

**ENTREVISTA DE GLORIA PICAZO A JUAN LUIS MORAZA**  
Con motivo de la exposición en la Sala Leandre Cristófol, Lérida, 1998)

**1. Tu aportación artística se halla diversificada en dos aspectos: tu obra plástica y tus numerosos textos, que tanto son complemento a ella, como amplían tu visión sobre la estética contemporánea ¿Cómo definirías tu posición que en la actualidad es un tanto inusual, pues el artista parece haber dejado a un lado el poder de la palabra?**

Por misterioso y genial que pueda ser, el artista es básicamente un trabajador del sector terciario. Podría decirse que lo que antropológicamente se considera como artista, ha sido -desde el Pleistoceno hasta hoy mismo-, un intermediario de experiencias. Como tal, gestiona, transforma, empaqueta, clasifica, analiza, depura, distribuye ...unas experiencias que sólo en parte son privadas. Además, el artista analfabeto, afónico, autista, ha sido una excepción; desde Polícleto a Kosuth, desde Leonardo a Smithson, lo común ha sido un artista culto, conocedor de los saberes propios de su época, capaz de expresar sus ideas e intenciones, capaz, en fin, de usar una palabra a la que no tiene por qué renunciar en nombre de una extraña idea de pureza y de autonomía de medios. De modo que el texto no es un complemento que ofrece a la obra algo que le falta. Más bien la obra sólo existe en un entramado de otras obras, textos, modelos, sentidos y usos; ...Es necesario un ejercicio de abstracción muy reductivo e interesado para pensar la obra como un ser independiente. En realidad, todos sabemos que existe un espacio en nuestra forma de pensar, recordar, sentir y saber en el que las diferencias entre palabras, imágenes y sentimientos son muy difusas; y es en ese espacio donde a menudo comienza o acaba el trabajo artístico.

Pero esto no significa que todo lo que haga un artista deba ser considerado como “obra artística”: Una vez formulada, cada actividad -sea palabra o cosa- tiende a determinar y a estar determinada por un diferente contexto de recepción: aún existiendo como recíprocamente interactivas, no por necesidad existen como *global performance artística*. A veces, como en el caso de Beuys u otros muchos, esa fusión *performativa* es apenas una estrategia de impunidad intelectual que evita la responsabilidad respecto a lo que se dice y se hace ...en nombre de la “expresividad” del *show*. Defiendo que textos, obras u otro tipo de actividades puedan ser valorados desde sus contextos de destino, y que sea allí donde rindan cuentas de sus objetivos y resultados.

**2. Es por ello que este corpus de trabajo, ya acompañado de innumerables referencias a la historia de arte, lo cual se traduce no tan sólo en citas, sino también en un acompañamiento iconográfico de vital importancia, para adentrarse con mayor profundidad en tu trabajo?**

En el arte y en el mundo, las imágenes se superponen o se mezclan, se reproducen o imitan, se traicionan... cada una de ellas existe en relación a otras a las que niega o afirma, sobre las que se apoya o a las que sustituye u oculta ...y en ese cambalache de interferencias y polifonías, cada imagen es apenas el instante efímero de una cadena perversa de aculturaciones. Cada imagen surge de ese hervor vivo. Todo clasicismo se basa en un ocultamiento de ese origen; mientras por el contrario, cada referencia es un reconocimiento: La cita -sea visual o verbal- hace visible cómo se construye el pensar: devuelve (deformada) la vigencia de una fertilidad, ofrece el remite de una falta de originalidad que no se quiere ocultar, sino que se muestra con el orgullo de dar a conocer con quién has contado, a quién has aprovechado, con quién te tratas, y con quién deseas que el espectador trate también. La referencia es, en fin, una revuelta contra la apropiación impune, contra la soberbia de lo original, contra cualquier orden clásico; Pues si la conciencia social es necesaria para quien quiera ser un ciudadano, la conciencia histórica es necesaria para quien quiera ser una persona culta; Pero el interés en la historia no refiere al pasado: sólo existe presente, en el cuál puede apreciarse la persistencia de fantasmas simbólicos y funcionales que se suponen pasados o futuros. En sí es tanto un deseo como un balance: incluso el futuro y el pasado son distintos en cada “ahora”. Cada presente encuentra nuevos datos y altera la interpretación de los anteriores, de modo que el saber sobre una época parece ser mejor y diferente, aunque no por ello menos parcial. De ahí que conciencia histórica no equivalga a “conocimiento del pasado”, sino a congruencia gnoseológica...

**3. ¿Podrías comentar tu proceso de trabajo, pues tu obra parece estructurarse en bloques conceptuales muy definidos, pero que a la vez se van encadenando y evolucionando con una gran fluidez y coherencia?**

En casi veinte años de presencia pública en la arena del arte, no ha existido una *voluntad de estilo* (de destino). No me ha preocupado lo que se llama la “creación de un lenguaje personal”, sino más bien el encuentro con ciertas experiencias, la discusión de ciertas ideas, el desarrollo de ciertos modelos, la interpretación de ciertos hechos. No he necesitado ese reforzamiento (vía repetición, constrictión o coherencia) que me hiciese reconocible, idéntico a mí mismo para los demás. Y, en efecto, sería mejor hablar de *evoluciones* más que de *evolución*, pues “evolución” sugiere un tipo de darwinismo estético por el que todo hoy superase a todo ayer, cuando en realidad se trata de una deriva entre adaptarse y la auto-

organizarse. La fluidez y la coherencia en la que podría reconocerse presenta turbulencias, cortes, es más caótica, en el sentido más reciente de la palabra: un flujo de procesos de iteración, de retroalimentación, de apertura... Los intereses en nebulosa se concentran en temas a veces muy determinados, que conducen a otros aparentemente periféricos, etc. Con todo, tiene algo de avanzar a ciegas, por tanteos de exterioridad; El trabajo persigue el tacto de un cierto problema, acecha cierto campo de preocupaciones derivadas de la doble triple, cuádruple condición de ser humano, artista, ciudadano, contemporáneo, etc. La subsistencia, el afecto, el conocimiento, el gozo, la convivencia igualitaria, los derechos civiles, las condiciones ambientales, pensar en el bienestar de las próximas generaciones, la intensidad de la experiencia de vida... nada muy distinto de lo que cualquiera puede entender como importante y que puede resumirse en una palabra: *el presente*. Y este cúmulo de preocupaciones acaban haciéndose concretas en ensayos, dirigidos tanto a las respuestas personales como al encuentro de los demás: Ensayo el encuentro de una experiencia que se formula desde y mediante la relación con otras, que avanza divergente y convergentemente, disociando elementos de sus contextos de origen y asociándolos en contextos de síntesis, planificando e instrumentalizando las sorpresas, los imprevistos y los errores. Así, cada obra es un argumento, un discurrir -en el doble sentido de la palabra: llevar y dejarse llevar: *fluido que discurre* y *discurso que fluye*-. Es un proceso deductivo e inductivo, pero es también abducción -que, según Pierce es un salto racional característico por la falta de fundamento, la ubicuidad, la fiabilidad, junto a la advertencia de que de la observación de pequeños hechos pueden depender grandes inferencias...

Si tuviese que resumir en unas pocas palabras cuáles han sido las preocupaciones a lo largo de esos años tendría que diferenciar dos grandes campos de interés 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, y que concluiría en cierto modo en la disertación *Dispositivos de Discontinuidad*; 1994). (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 recorridos por un tercero, relativo a (III) lo ornamental: en relación a la (1) turbulencia del confín -límite/adorno -y sus contenidos conceptual/perceptivo/político (*ad-ornare, sob-ornare*); respecto a sus (2) isomorfismos con las ciencias de la complejidad; (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... Así, los cambios se suceden al ritmo de una pasión de conocer. Con todo, el efecto total de los trabajos resultado de estas procesos, está más allá de mi comprensión, de mi posibilidad, pero puedo apreciar, en cierta medida, la cualidad resultante de los factores que he puesto en juego, de los atisbos que ofrezco.

**4. La obra adquirida en la Biennial d'Art Leandre Cristófol de Lleida pertenece a la serie "*extasis, status, estatua*", realizada en 1994, para la cual utilizaste todo tipo de tacones seccionados, metáforas de "*hombres y mujeres que han perdido el cuerpo*", como diría Estrella de Diego ¿Podrías hablarnos de esta serie?**

Se trata de una serie que 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. Esta encrucijada etimológica venía a complementar un interés referido a la importancia de los pedestales sobre los programas simbólicos y funcionales de la escultura pública, pues la retórica de la posición y la altura recorre la lógica monumental; desde los obeliscos primitivos a los rascacielos y las torres de telecomunicaciones; 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. 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: los tacones, pedestales para el cuerpo, habrían estado ligados por tradición exclusiva a la producción del cuerpo, a subliminales referencias psicosexuales, a la discriminación de la mujer, cuya movilidad disminuye conforme aumenta su curvatura dorsal. Desde el

suave y pequeño tacón del zapato de doncella, hasta el elevadísimo tacón de aguja de la prostituta, la forma de los tacones ha continuado aludiendo a un espacio de fases ligado al clímax de la representación: A cada contrarreforma, a cada crisis de legitimidad de un sistema, acompañan estrategias estéticas sensibles a las debilidades, las pasiones, las ilusiones, temores y deseos de la ciudadanía: La instrumentalización de la representación del gozo del otro ha sido un núcleo fundamental de la institución del poder. En aquella serie, "*extasis, estatus, estatua*", distintos tacones transparentes generaban, en sus diferencias de altura y diseño, curvas referidas a gráficos de las fases de excitación sexual de la mujer, poniendo en escena el complejo de referencias aludido desde una presencia gélida y luminosa.

**5. Las "máquinas analgésicas" que muestras en esta exposición, aparte de contener una referencia al azar de Mallarmé, nos hablan de dolor, de herida, pero también de placer, de terapia. ¿Cuándo incides en estos temas, también pretendes subvertir la noción de belleza inofensiva que nos ofrecen las instituciones artísticas con sus presentaciones "sedativas" (sedantes)?**

Como en un peculiar salón de recreativos, la exposición titulada *Anestésica (algólogos)* explora el parentesco entre dolor y azar. Ambas experiencias son paradójicas. Si algo podemos afirmar con seguridad, es que todos compartimos experiencias de dolor, y sin embargo es justamente lo menos compartible, lo que más nos sume en la exclusividad y la soledad de la experiencia. Y por otra parte, el azar remite a la problemática naturaleza de la conciencia, que sólo existe entre un encuentro con lo real - lo que Aristóteles llamará la "fortuna" (*tyche*)- y lo que el sujeto tiene de autómatas (*autómaton*) -el sujeto definido como aquello que sustituye a un referente para otro referente-... entre aquello que es ajeno a nuestras expectativas, y aquello que siendo nosotros mismos se escapa a nuestras decisiones... Así, la conciencia parece ligada a los indicios de que existe una exterioridad al propio cuerpo: la continuidad corporal se ve afectada cuando toma contacto con aquello que no reconoce como propio. El dolor es el contenido experiencial de ese indicio de una exterioridad interior y amenazante. Existe como algo exterior al lenguaje, como un discurso silencioso, como un rumor intratable que define los límites de lo corporal. Desde el intento de contraponer o sobreponer ese sustrato, habrán surgido analgésicos, capaces de convertir las deficiencias orgánicas en prerrogativas: el pensamiento, la técnica, y la propia estética parecen responder a una función anestésica (anestésica).

Nada es inofensivo para la conciencia, pues todo le puede afectar de modos difíciles de precisar. Esta plasticidad es lo que permite a la conciencia cambiar, crecer, adaptarse, superar el dolor. Nada es inofensivo, y menos que nada, la belleza: sólo que en ella la violencia parece grata: su veneno se adapta a nuestra fantasía. Desde la más sublime a la más soez, la belleza reduce la voluntad, trastorna los sentidos, los agrava, los hipersensibiliza y los anestesia: los dirige, en fin, hacia un fin, hacia una finalidad fuera siempre de la promesa de felicidad. No es felicidad sino promesa, analgesia de un dolor que ella misma incrementa. Si la belleza es, como pensaba Stendhal, una promesa de felicidad, ese premio está siempre diferido. En esa encrucijada, las máquinas de placer y azar veían a ser tanto metáforas como metonimias de la conciencia y del jugador (del espectador). Si las máquinas de azar están emparentadas con la gran tradición de la belleza no es por adaptarse a tal o cual canon formal, sino por sumarse a esa lógica de promesas. El azar sólo existe como una ilusión en el jugador, mientras la máquina, como la Institución, está cuidadosamente programada para, mediante esa ficción estética, alimentar y dirigir la pasión del jugador; Los premios son las inversiones que la máquina realiza pensando en futuros beneficios. La máquina invierte en nuestra debilidad, y el jugador agradece aquello que le debilita. Del mismo modo, la belleza clásica, durante siglos, ha inmovilizado, subyugado, dirigido las pasiones hacia algo exterior a ellas. Cada una de esas máquinas de sueños alimenta la mecánica perversa de la asimetría de un azar que sólo existe como imaginario. Lo real desfila ante el jugador, el doliente, como el lugar donde la frontera misma entre posibilidad y realidad queda suspendida en el automatismo de cada nueva jugada. Es el espectáculo de la conciencia donde el sufrimiento queda diferido en la posibilidad. Pero una jugada de azar jamás abolirá el dolor.

**6. La credibilidad del arte contemporáneo es una cuestión que últimamente está surgiendo con mayor o menor virulencia en determinados círculos artísticos, y en especial en otros países como Francia, más dados al debate crítico. ¿Cuál es tu opinión al respecto, dejando a un lado las valoraciones mercantilistas que a buen seguro también son un factor condicionante?**

La violencia contra el arte contemporáneo es en parte reactiva y simétrica a la violencia del arte contemporáneo: ruptura, pureza, negatividad... las vanguardias no sólo fueron violentas contra la tradición, sino *por tradición*: continuaban una lógica de apropiación y exclusión propia de las grandes olas civilizatorias -romanización, cristianización, industrialización, o lo que se entiende por "globalización", ligado a una lógica de consumo...- Pero el problema no es que se ejerza una crítica feroz, sino la falta de sustancia de las posiciones desde las que se ejerce, en general ligadas a resurgimientos académicos (tradicionalismos, folklorismos, nacionalismos, cinismos, etc.). Las críticas más frecuentes refieren bien a una falta, bien a un exceso de implicación en el presente: o bien el arte sería irresponsable

por abandonar una verdad sapiencial que está por encima (o por debajo) de las circunstancias (históricas, culturales, económicas, políticas); o bien sería irresponsable por eludir el compromiso con esa realidad (con *lo verdaderamente importante* ¿revolución, conservación, ecología, afectividad, iluminación, identidad, ovnis, SIDA?) en favor de intereses demasiado inmersos en esas circunstancias (mercado o torre de marfil)... Ambas críticas coinciden, se superponen, se intercambian, comparten un mismo sueño de sublimidad: ¿arte desinteresado para sociedades oportunistas?, ¿arte inaprensible para sociedades del espectáculo?, ¿arte no consumible para sociedades de consumo?, ¿arte primitivo para sociedades tecnificadas?, ¿arte comprometido para sociedades privatizadas?, ¿arte faraónico para sociedades democráticas... o viceversa? Parece desearse un arte inmerso hasta la disolución o exento hasta la evaporación: un arte gaseoso o excesivamente pesado. Pero el arte, para lo bueno y para lo malo, está ligado a los escenarios de legitimidad social, pertenece a los modos en los que los poderes se hacen públicos y manifiestos, cambiando en función de las necesidades de ese sistema de referencia. La problematización del arte moderno surge de su situación crítica respecto a los sistemas de legitimidad: en el arte moderno se desvela y se ahonda esa crisis de legitimidad. En muchos casos, la crítica actual a la cultura moderna conviene a un intento neoliberal de recortar lo que considera “excesos” propios de las formas críticas de legitimidad moderna: La crítica a la cultura contemporánea conviene a los procesos de destrucción de lo político: Se trata de defender un entramado social donde lo político se sustituye por una imagen de lo social. Por otro lado, el desarrollo propio del arte y el pensamiento contemporáneo articula su propia puesta en crisis, y sólo desde esa personalidad incierta, problemática podrá encontrarse credibilidad: en el compromiso de responsabilidad con un “presente” que no debería confundirse con “la vanguardia de la tradición”, con “la tradición del cambio” (la moda); Uno de los dramas de las culturas occidentales es la inercia por la que algunos protegen tradiciones y otros las subvierten. Además, perder credibilidad significa para el arte alejarse de la lógica del poder, de la autoridad de “la verdad” proclive a los abusos cuyos testimonios pueblan la historia de las culturas; Así, (y como ha sucedido a toda forma de *verdad* -empírica, lógica, ética, estética-), el arte estará cada vez más sometido a una dinámica de falsación, donde la autoridad de un juicio definitivo quede suspendida en la interpretación, la verificación, la puesta en crisis. La sospecha resulta saludable: Ser bajo sospecha estimula una responsabilidad que mucho arte presente (de antes o ahora) ha querido evitar.

**7. Con motivo de la Biennial d'Art Leandre Cristofol 1997, en la que participaste, se publicó el libro "Impasse" con la intención de recoger diferentes puntos de vista críticos sobre la situación del arte en el Estado español. Después de haber leído estos comentarios y desde el punto de vista del artista, ¿cuales crees que podrían ser las medidas a tomar para salir de esta situación de "impasse"?**

Cuanto menos global es la perspectiva, más serios parecen los más pequeños problemas; La situación del arte es menos preocupante que la situación de la sociedad donde ese arte existe. España, como otros países occidentales, vive una circunstancia privilegiada de la que se beneficia lo que se llama la institución-Arte. Y ello a pesar de las penurias que, por lo demás, el artista conoce mucho más que el intermediario cultural, dada su precaria situación dentro del sofisticado mundo del arte (que incluye empresas de gestión, de manipulación -transportes, instalaciones, aseguradoras-, de producción -mayoristas y minoristas de materiales, artesanos-, agentes financieros -corporaciones, instituciones, coleccionistas-, intermediarios culturales -críticos, historiadores, filósofos, profesores, periodistas-, empresas de difusión y propaganda -editoriales, museos, galerías, revistas, asesorías-, y otro público que no coincide con el comprador, y que moviliza a su vez otros campos empresariales -ferias, hostelería, souvenirs, etc...) Puede parecer que cada uno de esos agentes, -incluido el artista y sus intenciones-, sea insignificante dentro del conjunto. Y quizá sea esa insignificancia, -tan opuesta a los contenidos de globalidad, trascendencia, librepensamiento y creatividad propios de la tradición y la actualidad artística-, la que provoque reacciones compensatorias traducidas en violencia, gratuidad, absolutismo. Así, las luchas corporativas alimentan una falta de perspectiva global. Las diferencias personales, las desconfianzas, los descréditos son más fuertes que los impulsos solidarios, los intereses comunes, etc. Muchas veces, el mundo del arte parece ser un lugar donde la soberbia preside a la inteligencia, el ego a la voluntad, el rumor al hecho. Donde la susceptibilidad de uno se junta con el capricho crítico de otro, y donde los papeles se intercambian continuamente, alimentando círculos viciosos de desatención y distancia. El lugar desde el que se nombra determina una crítica feroz -de quien desea un mejor escalafón, o de quien quiere evitar que otro ocupe su lugar-, pero una crítica a menudo acrítica, por cuanto rara vez asume la problematización de sus presupuestos...

Cuando se habla de la situación del arte español se habla a menudo de la situación de las circunstancias, de la situación de la situación del arte, más que de lo que cientos de artistas están intentando, consiguiendo, aportando, soñando o delirando. Se desea ir muy deprisa en el balance, sin cometer riesgos, pero no hay nada más temerario que los excesos de precaución y la violencia propia de la precipitación. Las listas cerradas se alimentan a sí mismas. Se hacen necesarias porque no cesan de

repetirse (utilizando la ilustre fórmula lacaniana). El problema es desde dónde se nombra, cuáles son los intereses y los modelos que subyacen a los balances y las clasificaciones. Pues lo que se da por supuesto es aquello que menos se quiere discutir, y que oculta tramas de autocomplacencia, miedo, prejuicio... Los intermediarios solicitan vistosas, inmediatas y eficaces “fórmulas” cuando los investigadores quizá sólo estén en disposición de ofrecer problemas, intuiciones, soluciones demasiado inesperadas. El *impasse* es una ilusión óptica que oculta un hervidero cultural que ninguna política puede finalmente evitar. La pregunta crucial se dirige entonces al matraz donde ebulle lo que en cualquier momento puede desbordar.

Lo que se conoce como procesos de globalización, o “glocalización” -como lo definirá Virilio, están ligadas al llamado “pensamiento único”, que incluye naturalmente fenómenos conservadores en todos los ámbitos de la vida. Contemplamos formas variadas de fundamentalismos religiosos, raciales, nacionalistas o estéticos, que se muestran con gran atractivo electoral en ropajes de alta tecnología, de afectividad familiar, con oropeles de “verdad” y de “sociedad” (de imaginario social). Como artistas, o como intermediarios culturales, y como ciudadanos, vivimos una doble o triple vida. En cada una de ellas existen posibilidades de compromiso que no del todo asumimos y que están dirigidas, precisamente, a la renovación de lo social. De poco sirve convertir el compromiso en una estética políticamente correcta. El mundo del arte se nutre de prejuicios que como artistas podemos revisar, contradecir, sustituir; Sin ese esfuerzo, el artista no está en disposición de exigir responsabilidades similares a otros intermediarios culturales, a otros agentes sociales: ni al político, ni al empresario, ni al espectador... La educación estética -con la seriedad que exige esa expresión en ámbitos mundano y universitario-, y la práctica artística -con el respeto que a sí misma se debe- son lugares privilegiados de ese compromiso. No deberíamos subvalorar la fuerza de los pequeños acontecimientos, de las imágenes, de los objetos. Si son capaces de provocar una pequeña duda, un pensamiento, una posibilidad, habrán sido capaces de transformar la conciencia por un instante que, como cualquier otro, puede ser decisivo: la gran escala está hecha de pequeñas escalas. Y en ocasiones, una palabra vale más que mil actos, de modo que una imagen puede valer más que un millón de gestos... Cuando el público nos deja ver al espectador.