

El museo como plaza pública. Juan Luis Moraza en el Reina Sofía

Juan Jesús Torres Jurado

Una plaza; lugar de confluencias, de discusiones, de encuentros, de hitos, de representaciones, es el ejemplo más evidente de lo que podemos llamar la *cosa pública*. La primera plaza de la Historia, entendida como lugar de convergencia y congregación, fue el Foro Romano. El arquitecto veneciano y fascista declarado Giacomo Boni se encargó de las excavaciones arqueológicas del Foro desde 1889 hasta su muerte en 1925. Uno de sus grandes progresos en la arqueología fue el estudio estratificado de las ruinas del Palatino a través de la fotografía aérea. Un véneto arquitecto que se hacía pasar por arqueólogo y restaurador, militante de sus ideas, y que se mantuvo alejado del mundo académico romano no iba a ser muy celebrado en una ciudad acostumbrada a la adoración; era oficialmente un personaje desagradable. Pero se respetó su archivo, de un valor incontable, y de éste se intuye que el origen de la ciudad más importante de la historia de la humanidad es posiblemente la Cloaca Máxima, el sofisticadísimo y primer sistema de alcantarillado de todas las civilizaciones. Por la geografía del lugar, los desechos de los siete poblados originales desembocaban en la Isla Tiberina, una zona pantanosa pero crucial para el comercio marítimo de las siete colinas habitadas y lugar idóneo para la propagación de enfermedades. Gracias a la Cloaca la ciénaga se hizo habitable, los comerciantes de los siete montes se concentraron en la plaza construida sobre los túneles. Intercambio de enseres, víveres e ideas. Sobre excrementos nació la sociedad romana y con ella el sistema político capaz de emplazar la dispersión, la *Res-publica*.

República; forma de gobierno confederada, participativa, discontinua. El espacio del poder ciudadano, una encrucijada heterogénea, multivocal y colectiva. Responsabilidad de todos sus agentes, exigente de dinamismo. Un museo debe tender a ser plaza porque la plaza es museo. La *república*, así, en minúsculas, de Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960) es el Museo de Moraza, un plano pensado desde el lenguaje para la concurrencia entre el ciudadano-artista y el espectador-ciudadano. En el espacio creativo del artista, el museo se convirtió también espacio para la *implejidad* — Museo de la Participación—, término acuñado por Moraza para definir, en un momento donde la representación se sumerge en la depresión, la relación entre la complejidad del discurso y la implicación de los agentes participantes, con especial atención a la institución museística. Si bien es cierto que las salas que fueron ocupadas en la tercera planta del Museo Reina Sofía reogían una amalgama de los trabajos más sonados del artista vasco, en ningún momento la pretensión fue el florilegio, sino más bien

articular un discurso deslizante y fracturado. En los dieciocho espacios divididos, la *república* funcionaba como cohesión de las preocupaciones de un artista con un discurso luciente, de disposiciones conceptuales definidas que conviven en un espacio representativo. Una deriva entre la simbología —Museo Simbólico— que acecha a la investigación, la demografía —Museo Demográfico— como cuestión de esencialidad política y social, la expresión del deseo y el movimiento de un cuerpo individual que Moraza denomina *dividuo* —Museo Antrópico—, una fracturación interna en comunión con las roturas externas propias de un lenguaje por definición opresor.

La ocupación de una plaza como acto simbólico; tomarla, hacerse con ella, es conquistar la monumentalidad, achicar las distancias de un pasado más o menos glorioso y un futuro prometedor. La plaza es el lugar favorito para la exaltación de los logros de los antepasados formadores de una moral sobre la que se sustenta una sociedad y su forma de desarrollo. Allí, en medio del descampado público, se sitúa el hito. Hildebrand, que odiaba una modernidad que él intuía en la deformidad de Rodin, culpó a Antonio Canova de ser el causante de haber dinamitado el arte. El trevisano Canova pensó en situar sus monumentos en pedestales habitables. Las escaleras de acceso a la historia que ahora se cargan de jóvenes que comen bocadillos y beben Coca-Cola, de gente que se mira y se habla, de turistas que repasan las fotos tomadas, de inmigrantes que aguantan la ola, en definitiva, de *republicanidad*. El pedestal es un lugar intermedio y ocuparlo es hacer revolución. La revolución sólo se produce cuando el sistema a derrotar empieza a resquebrajarse por biología natural. Es el paso de uno, monumental, a todos, horizontal. La primera vez que se pagó por la visita a una exposición de arte fue el día que Jacques-Louis David presentaba sus colosales *Sabinas* en el Louvre. Fue el día del bofetón revolucionario, del anuncio; bienvenidos a la nueva forma de hacer economía, aquí en el Louvre ya lo sabemos. La cosa pública aparece con la Revolución como gesto de solemnidad, de respeto, de superación. Pero por muy revolucionaria que sea una revolución, necesita de legitimación. La exposición desde las *Sabinas* de David se erige como el monumento en el que el pueblo celebra su asalto al poder. El museo es plaza.

Moraza plantea museos dentro del museo, es decir, la división de la plaza pública en estratos habitables, espacios de lógicas concretas que conviven en un método común. *Representatividad* y *Representacionalidad*, zonas que fueron enfrentadas en la exposición del Reina Sofía, son los dos polos opuestos que se atraen y que asientan la tesis de un pensador que produce objetos. La última se confronta con la primera por la reflexión sobre la presencia, metafórica y metonímica, del sujeto que es representado. El núcleo expositivo es tensionado por dos extremos, uno que se refiere a aspectos sociales, históricos, de representación, de monumentalidad, y al otro extremo, aspectos psíquicos, corpóreos de representación personal. Lo que flota en la distancia intermedia es una exploración sobre la relación que la obra de arte —en toda su extensión— tiene con su contexto. Precisamente ahí, en la trama relacional, es donde Moraza formula su planteamiento más punzante; la sustitución de los tradicionales marcos y pedestales dotadores de monumentalidad para pasar a un barroquismo eximente, descubridor de un universo desplazado, fracturado y embozado. De este modo, lo que podía parecer un itinerario complejo, en realidad era desafiante y comprometido, lo que parecía dificultad era sencillamente exigencia. A Moraza le importa el *otro*, exhortándole una posición activa. Si la república moderna se fundamentó en la Libertad, aquella que reside en los límites del *otro*, la Igualdad, donde el *otro* habita en el mismo

plano, y la Fraternidad, es ésta el grillete que sostiene la desintegración, el momento en el que devengo *otro*.

Una reflexión del *otro* nos sitúa en la esencia del arte como saber, el cotejo de la existencia de un límite en el método al asegurarnos de que es el arte mismo el que deserta del saber, o lo que es lo mismo, que denota una carencia manifiesta en su carácter de objeto a (de *autre*) con respecto a una significación de mayor nivel, un saber superior. A Moraza le interesa lo perverso del lenguaje artístico en tanto que se erige previo a la simbología. Quizás por eso entiende la *república* como un manifiesto de hechos, como un estatus original, atávico, casi sexual. Durante la fundación de Roma Rómulo acabó de forma violenta con su hermano, una pasión usada por los fundadores de la flamante república bajo la lógica de la preferencia de un dios en el cielo que un rey en la tierra. La república es una confrontación entre el deseo y la fecundidad, entre la tiranía fratricida y la visión republicana de los Padres, entre la violencia masculina y etrusca y el suicidio de Lucrecia violada por Sextus. Moraza recuerda que la oposición es la llave de un conocimiento necesario, un acto de compromiso que no de fe. En el crujido entre Venus y la *pietas* que no atesora ápice de piedad, en la fractura, es donde sitúa Moraza al espectador y a la institución. En el gesto que es evento.

Así evoluciona la antropogénica *república*, como un espacio simultáneo cimentado, al modo del Foro Romano, sobre la piltrafa, por cronología, del ente contemporáneo que surfea entre la apatía y la apremiante necesidad de incumbencia. A Moraza no le interesa la moralina fácil, las conclusiones rápidas, como si todo fuese un contraste posicional. Sobre la Cloaca, la primera de ellas, cuando los errores eran sincrónicos al tiempo de vida, el olor era fétido. Fue la insistencia ciega, no nombrar una realidad apabullante, la que permitió la vida de la plaza. La arcada, como el dolor, es previa; al primer bocado de carne cruda le siguió la náusea. Sólo a través de la terquedad, de la parvedad, se produjo el progreso, y fue el progreso el que permitió la revolución. Podría pensarse que la institución museística no se corresponde con la inocencia del Louvre de las *Sabinas*, pero nada más lejos de la realidad. El museo no puede cimentarse sobre un discurso unilateral, requiere de la participación de un público embrollado e incauto; la responsabilidad no tiene nada que ver con el gancho. La *república* en un museo de nombre aristocrático podría tener forma de peana, deconstruida y fragmentada, pero en cualquier caso pedestal. El mismo que personas ocupan, usan, modifican, pintan, deforman, sin tener en cuenta qué representa exactamente, a quién celebra, a quién vanagloria. Es parte de la plaza y es de uso común. Como el museo, sólo que, como diría Lacan, no sabemos que lo sabemos.