

JUAN MUÑOZ.
EN LA HORA VIOLETA



Imagen: Juan Muñoz, *Del Borrar*, 1986. Colección Museo CA2M.

INDICE

Datos prácticos

Presentación

Contenido

Artista

DATOS PRÁCTICOS

Nombre de la exposición:
Juan Muñoz. En la hora violeta.

Organizada por:
Museo Centro de Arte Dos de Mayo

Fechas: 17 junio 2023 — 7 enero 2024

Inauguración: sábado 17 de junio a las 12:00 horas

Más información y recursos visuales:



Dirección:
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid

Horario:
Martes a domingo de 11:00 a 21:00 horas
Cerrado: Todos los lunes y los días 24, 25 y 31 de diciembre,
1 y 6 de enero.

Teléfono:
912 760 221

Mail:
ca2m@madrid.org

Web:
www.ca2m.org

Redes Sociales:
[Instagram.com/ca2mmadrid](https://www.instagram.com/ca2mmadrid)
[Facebook.com/CA2MMadrid](https://www.facebook.com/CA2MMadrid)
[Twitter.com/CA2M_Madrid](https://twitter.com/CA2M_Madrid)
[Youtube.com/CA2MCentrodeArteDosdeMayo](https://www.youtube.com/CA2MCentrodeArteDosdeMayo)

Gabinete de prensa

Prensa DG Promoción Cultural:
prensaculturalyturismo@madrid.org

Prensa Museo CA2M:
Vanessa Pollán Palomo
prensa.ca2m@madrid.org

Teléfono: 689 616 859

PRESENTACIÓN

Esta exposición conmemora los setenta años del nacimiento de Juan Muñoz (Madrid, 1953 - Ibiza, 2001), el artista español que alcanzó una mayor notoriedad internacional en las últimas décadas, en una trayectoria fulgurante desde su primera exposición en 1984 hasta su prematuro fallecimiento a los 48 años de edad.

La muestra –que continúa la que puede verse en la sala Alcalá 31 hasta el 9 julio– recorre su primera década de trayectoria hasta 1990. Su título, *En la hora violeta*, es el verso 220 de *La tierra baldía* de T. S. Eliot, uno de los poemas favoritos del artista: “la hora de la tarde que conduce al hogar, y devuelve a casa al marinero”.

El tiempo del arte y el tiempo del visitante de exposiciones ocurre siempre en esa hora violeta, una hora en la que las sombras ganan la partida al día. Como escribía el filósofo Emmanuel Lévinas, en *La realidad y su sombra*, otro texto favorito del artista: “El arte no conoce un tipo particular de realidad (...). Es el acontecer mismo del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombra”.

CONTENIDO

Los inicios de la trayectoria de Juan Muñoz son una sucesión de curiosidades nuevas: recibe tutorías del sofisticado crítico de arte Santiago Amón; comienza estudios de arquitectura en Madrid y luego se plantea cursar cinematografía; gracias a una beca del British Council acude a estudiar litografía a la que hoy se llama Central Saint Martins College of Art and Design en Londres; otra segunda ayuda le lleva al Croydon College, donde realiza un posgrado con Bruce McLean y conoce a la artista Cristina Iglesias, con la que se casará después; su formación culmina en Nueva York, con una beca Fulbright que le lleva al Pratt Graphic Center y luego a convertirse en artista en residencia del P.S.1 Contemporary Art Center. Aunque él mismo dijo: “pasé un año en Nueva York y realicé un solo dibujo” [Nota para traductor/a: “I spent one year in New York, and I made one drawing”], en realidad haría trabajos performativos, investigaciones en los museos y fondos bibliotecarios de la ciudad e incluso una entrevista al escultor Richard Serra.

En 1982 se instala en Torrelodones para dedicarse profesionalmente al comisariado. La exposición *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores* –con figuras fundamentales como Mario Merz o Peter Eisenmann– la realiza junto a la comisaria española más internacional de aquel momento, Carmen Giménez. Un año después comisaría, *La imagen del animal*, una muestra en Santander que liga los nuevos comportamientos artísticos con la plástica prehistórica. En paralelo, arrancan sus intereses como escritor, que iban a acompañarle a lo largo de toda su producción: desde ensayos sobre artistas como Medardo Rosso, Jannis Kounellis o el arquitecto Borromini hasta un tipo de ficción etnográfica cercana a las ficciones de Jorge Luis Borges que debe considerarse una parte importante de su obra.

Desde 1983 decidió dedicarse por completo a la práctica artística. Esta exposición recupera muchos de sus primeros trabajos y, aún con algún titubeo propio de un artista emergente, la reflexión conceptual y la exigencia técnica de estas obras tempranas ya está a un altísimo nivel. Como él mismo dijo: “Uno quisiera creer que lleva sus esculturas dentro de sí mismo, como le pasaba a Enrico Caruso con la voz”. Su primera exposición individual, en la galería Fernando Vijande de Madrid en 1984, se reconstruye en parte en el atrio del Museo CA2M. Asombra en estas piezas la coherencia con respecto a su trayectoria futura: las arquitecturas para la vigilancia, una relacionalidad compleja entre los personajes, la erosión de la frontera entre representación y realidad y el uso del lenguaje como truco ilusionista avanzan lo que serán sus herramientas centrales.

Aunque aquella primera exposición no fue un éxito de ventas, sí lo fue para la crítica. De la mano de la comisaria María de Corral exhibe en 1986 en la sección Aperto de la Bienal de Venecia y en 1987 realiza en el CAPC de Burdeos su primera exposición monográfica en un museo. Es ahí que su trayectoria –con el apoyo de grandes comisarios del norte de Europa como Rudy Fuchs, Jan Hoet o Chris Dercon– adquiere un fulgurante peso internacional. En España, su primera exposición institucional no llegará hasta 1996.

Su trabajo en la década de los 80 estuvo marcado por una triple intención: recuperar la figura humana para la estatuaría desde una plástica no expresionista, experimentar con el repertorio emocional del régimen expositivo y plantear una reflexión sobre las posibilidades teatrales de la instalación. La complejidad de las narrativas espaciales de Juan Muñoz arranca con su interés en los minaretes, atalayas, balcones y otras arquitecturas concebidas para la mirada elevada del poder, pero también para la proyección de la voz. Su interés por la especulación narrativa se despliega en toda una serie de trabajos centrados en lo siniestro cotidiano, desde sus amenazantes pasamanos descontextualizados –arquitecturas guía que han perdido su objeto– a los llamados *Raincoat drawings* [dibujos de gabardina] que representan en blanco sobre fondo negro espacios domésticos, vistas de interiores de un gótico gélido. La exposición culmina con varias de las obras maestras que consolidaron su fama, instalaciones de suelos ópticos donde la teatralidad sirve para tensionar la reacción física y psicológica de los visitantes a una exposición, como *The Waste Land* [La tierra baldía], *Souffleur* [apuntador] o *Arti et Amicitiae*, recuperada por primera vez desde su instalación en 1988.

La exposición está concebida como un relato circulatorio en un museo encantado, una casa del arte tomada por una ausencia ritmada, por un reconocimiento de una espectralidad inevitable. Las primeras y últimas piezas de esta exposición son retratos sin figura y trucos de prestidigitación concebidos para que el mago, el artifice, desaparezca. Juan Muñoz, como el del hechicero Próspero de *La tempestad* de Shakespeare, se despide cada vez de su público, en cada ceremonial expositivo, después quizá de prometer ahogar su libro de magia, indescifrar su código, enterrar sus trucos.

EJERCICIOS DE DESAPARICIÓN

Fernando Castro escribió que la cuestión principal de la obra de Juan Muñoz es la de la presencia. Sus primeras obras reflexionan sobre la naturaleza del retrato –el género clásico del arte que permite la máxima articulación de presencia– para devenir su reverso paradójico: la manifestación de una ausencia.

Retrato es una figura de jardín rota, de la que sólo quedan los pies, como si el resto de la figura hubiese saltado fuera de la representación. La obra formó parte de *La imagen del animal* (1983, Santander) y el catálogo testimonia su importancia: como comisario y editor la maquetoó en una doble página junto a la imagen del Bisonte de Altamira.

En la pieza sin título de 1983, la fotografía está intervenida con tñpex: el material por antonomasia para borrar errores de un texto, hace desaparecer el rostro en una forma extrema de corrección y de distancia. El artista dijo en una entrevista: “Chillida dice que para él una obra está terminada cuando le es familiar, para mí es lo contrario, una obra está terminada cuando me es ajena”.

Juan Muñoz estaba muy interesado por la prestidigitación. La máxima hazaña de un mago, el número final con el que culminan sus espectáculos, es la desaparición.

MADRID, 1984

PRIMERA EXPOSICIÓN, ÚLTIMOS TRABAJOS

Juan Muñoz realizó su primera exposición individual en la galería Fernando Vijande, una referencia fundamental de la contemporaneidad de la ciudad en aquel momento, donde se había celebrado la mítica exposición de Andy Warhol dos años antes. Ocupaba el espacio de un garaje en el barrio de Salamanca de Madrid, que se ha reproducido aquí con sus características columnas para exhibir una gran parte de las piezas que se mostraron entonces. Allí aparecieron por vez primera algunos de los temas de encuadre que componen su iconografía, como escaleras, balcones o minarettes. Las obras se disponían en el espacio para transformar el interior de la galería en una ficción de exterior, como en una plaza de un entorno urbano. La inversión del interior cerrado de la sala de exposiciones en espacio público es una espacialidad paradójica característica de la forma en que Juan Muñoz entiende las exposiciones.

La instalación central, con cuatro balcones sobre las columnas, se titula *El general Miaja buscando el río Guadiana*. Con el título de esta obra seminal aludía a la imposibilidad de búsqueda de algo que parece ser visible pero que no siempre lo es: el río Guadiana, que fluye por el centro de España, desaparece repetidamente al sur de Alcázar de San Juan y discurre bajo tierra antes de resurgir unos kilómetros más adelante. El General Miaja fue el jefe de la defensa de Madrid durante la Guerra Civil, el general que protegió la ciudad de las tropas de Franco durante casi tres años y se convirtió en héroe de la población madrileña. Dominando la vista sobre la casa de Juan Muñoz en Torrelodones, existe todavía un búnker de observación de la Guerra Civil que puede haber sido el punto de partida visual imaginario de esta obra. Ya en su primera exposición, el artista coloca a su público en la tensión emocional ante una amenaza permanente.

Las esculturas que pueblan el espacio son variaciones de torres con vigías. *Dentro y fuera* es una escalera de caracol que reúne en su cima a tres figuras humanoides de madera, coronadas por una cuarta que lleva en sus brazos una oreja sin cuerpo. Aquí la alerta pasa de la visión a la escucha: durante sus primeros años investigará profundamente en las posibilidades de una escultura que oiga.

En *Pieza con Alvar Aalto*, la estructura metálica que sirve de soporte y balcón a dos figuras que parecen dialogar entre sí incluye la planta en forma de abanico de la Casa de Cultura de Helsinki, concebida por el arquitecto finlandés Alvar Aalto en homenaje a la Quinta Sinfonía de Sibelius, dentro de los proyectos de renovación intensiva de la ciudad después de la Segunda Guerra Mundial. Tanto la situación de excepción en la que se encuentran las figuras como la inestabilidad del conjunto, provocan una sensación de angustia que se acentúa por el brazo señalador de una de ellas, que parece haber visto algo en el horizonte.

Este canto requiere una considerable flexibilidad vocal, cobija a las figuras bajo una arquitectura que puede recordar a las miniaturas votivas de la temprana Edad Media. De hecho, en sus cuadernos de la época aparecen imágenes y dibujos de Santa María del Naranco, la capilla prerrománica asturiana pero también a las icónicas formas de su contemporáneo escultor Joel Schapiro. En *Este canto requiere una considerable flexibilidad vocal* las figuras de vigía se sostienen por su extrema proximidad, mediante la presión que ejercen entre ellas, aumentando la extrañeza y el desasosiego ante la inminencia del peligro.

If this be treason toma su título de un verso del poeta Ezra Pound. Las palabras le sirven literalmente de soporte, sobre un lecho de sal, como el que se usa para evitar la congelación en tiempos de nieve. Su parte superior es una trampa para conejos. Las dos piezas tituladas *Guerrero escudo y muerte en la Glyptoteca de Munich* remiten a los combatientes moribundos de los frontones del templo de Aphaia en Egina. Conservadas en la Gliptoteca de Munich, las esculturas están rotas, pero mantienen la forma original resaltando las ausencias de parte de sus miembros, como cuerpos intermitentes. Otro guiño a las formas de montaje de los restos de la cultura clásica en los museos históricos es *Junto a mi Dibujo de Martin Walde*: remite en el título al pintor austríaco de su generación al tiempo que el salto o desaparición de la figura se sitúa sobre una ménsula que recuerda a las de la Gipsoteca canoviana de Carlo Scarpa.

En estas primeras esculturas Juan Muñoz hacía confluír múltiples citas literarias y referencias plásticas donde la densidad emocional es consecuencia de la suma de múltiples experiencias culturales, tal y como hacían sus admirados T. S. Eliot o Jorge Luis Borges. Eso se percibe incluso en el tupido lenguaje de montaje: a lo largo de su trayectoria irá desnudando el espacio expositivo y limitando sus efectos a un reducido número de piezas por sala.

¿QUIÉN VIGILA AL VIGILANTE?

“El minarete es el lugar del canto, el espacio donde reside la voz. Las torres son algo distinto. Están en las costas. Se utilizan para defensa, pero también eran un punto de visión hacia el mar donde posiblemente nunca apareció el enemigo. Me recuerdan la historia de Dino Buzzati donde en una gran edificación militar el capitán Drogo para su vida esperando la llegada de los tártaros a través de la gran planicie. Atento a algo temido a la vez que deseado porque nunca ocurre. Esas torres son el lugar desde donde se atiende a lo que continuamente posterga su llegada”. Estas palabras de Juan Muñoz se refieren a una serie de obras que realizó a mediados de los años 80 cuyo motivo central era las construcciones elevadas.

Las piezas escultóricas de torres y minaretes dialogan con otras esculturas del momento, como los ascensores y elementos de ingeniería del paisaje de Ángeles Marcos, pero en Juan Muñoz el interés por la experiencia psicológica supera el impulso formal. *Loma*, por ejemplo, introduce una de esas aves de su vecino escultor de jardín, pero también una figura humana que parece atrapada en la elevada geografía del lenguaje que le sirve de base.

Las atalayas, o torres de vigilancia costera, fueron construidas en las costas del sur de España para defenderlas de los ataques de los piratas berberiscos. En la provincia de Málaga existen unas cincuenta de estas torres y Juan Muñoz realizó una pieza que cataloga fotográficamente algunas de ellas.

Navaja a la Derecha del Balcón combina dos elementos de diferente escala: un balcón en miniatura, con algo de figura nemotécnica de la vigilancia y del control visual sobre una escena, y una navaja a tamaño natural dispuesta en una posición imposible, a punto de caerse, violentando la escena y presagiando que la acechanza indica siempre una posibilidad de giro tenso del relato.

En el 1985, registró fotográficamente una performance que consistía en levantar del suelo una estructura de fibras vegetales de unos nueve metros de altura, una especie de minarete al que subirse para otear el horizonte, del que luego desciende para tumbarlo al albero para su retirada definitiva. Es decir: la paradoja del lugar de ser visto como el lugar de ver. Este gesto parece el origen primigenio de su importante texto *Segment*, una ficción etnográfica sobre la importancia de una arquitectura efímera que rige la vida de una comunidad.

UN ARTE A LA ESCUCHA

Entre los elementos más icónicos de los trabajos de los años 80 están las representaciones de orejas. Se trata de órganos auditivos representados frontalmente, como signos de la atención que la obra de arte le presta a la voz del visitante. Si para el filósofo Walter Benjamin los objetos con aura son capaces de devolver la mirada, pareciera que para Juan Muñoz, lo que devuelven es el oído.

Cuenta Neal Benezra, comisario y amigo del artista: “Aunque solían aburrirle sus trabajos del colegio, Muñoz puso especial interés en un proyecto de ciencia sobre el oído humano. Recuerda haber estudiado cuidadosamente la forma y el funcionamiento del oído, haciendo varios diagramas para completar el encargo. A pesar de ese cuidado en el proyecto, y del darse cuenta de que era la primera vez que se implicaba en los deberes escolares, recibió una nota baja. En un arranque de rabia, insultó a su profesor en clase y, a los doce años, fue expulsado del colegio”.

Número 13 pertenece a un pequeño grupo de pinturas que Juan Muñoz presentó en su primera exposición individual. Su fondo negro y trazos blancos recuerdan a una pizarra, un eco educacional. La oreja realizada con polvo de grafito remite a ese mismo universo de fondo negro que luego continúa en los llamados “dibujos-gabardina”. En uno de sus cuadernos, anotó: “Mis elementos: antracita como opuesta a los espejos”.

CASA TOMADA

Entre 1983 y 1984, comienza un interés por los interiores domésticos, tanto en dibujos, como en instalaciones y esculturas. Su familia recuerda sus visitas al Rastro de Madrid para conseguir diferentes objetos que luego incorporaba descontextualizado a sus esculturas, pero también cómo a veces se llevaba del hogar familiar muebles o enseres de menaje o decoración, con la consiguiente sorpresa del resto de los convivientes. Al principio son sillas, cómodas, ventanas o puertas, que interviene con placas de cemento grabadas con temas recurrentes como una oreja o animales de estética neolítica. En el caso de la cómoda, está pintada con motivos abstractos repetitivos e intervenida con dos grandes fragmentos de pizarra que la atraviesan.

Juan Muñoz tenía mucho interés en la arqueología y en la antropología. En *Notas afines a tres*, escrito junto a Carmen Giménez en 1983: “En el principio era el menhir”. Existe un dibujo en uno de sus cuadernos fechado el uno de febrero de 1983 donde coloca sobre un mueble un dolmen o un portal megalítico. El mismo año comisarió *La imagen del animal*, un proyecto que relacionaba arte prehistórico con arte contemporáneo.

En 1987, Jean-Marc Poinot, con quien trabajó para su primera individual institucional en el CAPC de Burdeos, recuerda: “En nuestros encuentros en Torrelodones o en Madrid, Juan Muñoz instó varias veces a que visitara el Museo Arqueológico de Madrid. Le parecía característico de nuestra visión actual, con sus calas discontinuas en monumentos y periodos del pasado español y visiblemente ejercía gran fascinación en él”. La relación con unas representaciones descontextualizadas, vaciadas de significado y cubiertas de cierta superstición excitaban la imaginación del escultor.

En el caso de otra pieza de mobiliario unos años posterior, *La marea*, se trata de una mesa de trabajo de taller intervenida con una serie de dibujos ondulantes. En una entrevista cuenta que los suelos ópticos de *Waste Land* son para él como un suelo seco opuesto al mar: “La fascinación de mirar al mar es realmente incomprensible porque allí no ocurre nada. Tal vez es eso que hace de los marineros tan buenos contadores de historias...”.

RAINCOAT DRAWINGS

Los *raincoat drawings* son dibujos de tiza y óleo sobre un fondo negro en lienzos de gran formato que Juan Muñoz realizó desde mediados de los 80 hasta comienzos de los años 90. El título de esta serie toma el nombre de la tela negra que se asemeja a la utilizada en la fabricación de impermeables. La sensación ominosa de estar en un ámbito doméstico reconocible pero no sentirse en casa es la experiencia central de los dibujos-gabardina. La incoherencia entre sombras y luces es premeditada y se debe a la técnica de trabajo: tomaba imágenes de revistas que proyectaba en transparencia sobre el lienzo, para luego desplazar la imagen en pos del extrañamiento. A Juan Muñoz le interesaba también el factor tiempo: “Si los dibujos consiguen sugerir una emoción es porque pueden dar la impresión de que algo ha ocurrido o va a ocurrir. Que has llegado demasiado pronto o demasiado tarde. Siempre en el momento equivocado”.

Otra anécdota familiar explica el efecto psicológico de estas piezas: “A veces de niño, cuando volvía a casa, no sé por qué, mi madre cambiaba los muebles de la habitación; llegabas, abrías la puerta de tu habitación y te dabas cuenta de que éste ya no era tu cuarto, era el de tu hermano.”

CONTENIDO

Ahora tu cuarto, con todas tus cosas, los carteles en la pared, estaba en alguna habitación al final del pasillo. Te acostumbrabas a ese cuarto, hasta que ella volvía a cambiar las habitaciones. (...) Si retiras los muebles de una habitación la llenas de ese vacío. No es una habitación vacía, es una habitación que no continúa ocupada por lo que había antes. Esa cualidad no la puedes crear a partir de cero. Primero tienes que construir la casa, luego amueblarla y después llevarte las cosas”.

La tensión psicológica en el ámbito doméstico es un tópico literario desde el nacimiento de la novela de detectives. Cualquier elemento cotidiano del hogar es para Poe o Conan Doyle una excusa narrativa: la pista o indicio de un crimen inconfesable. Como decía el propio Juan Muñoz: "Cualquier situación normal está preparada para que ocurra algo”.

La pieza de la colección de su amigo, el artista Julião Sarmento, es especialmente relevante. Detrás del dibujo visible hay otros cuatro que un día fueron expuestos pero que se exhiben tapados, como un secreto: son potencialidad pero también frustración de las expectativas y del deseo de ver del visitante.

ARQUITECTURA GUÍA

Juan Muñoz contó que veía una relación muy fuerte entre el pasamanos y el suelo: los dos tienen que ver con el caminar y la inseguridad. “¿Realmente hace falta una barandilla para subir las escaleras o es sólo una sensación tranquilizadora?”, se preguntaba.

Sus series de pasamanos toman como punto de partida fotos de revista o catálogos de decoración para el hogar. Esa descontextualización es la misma que ocurre al convertirlos esculturas: aquella seguridad que deberían transmitir desaparece; su cualidad transicional que les hace servir de guía solo potencia la confusión de su inutilidad.

Main courante se traduce al español como “pasamanos”, pero también es un acta de declaración o de registro: en el caso de ser víctima o testigo, se puede depositar ante la policía una “main courante” en la que consignar los hechos y datarlos, sin necesidad de llegar a una denuncia. Otros pasamanos de Juan Muñoz incluyen navajas en su cara interior, donde la seguridad se torna directamente en miedo. Aquí, la amenaza la da el doble sentido, en la ambigüedad semántica del título.

El *Barandal* remite a otro tipo de intimidación, la de la serpiente. En una nota de uno de sus cuadernos del momento escribió: “Un pasamanos como una serpiente que se muerde la cola”. Es el uróboros, la figura mítica del ciclo eterno de las cosas, pero también del esfuerzo eternamente inútil.

Lo vi en Marsella tiene –como la pieza permanente en el claustro del Museo Reina Sofía, titulada *Lo vi en Bolonia*– una referencia paratextual a un recuerdo propio, con el verbo testimonial en primera persona. Un brazo, un fragmento de armadura de infante, se sujeta y desaparece en el muro como una presencia espectral, que viene a constatar materialmente algo que ha sido visto.

TEATROS DE SOMBRAS

A finales de los años 80, Juan Muñoz realizó una serie de piezas a medio camino entre las siluetas recortadas para los personajes de un teatro de sombras y las figuras de un mecano autómatas. Las siluetas de cazadores, con rifles amenazantes, son como un bucle sin fin de cazadores cazados. La pieza debe leerse alegóricamente: los personajes se persiguen a sí mismos tal y como el espectador persigue el sentido, pero el significado mismo de la obra es el acontecer de la ansiedad interpretativa. Como en un escultórico juego de palabras, lo único que la obra dice es el acto mismo de lectura.

La figura de madera deja un juego en suspenso, a punto de ser iniciado con las piezas en el aire. En el caso de las figuras que parecen estar a punto de partir un palo en sus rodillas, hay una referencia iconográfica hallada en los cuadernos del artista: “Del dibujo de Rafael del hombre doblando un palo”.

A Juan Muñoz le gustaba especialmente frustrar las expectativas de los espectadores: “Por un lado está la quietud de una escultura figurativa que para mí sigue siendo un enigma inexplicable. Por otro lado, la representación del movimiento y el gesto dentro de la quietud es un reto que resulta infinitamente fascinante. Y la idea de una escultura que se mueve (...) puede crear un momento de asombro. Es precisamente ese “momento de asombro” –el movimiento que las figuras parecen querer iniciar– el que el espectador espera presenciar ante esta escultura”.

EN EL PALACIO DE LA MEMORIA

“A veces he pintado y construido suelos. Suelos que van de una pared a otra y sobre los que el espectador camina. No simula ser una realidad; son realidad”. Este suelo es una cita tomada a partir de una imagen de la Catedral de Ely en Inglaterra que aparecía en un volumen de Historia de la Arquitectura. El artista explicaba: “El suelo no es muy importante. Si acaso el acto de recorrerlo. Ese continuo cambio aparente. Algo no sobre el movimiento sino sobre el deseo de movimiento, o quizás sobre la quietud de las apariencias exteriores. Es una imagen acerca de la tentación de reinventar. (...) Cuando el espectador camina por el suelo, a causa de esa cualidad de decena se sugiere una cierta consciencia de actor o al menos, por un momento, la suspensión de su descreencia como observador distante”.

Junto al techo, instala varias ménsulas que presentan figuras caricaturescas como las de los canecillos tardomedievales. La ansiedad espacial aquí se multiplica: las cabezas retratadas miran al espectador, lo convierte en actor; pero, al mismo tiempo, le hacen levantar la vista y perderse en el desierto de la representación a sus pies. Juan Muñoz escribía: “Así la mejor escultura es un Caballo de Troya”.

LOS INSTRUMENTOS MUDOS

“Enero de 1988: El año parece comenzar con una sospecha de que el apuntador es el único espectador de su propio juego”. Esta anotación de un cuaderno de Juan Muñoz avanza el clima psicológico que transmite su serie de piezas sobre la figura que asegura la memoria de los actores en un teatro. “Cuando hice *The Prompter* [El apuntador] quería hacer una casa de la memoria, esa mente que nunca ves pero que siempre está ahí. Es como el teatro de Giulio Romano o Giordano Bruno, como un escenario sin representación, sin obra, sólo un hombre tratando de recordar, tratando de no olvidar”.

El suelo perspectivo pone en cuestión la certeza del mirar, pero el tambor mudo que espera en el escenario pone en cuestión la naturaleza misma del teatro. De nuevo, un bucle se produce entre la experiencia de la pieza y su interpretación, abismada como una imagen entre dos espejos en el suelo óptico en miniatura que decora a su vez la membrana del tambor. Juan Muñoz escribió también: “Lo que me interesa en el teatro es que no hay réplica posible. Cuando cae el telón, te vas. Una pieza debería tener esa cualidad, no poderla replicar”.

La caja de violín remite a ese mismo universo pero con un negativo más radical. A través de la metálica celosía industrial se vislumbra una caja de instrumento vacante, la negación de la posibilidad misma de sonar para la escultura que antes había sido toda oído.

ESTÉTICAS DEL DUELO

En una obra de 1995, Juan Muñoz se fotografía llevando a cabo un truco de magia: sentado en una silla debajo de una tela, desaparece. El mago, el ilusionista o el prestidigitador eran respetados por el artista como compañeros de profesión: “Creo que la explicación de algunos de los mejores trucos de cartas o de desaparición es tan bella como el propio truco. Son tan complicadas, ricas o maravillosas como lo pueda ser el truco”. Aquí, precisamente, sobre las fotos anota en blanco las instrucciones, imitando las indicaciones habituales de los libros para aprender trucos de magia

Este y otros trabajos de Juan Muñoz –como los dibujos de *A Brief History of my Death* [Breve historia de mi muerte]– han sido leídos como premonitorios, como parte de un relato biográfico que anticipa su prematura muerte. En realidad, Juan Muñoz pertenece a una generación de pensamiento posmoderno que promulgó la muerte del artista y una relación póstuma con el lenguaje.

El semiólogo Roland Barthes escribía: “Entre la palabra y el objeto al que se refiere, hay un duelo en curso”. Esa constatación de una ausencia, esa tragedia de la representación, no está a la vez exenta de humor. Dos de sus cuadernos comienzan con el epitafio de Marcel Duchamp: “Después de todo, los que mueren son siempre los demás”.

JUAN MUÑOZ

Juan Muñoz nació en Madrid en 1953. Pasó un año estudiando arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid antes de decidir huir de la España fascista hacia Londres en 1970. Muñoz pasó a estudiar en la Escuela Central de Arte y Diseño de Londres (1976– 1977); Croydon College of Design and Technology, Londres, donde se centró en el grabado (1979–1980); y Pratt Graphics Center, Nueva York (1981). Los períodos que Muñoz pasó viviendo en Londres y Nueva York fueron particularmente formativos.

Mientras estuvo en Londres, su trabajo se basó principalmente en la interpretación, sin embargo, se interesó progresivamente en un grupo de artistas que estaban trabajando para ir más allá del canon de la escultura tradicional, como Richard Deacon y Bill Woodrow, entre otros. Al mudarse a Nueva York en 1981, recibió una beca Fulbright. También comenzó su trabajo en escultura y fue fuertemente influenciado por Philip Guston, Robert Morris, Barnett Newman y Robert Smithson. Muñoz desarrolló una amistad con la curadora española Carmen Giménez, quien le presentó a Muñoz al influyente escultor Richard Serra. Muñoz regresó a España al año siguiente y dedicó un año al comisariado, tiempo durante el cual organizó con Giménez la exposición *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores*, que incluía obra de Serra, en el Palacio de las Alhajas de Madrid.

Tras su inclusión en notables exposiciones colectivas, incluida la Bienal de Venecia de 1986, en 1987 el artista tuvo su primera exposición individual en un museo, Juan Muñoz: *Esculturas de 1985 a 1987*, en el CAPC Musée d'Art Contemporain, Burdeos. Su primera presentación en los Estados Unidos tuvo lugar en The Renaissance Society en la Universidad de Chicago en 1990. Estas primeras exposiciones establecieron a Muñoz como una figura clave para devolver el lenguaje figurativo a la escultura, junto con sus amigos y compañeros artistas Robert Gober y Thomas Schütte.

El trabajo de Muñoz ha sido objeto de numerosas presentaciones individuales en los Estados Unidos y Europa, incluso en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, España (1992), y el Museo Irlandés de Arte Moderno, Dublín (1994). En 1996 tuvieron lugar dos importantes exposiciones individuales de su obra: *Juan Muñoz: monólogos y diálogos*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (viajó al Museum für Gegenwartskunst, Zurich, en 1997), y *Juan Muñoz: A Place Called Abroad* en Dia Center for the Arts, Nueva York (viajó como *Streetwise* a SITE Santa Fe, Nuevo México, en 1998). El trabajo del artista fue objeto de una presentación individual en el Museo de Arte Moderno de Luisiana, Humlebæk, Dinamarca, en 2000.

Ese mismo año, la Tate Modern de Londres también le encargó que fuera el segundo artista, siendo el primero Louise Bourgeois, en hacerse cargo de su Sala de Turbinas. Muñoz pasó meses desarrollando una gran instalación, que se abrió al público en 2001.

También en 2001 y 2002, el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, presentó una retrospectiva de media carrera del trabajo de Muñoz que posteriormente viajó al MOCA de Los Ángeles (2002); Institute of Contemporary Art de Chicago (2002); y el Museum of Contemporary Art, Houston (2003). K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, presentó *Juan Muñoz – Rooms of my mind* en 2006 y 2007, y Musée de Grenoble, Francia, presentó *Juan Muñoz: Sculptures et dessins* en 2007. Se inauguró en la Tate Modern, Londres, una importante retrospectiva del museo dedicada a la obra de Muñoz. Al año siguiente. La muestra viajó en 2009 al Museo Guggenheim Bilbao, España; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Oporto; y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Se han realizado exposiciones individuales adicionales en el Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts (2010); Pirelli HangarBicocca, Milán (2015); y el Instituto de Arte de Chicago (2016).

En 2018, el trabajo de Muñoz fue objeto de una exposición individual en el Skulpturenhalle de Thomas Schütte Stiftung en Neuss, Alemania.

En 2017, PLANTA, el espacio de proyectos desarrollado por Sorigué y Fundació Sorigué y ubicado en Lleida, España, instaló la obra maestra del artista *Double Bind*, creada en 2001 para la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres. Inaugurada en junio de 2022, *Juan Muñoz: Dibujos 1988-2000* se podrá ver en el Centro Botín, Santander, España.

El trabajo de Muñoz se ha presentado en varias exposiciones colectivas internacionales importantes, incluida la Bienal de Venecia (1986, 1993 y 1997) y Documenta (1992 y 2002). En 2000, el gobierno español le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas.

El trabajo del artista está representado en destacadas colecciones públicas, incluido el art Institute de Chicago; Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, Francia; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC; Institute of Contemporary Art, Boston; Museo de Arte Moderno de Luisiana, Humlebæk, Dinamarca; M HKA, Museo de Arte Contemporáneo de Amberes; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo d'Art Contemporani de Barcelona; Museo Boijmans Van Beuningen, Róterdam; el MOCA, Los Ángeles; el Museo de Arte Moderno de Nueva York; Museo de Arte Moderno de San Francisco; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Gante; y la Tate, Londres.