

# Verbimágenes, constelaciones de complejidad.

Entrevista a Juan Luis Moraza<sup>1</sup>

Imaginar una vida, un ciclo histórico, un escenario político, un mapa mental, un campo estético o cualquier otra causa, pasión o cosa como las oscilaciones imprevisibles de un péndulo caótico que – sin detenerse jamás- sobrevuela y, a la vez, conforma, la complejidad, parece más plausible que pensar en las oscilaciones simples de todo hacia su contrario como el factor previsible que cabe esperar para poder concretar un mundo, un situación vivencial o un espacio para algo... Mentar tanto en tan pocas líneas, tomando solamente como referencia la obra Politurgia de Juan Luis Moraza (un péndulo que se activa al detectar cualquier presencia a su alrededor...), no es más que un intento de condensar las preocupaciones que se han venido desplegando a lo largo de veinte años de trayectoria de este escultor nacido en Vitoria en 1960. En esta entrevista se trata de ofrecer una visión de conjunto tanto del talante como del trabajo de Moraza desde que en 1979 fundara junto con Marisa Fernández el dúo que, a modo de “empresa artística”, operó bajo las enigmáticas siglas de CVA hasta la exposición no antológica, pero sí de envergadura, que en el tránsito al año 2000 se celebró en el Koldo Mitxelena Kulturunea de Donostia-San Sebastián bajo el título de Interpasividad, una inmersión crítica y elocuente en torno al manido y estupefaciente concepto de “interactividad”.

También acompaña en paralelo a esta entrevista una mirada retrospectiva a los años 80 y, en concreto, a lo que interesada o socorridamente se llamó en aquellos años “Nueva Escultura Vasca” y que hoy más bien puede verse como una cepa juvenil de artistas dispuestos a contemporaneizar con rigor y que, pasados los años, desarrollan una intensa actividad por caminos personales y muy diferentes. Moraza tal vez sea la mejor prueba de ello. Por otra parte, donde más se incide es en el propósito de mostrar el talante de este artista que a unos sorprende y a otros confunde por su natural inclinación hacia todo fenómeno complejo desde la convicción de que la práctica artística es una herramienta excepcional para abordar cualquier tipo de especulación: incluida la que corresponde a la misteriosa carta de naturaleza del arte (“el arte- oculta- el arte” es uno de los resultados azarosos - y convincentes- , de Ludosofía, una de sus conocidas transformaciones de máquinas tragaperras). No en vano sus primeros trabajos expresaron casi ontológicamente la tenaz persistencia de marcos y pedestales en el territorio del arte (hasta elaborar una extensa tesis doctoral sobre la cuestión Dispositivos de discontinuidad ) para continuar después, y por extensión, con una amplia formulación diseminada en múltiples obras en torno al significado cultural, y por ende sociopolítico, de todo aquello que entendemos como “ornamento”. Cosa que en Juan Luis Moraza incluye, por ejemplo, el tacón –el pedestal que separa los pies del suelo- o el texto legal del Estatuto de los Trabajadores serigrafado como un estupendo adorno en mantelerías, corbatas o jergones de cama.

Seis Sexos de la diferencia: estructura y límites, realidad y demonismo (1990) o MA (non è) DONNA, Imágenes de creación, procreación y anticoncepción (1993) son también trabajos de Moraza muy documentados y en forma de libro que dejan ver bien no sólo el amplio arco de preocupaciones temáticas de este artista sino su particular modo de proceder. Especialmente en el segundo trabajo, todo un tratado en torno al género y a la imagen de la mujer, pero no solamente de la mujer (por eso “Ma-non è-Donna”), puede apreciarse del todo en que consiste y lo que da de sí lo que Moraza llama en esta entrevista “verbimágenes” (o lo que en algún otro momento llamó “Imágenes de Transpasión”). Sobre todo si se tienen en cuenta los cientos de collages que propiciaron el proceso de partogénesis de su texto y que genéricamente se enuncian como “Proyectos de Restauración Textual”. La lúcida fusión alquímica entre texto e imagen, el calado filosófico y antropológico, el materialismo cultural, la exogamia contextual o el impenitente cuestionamiento que caracterizan de sobra a Moraza como uno de los artistas que mejor viene desarrollando en consecuencia lo que el arte conceptual histórico solamente dejó entrever con fogonazos potenciales; su constante especulación hermenéutica no se abandona a la irresponsabilidad (epistemológica o civil) o de la vacuidad del artista iluminado herido de vanidad y que lo que más bien persigue es ser reconocido (y pagado) por la autoría-autoridad de sus arte/factos. Tal vez por eso junto a su propósito de cognición Moraza siempre cita el de intervención. Una intervención en la realidad y en el presente que más que “crítica”, que a la vista está que lo es, es más eficaz entenderla como “cíttrica”( vitamínica) o “criptometafórica”; es decir, como un continuo y profundo juego poético de isomorfismos – a veces intencionadamente literales y a veces

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada por Alfonso López Rojo, publicada en la revista Lápis. Verano, 2000.

totalmente insospechados- que imposibilitan su asimilación desde cualquier lectura unívoca, críticoide o plana abriéndose por el contrario al espectro mental y permitiendo poder señalar al auditorio las infinitas constelaciones concatenadas que configuran lo que entendemos por complejidad. Una intervención fáctica de este calibre podría ser por ejemplo El cuerno de Amaltea, un “monumento” que de algún modo materializa y culmina en Moraza sus estudios de género e imagen de la mujer sorprendentemente ligados a la anticoncepción y a la demografía: se trata de un DIU gigantesco que, a modo de “un Oldenburg”, pende del atrio del edificio de Hacienda de Vitoria: seguramente no solamente se trata aquí de la permanente multiplicación de contribuyentes entrando al edificio bajo su condición de espermatozoides destinados a fecundar o morir sino que tal vez se trata también de poner a la vista, y en un lugar público forzosamente concurrido y divertidamente oportuno, el aparato que la mayoría de los hombres no hemos visto jamás aunque nos reconozcamos como frecuentes usuarios. Muchas cosas más se podrían decir de la capacidad relacional con la que este artista concibe sus trabajos y que pueden ir desde lo más aparentemente sencillo, como ver - y hacer ver- una capucha o un casco militar en una nariz de payaso con tan solo darle la vuelta , a lo más curiosamente sensitivo, como es el ofrecer uno de los placeres mas siniestros que se puedan brindar: poder ser bien magreado por un sillón de masajes automáticos tapizado con tela de camuflaje militar. Por no extenderse en el choque brutal que ejerce para la vista y para el coco el no poder dejar de ver desde el primer momento en la estructura desnuda y estándar de una máquina de habilidad vaciada de “contenido” (los muñecos de peluche con que premia al jugador) otra cosa que no sea El Gran Vidrio de Duchamp. Humor potente el de Moraza que se aleja como de la peste tanto de cualquier forma de epatar a quienes ya no pueden asustarse de nada como de todo inhumano cinismo espectacular o de toda risita particular. El humor cuerdo que gasta este artista es aquel que, como él mismo suele decir, aspira a ser compartido. Donde hay verdadero humor compartido hay conocimiento, podría venir a decirse. Acceso privilegiado o “prueba de validez”, pues, que como un rumor poético podría recordar a la lúcida concepción romántica de la ironía como “el sublime al revés” pero que, de nuevo, se aleja también de ella tanto como se aleja –y contesta- todo camino explícito o subliminal hacia cualquier viejo o nuevo esencialismo. Tal vez sea porque, al igual que las oscilaciones complejas del péndulo caótico mencionado al principio, Juan Luis Moraza sabe muy bien que ningún círculo puede cerrar puro. Ninguno, empezando por el pequeño cromlech oteiziano aun con todo lo inofensivamente poético que nos parezca. Pero será mejor decirlo con las palabras que Günter Grass empleó en Años de Perro y después recuperó para su texto Escribir después de Auschwitz: “Ningún círculo se cierra puro. Pues si el círculo es puro, entonces es pura la nieve, lo son las vírgenes, lo son los cerdos, Jesucristo, Marx y Engels, la leve ceniza, todos los dolores, la risa...”. ¿Significa todo lo dicho añadir más relativismo al relativismo que hoy carga la atmósfera de las tabernas universitarias? No, significa nada más que se impone el saber utilizar todas las herramientas a la vez para abordar la complejidad de todo lo que verdaderamente importa.

**PREGUNTA.- Para comenzar, me gustaría comentar cuestiones que hacen referencia a tus inicios como artista. En 1979 presentas algunas obras de naturaleza minimalista, pero en muy poco tiempo, entre 1980 y 1983, realizas algunas apariciones públicas - por decirlo de algún modo- que, como suele ocurrir a la hora de observar la trayectoria de muchos creadores, ya contienen potencialmente todas las preocupaciones que tu trabajo viene desplegando en el tiempo. Ciertamente es que esto si se quiere siempre se encuentra en todos los artistas, pero creo que en tu caso se puede decir incluso sin tener que forzar nada la interpretación de tu evolución. De hecho, en aquellas obras, como Cicatriu a la matriu - con aquella gran cantidad de fragmentos de molduras tiradas más o menos al azar sobre el suelo-, el asunto del arte en tanto que constructo misterioso ya quedaba bien problematizado ...por lo demás, se presentaban junto a un diagrama a modo de “constelación de atributos” (algo muy “cartográfico” como tanto gusta decir actualmente) y un texto con un título tan significativo como “Texto Heredado”; digo significativo porque de algún modo es un título –y un texto- que ahora deja también ver de antemano cuál iba a ser el tejido y el talante de tus numerosos escritos posteriores. Finalmente, las instalaciones no se presentaban como una obra personal sino como un producto de CVA; es decir, la “empresa” de la que formabas parte... Un dato éste que también revela preocupaciones tuyas posteriores en torno, por ejemplo, a la cuestión de la autoría. En aquellos años y en el contexto artístico vasco toda esta inmersión tan conceptual apuntada resultaba un tanto insólita dado que no había un pasado artístico inmediato que la avalara, al menos de forma patente... Háblame de tus comienzos: ¿Qué me puedes decir de todo esto que te he comentado? ¿Cómo surgió CVA y cuáles eran sus propósitos? ¿Cuáles eran tus referencias y, si no es mucho preguntar, cuáles fueron tus motivaciones para decidir hacerte artista?**

RESPUESTA.- El asunto de las motivaciones siempre resulta un poco incierto. Quién sabe qué pequeñas decisiones han curvado las cadenas de decisiones que acaban decidiendo por sí mismas en qué va a fijarse tu pasión: una red de trasuntos que se realimentan desde la infancia tejidos de mitos, encuentros y desencuentros. Por lo demás, mi amor a la complejidad es, seguro, tanto causa como efecto de esas decisiones. Imagino también que el carácter seminal de las primeras obras es más bien un efecto retrospectivo: a cada instante, el pasado se convierte en una herramienta presente para presentir un deseo, un futuro. ¿Cuándo comenzar a contar? Acaso las “primeras obras” sean, como tú dices, aquellas en las que existe una voluntad de instalación dentro del campo y del ámbito artístico ...lo que deja fuera todo un proceso formativo que habría comenzado mucho antes de lo que se llama “uso de razón” y que - por lo demás- espero no concluya nunca.

Pero en fin, por cifrar un instante inaugural, recordaré que el panorama artístico en España, y en concreto en Bilbao alrededor de 1978, no era ni mucho menos comparable al que, sólo 10 años después, se encontrará cualquier estudiante de arte: La falta de información era sólo la punta de un iceberg donde los prejuicios, los intereses, las prebendas locales y nacionales eclipsaban cualquier brillo intelectual y artístico. En esa tesitura, la fortuna entremezcló las curiosidades de nuestro pequeño núcleo generacional (Marisa Fernández, Txomin Badiola, Darío Urzay, etc.) que reemplazó las carencias con viajes, estudio, trabajo y discusión sobre la producción artística internacional que pensamos digna de tomar en consideración. Bien es cierto que la presencia de algunos artistas como Morquillas, los hermanos Roscubas o Ángel Bados, así como el carácter conceptuoso de cierto Oteiza hacía que no fuésemos del todo inexplicables, ni imprevisibles. Surgimos, pues, de esa encrucijada de minimalismo, conceptualismo y políticas de la amistad, o, por decirlo de otro modo, de una exigencia de inmersión en el presente. Esto seguramente hizo que desde entonces considerase la cultura como una negociación, y el arte menos como (auto)expresión que como una intervención no neutral sensible a los contextos de recepción.

En 1979, CVA surge de esa noción distribuida de inteligencia y de práctica, denominándola “empresa” artística, capaz de aglutinar prácticas personales e impersonales: Flotaba la inspiración de Buren y de Kosuth, de Smithson y de Manzoni, pero también de Ch.S. Pierce y de Wittgenstein, de Moles y de Eco ...en esa coctelera no podía considerar la heurística, la semiología o la antropología como disciplinas “auxiliares”, sino como material de trabajo tan importante al menos como la sutileza sensible o la plasticidad. El resultado fueron numerosos proyectos, instalaciones, y obras que muy pronto aspiraron a “contestar” de modo crítico a las mismas referencias en las que tal trabajo encontraba sus raíces. Las instalaciones de CVA entre 1981 y 1983 configuraron unas estrategias de trabajo que (frente a la literalidad y los “medios fríos” propios de la “poética de lo neutro” típicamente conceptual) instrumentalizaban materiales fuertemente connotados referidos precisamente a los límites - tanto perceptivos como lógicos o ideológicos: como subrayó en una ocasión Fernando Castro, aquellos trabajos de CVA con marcos y pedestales fueron producidos en avance a ciertas obras de Vermeiren, Vercruyse, Perejaume, Eckart o Bijl, simultáneamente a la publicación de *La verité en peinture*, de Jacques Derrida, y estaban avanzando posiciones sobre lo que el filósofo francés denominará - desde Kant - “parergón”, y “suplemento” -ingrediente fundamental para su teoría “deconstructiva”; digamos que cierto tipo de discurso estaba propagándose no mediante canales o referencias directas, sino desde sensibilidades paralelas, (de nuevo) distribuidas, no privadas.

En aquellos trabajos, como *Superautomáticos*, (*P*) *punto de vista* o *Cicatriu a la matriu*, se encuentran algunas ideas sobre el tipo de configuración y de uso que deseábamos para la obra de arte: las transformaciones de marcos y pedestales permitían un juego - que entonces no podíamos llamar deconstructivo - de esa presencia emblemática del ancien régime, implicando así contextos de índole política y cultural. Al mismo tiempo, problematizaban las nociones de configuración y totalidad, mediante agrupamientos de naturaleza aleatoria superpuestos a una determinación muy específica de las posiciones. También surgió en ese momento lo que denominé -en clara contestación a Kosuth- “tautología no lineal” aplicando la lógica de los procesos no lineales a la idea de referencialidad ...En fin, que desde entonces, me ha importado más el encuentro con ciertas experiencias, el desarrollo de ciertos modelos o la interpretación de ciertos hechos y los cambios se han ido produciendo menos por una “voluntad de estilo” que por una pasión de conocimiento. Por lo demás, me ruboriza pensar “antológicamente”: más bien tengo la sensación de no haber acabado de empezar, como si me negase a lo que Koestler llamó la “ley de los rendimientos descendentes”, ligada a la especialización y al hábito...

**P.- Al hablar del ambiente artístico vasco que viviste en tus inicios has mentado como referencia el “carácter conceptuoso de cierto Oteiza” ...Muchas veces me ha resultado inevitable ver en algunos modos de tu proceder especulativo y, sobre todo, en algunos de los esquemas que sueles trazar, un “aire de familia” –incluso, a veces, paródico- con el talante más teórico del veterano escultor y, en especial, con su “Ley de los Cambios” y su peculiar gusto por establecer una hermeneútica dilatadísima en el tiempo y, siempre, desde la confrontación entre los lenguajes y estilos artísticos. Me gustaría, pues, que me hablases un poco de cuál sería tu referencia oteiziana y, de paso, y a modo de valoración personal sobre este artista - influyente en sentidos muy diversos -, de cuál es el “cierto Oteiza” que te parece interesante y cuál no...**

R.- Consideré en cierta conferencia la profunda contradicción entre dos herramientas conceptuales que Oteiza consideró como sus dos grandes aportaciones a la estética contemporánea: De una parte una respuesta a la situación del arte con respecto a la expresión de “valores” - lo que denominó la Ecuación Estética Molecular (1944)-, sugiriendo un constructivismo cognitivo en la producción artística que, así, incluiría una forma pluralista de materialidad - real, imaginaria (vital), simbólica (ideal)- ...De otra, una hipótesis estructuralista sobre la evolución de los lenguajes artísticos - lo que denominó una Ley de los Cambios en la Expresión (1958), que suponía una lógica interna, una estructura atemporal subyacente que dirige las evoluciones artísticas y expresivas, y que venía a reducir fatalmente el pluralismo dinámico de la Ecuación Estética. De un lado, pues, una práctica artística de intervención gnoseológicamente responsable ...y de otro, un “propósito experimental” dirigido no tanto a un fin, sino a un final. Entre estas dos ideas, separadas por 15 años de intensa actividad, se produce también el tránsito hacia su progresivo confinamiento en la cuestión de la construcción nacional vasca, ligada íntimamente a la aplicación de la “Ley de los Cambios”. Particularmente creo que ese confinamiento deliberado es menos un obstinado heroísmo anti-institucional que el efecto escénico de un pánico relacional, de un miedo al fracaso y al éxito. Por eso la importancia referencial de Oteiza proviene de la conjunción entre su indudable capacidad sensible, intelectual e imaginativa, y su problemática dificultad emocional para la cooperatividad, para el diálogo. Fue importante desde un punto de vista formativo al contagiar un criterio de responsabilidad con el presente; pero es también importante como una referencia a ciertas rémoras emocionales que considero nefastas para la vida y para el arte. Oteiza es un artista que ha usado abundantemente lo que Dalí llamó su “método paranoico-crítico”, esto es, un dejarse llevar por el delirio de los excesos de interpretación ...pero conservando cierta consciencia residual de que se trata de un delirio. Naturalmente, el acaloramiento interpretativo hace difícil a veces mantener esa consciencia, y aún más para aquellos que sucumben a las sugerencias de una personalidad tan cautivadora. En cualquier caso, el delirio de una identidad (sea personal, nacional o generacional) no debería leerse como hecho diferencial, sino como un proceso poético efímero e incierto. Inevitablemente, la distancia generacional y la intervención de otros modelos hizo que desde el principio la referencia oteiziana surgiese filtrada desde la perspectiva del minimalismo, el estructuralismo; y que en mis mapas mentales Oteiza apareciese entremezclado con Foucault o Robert Morris, con Lao Tse o Lewis Carroll, con Juan David García Bacca o Henry Lefebvre ...y poco después con Deleuze, Lacan o Watzlawick. De todos ellos, pero también de cierta propensión genética a la especulación, heredo -seguro-, mi inclinación a jugar en un espacio donde pensar, recordar, sentir, presentir, ver o saber no están aún diferenciados. Y sea o no patente, he intentado mantener esa distancia crítica e incluso paródica con respecto a mis propias derivas hermenéuticas, para lo cual cuento con la ventaja de pertenecer a un ámbito universitario, lo que presupone (quiero suponer) someter toda ocurrencia a ciertos criterios de falsación y negociación.

**P.- De todos modos, y respecto a lo que fue la recuperación de la figura de Jorge Oteiza, tú formaste parte de lo que oficialmente y en su momento –sobre la segunda mitad de los 80- se llamó la Nueva Escultura Vasca. Algo que, como creo que a nadie se le escapaba entonces y que ahora puede verse con claridad, corrió parejo a la nueva etapa de confusión postransición que supuso la formación y el primer rodaje de las autonomías y que en arte se vio reflejada en súbitos o forzados descubrimientos de núcleos de arte joven como el vuestro (o, Vgr., los neoconceptuales andaluces o los neoexpresionistas gallegos) que durante un tiempo ocuparon la escena marginando, aún a vuestro pesar, supongo, otros nombres y otras derivas. Mi opinión es que todo aquello os sirvió para la necesaria promoción inicial como artistas pero que los verdaderos y mejores resultados los habeis dado con posterioridad o los estáis dando ahora mismo y, además, por caminos y perspectivas individuales muy distintas y con poco**

**–por no decir nada- en común... con lo cual creo que aquello ni tuvo consistencia en su momento ni, visto desde la actualidad, la tiene ahora ¿cuál es tu punto de vista?**

R.- En efecto, en un momento muy fértil para el arte español, coincidieron: el interés internacional por un país recién salido de una dictadura, unas políticas autonómicas urgentemente necesitadas de legitimación cultural, y las apesuradas emergencias de un sistema institucional de industria e intermediación artística: Como decía Sartre, la prisa está vinculada con la violencia; y de hecho, la precipitación resultó no sólo consecuencia sino también causa de muchas formas de violencia. En primer lugar por parte de los poco desinteresados circuitos internacionales que anhelaban confirmar la hipótesis de un cambio radical ligado a la muerte de Franco ...antes de la cuál no habría existido en España ningún atisbo de contemporaneidad. En segundo lugar, por la exigencia de identificación premeditada por los poderes locales y nacionales, ligada a procesos de centralización. Como resultado, muy pocas personas (menos de una docena de decididores -algunos críticos, algunos gestores culturales con puestos decisivos en instituciones públicas y privadas, algunas empresas galerísticas) en muy poco tiempo determinaron muchos de los patrones de interpretación sobre lo que se suponía había sido, era y sería el panorama del arte español en los 80 ...y en gran medida en base a rumores y apariencias pero sobre todo en base a una urgencia de claridad, de identidad y de mercado -tanto de valores como de bienes-. El resultado lo conocemos: listas muy cerradas e interpretaciones muy lineales ...y una política exterior de promoción que se ha demostrado errónea. En el caso concreto de la llamada “Nueva Escultura Vasca”, en el intervalo entre la exposición Mitos y delitos en Metrónom en 1985, y el influjo de la antológica de Oteiza en “la Caixa” en 1988, se generó una “identidad” cultural y comercial que excluía de modo tajante gran cantidad de artistas excepcionales que trabajaban en el país vasco -y baste recordar, por sólo citar unos pocos ejemplos suficientemente distintos a Roscubas, Morquillas, Chavete, Urzay o Juncal Ballestín-, que, por exceso o por defecto no se ajustaban a la hipótesis de una “escultura” “joven” y “vasca”: algunos porque eran demasiado “pintores” (en el sentido peyorativo que se le llegó a dar a esa palabra), a otros por ser poco “objetuales”, o demasiado “radicales” ...en fin, que, en unos meses, el retrato de familia estaba completo y, como si se tratase de un juego de rol, cada uno de nosotros tenía -para bien y para mal-, un papel asignado: Irazu el sensible, Bados el profundo, Badiola el hombre de acción, Marisa la mujer, y yo el oscuro pseudofilósofo cuyas obras no acaban de mostrar su pensamiento ...y muy de acuerdo con la emergente versión europea de postmodernidad italogermánica, se quiso ver en las obras de esta dudosa élite únicamente objetualidad y referencias locales, hasta el paroxismo de un “SíndromeInmunoOteizismoAdquirido”, también conocido como “la maldición de la caja metafísica”... Fuera de plano quedaban el ensayo deconstructivo de la referencialidad -ligado deliberadamente a Derrida, Tsumi, Barthes, Jenks, Foster, Jameson, etc.- y los procesos y obras particulares y anteriores que claramente permitían contextualizar aquellos trabajos dentro de perspectivas más complejas - lo que será palpable observando las abismales diferencias en nuestras respectivas obras posteriores. De poco sirve aquél juego de rol inventado por la indolencia de la crítica y quizá también por la ambición de los propios artistas. Y sin embargo, como una mezcla extraña de muerte (que nos iguala a todos) y de eternidad (que fija las diferencias supuestas), esa caricatura -alimentada por reseñas críticas, selecciones, comisariados, compras- iba a prevalecer para la historia con la contundencia y la violencia de la frivolidad ...A algunos artistas esas zozobras les hicieron abandonar temporal o permanentemente la escena artística; a otros, esas pretensiones les hicieron abandonar temporal o permanentemente el mundo real, embriagados de éxito y virtud. Con todo, pienso que lo realmente difícil es estar al mismo tiempo dentro y fuera de tu propia posición de sujeto, y sólo desde esa doble mirada uno puede continuar trabajando con cierta autonomía con respecto a la Industria del arte y sus categorías.

**P.- Pasando ya a comentar otro orden de cosas, y abusando quizás de tu capacidad de síntesis, me gustaría que por un momento utilices esa “doble mirada” difícil pero inherente a la condición de sujeto que acabas de mentar y me hicieses un recorrido exterior e hilvanado por los conceptos, las intuiciones y las intenciones que en el tiempo han venido animando constitutivamente tus numerosos textos y tu obra. Por tirarte un poco de la lengua te diría que me parecen claves, por ejemplo, el énfasis extensivo (incluso a los sexos) que siempre has dado a la relación ambivalente entre orden y caos... ; el énfasis que vienes dando al ornamento como núcleo matriz del “comportamiento” del arte en sociedad... ; tus análisis del autor y la autoría en tanto que constructo; la compleja simbiosis arte-vida y la pulsión de muerte que como trasfondo se suele respirar en tus textos; o, también, la intencionalidad que se**

**resume y concentra en la frase con la que acaba tu libro Seis sexos de la diferencia: “Demostrar andando que el arte es un modo sin modo”...**

R.- Cuando la pregunta es inmensa, la respuesta debe ser así de ínfima: amor a la complejidad, tal y como dije al principio de la entrevista. Esta “(com)plectofilia” refiere, cómo no, a la peculiar sensación de estar siéndose vivo ¿curiosa sensación, no?. Es un amor a esa peculiar complejidad del sentiente y pensante que está siendo simultáneamente de varios modos: entre estar sintiéndose ser “uno” (idéntico) y la base física de partículas y procesos subatómicos que hacen tu cuerpo indiscernible de cualquier otro lugar del universo ...se despliegan distintos niveles de organización que paradójicamente son más complejos cuanto más ocultan y automatizan los niveles anteriores: (imagínate tener que estar atento a las órbitas de todos tus electrones, o tener que tomar decisiones sobre el crecimiento de cada uno de los pelos de tu cuerpo). De ahí también que estar vivo no es “no estar muerto”, sino olvidarse temporalmente de esa condición al estar distraídos en complejidades de orden superior. La muerte equivale más bien al cierre de la fábrica de imágenes, a la pérdida de esas habilidades computacionales y conscientes, ni más ni menos; por eso la muerte es una latencia estructural: La representación es lo único mortal, de ahí que en ella los humanos hayamos querido conjurar la incertidumbre de la disolución, de la pérdida de la intensidad de lo complejo. Al mismo tiempo, esa complejidad no es otra cosa que una forma de organización superior que apela a un vínculo con el exterior, a un intercambio “termodinámico” que, como fenómeno de atención (ser y estar atento) apunta al amor: ser vivo es un ser que convive, y por eso es complejo. De modo que complejidad, amor, convivencia, vida y muerte son realmente un mismo tema.

Por eso yo diría que existen en mi trabajo dos intereses fundamentales interconectados: intervención y cognición; esto es, de un lado el interés por la producción efectiva, que existe en un doble espacio de exterioridad e interioridad, público y personal ...y de otro el interés por la construcción y la consciencia de los mecanismos que operan en esa construcción. Intervención y cognición equivalen entonces a acción (un campo operatorio) y metareferencialidad (un campo fenomenológico), o por decirlo aún de otro modo: a política y autoipoiesis. Vivir y estar sintiéndose estar vivo, un ir y venir de la existencia - siempre comprometida, polémica, incierta- a la conciencia - no menos incierta y repleta de zozobras, de precariedades; ambos son niveles de una misma organización, de una misma complejidad, por eso sus isomorfismos son al mismo tiempo tema, ocasión y método. Quizá este núcleo que como Jano tiene dos rostros, se va confirmando en mis evoluciones en el laberinto del arte. Y esa curiosidad ha sido más intensa que cualquier voluntad de estilo. Este núcleo doble se ha desplegado a través de dos campos que surgen sucesivamente pero que acabarán convergiendo: (I) Una cuestión de índole estética: Los contextos convertidos en contenido: los límites, tanto como espacio funcional, pragmático, como en tanto formas materiales y estructurales (en un ensayo que comenzaría en las obras plásticas de CVA, entre 1979 y 1985, referidas a las transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo, y que concluiría en cierto modo en la disertación *Dispositivos de Discontinuidad*, 1994). Y (II) otra cuestión propia de la antropología cultural: Desde las relaciones entre iconografía y demografía -a partir del análisis de la iconografía femenina en el Pleistoceno-, hasta la advertencia de una cierta continuidad históricocultural respecto al modo de instrumentalizar las imágenes de la mujer para el establecimiento y la perpetuación de ciertas formas de orden y jerarquía social, de ciertas relaciones de producción y reproducción ( *MA(non é)DONNA*, 1989-1993). Este análisis condujo naturalmente hacia preocupaciones ligadas a los estudios del “género”, los modos culturales de producir el cuerpo y sus relaciones. Estos dos campos de interés habrán quedado anudados por un tercero, relativo a (III) la función ornamental: en relación a la (1) turbulencia del confín, del límite y sus contenidos conceptual/perceptivo/político (adornare está muy emparentado con sobornare); respecto a sus (2) isomorfismos con las ciencias de la complejidad (caos, catástrofes, etc.); (3) en relación con los estudios de “género” (iconografía ornamental ligada a las definiciones culturales de feminidad y masculinidad), y (4) la génesis del espacio público como como virtualización o transferencia ornamental... En este contexto se producen proyectos tan distintos como *Éxtasis, status, estatua* (1992) o *Anestésicas* (1999), por situar dos extremos, hasta el proyecto más reciente, *Interpasividad* expuesto en Koldo Mitxelena de San Sebastián en el tránsito del año 2000.

La serie *Éxtasis, status, estatua* comenzó como un particular homenaje al escultor Bernini tras mi estancia en Roma, donde ejerció un poder absoluto sobre toda obra pública durante casi un siglo. El título genérico refiere a la etimología de la palabra “estatua”, en la que convergen el “éxtasis” - como posición estática y de máximo placer -, el “status” - como lugar preeminente y fijo -, y la “estatura” - elevación adicional con contenidos de dominio y diferencia -. Símbolo, placer y poder se entrelazaban en la posición

inaccesible de la representación del gozo. Desde el Altísimo - figura de un ser supremo intangible e incuestionable -, hasta el Orgasmo - zenit de un climax erótico también inconmensurable, intangible- ...la fusión imaginaria entre la elevación del éxtasis místico y la del éxtasis corporal habrá intensificado ese contenido seductor y simbólico inherente al monumento como efecto y causa del poder. En este punto, el tacón y el pedestal pertenecían a la misma lógica monumental; la serie tomaba como objeto tal núcleo, materializado en esa membrana que ha separado los pies del suelo y no para protegerlos, sino para alejarlos simbólicamente de él. En aquella serie, Éxtasis, estatus, estatua, distintos tacones transparentes generaban, en sus diferencias de altura y diseño, curvas referidas a gráficos de las fases de excitación sexual, poniendo en escena el complejo de referencias aludido desde una presencia gélida y luminosa.

Dentro de este mismo campo de preocupaciones, surgió también la serie ligada a los “recreativos” - máquinas tragaperras y demás- límite extremo de una lógica de interacciones sociales en las que los poderes, básicamente desde la Revolución Francesa, han sofisticado sus estrategias estéticas de legitimación mediante la escenificación de un tránsito democrático: los símbolos del teatro urbano no serán ya monumentos imperiales (de acuerdo a una retórica de alturas y posiciones) ...sino juegos interactivos: desde los personajes anónimos que aparecen en los pedestales del XIX hasta las virtualidades del arte del XX, pasando por el *ready-made*, la *opera aperta*, el comercio del bricolage o la instalación postmoderna, las estrategias estéticas vehiculan el contenido de inmediatez y legitimación ascendente, simétrica, en un espacio representacionalmente ambiguo: ni del todo cotidiano, ni del todo artístico. Ello conviene a la colonización del espacio interior no ya mediante coacción, sino mediante seducción: mediante una retórica de la interacción que oculta prácticas implacables de control cibernético y subliminal sobre los deseos, de modo que cuando uno siente que está jugando interactivamente, esta más bien compartiendo su pasividad de acuerdo a un programa perfectamente cerrado mucho antes de que comience el juego. Es ahí donde se muestra la fuerza del deseo para la institución del Estado, del Sujeto. La serie *Anestésicas* se introduce en esa paradójica de promesas. Los recreativos no propician precisamente creatividad, sino pasividad: lo posible y lo real desfilan ante el jugador, y la frontera misma entre posibilidad y realidad queda suspendida en el automatismo de cada nueva jugada. Es el espectáculo de la conciencia donde el malestar de la cultura queda diferido en la posibilidad. En máquinas como *Ludosofía* o *Ineptuno* el espectador se ve inmediatamente seducido por la lógica implacable del deseo y la posibilidad, pero, sumido en el juego frívolo de las expectativas, en determinado momento una de las combinaciones es capaz de apelar a un equívoco o a una llamada que repentinamente hace saltar la experiencia a un nivel distinto de percepción que le enfrenta a la situación misma del estar siendo agente de la expectación.

**P.- Para terminar, te pediría que te extendieses un poco en una cuestión que a mi modo de ver tan solo es meramente paradójica (y de ahí su interés) pero que mucho me temo que crea confusión a la hora de evaluar tu trabajo... me refiero a tu consideración crítica de la “conciencia lingüística” (es decir, de la creencia más común y deudora del s. XX de que “todo es lenguaje”) como una suerte de generador motriz e, incluso, irreversible, de los lenguajes-estilos artísticos (de ahí, tal vez, tu expresión “100 % Gramática, 100 % Dramática”) y a la constante verbalización con la que se asienta tu trabajo...**

R.- Bien, parece que llama la atención el hecho de que, siendo artista, escriba tanto, pronuncie conferencias, etc. Incluso hay quien piensa que esa “pulsión” delata alguna deficiencia expresiva, alguna falla artística, especialmente porque mis textos no se adaptan ni al género proclámico del “manifiesto”, ni al género lírico. Quién sabe si tienen razón, aunque, como imaginarás, yo no puedo compartir esa opinión. De hecho, la creatividad parece estar ligada no sólo a la producción de sorpresas eficaces desde determinada inteligencia especializada, sino a una cierta fluidez cognitiva capaz de recorrer transversalmente los distintos módulos especializados (Gardner, Cosmides, Tooby y tantos otros se han referido a la fluidez entre esas inteligencias lingüística, cinético-corporal, matemática, espacial, etc.). En una palabra: saber hablar no implica no saber sentir; verbalizar no disminuye la inteligencia plástica, etc. Por otra parte, cuando Barthes introdujo la noción de “texto” frente a la de “obra” indicaba una sensibilidad moderna hacia las redes de intermediación, una conciencia de la relacionalidad entre unas y otras obras y entre esas obras y los tejidos del imaginario social, de modo que una obra es inapreciable e impensable sino como efecto de ese tejido. La mitología del autor que el romanticismo toma de la idea griega de un poeta enloquecido por las musas, apunta en el siglo XX a unas formas de expresión ambiguas, oraculares o bien a unas formas radicales, implacables: pero el lirismo de la verbalidad del artista sublime y la impostura de la verbalidad dadaísta comparten dos atributos de la divinidad: infalibilidad e irresponsabilidad. Desde mi punto de vista, el artista asume quiera o no una

responsabilidad con respecto al campo y al ámbito que lo reconocen como tal, y en ese contexto considero conveniente afrontar una forma de expresión acorde con la falibilidad y con la exigencia comunicativa, o lo que es lo mismo, con la proporción inversa entre información transmitida e información compartida. Por ello mis textos no ocultan las comillas, las referencias, pues pretenden precisamente mostrar el proceso y la transparencia de su falibilidad. Evidentemente, se muestra aquí la defensa de una “responsabilidad epistemológica” que contesta a la desvergüenza característica del moderno artista “pseudoblime” que puede ocultar su simpleza o su ensimismamiento bajo un manto de oscuridad arropado por un sistema comercial al que conviene considerar al artista estrictamente como un productor de objetos de cambio. Mis textos muestran también mi preocupación por el presente y son, como las obras mismas, modos de intervención. Pero huyo de la teatralización que - en nombre de la fusión del arte y la vida- pretende conservar las plusvalías y los privilegios de la exclusividad artística sin ofrecer ningún tipo de excelencia sensible o cognitiva. Lo que dicen, o lo que hacen decir, no tendría que ser valorado estrictamente en su condición de “textos de artista”, sino básicamente como “textos”, y de hecho, es habitual que participen en contextos interdisciplinarios donde la gremialidad de los autores está afortunadamente subordinada a la aportación efectiva de ideas. En cualquier caso, al artista analfabeto o afónico es en la Historia del Arte menos regla que excepción.

Por otra parte, los usos que los artistas hacemos del lenguaje no implican la asunción de la lingüística como matriz: Creo que la aplicación de modelos lingüísticos a comportamientos no-verbales condujo en el pasado siglo XX a transferencias desastrosas ligadas a la ficción de una omnipotencia y una omnisciencia semiológica. Lo que subyacía era una teoría de la representación de profunda tradición teológica que privilegiaba las nociones de referencia - como principio de realidad -, y de lengua - como principio de normalidad o normalización -. Considerar el arte como un lenguaje quizá parezca muy razonable, pues el sentido común nos permite encontrar en el arte un signo, un emisor, un receptor, un código, un canal, un significado, etc... La fuerza de la metáfora ha hecho pensar que la obra es un ser lingüístico, que “existe para decir”, y se habla del “lenguaje del arte”, de la “gramática de la pintura”, etc. ...pero esa semanticidad supuesta es más bien un instrumento de la complejidad de la obra: se trata más bien de una configuración cuya complejidad implica apertura a intercambios; el espectador no sólo es un intérprete que descodifica un mensaje; es también un invitado, un instrumento que la obra utiliza para conservar viva su propia estructura en un juego que es inevitablemente performativo: ¡los espectadores pertenecen al sistema reproductor del arte!. Desde esta conciencia, que no es lingüística sino relacional, se produce mi vínculo con las palabras y los textos. De un lado, existe una experiencia muy común donde la diferencia entre la palabra, la imagen y la cosa no está determinada: una palabra es antes imagen que palabra, y el estímulo de una palabra - por muy anodina que sea- inevitablemente provoca una constelación intransferible de experiencias que incorpora olores, recuerdos, zonas oscuras. Por otro lado, la verbalidad ha llegado a ser una de las intermediaciones culturales más presentes en nuestra forma de tratar con el mundo: del mismo modo que la mayoría de nosotros no cultivamos los vegetales, ni matamos a los animales que comemos, ni tejemos nuestra ropa, sino que usamos extensivamente intermediaciones: nuestra conciencia y nuestra convivencia está entretejida de “verbimágenes”. Cada verbimágen es entonces luz semántica, semáforo en un juego de circulaciones.