, subcontratación, semblantes
 sustitución de la ley por la norma
 sujeto reducido a individuo
 comunidad reducida a multitud
 reemplazo del cuerpo por sus funciones
 sustitución de la vida por la eficacia
 negación de lo real
 simbólico destituido
 imaginario clausurado
 flexibilidad del mal, innovación en lo peor
 perversion ética
 el mensaje es el medio
 reverso de la inercia
 topología de la mortalidad
 superficies agujereadas, sentidos, puertas
 recorridos por vibraciones
 atravesados por ritmos
 constituidos desde fuera,
 somos límites

[Vierte de portada]

J.F.: [...] Hoy, en los museos, algo que se nota cada vez más, desde el museo de historia natural al museo arqueológico y al museo de arte, es una perversion de ese cambio de la situación del espectador originada por los artistas en el siglo XX, cuando éstos han cambiado el museo, la sala de exposiciones, en un espacio de trabajo para ellos mismos y para el espectador.

[...] Ocurre que esa participación del espectador, esa entrada del espectador en el proceso artístico, redundo hoy en una manera de ocupar y de entretener al espectador dentro del museo, alejándole de sus condiciones de interpretación para mantenerlo ocupado con dispositivos que el museo le pueda ofrecer. Ya sean dispositivos de lectura, ya sean dispositivos de diferentes tipos de interacción, donde puede incluso estar viendo la imagen digital de la obra que tiene delante con una app... [...] La situación paradójica que tienes en el museo contemporáneo es la de intentar que el espectador se acerque a la obra con dispositivos que lo alejan de ella, que lo alejan de la posibilidad de interpretación... El museo contemporáneo sustituye muchas veces el conocimiento por la información, porque conocer es interpretar...

[...] Hay en la exposición un ejercicio paródico de situaciones ritualizadas o de convenciones por las cuales representas aquellos momentos en que la democracia ofrece participación a sus ciudadanos. Hablo de las elecciones, simbolizadas por las urnas donde se ponen los votos, y hablo de las declaraciones de la renta, que son hoy los grandes momentos de participación del ciudadano en la democracia. Nuestra democracia propone al ciudadano dos grandes momentos de contacto con la vida pública: las elecciones y los impuestos... Presentas precisamente dos obras, una referente a las elecciones, que abre la posibilidad de expresión del espectador más allá de las urnas, produciendo y compartiendo signos con todos los demás espectadores, así como otro singular proyecto de "democracia fiscal", que se presenta ahora por primera vez.

J.L.M.: [...] No hay nada ilegítimo en los impuestos, sino todo lo contrario. La sensación de molestia que los ciudadanos tenemos con respecto a los impuestos tiene que ver con el juicio público sobre la conveniencia del gasto y con la justicia del tributo, es decir, con la certeza de una mala administración y de una recaudación injusta. El tributo tiene esa raíz vinculada con la arte, participar en la tribu significa que parte de uno mismo pertenece a la tribu. Es decir, la pertenencia exige un sacrificio. Eres parte de la tribu porque tributas.

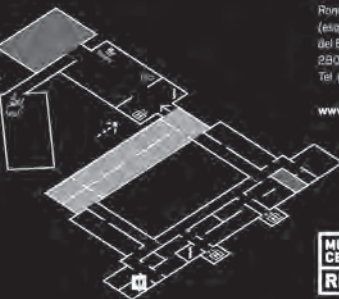
[...] Progresivamente fui consciente de que prácticamente desde el Neolítico, la lógica del crecimiento demográfico es la lógica del crecimiento económico, en una persistente y estructural conexión entre reproducción y producción, de tal manera que la demografía es un instrumento del capitalismo que nace en el Neolítico. La intensificación superproductiva y superreproductiva surgen simultáneamente hace unos cuantos miles de años. [...] No debemos confundir el sujeto que un artista está siendo con el artista que un sujeto está siendo.

La coordinación o descoordinación entre el sujeto y el artista implica —como persona— una preocupación por el mundo y por la vida, e implica —como artista— una preocupación por el arte. El arte exige una cierta "actualización" entre esos dos tipos de preocupaciones, porque si prevalecen o sólo existen las preocupaciones del artista, tendremos la figura de un artista narcisista, ensimismado en sus elucubraciones, o en juegos artísticos autorreferenciales... Y si prevalece o sólo existe la preocupación por el mundo, digamos que el arte deja de tener lugar, y se convierte en otra cosa: comentario, documentalismo, crítica, reflexión, activismo —todas ellas, cosas importantísimas—, pero sin los compromisos y las exigencias del arte. ■

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Edificio Sabatini
Planta 3

Acceso a la
exposición
por el Edificio
Nouvel



CRUCIGRAMATOLOGÍA

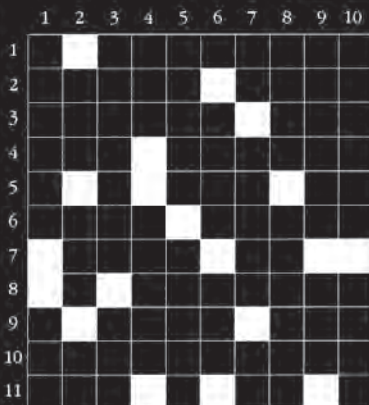
HORIZONTALES

1. Si por algo termina Derrida, es por ella. / Un estilo de pensamiento que propuso Malevich. 2. Aquel arte que no es internacional. / Al revés, lo que no es conveniente hacer. 3. Tiempos de tribulación, de inestabilidad, mutabilidad, y a veces, decadencia. / ¡Es explosivo! 4. Ditrampo, al revés. / Estos estilos no son antiguos, pero al revés. 5. Robert Morris la consideró forma de su autorretrato. / En geometría, punto de vista. / Siglas de cierta asociación. / Arte español. 6. Famillamente, nivel laboral del artista en el mundo del arte, al revés. / Onomatopeya de aplauso, en inglés, y al revés. 7. Los caballeros lo utilizan para estimular a su vehículo, al revés. / Estar en la onda, al revés. 8. Indefinido. / Al revés, tal crítico supera sus gustos considerando otras opciones. 9. El comienzo en Derrida. / No escrito, al revés. / Al revés, nombre de pila de un famoso artista conceptual norteamericano. 10. Al revés y en plural, categoría mediante la que Duchamp se definía respecto al arte. 11. Campaña de transporte urgente, al revés. / Robert Venturi enmendó a Le Corbusier por esta letra. / Arte Contemporáneo. / Lo que hace interminable Derrida.

VERTICALES

1. Apellido de un gran artista pop español. / Al revés, química de la psicodelia clásica. 2. Marcó el precio de los excrementos de Manzoni. / Al revés, retoma pero es diferente. / Interciección. 3. Al revés, no es un original, pero lo instituye. / Cierta tipo de Compañías. 4. Para los alquimicos, el cuerpo de la Esencia, la primera de las siete formas, al revés. / Es lo más avanzado en una nave, en plural y al revés. 5. Suele decirse que es político, al revés. / Espacio anterior al umbral en ciertos templos. 6. Un punto muy buscado. / Al revés, un desorden motivo de teorías. / Nombre de pila de un famoso artista suizo contemporáneo. 7. Al revés, Mario Merz contruía según su dictado. / Haga metafísica en una caja. / Divino luminoso. 8. Emplazamiento artístico. / Al revés, suprema autoridad que da sobrenombre a un paladín de izquierdas. / Al revés, niebla poco densa. 9. No es mental. / Nombre de un artista que se apropió de casi todo. 10. Los gestualistas dicen que tiene mucho poder, al revés. / Cada una de las partes de una ciencia o un arte.

(J. L. Moraza, 1995)



"Para el arte, los temas que trata son menos importantes que el arte; para los temas que trata el arte, el arte es menos importante que los temas que trata" (J. L. Moraza, 2014)

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52
 Edificio Nouvel
 Ronda de Atocha
 (esquina Plaza
 del Emperador Carlos V)
 28012 Madrid
 Tel. (34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado y festivos,
 de 10:00 a 21:00 h
 Domingo
 de 10:00 a 14:15 h
 Visita completa al Museo, de 14:15 a 19:00 h,
 visita a Colección I y una exposición
 temporal (consultar Web)

Martes, cerrado

Los salos de exposiciones se desdolarán 15 minutos antes de la hora de cierre.

Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960) fue miembro fundador de CVA (1979-1985). Viene realizando exposiciones individuales y participando en muestras colectivas desde 1980. Entre sus exposiciones individuales cabe destacar *Software* (Galería Moisés Pérez de Albéniz, Madrid, 2010), *Implejidades* (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2010), *Repercusiones* (Trayecto Galería, Vitoria, 2007), *Sj* (Galería Elba Benítez, Madrid, 2004), *PLATA* (Casa de América, Madrid, 2003), *INTERPASIVIDAD* (Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1999), *ANESTÉTICAS. Algologos.* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1998), *NAS* (Galería DV, San Sebastián, 1998), *Silencios sentimiento* (Galería Elba Benítez, Madrid, 1996), *Brillos suspensivos* (Sala Carlos III, Pamplona, 1996), *Arqueología del placer* (Galería Windsor, Bilbao, 1995), *Éxtasis, estatus, estatua* (Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 1995), *Ornamento y ley* (Sala Amárika. Museo Provincial de Alava, Vitoria, 1994), *MA(non É)DONNA* (Galería Elba Benítez, Madrid, 1993), *ARLMA* (Galería Berini, Barcelona, 1990), *Cualquiera, todos, ninguno* (Galería Rita García, Valencia, 1990). Y entre las colectivas, *Soy el final de la reproducción* (Sculpture Centre, Nueva York, 2008), *Ofelias y Ulises* (Bienal de Venecia, 2001); *BIDA, Bienal Internacional del Deporte en el Arte* (Valencia, 2001); *Art espanyol per a la fi de segle. Arte español para el fin de siglo* (Centre Cultural Tecla Sala, Barcelona, 1997), *Mais tempo menos história* (Fundação Serralves, Oporto, 1996), *Ecos de la materia* (Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 1996), *Thinking of you* (Kunsthalle, Gotemburgo, Suecia, 1995), *Affinità* (Castello di Rivara Center of Contemporary Art, Turín, 1995), *Bienal Internacional de Liubliana* (Eslovenia, 1995), *Homo ecologicus* (Fundación Miró, Barcelona, 1996), *XXII Bienal de São Paulo* (Brasil, 1994), *Cocido y crudo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994), *Peninsulares* (Galería Módulo, Lisboa, 1995), *Six voices from Spain.* Contemporary Spanish Sculpture (Atlantis Upper Gallery, Londres; Arnolfini Gallery, Bristol; Wrexham Arts Centre, Clwyd; Oriel 31, Powys, Tullic House Art Gallery, Carlisle, 1994), *Iluminaciones profanas. La tarea del arte* (Galería Elba Benítez, Madrid; Arteleku, San Sebastián, 1992-1993), *Lux Europae* (Edimburgo, 1992), *Pasajes* (Pabellón de España en EXPO 92, Sevilla, 1992), *última visión* (España, Buenos Aires, Caracas, Santiago de Chile, São Paulo, 1991), *El sueño imperativo* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1991), *Seis escultores* (Raffinerie du Plan K. Bruselas, 1988).

Su obra forma parte de importantes museos, como el Museo Guggenheim, ARTIUM, y prestigiosas colecciones como la de la Rona Hoffman Gallery, la colección Dona & Howard Stone, la Fundación Coca-Cola, etc.

Ha comisariado, entre otras, las exposiciones *Tesoro público* (ARTIUM, 2013), *El retorno de lo imaginario* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010), *Incógnitas. Cartografías del Arte contemporáneo en el País Vasco* (Museo

Guggenheim Bilbao, 2007), *Tejidos (óseos, arquitectónicos, pictóricos)* (La Casa Encendida, Madrid 2006; Museo de Teruel, 2005), *Un placer* (Arteleku, San Sebastián, 1991).

Ha publicado los libros *Corduras* (Jaén, 2007), *Ornamento y Ley* (Madrid, 2007), *Las formas del límite* (Málaga, 2006), *MA(non É)DONNA, Imágenes de creación, Procreación y anticoncepción* (Madrid, 1993), *Seis sexos de la diferencia* (San Sebastián, 1990), y numerosos ensayos en libros de colaboración, revistas especializadas, catálogos y periódicos. Coordinó la sección de humor y pasatiempos de la revista *Acción Paralela*. Ha organizado seminarios como *Arte del sujeto, inercias del goce* (La Casa Encendida, Madrid, 2006), *Arte y Saber* (Arteleku, 2003; UNIA, 2003), *INTERPASION. Sobre Cognición creativa y producción artística en un nuevo espacio social*. (Arteleku, 1999).

Doctorado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco donde impartió docencia durante siete años, es profesor titular del Departamento de Escultura en la Universidad de Vigo; ha sido profesor invitado en la Universidad Europea de Madrid, en la École de Beaux Arts de Marsella, en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, en el Instituto de Estética o en la Universidad Europea de Madrid, y ha pronunciado conferencias en numerosas partes del mundo, como la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Tirana o la Universidad Internacional Menéndez Pelayo; ha participado como ponente en numerosos seminarios y congresos nacionales e internacionales, como el congreso «La mujer ante el umbral del nuevo milenio» (Universidad de Salamanca-The British Council, Salamanca, 1996), el «XII Congreso Internacional de Estética» (Universidad Autónoma de Madrid, 1992), o «La investigación en Bellas Artes» (Pontevedra, 2007).

**Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte**

Ministro
José Ignacio Wert

**Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía**

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirector Gerente
Michaux Miranda

Gabinete Dirección

Jefe de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefe de Prensa
Concha Iglesias

Jefe de Protocolo
Carmen Alarcón

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

**Coordinadora General
de Exposiciones**
Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefe del Área de Colecciones
Rosario Peiró

**Coordinadora General de
Colecciones**
Paula Ramírez

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefe de Registro de Obras
Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefe de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Actividades Públicas

Directora de Actividades Públicas
Berta Sureda

**Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales**
Chema González

**Jefe de Biblioteca y Centro
de Documentación**
Bárbara Muñoz de Solano

Jefe de Educación
Olga Ovejero

Subdirección General Gerencia

**Subdirectora Adjunta
a Gerencia**
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

**Jefe de la Unidad de Apoyo
de Gerencia**
Carlos Gómez

Jefe del Área Económica
Adolfo Bañegil

**Jefe del Área de Desarrollo
estratégico y de negocio**
Rosa Rodrigo Sanz

**Jefe del Área de Recursos
Humanos**
Carmen González Traves

**Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales**
Ramón Caso

Jefe de Arquitectura
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefe de Informática
Oscar Cedenilla

**Real Patronato del Museo
Nacional Centro de Arte
Reina Sofía**

Presidencia de Honor
SS.MM los Reyes de España

Presidente
Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente
Carlos Solchaga Catalán

Vocales
José María Lassalle Ruiz
Marta Fernández Currás
Miguel Ángel Recio Crespo
Fernando Benzo Sainz
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Ferran Mascarell i Canalda
Cristina Uriarte Toledo
Román Rodríguez González
José Joaquín de
Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Salvador Alemany
César Alierta Izuel
Ana Botín-Sanz de Sautuola
y O'Shea
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secretaria de Patronato
Fátima Morales González

Comité asesor
María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

Exposición

Comisario

João Fernandes

Coordinación de la exposición

Gemma Bayón

Gestión

Natalia Guaza

David Ruiz

Registro

Clara Berástegui

Iliana Naranjo

Sara Rivera

Lucía Serrano

Restauración

Rosa Rubio

Juan Sánchez

Montaje

Montajes Horche, S.L.

Audiovisuales

Zénit Audio S.L.U.

Transporte

Ordax

Seguros

Poolsegur

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Juan Luis Moraza. república*, organizada y producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el 15 de octubre del 2014 al 2 de marzo de 2015.

Catálogo

Catálogo publicado por el departamento de Actividades Editoriales del MNCARS

Concepto y dirección

João Fernandes

Juan Luis Moraza

Coordinación editorial

Mercedes Pineda

Diseño

Bruno Lara, This Side Up

Traducción del portugués al español

Marta Pino, pp. 15-23

Edición

Emilia García-Romeu

Edición y corrección de textos y pruebas

Mercedes Pineda

Fotomecánica e impresión

Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación

Ramos

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015

© de los textos, sus autores

© de las imágenes, los artistas

© Succession Marcel Duchamp / VEGAP et ADAGP, Paris, 2015.

© Santiago Sierra, VEGAP, Madrid, 2015.

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-509-6

NIPO: 036-15-010-0

DL: M-3548-2015

Catálogo de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta

España y Latinoamérica

<http://www.mcu.es/publicaciones>

Este libro se ha impreso en Munken Print de 90 gr. y Creator Vol de 115 gr. para el interior y Munken Pure Rough de 300 gr. para la cubierta.

256 páginas, Il. Color. 165 x 235 mm

Créditos fotográficos

Juan Luis Moraza, pp. 35, 37, 42, 44, 46, 47, 50, 52, 55, 60, 62, 67, 70, 78, 88, 90, 94, 98, 99, 101, 114, 115, 119, 120, 122, 124, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 144, 152, 154, 165, 168, 190, 192, 196, 200, 210, 222

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Joaquín Cortés / Román Lores, cubierta, pp. 1, 2, 26-27, 29, 31, 33, 39, 41, 43, 45, 48, 49, 51, 53, 57, 59, 69, 72, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 117, 121, 123, 125, 127, 129, 145, 147, 148-149, 151, 153, 155, 157, 159, 161, 163, 167, 255, 256

César San Millán, pp. 61, 63, 65
RMN © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Angèle Dequier, p. 30

RMN © RMN-Grand Palais/Agence Bulloz, pp. 106, 108
© 2015. Photo Scala, Florence, p. 221, 225

© 2015. Photo Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Florence, p. 217
Stanford Digital Archive/
Stanford University Libraries and
BnF, p. 72

Cubierta y pp. 1, 2, 255 y 256
OMNIMPOTENCIA, 1993-1999

Las páginas 245-248 reproducen en negativo el periódico publicado con motivo de la exposición, concebido y diseñado por Juan Luis Moraza y Julio López.

Agradecimientos

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea agradecer, en primer lugar y muy especialmente, a Juan Luis Moraza, así como a las siguientes personas e instituciones que han participado en esta exposición y catálogo:

ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz
Helga de Alvear
Bene Bergado
María Luisa Fernández
Galería Espacio Mínimo
Txomin Saez
César San Millán
Universidad de Vigo

BOSS OPER

TAMORA

HAMBERG

FREED AUM

CLA

MARK OVER

A black and white photograph of a wall covered in graffiti. The graffiti includes names like 'MERI', 'PAUL', 'LUIS', 'BAVE', 'DAVE', 'KIMME', and 'MATTEN', along with the phrase 'W ITALIA!'. There are also various symbols and scribbles.

FABRIZIO

CHIAFA 25/10/14

Terima kasih
Pihaknya

