

Juan M. MORO



“MIS ENSAYOS Y ESCRITOS DEFINEN LA ZONA LUMINOSA Y LÓGICA DEL DISCURSO, MIENTRAS QUE EN LA OBRA ARTÍSTICA SE DEPOSITAN TAMBIÉN LAS SOMBRAS”

ENTREVISTA / TEXT JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ
FOTOGRAFÍAS / PICTURES PABLO HOJAS

POR CULTIVAR EXCLUSIVAMENTE LA GRÁFICA, POR REFLEXIONAR POR ESCRITO SOBRE ELLO, POR SU CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA DEL ARTE Y POR OTRAS MUCHAS COSAS, JUAN M. MORO ES UN ARTISTA PECULIAR. MÁS EN DETALLE, SU ACTIVIDAD CREATIVA POSEE UN MARCADO COMPONENTE DIALÉCTICO, ESTÁ RECORRIDA POR EL JUEGO SIMÉTRICO DE PAREJAS DE PRINCIPIOS APARENTEMENTE CONTRARIOS PERO A MENUDO COMPLEMENTARIOS. LA CABECERA DE ESTA PÁGINA ES SÓLO UNA MUESTRA DEL RICO UNIVERSO EN EL QUE SE MUEVE ESTE SINGULAR ARTISTA DUAL.

SUERTE / FORTUNA

JGM- Recientemente, el actor británico Clive Arrindell (para entendernos, el protagonista de las últimas campañas navideñas de la Lotería Nacional) afirmaba en una entrevista que no creía en la suerte ("es una casualidad") sino en la fortuna ("la buena fortuna se busca, se trabaja"). Excelente síntesis de la actitud vital anglosajona (pragmática, aplicada, protestante), en las antípodas de la mediterránea (providencialista, hedonista, católica). Ahora te pregunto a ti cuál de esas dos ideas es la tuya. Me parece una buena forma de ir dándote a conocer ante los lectores y, de paso, comprobar si tu alma es tan anglosajona como creo que es y como sospecho se irá perfilando a lo largo de esta charla.

JMM- Entregarme a la suerte no es, en efecto, plato de mi gusto. Me parece que coloca al individuo en una actitud de espera pasiva que, más que otra cosa, produce conformismo y frustración. Creo que mi posición en general es más activa, prefero pues, preparar y crear condiciones para que las cosas ocu-

rran. Para ello me enfrento a casi todo como a la solución de un problema, cosa que, por otra parte, confieso que me produce placer intelectual (aunque evidentemente falle en muchas ocasiones). Es, sin duda, otro tipo de hedonismo. Me gusta afrontar mi actividad vital, no sólo el trabajo artístico, definiéndolo como un sistema complejo de variables al que doy forma. Sin embargo, no creas que esta actitud se rige o desemboca en una racionalización absoluta de la vida y del trabajo. Concretamente en mi actividad artística, no ya la suerte, sino la contingencia, el azar o la indeterminación (todos ellos términos fácticos para las artes plásticas), tienen un papel muy importante. Como sabes, y esto es algo que planteo explícitamente en los títulos de algunas obras, pretendo que mi trabajo se pueda contemplar desde una multiplicidad de significados y puntos de vista. Pero aun en este espacio poliédrico siempre busco conservar un rincón oscuro que ni yo mismo alcanzo a entender. Es precisamente esto último lo que diferencia mi faceta como artista de mi otra actividad académica o investigadora, de índole más racional. Mientras no des-



ANTIMÓNADA VII (2006)
IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL MONTADA SOBRE ALUMINIO.
580 X 580 MM.

ANTIMÓNADA VII (2006)
DIGITAL PRINT ON PAPER MOUNTED ON ALUMINIUM.
580 X 580 MM.

cubra o intuya a lo largo del proceso de creación de una obra la existencia de ese rincón oscuro, para mí no se produce arte y, por tanto, no doy el visto bueno a la obra en cuestión.

ARTISTA / ENSAYISTA

JGM- Efectivamente, uno de los rasgos que te distinguen es tu doble actividad como artista plástico y ensayista. Te gusta mantener dos heterónimos incluso, abreviando el primer apellido cuando firma el artista y desarrollándolo cuando lo hace

el ensayista. Se trata de dos facetas complementarias, que se retroalimentan, aunque entiendo que la precedencia corresponde al artista, que indaga en las raíces de su actividad, que la dignifica por el mero hecho de reflexionar (cuando no reivindica expresamente para ella una merecida condición de categoría estética) y que busca nuevas vías de desarrollo.

JMM- Soy consciente de que esta duplicidad resulta extraordinaria, y sé que hay sectores del *sistema artístico* absolutamente reacios a que un artista pueda ser a la vez teórico, pero qué le vamos a hacer si es lo que me pide el cuerpo. Si de algún modo mi actividad hasta la fecha se ha circunscrito al territorio de la gráfica, podemos decir que he perseguido una visión completa del mismo. Supongo que sea debido a la actitud vital que he mencionado antes, pero, en un marco general, entiendo que es también fruto de la propia lógica de un sistema de conocimiento heredado tanto de la Ilustración como del Romanticismo. Mis ensayos y escritos definen la zona luminosa y lógica del discurso, mientras que en la obra artística se depositan también las sombras, las paradojas y



“... LO QUE MÁS ME INTERESA, Y POR ESO HAGO ARTE, ES LO QUE PUEDE APORTAR EL TRABAJO MANUAL Y DIRECTO CON LA MATERIA, ES DECIR, LA PLUSVALÍA ESPECÍFICAMENTE PLÁSTICA Y SENSORIAL DE LA OBRA”

“... WHAT INTERESTS ME MOST AND THE REASON I CREATE ART, IS WHAT THE DIRECT HANDS-ON WORK WITH THE MATERIAL CAN CONTRIBUTE; THAT IS, THE SPECIFICALLY SENSORY AND PLASTIC BONUS OF THE PIECE”

JUAN M. MORO
 “MY ESSAYS AND WRITINGS DEFINE THE BRIGHT, LOGICAL AREA OF THE DISCOURSE, WHEREAS THE SHADOWS ARE PLACED WITHIN THE ARTISTIC WORK”

Because he cultivates the graphic element, because he reflects on it in writing, because of his knowledge about the history of art, as well as for many other reasons, Juan M. Moro is a unique artist. To go even further, his creative activity has a pronounced dialectical component; it is traversed by the symmetrical interaction of pairs of apparently contra-

dictory, yet complementary principles. The heading of this page is but a simple of the rich universe in which this unique dual artist moves.

LUCK / FORTUNE

JGM- In an interview, British actor Clive Arrindell (just to clarify, star of the latest Christmas advertising campaigns of the National Lottery) recently stated that he did not believe in luck (“it’s just a coincidence”), but rather in good fortune (“Good fortune is something that is sought and worked for.”) This is an excellent synthesis of the energetic Anglo Saxon attitude (practical, diligent, Protestant) and the exact opposite of the Mediterranean attitude (providential, hedonistic, Catholic). I now ask you which idea you sub-

scribe to. I believe it is a good way to make yourself known to the readers and, while you’re at it, check to see whether your soul is as Anglo-Saxon as I think it is and as I suspect, will be demonstrated during this talk.

las incertidumbres. La relación entre ambas facetas es como tú dices de retroalimentación y complementariedad, o de entrelazamiento, aunque no podría definir con exactitud las relaciones de antecedencia y consecuencia entre ambas. Sobre todo considero que esta sinergia está alimentada por la búsqueda personal de un fondo culto, es decir, mi trabajo en su conjunto no se puede entender si no es desde una óptica cultivada, lo que, volviendo a la pregunta anterior, también me sirve para articular cada obra pivotando en torno a un estatus polisémico inicial. A partir de él lo que más me inte-

scribe to. I believe it is a good way to make yourself known to the readers and, while you’re at it, check to see whether your soul is as Anglo-Saxon as I think it is and as I suspect, will be demonstrated during this talk.

JMM- For sure, I am not fond of giving in to luck. I believe that it puts the individual in an attitude of passive waiting that leads to complacency and frustration more than anything else. I believe that in general, my stance is more active; hence, I prefer to prepare and create the conditions needed for things to happen. That is why I confront most everything as the solution to a problem, which on the other hand, I must confess, gives me intellectual pleasure (albeit it often does not work). Undoubtedly, it is another kind of hedonism. I like to confront the activities of my life, not

only my work as an artist, by defining them as a complex system of variables that I give shape to.

However, don’t believe that this attitude is ruled or results in an absolute rationalization of life and work. Specifically in my work as an artist it is eventuality, chance or lack of determination (all factual terms for the plastic arts) and not luck that play a very important role. As you know, and this is something that I expressly propose in the title of some works, it is my hope that my work can be contemplated from multiple meanings and perspectives. Yet even in this polyhedral space, I always seek to preserve a dark corner that not even I can understand. This is precisely what distinguishes my facet as an artist from my academic or research activity, of a more rational nature. As long as I fail



resa, y por eso hago arte, es lo que puede aportar el trabajo manual y directo con la materia, es decir, la plusvalía específicamente plástica y sensorial de la obra.

PASADO / PRESENTE

JGM- Tu obra ha evolucionado mucho. Entiendo la solución de continuidad que te gusta establecer entre unas estampas que ya son historia (las que expusiste en la Universidad de

to discover or sense the existence of that dark corner during the creative process of a work, then as far as I am concerned, art has not been produced and therefore, I do not give my final approval to the work in question.

ARTIST / WRITER

JGM- *Indeed, one of your hallmarks is your double role as both a plastic artist and essayist. You like to keep the two heteronyms, abbreviating your first surname when the artist signs, and spelling it out in full when the essayist signs. They are two complementary facets that feed back into each other, although I understand that the artist prevails, investigating into the roots of your work, which is dignified by the mere act of reflecting*

(when it does not expressly claim a well-earned condition of an aesthetic category for itself) and which seeks new ways to develop.

JMM- I am aware that this duality is special and I know that there are sectors of the *artistic system* that are absolutely against the idea that an artist can also be a theorist, but what can we do if that is what I feel like? If my activities so far have in any way stayed within the sphere of graphic arts, then we can say that I have pursued a full vision of it. I suppose that it is due to that vigorous attitude that I referred to before; however generally speaking, I understand that it is also the result of the logic of a system of knowledge inherited both from the Enlightenment as well as from Romanticism. My essays and writings define the bright, logical area of the discour-

Cantabria en 2005, basadas en las técnicas tradicionales de estampación) y las del presente (las que circulan por galerías y ferias de arte, basadas en la impresión digital en tres dimensiones). Sin embargo, la evolución técnica no evita la persistencia de una serie de constantes que contribuyen a mantener una unidad creativa que se alza como un valor en sí misma (los juegos de ingenio de carácter lingüístico, la base especulativa referida a la cultura barroca).

JMM- Hay desde luego importantes líneas de continuidad entre mi etapa como grabador y la presente en que estoy utilizando procesos de impresión digital. En lo que atañe a los contenidos, hay una serie de temas recurrentes que posiblemente tengan un fondo existencial -lo que creo es común a toda experiencia artística continuada en el tiempo-, como pueden ser las imágenes especulares, el desdoblamiento y fragmentación del yo, la superposición de códigos, el campo visual fuertemente subjetivado, la sucesión de planos en profundidad, etcétera.

Por otra parte, la evolución técnica la he ido asumiendo gradualmente (en un comienzo combinaba las nuevas tecnologías con las tradicionales), aunque, desde que he constatado el paralelismo lingüístico y metodológico entre ambas, me he volcado en el desarrollo de mi trabajo con los nuevos medios. Esto me ha liberado enormemente del trabajo de taller que para un artista de mis características (prácticamente no hay artistas que se dediquen única y exclusivamente al grabado como lo hacía yo) era enorme. Ahora produzco mucho más y la virtualidad intrínseca al trabajo con ordenador me ha dado alas.

JGM- Como historiador, tiendo a analizar las creaciones presentes a la luz de las pasadas. Hubo un tiempo en que eso me acomplejaba, por sentirme incapaz de entender los comentarios puramente estéticos de muchos críticos de arte. Me curé cuando un amigo común (formado en bellas artes) me dijo que una obra de arte lo es cuando permite reconocer en ella elementos comunes a otras obras de diferentes periodos pasados. Disfruto tus creaciones a la luz de la historia. Bebes en ella, a menudo a nivel de contenidos (de la filosofía, de la ciencia), pero no necesariamente en la de las for-

se, whereas the shadows, paradoxes and uncertainties also find their place in my artistic work. The relationship between both facets is as you say one of feedback and complementing, or an intertwining of the two, although I cannot offer a precise definition of the relationships of cause and consequence. Above all, I believe that this synergy is fuelled by the personal search for a learned backdrop; that is, my work as a whole cannot be understood except from an educated perspective, which, getting back to the previous question, also helps me to articulate each project around an initial polysemantic status. From that point onward, what interests me most and the reason I create art, is what the direct hands-on work with the material can contribute; that is, the specifically plastic bonus of the piece.

PAST / PRESENT

JGM- *Your work has evolved tremendously. I understand the continuity as the solution that you prefer to establish between the prints that are already historic (that you exhibited at the Universidad de Cantabria in 2005, using traditional techniques) and those of the present (the ones seen in galleries and art fairs, based on three dimensional digital impressions). However technical evolution cannot preclude the persistence of a series of constants that help to maintain a creative whole that is raised as a value in itself (the language guessing games, the speculative base with respect to baroque culture).*

JMM- Of course there are important lines of continuity between my peri-

mas. Sin embargo, y eso es lo bueno y lo que demuestra que no se trata de una pose, me sorprenden concomitancias con Duchamp, con Saura, con los maestros del barroco y del manierismo...

JMM- Suscribo plenamente esta opinión, es evidente que el decurso histórico marca cualquier idea y fenómeno presente, y hay diversas teorías tanto científicas como humanistas que explican estas influencias. Para mí sin embargo, es algo tan sencillo y prosaico como reconocerme depositario de imágenes, formas, conocimientos y experiencias -muchas de ellas posiblemente heredadas de un inconsciente fondo cultural común-, para jugar a establecer inéditas relaciones e interpretaciones. Concretamente en los casos que citas del barroco y el manierismo, encuentro un potencial ingente de recursos en materia de visualidad y composición. No obstante, aunque es evidente que en la mayor parte de mi obra hay una mirada a un pasado más o menos lejano, el sesgo final intento que esté siempre dirigido por un criterio de actualidad, esto es, por lo que sería una mirada a ambos lados del presente, lo que me permite avanzar. Busco, en definitiva, desarrollar aportaciones originales, aunque sean pocas, parciales o discretas. Para ello, el más feliz descubrimiento personal a lo largo de estos últimos años ha sido el profundo calado en el que me puedo sumergir gracias al *motor de doble combustión* teórico-práctico sobre el que voy montado.

LO BELLO / LO SUBLIME

JGM- Que te interesa lo sublime por encima de lo bello se hizo evidente en tu primer ensayo (tu tesis doctoral) y creo que se sigue manteniendo ahora, constituyendo otra de esas constantes, acaso la más honda, que te caracterizan. En términos históricos, transitas siempre por el carril del no-clasicismo, ya se trate de juegos de ingenio barrocos o de esos pliegues metálicos y tardogóticos, a lo Schongauer. La potencia atractiva de tus estampas no radica en una belleza *plana* y amable sino en otra, *aristada* y sobrecogedora.

od as an engraver and the present, when I am making use of digital printing processes. Insofar as content is concerned, there is a series of recurring themes that may possibly have an existential element – which I believe to be common to all artistic experience that is on-going in time – such as specular images, the unfolding and fragmentation of the id, the superposition of codes, the highly subjective visual field, the succession of in-depth planes, etc. On the other hand I have accepted the technical evolution gradually (I initially combined new technologies with traditional ones) although since I have been able to confirm the linguistic and methodological parallelism between both, I have dedicated myself to creating my work in the new media. This has freed me up tremendously from

the workshop, which for an artist such as myself (there are practically no artists who are dedicated solely and exclusively to engraving, as I did) was enormous. I now produce much more, and the virtuality that is intrinsic in working with the computer has given me wings.

JGM- As a historian, I tend to analyze today's creations in light of those of the past. There was a time when this was a bit of a complex for me, as I felt that I could not understand the purely aesthetic comments of many art critics. This was remedied when a mutual friend (trained in the fine arts) told me that a work of art is just that when one can recognize in it the elements that are common to other works from different periods of the past. I enjoy your creations in the

JMM- El concepto de lo sublime es absolutamente esencial para entender no sólo la evolución del arte, sino la psicología del hombre moderno y contemporáneo. Aunque sólo sea porque no es sino a través de él como se introduce la subjetividad como factor nuclear de la experiencia artística. Además de por esto, elegí esta categoría estética para iniciarme en la investigación teórica, porque me di cuenta de que era el factor común a aquellos grabados que la selectiva *historia general del arte* no ha podido obviar: la obra gráfica de Rembrandt, Piranesi, Blake y Goya principalmente. En mi caso, prácticamente desde los inicios participaba de un gusto por panorámicas abismales, profundas, formadas por densas masas de oscuridad, es decir, todo aquello que busca la proyección emocional del espectador en la obra.

En cuanto a lo segundo que comentas, busco trascender territorios ya hollados, aunque sea mediante un proceso de negación, pero no de desprecio o eliminación más o menos gratuita (lo que sería una toma de postura *anti*). De este modo, a partir de la imagen de un cuerpo desnudo, como también de la superficie plana en la que está impresa, intento ir más allá en el significado y en las formas, dotándola de una accidentada tridimensionalidad, mediante la violencia (¿como una sublime *terribilità* miguelangelesca, tal vez?) que ejerce el plegado y la torsión del papel impreso montado sobre aluminio. Algunos fotógrafos, al ver estas obras, me han confesado que a ellos jamás se les hubiera ocurrido tratar así al soporte de sus imágenes. Creo que mi actitud, aunque se pueda interpretar como tal, va más allá de una simple *falta de respeto* por los soportes convencionales, es más bien una toma de postura que prioriza a la plástica sobre la óptica.

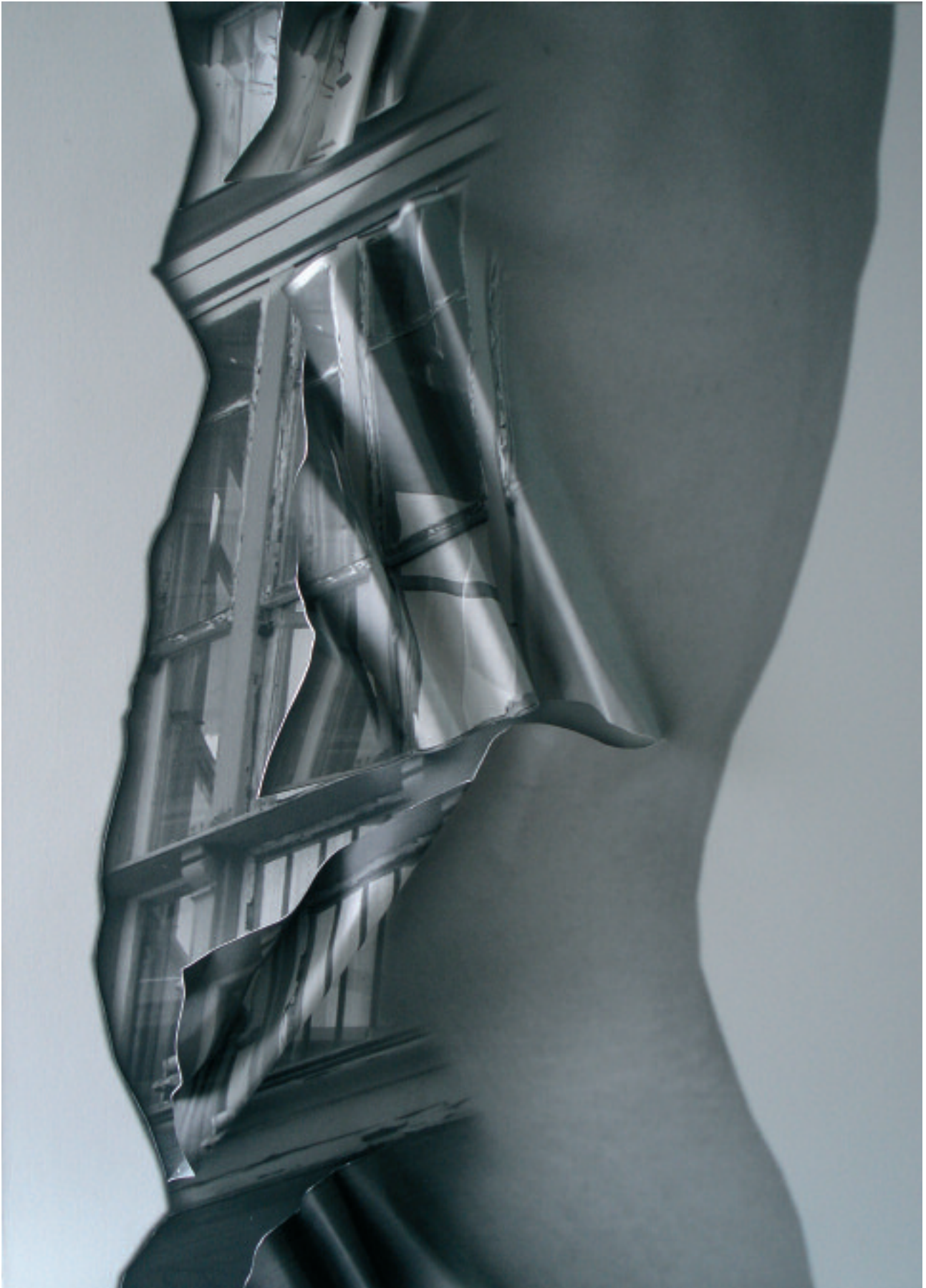
APOLO / DIONISOS

JGM- A la vista de tus obras, es evidente que el interés por tu propio cuerpo ha ido en aumento. Alguna vez te he oído comentar, con ironía, cómo has pasado de una fase apolínea (aquel *Autorretrato apolíneo y caliciforme con doble*, de 1999) a otra dionisiaca. El caso es que entonces, en la obra

light of history. You quench your thirst in it, frequently in the content (of philosophy, of science), but not necessarily in terms of its shapes. Nonetheless, and this is the good part and shows that it is not a mere show, I am surprised by the areas of coincidence with Duchamp, with Saura, with the masters of the Baroque and Mannerism...

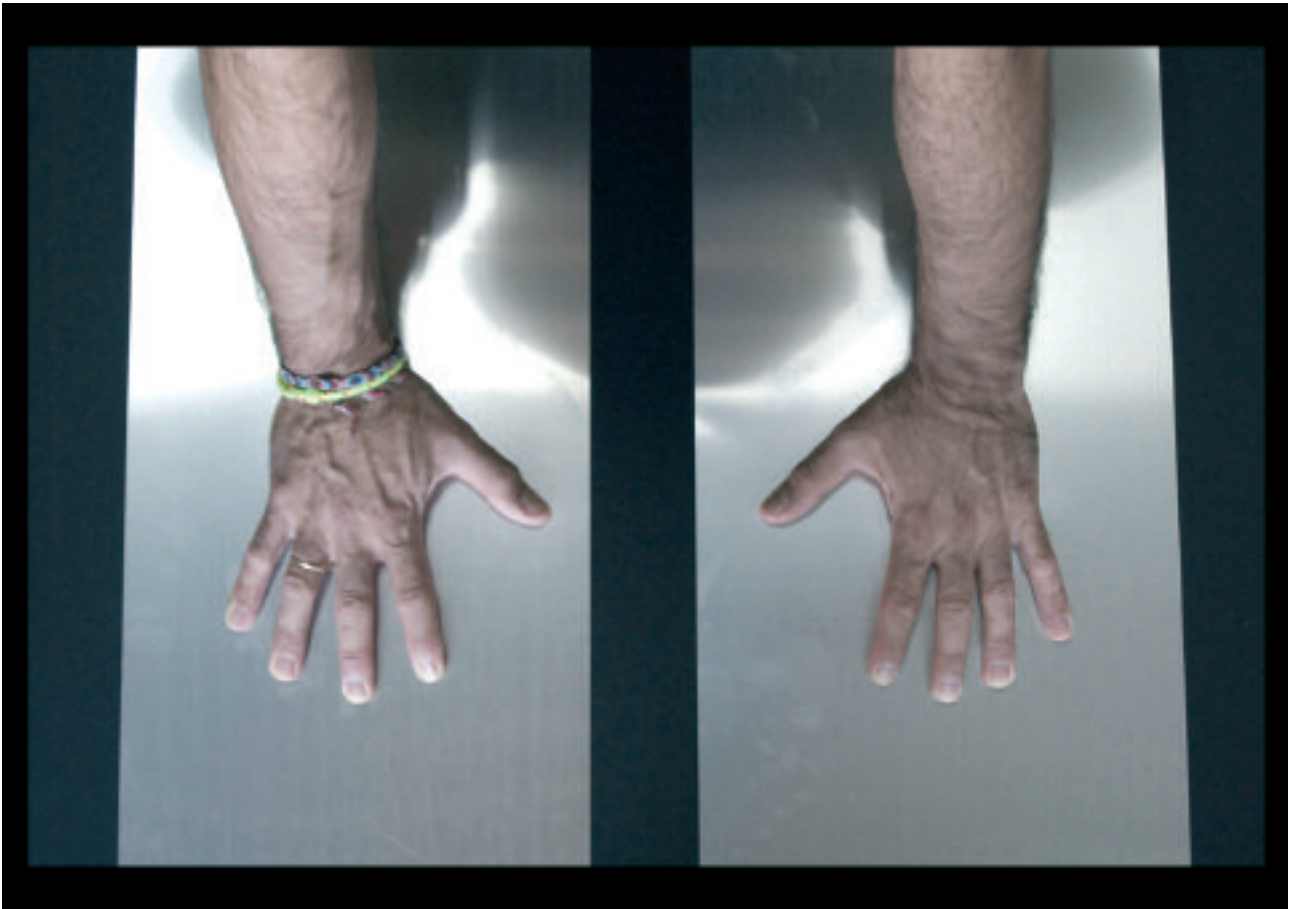
JMM- I fully agree with that opinion. It's clear that history leaves its mark on any idea and phenomenon of the present, and there are various theories, scientific as well as humanistic, that explain these influences. However for me it is something as plain and simple as recognizing myself as the holder of images, shapes, knowledge and experiences - many of them possibly inherited from a subconscious common cultural background-,

that play at establishing untold relationships and interpretations. Specifically, in cases you cite of the Baroque and Mannerism periods, I find huge potential for resources in terms of visual-ness and composition. Nevertheless, although it is evident that for the most part my work has a look to a more or less distant past, I always attempt to give a final slant to it that is always guided by a criterion of today's reality - that is, which looks to both sides of the present, which enables me to move forward. In short, I seek to develop original contributions, however few, partial or modest they may be. To do this, my happiest personal discovery in these last several years has been the depths I can submerge to thanks to the theoretical-practical, *double combustion engine* I ride.



ANTIMÓNADA II (2006)
IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL MONTADA SOBRE ALUMINIO.
860 X 680 MM.

ANTIMÓNADA III (2006)
DIGITAL PRINT ON PAPER MOUNTED ON ALUMINIUM.
860 X 680 MM.



“... ME ENFRENTO A CASI TODO COMO A LA SOLUCIÓN DE UN PROBLEMA, COSA QUE, POR OTRA PARTE, CONFIESSO QUE ME PRODUCE PLACER INTELLECTUAL...”

“... I CONFRONT MOST EVERYTHING AS THE SOLUTION TO A PROBLEM, WHICH ON THE OTHER HAND, I MUST CONFESS, GIVES ME INTELLECTUAL PLEASURE...”

THE BEAUTIFUL / THE SUBLIME

JGM- *The fact that you prefer the sublime over the beautiful is evident in your first writing (your doctoral dissertation); I believe that this continues to be the case today, representing another, perhaps the most profound of those constants that characterize you. In historic terms, you have always travelled the path of Neo-Classicism, either in the form of baroque guessing games or with metallic, Late Gothic sheets, like Shongauer. The appealing power of your prints does not reside in a flat, pleasant beauty, but in another which is more aristate and moving.*

JMM- The concept of the sublime is absolutely essential in order to understand not just the evolution of art, but also the psychology of modern and contemporary man. If only because it

is only through the sublime that subjectivity can be introduced as a core factor of the artistic experience. Moreover, I chose this aesthetic category to begin my work in theoretical research, because I realized that it was the common factor to those engravings that the selective *general history of art* has not been able to avert: mainly Rembrandt's, Piranesi's, Blake's and Goya's graphic art. In my case, virtually from the very beginning I have shared a preference for unfathomable, profound panoramas made up of dense masses of darkness; that is, everything that pursues the emotional projection of the person viewing the work.

In response to your second comment, I attempt to transcend already trodden territories, even though this may be through a process of denial, but not of disdain or of more or less

citada, tu cuerpo no aparecía, y ahora sí lo hace, y mucho. Quiero creer que te aburre lo apolíneo, o sea, lo canónico, lo correcto y que, en cambio, te estimula la ruptura de los cánones, el desorden bien entendido, lo barroco en el sentido de contrahecho.

JMM- Siempre me ha gustado jugar irónicamente con estas tipologías tan clásicas como nietzschieanas, pero en ello hay sobre todo un fondo trágico y existencial. Es precisamente esta dialéctica apolíneo-dionisiaca la que mueve la actual

gratuitous elimination (which would be akin to taking a stance of *anti*). In this way, starting with a nude body, as well as with the flat surface on which it is printed, I try to delve deeper into the meaning and forms, giving them an abrupt three dimensional nature, through the violence (perhaps like a sublime Michelangelo-like *terribilità*) inflicted by the folding and twisting of the printed page mounted on aluminium. Some photographers, when they see these works, have confessed to me that it would never have occurred to them to treat the support of their pictures in this way. I think that my attitude, although it can be interpreted in that way, actually goes beyond a mere *lack of respect* for conventional supports; rather, it is more akin to adopting a position that gives priority to the plastic over the optic.

APOLLO / DIONYSUS

JGM- *In light of your work, it is clear that the interest in your own body has grown. I have occasionally heard you comment, ironically, on how you have gone from a Apollonian phase (the Apollonian Self Portrait and Calceiform with a Double, from 1999) to a Dionysic phase. The question is that your body did not appear in the aforementioned work as it does now, and to a great extent. I would like to believe that you are bored by the Apollonian, that is what is orthodox and proper; and that in contrast, you are stimulated by breaking with the orthodox, by disorder in the best of all senses, the Baroque in the sense of the *misshapen*.*

JMM- I have always enjoyed playing ironically with such Classic typologies as the Nietzschean, but above all they

JUAN M. MORO

- Santander, 1960 (www.juanmoro.com).
- Premio Nacional de Grabado, 2000. Calcografía Nacional.
- Proyecto en el Rutgers Center for Innovative Print and Paper, Rutgers University, New Jersey, USA, 1999.
- Artista invitado. Kala Art Institute, Berkeley, California, USA, 2000.
- Representante de España en la XXIV Bienal Internacional de Arte Gráfico de Ljubliana (Eslovenia), 2001.
- Doctor en Bellas Artes (Universidad del País Vasco) y profesor de la Universidad de Cantabria desde 1999, sus publicaciones incluyen los siguientes ensayos: *Ilustrar lo sublime*, 1996, Leioa, Universidad del País Vasco.
Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX), 1998, Santander, Creática.
La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento, 2004, Gijón, Trea.

OBRA EN MUSEOS Y COLECCIONES

Artium-Diputación Foral de Álava. Vitoria-Gasteiz.
Calcografía Nacional. Madrid.
Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional. Madrid.
Fundación BBV. Ediciones de Arte Gráfico Contemporáneo.
Fundación Actilibre, Madrid.
Istituto Centrale di Grafica di Latina, Italia.
Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella.
Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.
Museo de Bellas Artes de Santander.
Museo Internacional de Electrografía de Cuenca.
Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Bélgica.
Colección Norte. Gobierno de Cantabria.
Colección Parlamento de Cantabria.
Colección Cajastur. Asturias.
Colección Ayuntamiento de Miengo. Cantabria.
Colección Universidad de Cantabria de Arte Gráfico.
Colección Caja Cantabria.

have a tragic, existential background. It is precisely this Apollonian-Dionysian dialectic that drives the current culture of hypertrophied bodies. I have a story: In 2003 I prepared an exhibit in the Bilkin Gallery in Bilbao, entitled *Gymnasium*, in which the main work was made up of four large images of body-building machines with skulls, skeletons and anatomic dissections superimposed on them. In short, they comprised four modern representations of the Baroque genre of the *vanitates*. The gallery owner recorded more expectation and greater attendance than normal, because word had gotten out that a new gym had opened in the neighbourhood! The Dionysian is the product of life with all its maturing and existential consequences and it is here, from the perspective of the forty-something sceptic that I am, that I recognize

myself. But beyond giving it one name or another, I am currently interested in something even trickier; and that is the very filling of the body itself, what it contains. Hence, in my latest works, I open up windows to let air in and let it breathe, so that the spirit, the soul that inhabits it, can flow...

GRAPHICS / ARCHITECTURE

JGM- *In your research in order to achieve ever more expressive forms, you have opened up an extremely prolific path based on the transgression of the two traditional dimensions. Your first works, the half-folded or half-unfolded boxes, were more architectural than sculptural. The latest, the ones based on folds and wrinkles, are more sculptural, at least at first sight, because*

cultura de cuerpos hipertrofiados. Una anécdota: en 2003 hice una exposición en la galería Bilkin de Bilbao con el título de *Gymnasium*, en la que la obra principal eran cuatro grandes imágenes de máquinas para musculación en las que estaban sobreimpresas calaveras, esqueletos y disecciones anatómicas. En definitiva eran cuatro modernas representaciones del género barroco de las *vanitates*. Pues bien, la galerista registró más expectación y afluencia de la habitual porque ise corrió la voz de que habían abierto un nuevo gimnasio en el barrio!

Lo dionisiaco es el producto de la vida con todas sus consecuencias madurativas y existenciales, y es donde, desde la perspectiva del escéptico cuarentón que soy, me reconozco. Pero más allá de ponerle una denominación u otra, en la actualidad me intereso por algo más escabroso aún, como es el del propio relleno del cuerpo, su contenido. Y así, en mis últimas obras, abro ventanas para que respire y se airee, para que fluya el espíritu, el alma que lo habita...

GRÁFICA / ARQUITECTURA

JGM- En tus investigaciones por lograr formas cada vez más expresivas, has abierto una vía muy fecunda basada en la transgresión de las dos dimensiones tradicionales. Tus primeras obras, aquellas cajas a medio plegar o a medio desplegar, poseían cualidades arquitectónicas más que escultóricas. Las últimas, las basadas en los pliegues y en las arrugas, se mueven en términos más escultóricos, al menos a primera vista, porque los puentes con la arquitectura siguen ahí. El más importante sería el hecho de que esos pliegues y arrugas constituyen un paralelo precioso respecto a lo que está ocurriendo en la arquitectura deconstructiva actual. Pienso en arquitectos como Eisenman, Libeskind o Gehry, cuyos proyectos han sido comparados por Luis Fernández-Galiano con los efectos materiales de un terremoto o un choque de trenes. Son coincidencias de este tipo, no necesariamente conscientes, las que contribuyen a dar mayor sentido a tu obra y a acreditarte como artista de tu tiempo, o sea, contemporáneo.

the links with architecture persist. The most important being the fact that those folds and wrinkles comprise a beautiful parallel with what is occurring in today's de-constructive architecture. I think of architects such as Eisenman, Libeskind or Gehry, whose projects have been compared by Luis Fernández-Galiano with the material effects of an earthquake or a train wreck. Coincidences of this type, not necessarily conscious, help to endow your work with greater meaning and to accredit you as an artist of your time, that is to say, contemporary.

JMM- I have always understood engraving from a spatial perspective, because an engraving is never a two-dimensional surface but rather, even on the millimetre scale, there is a third dimension of depth, which is engraved or carved. This charac-

teristic is transferred to the printed paper and confers a unique, exclusive condition to the engravings. To give you an example, this singular plastic condition emerges from the sublime and tenebrous architectural spatiality of the second edition of *Carceri* by Piranesi in 1761.

Three stages can be distinguished in my current line of work. The first was the result of a project for the Barjola Museum in Gijón, which dedicates its temporary exhibit hall specifically to sculpture. I presented a sculpture project there based on the graphic (which could well sound like total nonsense), and the logical consequence for me was to articulate it around printed developments of boxes, given that they are eminently graphic products (graphic as the global term equivalent to the English *print*: that which is printed).



“LA GRÁFICA, TOMADA DESDE EL PUNTO DE VISTA GLOBAL Y DE CONTINUIDAD CON LOS MEDIOS HISTÓRICOS DE GRABADO Y ESTAMPACIÓN AL QUE ANTES HE ALUDIDO, VIVE UN MOMENTO DE REVITALIZACIÓN Y PREVALENCIA SOBRE OTRAS DISCIPLINAS”

“GRAPHICS, TAKEN FROM A GLOBAL PERSPECTIVE AND FROM THE CONTINUITY OF THE HISTORICAL MEANS OF ENGRAVING OR PRINTING THAT I ALLUDED TO BEFORE, FINDS ITSELF AT A POINT IN TIME OF REVITALIZATION AND PREVALENCE OVER OTHER DISCIPLINES”

The second stage took on a more constructivist form, and here is where the architectural elements and spaces appeared: stairs, windows, observatories, hallways, et cetera. These works are created by superimposing two or more identical copies of the same image, which brought forth something that very specific to graphics: the reproductive productiveness. And it is thanks precisely to this dynamic of repetition that the work transcends the two conventional dimensions of the graphic to take on sculptural or architectural volume and presence.

Finally, the third stage that I am currently involved in, has been the result of several factors: on the one hand, the greater knowledge I have acquired about the artistic possibilities the materials I work with provide: the printed paper and alumi-

nium; on the other hand, my own theoretical reflections on the status the image is acquiring in general, and the printed image in particular, in contemporary art, converted into a *true raw material*, and I have gone on to treating it as such, moulding it, folding it, contorting it, cutting it, tearing it...; and of course, there is also the heritage preserved in my retina of those exquisite textile folds of the prints by Schongauer and other masters, as you pointed out before. Thus, an entire project arises, enlivened by plastic as well as by organic motifs, in which I think the link that you establish with de-constructivist architecture is quite correct because, when you stop to think about it, how can one remain uninfluenced, either consciously or unconsciously, by the architecture of the Gehry Guggenheim Museum

which is so close to us? In addition to this, in a text from 2004, I also compared the folds with a natural catastrophe that occurred that year: the tsunami, because of the more natural plasticity of the water world and the dynamics of liquids.

CONCLUSION

JGM- *And, in this present stage, your perception of graphics is...*

JMM- I believe that graphics, taken from a global perspective and from the continuity of the historical means of engraving or printing that I alluded to before, finds itself at a point in time of revitalization and prevalence over other disciplines. This is evident when we contemplate, without the prejudice of class, the international artistic panorama. However, in our country

there has been and continues to be an endemic preclusion of the reproductive arts, which has fatally caused the knowledge about processes and wonderful artists to be lost to abandon. This is not the case in other countries such as the United States, which is the country I am most familiar with. There, graphics enjoys a status that is equal to any other discipline. This is evident in the universities, large private and museum collections, research institutes and workshops, as well as in the commanding presence of graphics in general galleries, or in the attention paid them by historians, critics and curators. For me, I am experiencing the renovation of graphics as a true gift, and with all the intensity of living a historic moment, or at the very least, of being witness to the emergence of an important structural change in art. ■

JMM- Siempre he entendido el grabado desde una perspectiva espacial, pues una plancha de grabado no es nunca una superficie bidimensional, sino que, aunque sea a una escala milimétrica, hay una tercera dimensión en profundidad que es la que se graba o talla. Esta característica es algo que se traslada al papel impreso y aporta una condición única y exclusiva a los grabados. Por ponerte un ejemplo, la sublime y tenebrosa espacialidad arquitectónica de las *Carceri* de Piranesi en su segunda edición de 1761, surge de esta singular condición plástica.

En mi actual línea de trabajo cabe distinguir tres etapas. La primera fue consecuencia de un proyecto para el Museo Barjola de Gijón, que dedica su sala de exposiciones temporales específicamente a la escultura. Allí planteé un proyecto escultórico desde la gráfica (lo que bien podía sonar a disparate), y la consecuencia lógica para mí fue articularlo en torno a desarrollos impresos de cajas, en tanto que productos eminentemente gráficos (gráfica como término global equivalente al anglosajón *print*: lo impreso).

La segunda etapa adoptó una forma más constructivista, y aquí aparecieron ya los espacios y elementos arquitectónicos: escaleras, ventanas, miradores, pasillos, etcétera. Estas obras están elaboradas con la superposición de dos o más copias idénticas de la misma imagen, lo que trae a colación algo muy específico de la gráfica: la productividad reproductora. Y es precisamente gracias a esta dinámica en repetición cómo la obra trasciende las dos dimensiones convencionales de la gráfica, para adquirir volumen y presencia escultórica o arquitectónica.

Por último, la tercera fase, en la que ahora me encuentro, ha sido consecuencia de varios factores: por una parte, el mayor conocimiento adquirido de las posibilidades plásticas que me ofrecen los materiales con los que trabajo: el papel impreso y el aluminio; por otra, mis propias reflexiones teóricas sobre el estatus que está adquiriendo la imagen en general, y la impresa en concreto, en el arte contemporáneo, convertida en auténtica *materia prima*, y como tal he pasado a tratarla, moldeando, plegando, contorsionando, cortando, rasgan-

do...; y, por supuesto, también está el acervo conservado en el fondo de mi retina de aquellos exquisitos pliegues textiles de los grabados de Schongauer y otros maestros, tal y como tú has apuntado antes. Surge así un conjunto de obra animado por motivos tanto plásticos como orgánicos, en la que me parece muy correcto el vínculo que estableces con la arquitectura deconstructiva, pues, bien pensado, ¿cómo no haber quedado influido consciente o inconscientemente por la arquitectura tan cercana a nosotros del Museo Guggenheim de Gehry? Además de ello, en un texto de 2004, he comparado también los pliegues con una catástrofe natural ocurrida aquel año: el maremoto, por la plasticidad, más natural, del mundo acuático y la dinámica de líquidos.

CONCLUSIÓN

JGM- Y, en este presente, tu percepción de la gráfica es...

JMM- Considero que la gráfica, tomada desde el punto de vista global y de continuidad con los medios históricos de grabado y estampación al que antes he aludido, vive un momento de revitalización y prevalencia sobre otras disciplinas. Esto es algo evidente a poco que se mire sin prejuicios de clase el panorama artístico internacional. Sin embargo, en nuestro país ha habido y aún hay una prevención endémica hacia las artes de reproducción, lo que ha hecho que, fatalmente, se perdiera conocimiento de procesos y estuendos artistas por abandono. No es así en otros países como el caso de Estados Unidos, que es el que mejor conozco. Allí, la gráfica tiene un estatus parejo a cualquier otra disciplina. Eso es evidente en las universidades, grandes colecciones privadas y museísticas o centros de investigación y talleres, también en la importante presencia de la gráfica en las galerías generalistas, o en la atención que le prestan historiadores, críticos y comisarios. Por mi parte, vivo la renovación de la gráfica como un auténtico regalo, y con la intensidad de estar ante un momento histórico, o cuando menos ante la emergencia de un importante cambio estructural en el arte. ■



JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ

Suances, 1966. Es doctor en historia del arte por la Universidad de Valladolid y profesor de la Universidad de Cantabria, donde ocupa además el cargo de director de exposiciones desde 1999. Coincidiendo con esa fecha, su línea de investigación viró de la historia de la

arquitectura española de los siglos XV-XVIII a la museología. Fruto de esas investigaciones ha sido el ensayo *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, 2006, Gijón, Trea.

Suances, 1966. Doctor of history of art from the Universidad de Valladolid and lecturer at the Universidad de Cantabria where he has also functioned as director of exhibitions since 1999. Around this time, his line of research veered from history of 15th- to 18th-Century Spanish architecture to museology. Fruit of this research was his essay *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, 2006, Gijón, Trea.

PABLO HOJAS

Fotógrafo. Ha trabajado, entre otros, para la Agencia EFE, El País y Televisión Española. También ha dirigido varios talleres de fotografía en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y en el Centro Cultural de Caja Cantabria. Creador de la primera fotogalería en Cantabria. De su amplia trayectoria podemos destacar sus últimas exposiciones: *Feria de Arte de Lisboa y Primavera Fotográfica (Cataluña)*, ambas con la Galería Sicart en 2004; y *El ojo consentido*, Centro Cultural de Caja Cantabria, Santander, 2005.

Photographer. Has worked for Agencia EFE, El País and Televisión Española, among others. He has also directed a number of photography workshops at the Universidad Internacional Menéndez Pelayo and the Centro Cultural de Caja Cantabria. Founder of the first photo gallery in Cantabria. His extensive experience includes: *Lisbon Art Fair and Primavera Fotográfica (Catalonia)*, both with Galería Sicart in 2004, and *El ojo consentido*, Centro Cultural de Caja Cantabria, Santander, 2005.

