

## EL INICIO DE UNA EXCLAMACIÓN

Entrevista de Carmen Gallano a Juan Luis Moraza<sup>1</sup>

Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960) es un escultor español cuya obra no es conocida en Francia, y si más en otros países. Tiene obra en museos, como el Guggenheim de Bilbao y Artium de Vitoria, y en importantes colecciones y centros de arte contemporáneo. Figura en la lista de *100 artistas españoles*<sup>2</sup>, resultado de la votación de 28 críticos y comisarios de arte contemporáneo españoles. En la feria de arte contemporáneo ARCO que tuvo lugar en Madrid en febrero, pude apreciar su espléndida última pieza. Y me encontré, días después, con la sorpresa de que uno de los más mordientes críticos de arte contemporáneo español, Fernando Castro, la había seleccionado entre las cuatro obras de artistas españoles contemporáneos que le habían interesado más en esa Feria. El crítico argumenta su elección: *“Lejos de las modas, los discursos precocinados, y la inercia polar, Moraza ha sabido desplegar una obra escultórica y teórica intempestiva. Su cordura, por remitir a uno de sus libros, llega a ser desconcertante. El ornamento, el juego de azar, el humor críptico e incluso el magnetismo y los signos del zodiaco terminan por funcionar en su imaginario laberíntico produciendo nudos que tienen únicamente la forma del borromeo. Su mesa que detecta los movimientos tiene algo de sismograma o de tabla para la ouija. Raro y fascinante”*. Pero lo que hace de Moraza un artista raro es además de sus obras escultóricas, lo prolífico que es con el verbo y la escritura, cosa que muchos de sus coetáneos no toleran, por el prejuicio de que eso menoscabaría su “esencia de artista”. Muchos gestores culturales prefieren instrumentar al Moraza, profesor universitario<sup>3</sup> y escritor, aunque lo tilden de “pseudofilósofo”, que acercarse a la compleja y apasionada relación que le habita, y transmite, entre “arte y saber”. El defiende que las obras del arte “hacen saber”, y por otra parte, sus elucubraciones de saber mezclan sus referencias de autores en su personal cocina, y están sazonados de términos raros, inventados, ingeniosas condensaciones significantes, que producen gozosos relámpagos de sentido y sinsentido en el lector. Si en la escena discursiva y del arte español, Moraza resulta “intempestivo”, ¿no será porque hace surgir lo intempestivo del saber de *lalengua* que es lo que le da su sabor?

**CG: ¿Cómo surgió en tí esta doble vertiente de escultor y pensador?. Realizas tu trabajo solitario de escultor en tu taller, pero además estas muy presente en la escena discursiva pública en nuestro país. Al artista se suma el profesor, el conferenciante y el ensayista, por lo que te han tildado de “demasiado intelectual”. Pero tú no renuncias a mantenerte en esa intersección del arte con la elaboración discursiva.**

---

<sup>1</sup> Publicada , en su versión original en la revista PLIEGUES, nº 1, 2010, y en su versión francesa, Le commencement d’une exclamation, en la revista l’en-Je, Revue de psychanalyse, nº 12. París. Junio, 2009. ISBN : 978-2-7492-1076-6.

<sup>2</sup> Editora: Rosa Olivares, edición bilingüe español/inglés. Exit, 2009

<sup>3</sup> Profesor de Procesos Escultóricos en la Universidad de Vigo (Galicia)

JLM: No he querido renunciar a lo que ha estado muy presente desde el inicio en el arte. Aunque yo pintaba desde niño, cuando comencé a estudiar Bellas Artes reconocí generaciones de artistas que confirmaron esa intersección propia de la larga tradición del arte, al menos en occidente.

**CG: ¿Tuviste maestros, entonces?**

JLM: El primero, seguramente, fue un maestro al que iba todos los días a dibujar desde los 9 a los 15 años. José Luis Gonzalo Bilbao era sordomudo y con él aprendí que hay cosas que sobrepasan por completo la lógica del discurso. Sin palabras, me corregía haciéndome dibujar en su mano o él con la mía. Entonces, los músculos y la presión sobre el papel era una forma de transmisión directa, tan ajena a lo verbal...

**CG: Introduces a los cuerpos movientes de los espectadores en tu obra escultórica y ahora tú refieres esa manera en la que tu primer maestro hacía pasar tu trabajo y su transmisión por los cuerpos...**

JLM: Sí. La otra cara de la moneda es el encuentro posterior con una generación de artistas vinculada con el arte conceptual, y en el ámbito local, con el gran escultor Oteiza. En todos ellos, en su modo de transmisión en obra y en discurso, aparecían referencias que formaron una constelación de interlocutores, una tradición y una preocupación que excedía el carácter estrictamente formal de las obras. Desde Leonardo da Vinci hasta Joseph Kosuth, los artistas siempre han estado en el borde del saber de su época y no han renunciado a expresarse por medios no objetuales: poemas, ensayos, tratados didácticos... Esa doble dimensión remite también a una cuestión más cercana: en el taller suceden cosas que no comprendes. En mi caso, la producción de discurso siempre ha venido después del taller. Es una especie de dinámica personal a la que me he ido acostumbrando: la producción en el taller, hay un momento en que me desvela algo extraño; salgo del taller, genero algún tipo de disquisición, y aunque no explica nada, me permite distanciarme de lo sucedido en el taller ...y cuando ya he fabricado ese algo discursivo, tengo que volver al taller para retornar a esa zona “crepuscular” donde el discurso ya no está por ningún lado.

**CG: Defiendes en tus escritos que las obras del arte “hacen saber”. Pero ¿de qué modo?, pues con lo que acabas de decir expresas que las obras que haces en tu taller “hacen agujero en el saber”, en tu saber subjetivo, y en el saber de los espectadores de las obras. Más que en el borde de los saberes de la época, ¿no están las obras del arte en un agujero en el saber? ¿No serían vanos los discursos sobre ellas, por una radical hiancia entre arte y saber?**

JLM: El arte es un “saber hacer”, en la tradición de un trabajo con la materialidad de las cosas, pero no se agota en el virtuosismo, sino que incide en el proceso; Y es también es un “hace saber” como transmisión, pero la transmisión en arte no es una transferencia de contenidos o significación, sino que involucra al otro en una participación afectiva. Si no es afectado por la obra, no hay obra. Este “hacer saber” por la obra, indica la propia incompletud del arte como saber, porque incluye un no-saber, una ignorancia... está en un terreno de incertidumbre radical, y contagia, toca en el otro, en el espectador, también, su parte de incompletud. El arte no transmite conocimientos, sino que opera en el *sabæ*r -reencuentro de lo que lejos de ser un

neologismo sería un arqueologismo de la palabra “saber” en relación con el sabor. En latín es la misma palabra, no es la fusión de dos cosas, tampoco su fisión, sino su radical: este es el sentido del término “sabœr”.

**CG : ...en español se dice “sabe a” que indica un gustar, un gozo, y “sabe de” que indica el saber de un sujeto.**

JLM: En efecto. Las palabras surgen de vivencias y la etimología de “saber” es anterior al nacimiento de la filosofía griega, que estableció la frontera entre el conocimiento inteligible y la experiencia sensible. El “saber a” es el efecto subjetivo de algo, lo que es muy importante en el arte.

**CG: Esto que dices me evoca lo que me parece estar presente en la pieza que llevaste al último ARCO, en febrero 2009, que lleva el título de “Psicógono”, haciendo una de tus habituales condensaciones de significantes. Hablemos de esa pieza. ¿Cómo produjiste, técnicamente, esas bellas y caprichosas torsiones de reglas de plástico que aunque al crítico citado le parezcan nudos borromeos, parecen más pseudo-bucles moebianos?**

JLM: Realmente es una cosa muy doméstica que tiene que ver con el propio origen de la cultura como cocción.

**CG: Así lo que he dicho antes de tu personal cocina teórica, también ocurre en tu hacer como artista...**

JLM: ...mezclando agua con fuego, a una cierta temperatura, los materiales más modernos comienzan a distorsionarse, emocionados por el calor. Esas reglas, escuadras de estudiante, de arquitecto, de ingeniero, remiten de forma directa al mundo de la medida y por tanto de la norma. Y cuando uno mide con un metro las medidas -misteriosamente- salen en centímetros... Estas torsiones, completamente gratuitas, cocinando las reglas, torsionan la medida.

**CG: Así que al cocinarlas, en una olla de agua, las reglas, instrumentos de la disciplina escolar que indican cómo ir recto sobre el papel y nos imbuyen sobre la importancia de las rectitudes, ¿al cocinarlas ironizas sobre cómo subvertir las reglas, en un guiño crítico al discurso universitario?**

JLM: No me atrevo a responder en relación con el discurso universitario tal como lo formalizó Lacan. Apunto en esta obra a algo más mundano, a la fragilidad estructural de los sistemas de medida, y ahí quizás están evocados los modos en los que se pervierte una lógica del poder y del saber. Al torsionar la medida, se curva el espacio del que procede, se desvela la torsión implícita en el discurso universitario...

**CG: Describiré la pieza para el lector de esta entrevista, pues es imposible hacerla pasar a una imagen. Lo primero que ví de la pieza es una mesa y un péndulo oscilando de manera rara, aleatoria. Uno va a mirar qué hay en la superficie de la mesa, que parece una condensación de constelación astral con otros elementos indescifrables. Lo que me pareció genial es que mientras el espectador trata de descifrar, sin lograrlo, esas líneas y dibujos que se cruzan, no se está enterando de que son su presencia y sus movimientos en torno a la mesa**

**los que hacen moverse el péndulo. Curiosona que soy le pregunté al galerista cómo funcionaba el péndulo y al saberlo, tanto yo como otros espectadores nos pusimos a comprobarlo, hasta hacer caer alguna de las torcidas reglas que bordeaban bellamente la mesa. Inquietud. El galerista nos dijo que no pasaba nada, que no se rompían y que bastaba volverlas a colocar, que eso formaba parte de la obra. Alivio. Así, tú no buscas espectadores pasivos, sino que sin la intervención del espectador, aunque él no lo sepa, la pieza no funciona. Eso es muy frecuente en tus piezas. ¿Cuerpos movientes en tu obra artística, en contraste con tus textos y conferencias, criticados por exceso de pensamiento crítico? Dijiste en una entrevista de hace años<sup>4</sup> que he leído que hacías “verbimágenes” “por amor a la complejidad”. Me gustaría oírte al respecto.**

JLM: No concibo una obra sin un espectador. Y lo que el autor es como sujeto entra en resonancia con el sujeto que se encuentra con la obra. Si la obra no moviliza al espectador, no existe. Puede existir como un utensilio más, dentro de toda la cacharrería que la cultura segrega. La complejidad está servida, pues viene dada a ambos lados de la obra, por la complejidad tanto del sujeto que la produce como del sujeto que la mira.

**CG: ...pero tú no sabes cómo va a movilizar o no al espectador y de qué modo. Es algo insabido.**

JLM: Es una apuesta, ignoro lo que va a experimentar el espectador. Pero sí quiero que la obra tenga la capacidad de que le suceda algo; hay algunas orientaciones, no es un juego sin reglas, es un juego en el que la obra formula un deseo, que no tiene por qué coincidir con lo que el autor o el espectador quieren de la obra. La complejidad tiene que ver con ese desajuste, con las implicaciones subjetivas, con la “implejidad”.

**CG : Tus escritos están plagados de estas condensaciones significantes muy divertidas que son a veces neologismos.**

JLM: Utilizo las palabras como quien utiliza el barro para modelar, o las piedras para tallar... Tenso, corto y pego las palabras con la libertad a la que estoy acostumbrado con los materiales en el taller: sin contemplaciones, pero con respeto a su raíz...

**CG : Pero ¿las cortas y las pegas de manera calculada o te vienen irrumpiendo en tu mente?**

JLM: Hay casos y casos. A veces surgen de una búsqueda deliberada de palabras, otras llegan solas, como ocurrencias, y luego veo cómo se vinculan con los asuntos que me ocupan, en esa especie de cocción personal, intestinal, inconsciente. En ese juego de búsqueda o encuentro, las palabras aparecen como elaboraciones.

**CG: Te voy a dar un eco de lo que como espectadora me llega de tu obra. Me siento capturada como mirada hacia algo enigmático, que me resulta ilegible y tú que has sido el activo productor de la pieza, al final te veo como mirada invisible, pasiva, que nos haces bailar a tu son, por lo que me atrae. ¿Eres consciente de esa inversión de lugares, es deliberado ese juego de que como artista te haces**

---

<sup>4</sup> “Verbimágenes”. Entrevista en la Revista de Arte española “Lápiz” en 2000.

**mirada invisible de cómo miramos y nos movemos corporalmente ante la mirada que ha generado tu obra? .**

JLM: Lo describes bien. Una exposición es dejar algo que has hecho en un espacio público. Es un acto similar al que las damas antiguamente hacían cuando dejaban caer un pañuelo al suelo, esperando que un caballero lo recogiera. El autor deja caer algo, depositario de un deseo, en ese espacio público de exhibición de obras del arte.

**CG : ...entonces tu obra, la ofreces en el lugar de una eventual causa del deseo para los que se acerquen a ella .**

JLM: Dicen que cuando los avestruces ocultan su cabeza, creen que al dejar de ver, nadie les ve. Esa situación, invertida sugeriría la idea de que el artista, al ver y ofrecer su mirada, cree ser visto, tener existencia intersubjetiva. El pañuelo que dejas caer es una invitación al baile: “mirad: miro, luego existo” ...y a ver qué pasa.

**CG: Al final, en el ida y vuelta entre obra y espectador, hay la presencia tornada invisible del autor de la obra, que desaparece como sujeto.**

JLM: ...pero yo como artista me estoy dando existencia como sujeto al jugar ese juego.

**CG: Recuerdo una exposición tuya en San Sebastián en 1999, en la que a mi entender llevabas al culmen esa participación activa del espectador en tu obra. Curiosamente, llamaste a esa exposición “Interpasividad”. En esa exposición anticipabas cosas que se han analizado más tarde y transmitías muy bien lo ilusorio de la interactividad prometida por la sociedad del espectáculo, devenida sociedad virtual. Nadie escapa a la interactividad internaútica y menos los jóvenes, pero esa interconexión excluye a los cuerpos y los hace pasivos, solo como receptores de imágenes o mensajes. Mostrabas en esa exposición, a través de diferentes piezas y formatos que implicaban activamente al espectador, lo que no vemos de cómo nos pasiviza la sociedad virtual.**

JLM: Esa exposición fue una zambullida en ese mundo paradójico de la tan cacareada interactividad, significante dominante en el mundo del arte y de la política. Todas las obras del arte, en la historia, han sido interactivas; La declarada interactividad de las obras contemporáneas se reduce a menudo a manejar mandos y apretar botones que producen efectos predeterminados que coartan la contingente interacción real entre la obra y el espectador.

**CG.: Pero en un momento, en esa exposición, surgen los cuerpos, en una extraña danza áfona de dos bailarines.**

JLM: Preparé junto a dos bailarines una pieza titulada “Midas-tango”. En ella, los dos bailarines tenían disposición a bailar juntos, pero cada uno oía una música diferente, con sus propios auriculares, lo que dificultaba la posibilidad de bailar juntos. Mientras él comenzaba oyendo una música contemporánea muy compleja, del compositor americano Paul Lansky ...ella escuchaba un lento y romántico vals de Mantovani; En el transcurso de esa paradójica danza, ella empezaba a oír la música de él y él la música de ella. Durante un instante bailaban con la misma música; pero tras ese punto de convergencia se producía de nuevo una divergencia, ella acababa oyendo sólo la

música de él y él solo la música de ella ...y vuelve a empezar la separación entre la disposición a bailar y el son que los mueve.

**CG: ¿Metáfora coreográfica del imposible encuentro entre los sexos y del amor, que hace vibrar el son del otro? ¿ No es el amor oír la música del otro acallando por un instante la propia?**

JLM : Así lo entiendo. Como los bailarines oían su música con auriculares, el público solo veía su danza, que se tornaba un poco incomprensible. Pero el espectador sí oía el sonido de los cuerpos moviéndose, su respiración, su esfuerzo, el dibujo de sus pies en el suelo.

**CG: Volviendo a cómo en tus obras has tratado de distintos modos cómo estamos enchufados a los clicks que nos introducen las redes maquinísticas, hiciste unas piezas muy divertidas: unas máquinas tragaperras traficadas. Tuve ocasión de jugar con esas subvertidas máquinas de juego en la exposición colectiva “Dalimitar”, que en homenaje a Dalí realizó el Museu Empordà de Figueras en 2004, a la que te invitaron entre una serie de artistas considerados por el comisario como “artistas al límite de la dalinidad”. Era muy gozoso ver que jugando en la máquina INEPTUNO siempre ganabas un mensajito enrollado en un papel, parecido al de las galletas de la suerte que ofrecen en los restaurantes chinos, mensajes que se olvidan pronto.**

JLM: En la sociedad de las llamadas conexiones interactivas lo que se comparte es la pasividad. Otra de las entradas para indagar en este asunto fueron estas máquinas “recreativas” que utilizan de una manera tramposa la relación entre la máquina y el jugador. Esta obra surgió como una interrogación sobre el modo en que se representa el dolor. La relación entre la máquina y el jugador es asimétrica. La máquina no da premios, sólo invierte en tus pérdidas futuras.

**CG: ...pero si algo no conoce la máquina, por sofisticada que sea la informática y la robótica es el dolor humano.**

JLM: ...aunque sí lo sabe instrumentalizar! El dolor está por todas partes, incluso ahí. En el caso de las máquinas tragaperras se produce una relación muy perversa. El gran negocio de los “recreativos” que coincide en nuestra sociedad con el ascenso de la clase llamada “creativa” y la promoción de la “creatividad” como signifiante de las empresas innovadoras en el mercado, se traduce en una relación en la que la máquina está preparada y dispuesta para que tú quieras seguir perdiendo, lo sepas o no.

**CG: ...la máquina capitalista para hacer de la pérdida de los trabajadores plusvalía, ya lo dijo Marx, pero ¿para hacernos sufrir?**

JLM: No para hacernos sufrir, sino para que tu dolor quede desplazado en una búsqueda de goce, en el que jamás obtendrás ganancia. La máquina, adiestrándote en un juego de premio y castigo, te incita a que sigas perdiendo. El gran negocio de los “recreativos”, como el del consumo, se abastece de las clases más desfavorecidas, de gente solitaria y desesperanzada que gasta el dinero que no tiene. Es una estimulación del dolor, que se acrecienta cuanto más queda desatendido al ser desplazado hacia el goce del juego... El sufrimiento es el combustible del artefacto.

**CG: En tus máquinas tragaperras subvertidas siempre ganas. Es gozoso.**

JLM: Quizá es un modo de indicar que sólo jugando con un Otro que no busca beneficios inmediatos hay juego para la sorpresa del deseo. Pero está lo no gozoso: la relación entre la máquina y el jugador es la que se da hoy entre el dispositivo del Estado y el ciudadano y en la pervertida relación entre el arte que prima en el mercado y su virtual consumidor...

**CG: ¿Era distinto el lugar social de las obras del arte antes del siglo XXI?**

JLM: La obra de arte clásica era profundamente interactiva, pues permitía atender al propio dolor, más que desplazarlo hacia un juego externo que hace creer al espectador que se libraría de él, cuando va a recibir mucho más.

**CG: En esas máquinas tragaperras y en una baraja, traficada para un juego titulado PSIQHEURÉTICA, utilizabas muchos significantes de Freud y Lacan. ¿Por qué?**

JLM: Me encontré con la obra de Lacan en Roma en el 91. En una librería, cogí un libro y tras ver el índice, abrí una página al azar y me encontré con una referencia muy concreta de Lacan que decía algo así como que al encontrarse en Roma con las estatuas de Bernini y las iglesias barrocas, uno se da cuenta de lo que ha sido en el cristianismo la obra de arte desde siempre: obscenidad. Había llegado a Roma para intentar entender algo sobre la iconografía del arte en relación a la demografía y cuando leí esas palabras de Lacan comprendí que este señor algo sabía del arte. Ese encuentro me llevó a leer el seminario Aún, que trataba de la representación del goce y su imposibilidad. A pesar de la dificultad de lectura, me resultaron terriblemente exactas algunas de sus formulaciones. Eso me llevó a interesarme más y más en sus textos ...hasta el punto de atreverme a escribir años después dos conferencias apócrifas del señor Lacan!

**CG: Te interesó especialmente lo que dice del barroco.**

JLM: Claro, pues a partir de todo el trabajo que había realizado en la primera desde 1980 sobre los marcos y los límites y toda la profusión carnosa que había habitado el ornamento en el arte universal, pensaba que el barroco remitía a un cambio de estrategia en la representación y de un modo diferente de implicar al espectador en el juego de la obra.

**CG: Haces referencia a marcos y límites, y por otro lado al barroco. Yo descubrí tu obra en el año 92, y no tuve ocasión de conocerte personalmente sino años más tarde, precisamente vía tu interés por la enseñanza de Lacan y esos guiños apócrifos que me divertieron mucho. Esas obras de los años 80 pude verlas luego en la exposición retrospectiva que se hizo de ellas en Artium en 2004. En aquellos ochentas, junto con la escultora Marisa Fernández os presentabais como una “empresa artística”, a la que llamasteis enigmáticamente CVA. ¿Cómo comenzó esa “empresa artística” y el trabajo sobre marcos, límites y pedestales?**

JLM: El trabajo de los marcos fue una salida de la lógica del minimalismo en un encuentro con lo que nos parecía que el minimalismo dejaba fuera, en los bordes de la

propia obra: aquello que el barroco precisamente hace presente. Proveníamos de una formación pictórica. Cuando la pintura se volvió tan autosignificante, tan autorreflexiva como para preguntarse sobre sus medios y modos de formalizarse, de repente, lo más mínimo, el grosor del soporte, la textura, la densidad del color, el movimiento superficial que se producía con las apariencias mates y brillantes, la propia forma y el formato de la obra, todo eso se volvió muy presente. En ese momento los límites de la obra cobraron mucha importancia y nos dimos cuenta de que una de las características del arte moderno era un fuerte intento de acabar con ese tipo de intermediaciones -entre la obra y el espacio real del muro- marcos y pedestales, que en la obra clásica eran la materialización de un límite ornamental. La obra moderna pretende situarse directamente en el espacio de lo real. Pero intuimos que se trataba de un desplazamiento en la representación, más que una eliminación de intermediaciones... intuimos que el ornamento era el testimonio de un conflicto estructural. Por ejemplo, el capitel románico es ese límite ornamental donde aparece aquello que el edificio paleocristiano está intentando negar -en términos de higiene estructural o de higiene estilística, teológica y moral-, todo aquello importante para la gente: sexo, drogas y rock'n roll... En el despojamiento post-protestante que se produce en el arte moderno, con el arte abstracto primero y luego con el arte concreto y con el minimalismo, el ornamento -como testimonio de un conflicto-, se echa de más porque ya no lo echamos de menos: se sacrifica toda la carnosidad vital que habitaba en la ornamentación. En ese punto, la preocupación por los límites se tradujo en un trabajo sobre los marcos y pedestales.

**CG: En una magnífica exposición retrospectiva de CVA (1980/1984) había una instalación llamada “Cicatriu a la matriu”, que ocupaba un gran espacio, yo no ví tanto eso que dices, sino un gran estallido, una inmensa fragmentación como al azar, donde se acabaron las reglas. El espectador puede ir saltando, danzando, entre los fragmentos que forman la pieza en el suelo. Parecen marcos rotos. ¿hay límites ahí?**

JLM: Como la instalación ocupaba toda una sala, no hay otra manera de mirarla que la de meterse en ese espacio. No estaba hecha de marcos rotos, sino de los restos que quedan cuando se enmarca una obra.

**CG: ¿son los restos, los recortes que caen? Esas sobras que no formarán parte de la obra, es lo que mostrabais en esa instalación.**

JLM: Eso es. Para enmarcar una obra, para cerrar, acotar un espacio, hace falta cortar esas molduras, de modo que encajen. Lo que sobra va directamente a la basura. Son esos restos los que fabricaban un espacio con una configuración totalmente expansiva. Era como los restos de una gran explosión. Eso no implica que no existiesen límites. Lo que me permitió entender algo de lo que estaba pasando en el arte contemporáneo y en el ascenso de la lógica del capitalismo, fue justamente que el abandono ritual de los marcos estaba ocultando cómo las formas en las que se estaban produciendo los sistemas de delimitación, pasaban de un plano visible a un plano invisible.

**CG : Antes de seguir con esto que planteas del capitalismo, podemos volver sobre algo que has dicho: que el minimalismo dejaba fuera el barroco. En relación con**



el barroco, hay una pieza tuya que a mi me gusta mucho, que hiciste tras tu estancia en Roma en 1991 que forma parte de la colección del Guggenheim de Bilbao. La titulaste “Extasis, Status, Estatua” y dijiste que era un homenaje a Bernini en una entrevista publicada en la revista “Lápiz”. El entrevistador te preguntaba como hacías converger esos tres términos del título. Respondías que símbolo, placer y poder se entrelazaban en la posición inaccesible de la representación del gozo. Pero, a mi entender, el status y la estatua, ligados al poder no convergen con el goce del orgasmo sexual que decías se hacía presente en tu pieza en las curvas formadas por las diferencias de altura de los tacones cortados, tomadas de las que pretenden situar la fisiología de la excitación sexual. Pues solo “cayendo del pedestal fálico”, fuera del status y de la estatua, se produce en el varón su orgasmo sexual. Lo que destaca de la pieza, en su belleza, es la luminosidad producida por la translucidez y los cortes.

JLM: Lo que trataba de desvelar es cómo se producen esos cruces significantes. Esas tres palabras remiten a un mismo radical etimológico. Extasis y status en griego tienen que ver con el verbo *extasio*, que significa simultáneamente quietud, una posición erguida -de ahí viene también “estatura”- y el éxtasis como goce. El modo en que se ha ido desplegando esa palabra proviene de esa mezcla extraña, imposible, entre el status y el éxtasis. La contradicción radical es lo que me llamaba la atención.

**CG: ...Así que no era aunar tres en uno...**

JLM: Era hacer patente la disyunción, incluida en ese trío etimológico, que me permitía entender algo de cómo la tradición de la estatuaria había condensado lo incondensable. La lógica de los barrocos se va produciendo en distintos momentos de la historia, siempre en momentos en que la cultura está recorrida por una crisis profunda de legitimidad. Por ejemplo, después de siglos de un arte faraónico en el que la representación del Faraón, que es un dios, tiene una posición hierática mirando al infinito, cuando el mundo faraónico entra en crisis, por primera vez la representación del Faraón gira la cabeza y empieza a mirar hacia el ciudadano. Lo mismo sucede durante la crisis del proyecto ilustrado de la Grecia clásica, en lo que se traduce como helenismo. Y así sucesivamente, con la crisis de la teocracia medieval, en la ornamentación gótica, la crisis del humanismo renacentista, el barroco...

**CG: Lacan, en el seminario XVII, habla del giro del mundo faraónico, basado en los mitos, al nacimiento del discurso del Amo en Grecia.**

JLM: Es como si la estrategia estética instrumentalizase el placer, para reconducirlo en la estructura de poder. Es entonces cuando las representaciones se hacen más sensuales, más sensibles a los sueños, los deseos y las aspiraciones del ciudadano. Pero no para darles rienda suelta, sino para recolocar ese excedente del goce que escapa a la lógica del poder en el propio discurso. Eso me permitió también entender lo que pasa después de la Revolución francesa con el arte moderno ...y aún más recientemente con la crisis del proyecto moderno, y la perversa carnosidad ornamental de la cultura visual postmoderna.

**CG: ¿No contradice eso cómo presentabas a Bernini, como ligado al poder estatal y de la Iglesia, por su papel en la obra pública, en la construcción de**

**monumentos? Está el otro Bernini, no ligado al goce fálico del poder , sino que evoca el goce femenino, el de los éxtasis de Santa Teresa y la Beata Ludovica Albertoni. ¿No había un Bernini subversivo, intolerable para el poder de la Iglesia, cuando mostraba el goce místico, el goce Otro de las mujeres ?**

JLM: No niego esa parte, es la riqueza misma del barroco, que es la más fácilmente apreciable. Pero Bernini fue el gran artífice del más poderoso mecanismo de seducción jamás generado por la cultura. Responsable de la mayoría de obras públicas, articuló un paisaje urbano vinculado con el engrandecimiento de la poderosa institución eclesiástica. Es el arte el que hace presente ese algo subversivo y simultáneamente el que contribuye a canalizar el excedente del goce. Así que existiría, en efecto, también, un no-todo Bernini, portador de poder e irreverente, pero tan indisolublemente enredado en el gran artífice de la estrategia del gran poder...

**C.G : Tú que te defines como amante de la complejidad, encuentro más complejidad que en esta pieza de paradójico homenaje a Bernini, en otras, que expusiste en 1993, en la primera que ví tuya, en Madrid, titulada “MA(non è)DONNA”, Proyectos de restauración textual”. En ella abordabas la complejidad femenina, entre madre y mujer, y lo que la mujer es en el fantasma masculino. ¿Coincide también con tu regreso de Roma?**

JLM: Fueron los primeros trabajos al volver de Roma. La pieza sobre Bernini es justo posterior a esa exposición, y surgió de ella.

**C:G: “ MA(non è)DONNA”, ¿es un modo de cortar a la Madonna?. En el corte y con la negación en el intervalo, se entiende lo que llamas “Proyectos de restauración textual”. Son irreverentes collages, desgarros de imágenes de madonnas, para hacer surgir, como en las restauraciones, el original que hay detrás.**

JLM: lo que las pátinas del tiempo y de la cultura han ido tapando...

**CG: Desvelas algunos horrores, no solo los del poder fálico de las madres y el goce que lleva a la violencia de las guerras, pero también aparecen súbitamente extrañas presencias, en ventanitas. Algo aparece en una ventana, al romperse el velo de la bella imagen virginal. Está la obscenidad de la carnal presencia de los genitales femeninos, insultante para la imagen de la madonna. Son desgarros de la iconografía del barroco, de la pintura y en la estatuaria. Esas vírgenes se siguen adorando, sin ir más lejos, en las procesiones de Sevilla, y suscitan verdaderos éxtasis de los devotos. Me preguntaba si en esos desgarros no buscas hacer aparecer un real, imposible de representar, y de atrapar en las derivas del pensamiento, limitado a tramas significantes e imaginarias. En la exposición había también una serie de estatuillas que evocaban la iconografía prehistórica. Restauración textual evoca también el texto y acompañaste la exposición de un libro en el que exploras la relación entre iconografía y demografía , nada menos que desde el Pleistoceno, haciendo una peculiar antropología cultural, que pareciera influenciada por los discursos feministas de los “estudios de género”**

JLM: Cuando yo empecé con esos collages, en el 89, en España el discurso de los estudios de género apenas existía, afloró más tarde. Por culpa de ese libro, a partir de 1995 me empezaron a llamar para hablar en contextos feministas.

**CG: Así que no fue que estabas interesado por lo que decían las feministas, sino al revés, ¡interesaste a las feministas!. Algo vieron en esa obra que echaba agua a su molino...**

JLM: Hasta que comencé a discutir sobre la cuestión masculina y su construcción cultural... Pero yendo hacia atrás, empecé con este trabajo después ver por primera vez la Venus de Willendorf en el Museo del Hombre de Paris, que me produjo un impacto tremendo. La conocía por los libros de historia, asociada en esos contextos de interpretación con ritos de fertilidad. Cuando la ví, como una de las primeras estatuillas exentas de apoyo, que no se sostienen, sin agujero para colgarla, y muy pequeña -apenas 2 cm. y medio-, resultaba un objeto extraño, diferente del arte anterior, muy pegado al muro, a los bultos de la pared a partir de los cuales se generaba una forma de animal o de otra cosa. Esa extrañeza me hizo empezar a dibujar. De los dibujos salieron anotaciones y eso me llevó a Roma. Intentaba comprender qué sucedía con la representación femenina en la historia.

**CG: Y mira por donde, al final te encontraste con Bernini y con Lacan.**

JLM: La primera intuición que tuve, probablemente por mis propias preocupaciones, fue que aquello no parecía tener nada que ver con ritos de fertilidad. Ya en Roma, en la Academia española de Bellas Artes y Arqueología, convivía con arqueólogos e historiadores y la incógnita que supuso esa figurita me hizo atreverme a dar ese repaso por la antropología cultural y la paleoantropología, respecto a la cuestión de cómo se representaba a la mujer. El título del libro "MA(non è)DONNA" es explícito, "PERO(no es)MUJER": no son mujeres, no tienen que ver con la feminidad sino con una proyección cultural probablemente masculina no desinteresada en relación con el contexto de vínculos que alrededor de las obras se estaban generando.

**CG: Puede ser una representación de la madre como vientre y senos plenos**

JLM: Al bucear en las formas de representar a la mujer aprecié que se había dado un corte radical en el Neolítico, en el que no por casualidad comienza una lógica en la que la producción y la reproducción están muy ligadas: a más gente más producción a más producción más gente. La curva demográfica cambia por completo de acuerdo a un crecimiento exponencial imparable. Aparecen por primera vez las armas de guerra, y no de caza, en ese paso de las sociedades cazadoras-recolectoras a las agrícolas-ganaderas, y ese paso no fue solo una revolución sino también una involución -una dieta menos diversificada, nuevas enfermedades, mayor dependencia de los factores externos, surgimiento de sistemas jerárquicos-. Es en ese contexto donde se aprecia la estabilización de esa fuerte representación maternal cuya plenitud no es sólo corporal, sino también política...

**CG: Así que en esa indagación, quisiste saber y hacer saber algo que enigmáticamente persiste en esas figuras de las primeras producciones artísticas, que no sabemos por qué y para que las quisieron hacer si no tenían utilidad en**

**rituales. Transmites muy bien en tus libros tus elaboraciones como pensador desde tu experiencia del arte y su lugar en la cultura y en la historia. A veces en tu obra encuentro esa convergencia entre arte y saber, entre el artista y el pensador, pero a veces todo lo contrario. Hay piezas que me dicen otra cosa que tus escritos y me hacen llegar algo ajeno a tus escritos. ¿ No hay al final una imposible conexión entre arte y saber?. Te lo pregunto especialmente en relación a una exposición tuya en 2004, en la galería Elba Benitez, que titulaste S<sub>j</sub>, título en que se puede leer un Si, hecho con el signo de interjección que en español se pone delante de la expresión de exclamación, no detrás. ¿Es una exclamación al revés?**

JLM: ...Es el inicio de una exclamación que vendría después de lo dicho en la palabra SI. Sí es cierto que esa S en el equívoco del título, aludía al saber y a otras S que conoces muy bien en el contexto lacaniano. Esa exposición viene después de algunos seminarios en los que intenté interrogar a distintos artistas y distintas disciplinas sobre esa relación entre arte y saber, para finalmente entender que es una relación imposible. Si existe un vínculo entre el arte y el saber, incluye lo insabido y la incompletud del saber, el no-saber. Existe toda una tradición filosófica que define el arte como una forma de conocimiento. Pero saber es otra cosa que conocimiento, pues incluye el sabor y la sensorialidad y te introduce en un espacio donde uno se abre al espacio de lo sensible, por tanto al espacio del otro. El sabor mezclado con el saber en una única experiencia abre el ser al vínculo, al *eros*. Eso implica que no hay posible saber. **En esa exposición se incluía un pseudocumental con una conferencia apócrifa de Lacan, titulada D´amour, savoêre, que advertía de la corporalidad sustancial a ese saber ajeno a la lógica epistémica, extraño al conocimiento.**

**CG: Me gustó mucho una serie de bellísimas piecitas colgadas con hilos, titulada “Moldes de besos” algunas translúcidas, de materia rosa casi transparente, otras tienen una extraña carnosidad que brilla en la plata. parecían flores, o sexos, cavernas, oquedades, refugios o abismos. requerían mirarse despacio y de cerca, explorarse, no estallaban a la vista. Bellos contornos en torno a oquedades, en suma. Los besos tienen sabor, tiene que ver con el eros, pero ¿ con el saber?.**

JLM : Esa dislocación está en el equívoco del título, donde la exclamación se abre y no se cierra, fabricando visualmente un sí, pero que no lo es, porque es un corte entre la S que concluye y la exclamación que sólo comienza: es un punto de intersección extraño que no es una conjunción sino una disyunción entre arte y saber. Los “Moldes de besos” eran una manera muy directa de ofrecer el reflejo de una divergencia radical, porque no hay nada más absurdo que sacar un molde a un beso.

**CG: ¿Cómo fabricaste esos moldes de besos, ese vaciado de la substancia gozosa, sabrosa, del beso que es irrepresentable, para producir esas extrañas y bellas formas y oquedades? .**

JLM: Utilizando técnicas de dentista. Cuando los dentistas quieren sacar de una manera instantánea una matriz de la forma de los dientes y la boca, utilizan alginato, que permite que en apenas un segundo se detenga la forma. Con esa técnica, dos bocas besándose previa ingesta de una bola de alginato, las hacía detenerse en un momento, como quien saca una instantánea.

**CG: Tomaste modelos activos, pues.**

JLM: ...“trabajadores” para la obra y “besos de trabajo” (risa). Eran modelos metonímicos, los propios “besantes” eran los que tenían que ejecutar la danza del beso. En esa ejecución, yo lo único que les pedía era que en el momento que quisieran detuvieran el beso y de ese momento extraía la forma, que realmente era la forma del aire contenido en el beso, de tal manera que donde hay agujero en la pieza hubo contacto.

**CG: el agujero muestra entonces el punto erótico del beso**

JLM: ...lo que es además irreproducible. Me parecía paradójico pero muy revelador de la lógica del capitalismo y de los modos en que se abastece una apariencia de posibilidad donde hay imposibilidad. Imagínate hacer una fábrica de besos a partir de los moldes. Porque un molde tiene la misma forma que su opuesto. Se supone que un molde permitiría una reproducción en serie. ¿Imaginas los besos seriados? (risas) ...Es una cosa verdaderamente terrible, ¿no?, porque acaba con lo abierto y la calidez del beso.

**CG: ¿No lleva el capitalismo a que los sujetos ya no sepan como encontrarse y besarse?**

JLM: Claro. Hay cursillos para aprender a seducir, cursillos de técnicas sexuales, y toda esa tecnificación es el síntoma de esa ignorancia, de esa falta de encuentro. Ese tipo de cosas existentes en la cultura contemporánea estaban condensadas en esos moldes.

**CG: Interrogas mucho la incidencia del capitalismo de la sociedad hipermoderna tanto en el arte como en la subjetividad y en los modos de vínculo y lo que se deshace de ellos en la vida de los sujetos. Es un tema menos gozoso tanto para artistas como para psicoanalistas. En tu libro, *Ornamento y Ley, Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*<sup>5</sup>, titulas el último capítulo “Anormatividad” y planteas que el capitalismo, aparte de “reducir el estilo a mercadotecnia de objetos y de sentidos”, está desmantelando “el campo del arte” y produciendo una “hipertrofia del ámbito del arte en una escalada de desarrollo insostenible similar a las pirámides inversionistas que han llevado a la ruina a ambiciosos pícaros y países desesperados”. Hoy esto es más cierto que nunca: ya no hay países ricos, sino todos desesperados por la terrible crisis producida por los mercados financieros. Y en ese texto dices “que las circunstancias de nuestro presente nos hacen desautorizarnos para el acto artístico (a ambos lados de la obra, como autores y como espectadores y para el acto de la vida (a ambos lados de la experiencia, como sujetos y como prójimos)”. ¿De qué manera piensas que el capitalismo ha incidido hasta ahora en el arte?**

JLM : El arte moderno no ha sido inocente en el avance del capitalismo. Los gestos más transgresores de los artistas desde la tradición romántica, que no por casualidad nace al mismo tiempo que el liberalismo, han sido gestos simultáneamente

---

<sup>5</sup> Ediciones del Centro de Documentación y Estudios Avanzados en Arte Contemporáneo, Murcia, 2006.

revolucionarios para los sujetos y ejemplos políticos para los excesos irresponsables de los poderosos. Porque el arte ha sido un ejemplo de encuentro con lo más singular, con lo más real que el artista podría producir y encontrar. El arte ha sido el crisol en que se han forjado elaboraciones subjetivas más allá de los adiestramientos culturales, ha sido un gran espacio fuente de libertad y eso está contenido en la primera idea de liberalismo: hacer que la gente sea libre. Es parte de la acepción del liberalismo, o quizás su coartada. Pues tiene otra cara: ha sido el modo en que la estructura del Estado se debilita para que la iniciativa privada pese más que la ley. La famosa formulación del “laissez faire” coincide con el nacimiento del arte moderno. La máxima libertad del genio romántico coincide así con el máximo libertinaje del empresario liberal. Lo que comparten artista y empresario es la irresponsabilidad, pues para ambos, cualquier sistema, cualquier compromiso es un obstáculo para su desarrollo.

**CG: ¿Ambos, artista moderno y empresario *selfmade-men*?**

JLM: Eso es; la coincidencia temporal es también coincidencia funcional: coincide la negligencia, el privilegio, el no adaptarse a las normas ni a las conveniencias, en nombre de que la iniciativa privada y la libertad individual del empresario y del político van a producir un bien para todos. En el desarrollo del arte -agente doble respecto a la lógica doble del liberalismo como libertad y como libertinaje-, cuanto más exitosa es esa puesta en escena de un arte radicalmente libre como legitimador de la negligencia capitalista, tanto más el arte mismo se va volviendo innecesario para el propio capitalismo, y se disipa, como la sal en el agua.

**CG: veo una paradoja en lo que explicas, porque si tanto se pone el acento en la libertad del individuo y en el artista como transgresor del sistema, sin embargo para las vanguardias europeas, que son las que auparon el mercado del arte, la vida del artista no interesaba para entender su obra. Las vanguardias que tanto ensalzaron el libre goce del artista como individuo, al mismo tiempo asentaron una idea de la obra de arte como asubjetiva, más producto de la sociedad o de la historia que de sujetos singulares, una idea de que la subjetividad del artista no cuenta. Cosa absurda, a mi entender, pues una obra del arte, buena o mala, la produce un artista en un momento dado de su vida, feliz o infeliz. ¿Tú podrías relacionar *après-coup* los distintos momentos de la producción de tu obra artística con acontecimientos de tu vida?**

JLM: Antes de responder a eso me gustaría decir algo sobre lo que has planteado en relación a esa “asubjetividad” y la “explicación” de las obras desde factores sociales o culturales. Mencionaba hace un momento la esquizia propia del liberalismo entre la libertad de un sujeto y lo que conviene a la sustitución de los sujetos por individuos. Es un dispositivo magnífico: esa obra del artista moderno, libre como nunca lo había sido es perfecta como vacuna -como diría Barthes-, para inocular una semilla de transgresión que produzca un efecto de anulación de la singularidad. Tiene un poder magnífico la obra de arte moderno.

**CG: Antes los artistas no se pretendían libres, sabían que trabajaban para el Estado, para la Iglesia, para el rey etc.**

JLM: Digamos que antes los artistas sabían que no eran libres. No es que el mercado del arte aparezca de repente, es que cambian los promotores, de acuerdo a un cambio en los sistemas de valor. En la promoción del arte moderno, lo que entra de libre es el libre mercado. Los promotores del arte no serán ya el Estado o la Iglesia, que se retiran como mecenazgo. Se pasa de una situación en que el mecenas autorizaba a un artista que se sabe no del todo libre ...a otra en la que el sistema del mercado se desentiende del artista. Lo lanza a un sistema de mercado y de competencia. La función “genio” importa como modo de legitimación de ese dispositivo, se deja como lo más transgresor posible, pero al mismo tiempo es el propio sistema de mercado el que se ve beneficiado y legitimado.

**CG: entonces, no hay tal transgresión.**

JLM: A primera vista es difícil ver cómo la libertad máxima se convierte en una vacuna para conseguir el efecto contrario. Cuando se cree libre está completamente enredado en la fantasía liberal de un cosmos donde todo sería posible, donde lo que importa es que el sujeto como tal desaparezca para convertirse en productor, en consumidor, en gestor.

**CG: Los artistas devienen productores que están ahí solos, teniendo que venderse, ya no tienen su lugar dado en un marco...**

JLM: ...y venderse quiere decir integrarse en un sistema simbólico donde además tienen que conseguir convencer de que su obra “sabe” y ahí está otra perversión de la relación del arte con el saber. Cada vez más los artistas se van a convertir en gestores de su propia carrera, que tienen que insertar su obra en una “cadena de valor”, defendiéndola como significantes, generando una malversación del conceptualismo para convertir la obra en un juego retórico y al artista en un agente “significamentoso”. Sin embargo, el artista ¿con qué trabaja?: con la intensidad de su vida. No puedo evitar ver que es todo lo que soy lo que está en juego cuando estoy haciendo algo en el taller y ahí las situaciones personales están muy presentes de un modo u otro, quieras o no. No hace falta que un artista sea expresionista para que sea expresivo. Si uno recorre las formas del arte incluso más frías, como las del minimalismo, uno se da cuenta de que entre un Robert Morris y un Donald Judd hay mucha más distancia que entre un artista minimalista y un artista expresionista. Los estilos te hablan de lo genérico pero no refieren a lo singular, que es lo que importa en una obra de arte. Los artistas trabajamos con intensidades y con honestidad. Si uno es honesto con su intensidad, la situación personal se hace muy presente.

**CG: Haber pasado por un análisis freudiano, ¿ha incidido de alguna manera en ti como artista?**

JLM: No lo sé. Tumbarse en un diván es una aventura y tiene efectos. Pero ha tenido más efectos en mí la dedicación intensiva al arte. Respecto a la propia obra, el análisis me ha permitido constatar ciertos vínculos entre circunstancias personales y producción y retroactivamente puedo entender algunas cosas. Pero tanto como para comprender qué me hace ser artista, o cuándo algo en mí provocó ese deseo...

**CG: En tu análisis ¿ pudiste situar eso en tu infancia? .**

JLM: Constatar más que situar. La primera respuesta alude al primer dibujo que recuerdo haber hecho cuando tenía cuatro años.

**CG : ¿Qué recuerdas?**

JLM: En casa nos obligaban a hacer siesta -la siesta española- y yo odiaba estar ahí durmiendo durante el día. Con un bolígrafo dibujé en la almohada una plaza de toros, con tiempos simultáneos, porque el mismo toro aparecía en distintos momentos, en las distintas “suertes”, uno en situación de banderillas, otro en la suerte de matar, otro siendo picado... y alrededor de ese círculo mágico había gente mirando. Mis padres estaban indignados porque había estropeado una almohada...

**CG: ...más que por lo que habías dibujado.**

JLM: Eso a nadie le llamó la atención, pero sí el hecho mismo de romper formatos porque estaba convirtiendo la almohada en un lienzo. El sitio en que se apoya la cabeza de repente muestra una huella en la almohada y las ensoñaciones o la mirada de un niño se han quedado fijadas ahí donde no tenían que quedar restos. Había que limpiar con lejía aquello para intentar volver a recuperar el blanco sosegado de la almohada.

**CG: ...quedaba una mancha difícil de borrar.**

JLM: ...difícil de borrar también en mi imaginación cuando escogí de una manera inmotivada dibujar aquello, ofrecer mi mirada y con un resultado tan tumultuoso.

**CG: un freudiano canónico te interpretaría, en caricatura, la escena primitiva.**

JLM: Seguramente. Al parecer, pocas semanas antes había llegado la televisión a mi casa, en blanco y negro, a pesar de que yo la recuerdo en color, con lo cual había una sobreintensificación sensible ¿no? (risa). Era muy habitual la retransmisión de corridas de toros y seguramente algo me impactó, vinculado con modos de violencia que ví en mi familia, y en ese sentido algo de ese toro, de ese torero, de ese espectador tenía que ver conmigo y con mi mundo donde los padres y los hermanos tienen un lugar tan primordial, tan decisivo... Podría acosijar distintos episodios de mi vida con obras pero no de una manera interpretativa.

**CG: Arte=vida era una propuesta de Beuys, y está la inversa, de que la vida de un humano se forja en un “arte de vivir” como Foucault defiende queriendo volver a los griegos. Lo que vemos en la clínica psicoanalítica es que lo más real de las vidas humanas de los sujetos, lo que les hace no abolirse como tales, sea de manera sufriente, está presente en sus síntomas.**

JLM: la obra en sí es una elaboración de todo lo que te afecta. El arte es una cosa que algunos humanos hacemos para otros. Antes decía que un artista trabaja con su intensidad afectiva, con aquello por lo que uno está afectado, y pulsional, y con una forma de honestidad respecto al deseo de artista. En la obra de arte se encuentra un modo en que incluso lo peor puede tener un lugar.

**CG: ...la violencia puede dar lugar a algo tan trágicamente bello como una corrida de toros, que es un arte.**



JLM: No del lado de la fascinación, convirtiendo lo horrible en bello para quedarse enganchado ahí gozando de lo peor, sino para, dándole un lugar dentro de las obras, dar a ese abismo lugar en el plano de la representación que permita, no sé si entender, no sé si sosegar, no sé si asimilar... pero creo que si tiene repercusiones subjetivas el trabajo del artista no es por dar un lugar al sujeto en la representación, sino en lo que se podría llamar la “representacionalidad” que se produce en la obra: hay un sujeto presencial que se hace presente en la obra, y en la obra queda disponible para el otro.

**CG: ¿Tu trabajo de artista en el taller te ofrece una guía de conducta para tu vida de hombre?**

JLM: No, para nada. Seguro que existe alguna correspondencia, pero el arte no es igual a la vida. Ni el arte de vivir igual a la vida en el arte... **Es posible que el arte sea la actividad más libre, la más responsable, la más igualitaria, donde aprendes a atender y ser atento a y con lo que te rodea ...pero eso no necesariamente te hace un hombre mejor. Al fin y al cabo, es un sujeto quien actúa en el arte, no una excelencia que el arte otorga. Y sin tu compromiso personal, el arte es también la gran coartada, el más perverso de los modos de instrumentalización sin cortapisas...**

**CG: Se dice que el arte contemporáneo habría desbaratado la representación, la significación, y que las va agujereando para ir más allá de la representación y hacer presente lo real. Hay artistas, como los que llevaba Bourriaud al Palais de Tokyo que se autodenominaban “hackers de lo real” y nos confrontarían con el arte contemporáneo a eso de lo que los sujetos no quieren saber. Hacen performances o instalaciones donde lo que exhiben son nuevas formas de obscenidad, de horror, como si a más feo, más transgresor como arte, donde ya no hay disciplina alguna en el trabajo del artista para transformar algo sino que sueltan al espectador directamente algo insoportable. ¿No es una obscenidad bien distinta de la del barroco en la que no se trata del goce de los cuerpos sino de reproducir literalmente lo insoportable del mundo actual ?**

JLM : Más que “hackers de lo real” llamaría a esos artistas “notarios de lo peor”. Se supone que el notario es neutral. Está ahí sin estar, como un científico que presenta su registro como una observación sin observador, y así se desentiende de aquello que formula, cuando la formulación es siempre un acto no neutral. Por eso lo que registran y lo que producen no es lo real, sino lo peor idealizado, instrumentalizado.

**CG: Así, tú sitúas al artista como responsable éticamente de los efectos que produce su obra .**

JLM: Claro que sí. Tiene una responsabilidad respecto a aquello que presenta. No puede acogerse al privilegio de la denuncia para lanzar a la cara de los demás lo peor como si eso fuese algo artístico. Es importante el modo en que se hace la obra. En el barroco, lo peor aparece en un contexto reelaborado de un modo en que se hace patente la posición no neutral del sujeto, a ambos lados de la obra. Con la frialdad de un cirujano, el notario de lo peor se pretende máquina diciendo “ah! yo no me hago responsable de esto que estoy presentando, os devuelvo lo real” ...como si no hubiese mediación. La elaboración barroca desvela la artificiosidad de la representación. Al contrario, estas formas de arte relacional y postproductivo enuncian un nuevo naturalismo **ubicuo** que engaña haciendo indiscernible la frontera entre el mundo y la

representación. Dice ofrecerte un trozo de real, cuando lo que ofrece es una representación filtrada desde una posición supuestamente neutral y eso es perverso.

**CG: Los espectadores se dejan capturar al igual que se dejan capturar por el morbo de los reality-shows de la televisión.**

JLM: Son modalidades de naturalismo perverso. Hablando de esto, me he acordado del modo en que Passolini elabora a Sade, al situar su película “Salo” en el contexto del nazismo, desvelando algo sobre la perversión en la sociedad contemporánea. Sade y Passolini pertenecerían a la tradición barroca, y en la terribilidad de lo que muestran, no son meros notarios de lo peor, pues comprometen al espectador desde el modo de elaboración.

**CG: Creo que con este punto sobre la responsabilidad ética del artista podemos concluir.**

JLM : La responsabilidad ética sobre lo que producen las obras tiene que ver con el modo en el que se observa, porque tú ofreces tu mirada, no ofreces lo real, que no depende de tí. La responsabilidad tiene que ver en el artista con un gesto generoso, en el sentido más íntimo de la palabra: generoso es aquello que es capaz de generar. Déjame terminar con una metáfora: yo entiendo que la elaboración artística funciona como un frigorífico invertido. Un frigorífico genera orden cristalino en su interior, a costa de segregar desorden energético hacia el exterior, en forma de calor. Alrededor de un frigorífico siempre hay calor que es el coste energético del frío ordenado del interior. El taller del artista es una especie de reverso del frigorífico, en el cual el artista absorbe todo el calor desordenado del mundo para que en la obra se genere algún tipo de orden, un orden que es subjetivo pero también social.

**CG : Te citaré, en lo que afirmas en ese libro tuyo al que he hecho referencia: “la experiencia del arte sigue existiendo, apenas imperceptible dentro y fuera de las pasarelas, los escaparates y los ranking”. Gracias por tu generosidad para esta entrevista.**

#### ILUSTRACIONES

Fig.1. *Cicatriú a la matriz*. CVA, 1983. Colección Rafael Tous.

Fig.2. *Madonna del desiderio, Progetti di restauro tessuale*. 1992.

Fig. 3. *Extasis, status, estatua*. 1994. Colección Guggenheim, Bilbao.

Fig. 4. *NOTAMOTUA*, 1998.

Fig. 5. *D’amour, savôere. Moldes para besos*. 2004.