

# Figura Antropomorfa e Identidad Cuestionada en la obra de Juan Muñoz

## *Anthropomorphic Figure and Questioned Identity in the artwork of Juan Muñoz*

IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL\*

Artigo completo submetido a 7 de setembro de 2015 e aprovado a 23 de setembro de 2015.

\*Espanha, País Vasco, artista visual y performativa. Licenciada en Bellas Artes, Universidad del País Vasco. Licenciada en Ciencias Económicas y Empresariales (Universidad del País Vasco y Máster en Gestión Cultural Universidad de Barcelona Les Heures).

AFILIAÇÃO: Docente Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología. Barrio de Sarriena s/n, 48940 Leioa, País Vasco, Espanha. E-mail: [ihs@campusdeportivo.com](mailto:ihs@campusdeportivo.com)

**Resumo:** Las instalaciones de Juan Muñoz se distinguen por la recuperación de la estatuaria bajo un enfoque alegórico, materializada en un abanico de figuras sometidas a estrategias de despersonalización, cuyo análisis en relación a su imagen y disposición escénica explica el cuestionamiento de la propia identidad en el receptor. Las expectativas de auto-reconocimiento derivadas del aparato de representación teatral convencional son problematizadas reflejando una identidad múltiple, fragmentada y extrañada.

**Palavras chave:** despersonalización / estatuaria / teatralidad / auto-reconocimiento.

**Abstract:** *The installations of Juan Muñoz stand out for the recovery of the statuary under an allegorical approach, embodied in a range of figures subjected to depersonalization strategies, whose analysis in relation to their image and scenic staging, explains the questioning of identity in the receptor. Self-recognition expectation, derived from conventional theatrical representation device, becomes problematic by reflecting a multiple, fragmented and strange identity.*

**Keywords:** *depersonalization / statuary / theatricality / self-recognition.*

## Introducción

Juan Muñoz (Madrid, 1953-2001), artista que trabajó en una variedad de medios como dibujos y grabados hasta piezas radiofónicas, pasando por realizaciones escénicas, y, muy especialmente, esculturas e instalaciones, se cuenta entre los componentes de una nueva generación de escultores europeos que, frente a la abstracción previa dominante, recuperó a partir de los 1980's la figuración humana desde parámetros contemporáneos.

El halo de anonimato que proyectan sus figuras antropomorfas, tanto a nivel individual -en relación a sus propiedades de configuración e imagen- como en su dimensión escénica -inscripción de forma individual o conjunta en un espacio de carácter escenográfico- constituye una de las características más significativas de una obra reiteradamente tildada de teatral.

El análisis de las tipologías de figura planteadas en el conjunto de su creación -la elaboración de una suerte de gabinete de personajes típicamente muñozianos- bajo parámetros de imagen -reconocimiento de una fisionomía individualizada y en relación a determinados horizontes de figuración- como de puesta en escena -enmarcado espaciotemporal, disposición de un lugar para la mirada y de las figuras en escena- ha permitido dilucidar las estrategias de despersonalización implicadas así como los efectos emocionales y de sentido que sobre la identidad del/la receptor/a son proyectados.

Las conclusiones alcanzadas han requerido del estudio del proceso perceptivo que secunda el reconocimiento fisionómico con objeto de explicar cómo se obstaculiza o impide la identificación, así como de la puesta en relación con horizontes de figuración histórico-artísticos y cotidianos que desencadenan determinadas expectativas en el/la receptor/a.

### 1. Figuración Alegórica: Humanoides Muñozianos

La reinterpretación de la estatuaria en obra de Juan Muñoz podría asumir el sustantivo transversal de humanoide en la medida en que, aproximándose a la imagen del humano, jamás llega a alcanzarla plenamente, concitando en el orden de semejanza un grado simultáneo de diferencia. En este sentido, Muñoz pasó gran parte de su actividad creadora en busca del que denominó grado cero de la figura humana, esto es, una imagen que se distanciara tanto del retrato como de la abstracción en los términos escénicos emprendidos por Giotto, tal y como afirmaba el propio Muñoz en conversación con James Lingwood:

*[...] cuando ves la obra de Giotto, ves la misma cara repetida casi idénticamente. La Virgen María siempre es la Virgen María, no una madre en concreto, Cristo siempre es*

*Cristo, no una abstracción. Se les despersonaliza, convirtiéndoles de alguna forma, en irreales [...]. Creo que si pudiera crear una figura que fuera igual de inexistente, podría trabajar un millón de años. No es que quiera crear un símbolo, más bien es una imagen definitiva.* (Muñoz 1996: 62)

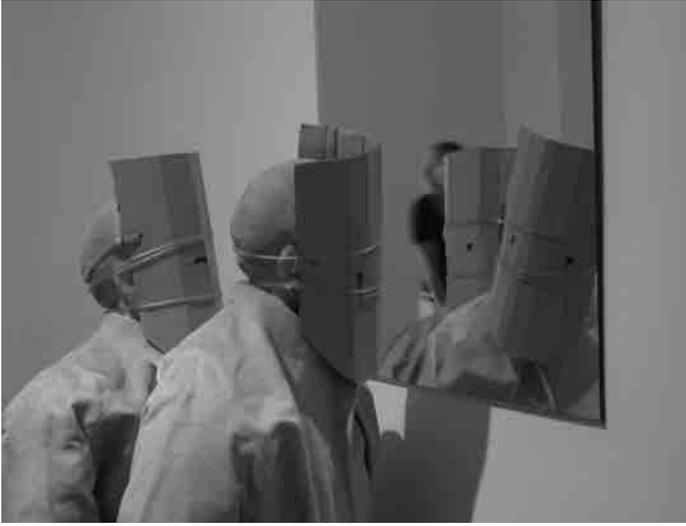
Las resoluciones conceptuales y formales a dicha aspiración abarcan desde tallas toscas o terracotas modeladas a modo de hieráticos kurois; muñecos articulados, fragmentados o disfuncionales; enanas y enanos de frente o de espaldas a su propia imagen; siluetas y sombras; roles relacionados con las variedades como bailarinas o figuras colgantes; hasta tipos genéricos con su mitad inferior esférica –a modo de tentetieso— sin pies o facciones diferenciables así como tipos étnicos árabes y orientales.

De esta forma, nos topamos con formatos de estatuas o personajes que, siguiendo el giro textual en arte, movilizan el horizonte de conocimientos y experiencias del/la receptor/a-lector/a para desencadenar la rememoración de imágenes reconocibles que remiten a tipologías de figuras procedentes bien de la historiografía artística –personajes absortos y solitarios de los cuadros de Seurat, estatuaria griega, mitos y metáforas alusivas al parecido icónico como la silueta o el reflejo en un espejo perfectamente fraguado, etc.- o bien a sustitutos o modelos de humano que registran una desviación de la imagen normativa –una suerte de estética de lo anómalo—, así como personajes próximos al mundo del espectáculo.

La ostentación de su carácter de signo que, exento de referente específico en la realidad y diferenciado del símbolo gracias a una neta desvinculación entre significado y significante, evidencia su condición de sustitutivo perteneciente al orden del lenguaje visual, apuntando a la figuración alegórica característica del arte posmoderno expuesta por Craig Owens (Wallis, 2001).

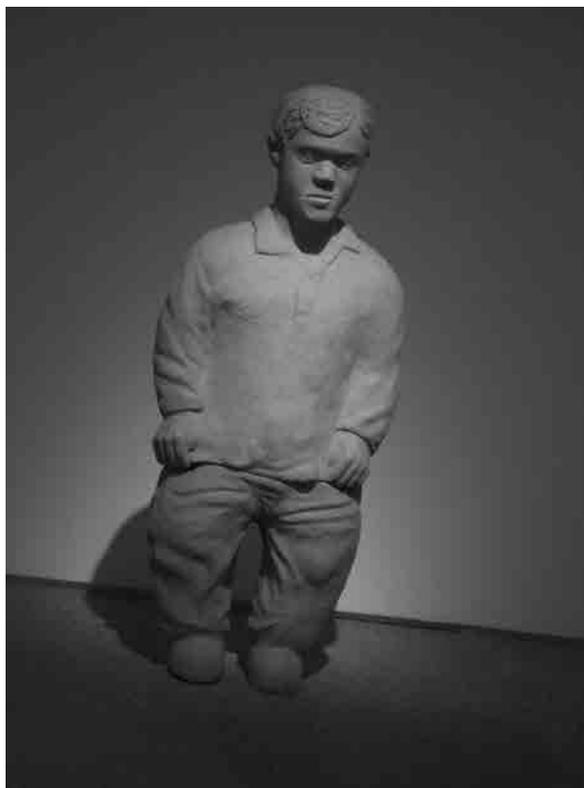
## **2. Estrategias de Despersonalización**

Las estrategias empleadas para evitar la identificación de la figura como individuo único, para conseguir una imagen despersonalizada que se erige en alegoría de la alteridad, abarcan desde el empleo de técnicas de representación distanciadas del realismo – la distorsión de facciones manteniendo la semejanza global propia de la caricatura, talla y modelado de baja iconicidad o la reducción de detalles de sombras y siluetas —, hasta el empleo de imágenes que se reivindican como sustitutivo del humano o técnicas de enmascarado.



**Figura 1** · Juan Muñoz, *Mirando al Mar I* (detalle), 1997. Resina de poliéster, cartón y espejo. Exposición "Juan Muñoz. Una retrospectiva", 2009, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.  
Fuente: propia.

**Figura 2** · Juan Muñoz, *Escena de Conversación* (detalle), 1994. Bronce. Exposición "Juan Muñoz. Una retrospectiva", 2009, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.  
Fuente: propia.



**Figura 3** · Juan Muñoz, Enano con tres columnas (detalle), 1988. Terracota. Exposición "Una retrospectiva", 2009, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.  
Fuente: propia.

Centrándonos en estas últimas, si los procedimientos de ocultación de las facciones faciales mediante objetos se llevan a cabo por interposición de cestas, bolsas o máscaras — véase la pieza *Mirando al Mar I* (Figura 1) — e incluso eliminando la mitad superior del esquema corporal de la figura, y con ella el rostro, también detectamos estrategias de enmascaramiento derivadas de las facciones representadas.

En este sentido cabe destacar que Muñoz se vale de un mecanismo de reconocimiento fisionómico descrito por E. H. Gombrich como *máscara* mediante el cual se recurre a la identificación de la persona basándose en un sólo rasgo muy significativo que, además, impide el mecanismo alternativo de identificación detallado de la *cara*, fundamentado en una cantidad ingente de información variante e invariante inscrita en cada rostro particular. Es el caso de las facciones propias de las figuras orientales que conforman piezas como *Many Times*, cuya dominante étnica dificulta o impide un reconocimiento individualizado de cada una al/la receptor/a occidental. El proceso es similar para lo/as enano/as, con sus características morfológicas propias y diferenciadas del humano normativo. Una expresión facial tendente a lo grotesco como risas desafortadas o gritos también puede distorsionar la apariencia reconocible desde factores variables llegando a tornar la sonrisa en máscara social.

Estos humanoides son presentados en el seno de un contexto que responde a la concepción escénica del espacio en artes figurativas apuntada por Jacques Aumont, que, emprendida por Giotto como predecesor de la perspectiva, plantea la unidad de los cuerpos en el espacio.

Muñoz comenzó componiendo escenas en que la convivencia de varias figuras en un mismo ámbito espacial no hacía más que subrayar la introspección de cada una de ellas, derivando con el transcurrir de los años en planteamientos de corte más relacional. Entre las escenas de varias figuras son frecuentes los desdoblamientos, pudiendo materializarse, por ejemplo, mediante una iluminación dramática que simula poner en relación a la estatua y su sombra -como en el caso de las confidencias que cerca de la pared parece compartir la sombra con la estatua que la genera en *Sombra y boca-* o duplicando la propia figura -como en *Enano Doble* donde el que aparece en pie podría querer emprender una marcha en sentido opuesto al que permanece sentado-. En ambos casos, la similitud y cercanía entre las figuras que conforman la pareja sugiere el desdoblamiento de un solo individuo.

En los casos en que se incluye un número mayor de figuras con sólo ligerísimas variaciones en una línea común de semejanza, la uniformidad en el vestuario, altura, rostro, etc. no hace sino reforzar las dificultades de identifi-

cación elevando a la ena el efecto de despersonalización y desorientador en el/la espectador/a.

### 3. Teatralidad y Expectativa de Auto-reconocimiento

Así, la teatralidad en las piezas de Muñoz supera la noción de falsedad para aludir al aparato de representación teatral convencional asentado en occidente desde la Grecia de la Antigüedad hasta nuestros días, habiéndose extendido a campos artísticos varios. Un esquema de convenciones que promueve la idea de ficción como reflejo especular de la realidad, despertando la expectativa de identificación del /la espectador/a con los personajes, especialmente cuando el tamaño de las figuras es ligeramente inferior al 1:1, tal y como puede apreciarse en la *Escenas de Conversación* (Figura 2).

La multiplicidad de personajes en una escena común o la figura única enfrentada a un espejo tiene su proyección en la concepción subjetiva de una mirada que ve impedido el reconocimiento de sí mismo/a como el sujeto unificado, centrado y estable que la modernidad había promulgado y que permanece en el inconsciente colectivo. Así, los modelos de identidad en que se pone de relieve el diálogo interno — Batjín — o la visión de la identidad en relación a la alteridad — Lévinas — cobran actualidad en la obra de Muñoz, rompiendo con el canon normativo de unicidad y estabilidad. Por un lado se interpela y moviliza la búsqueda del auto-reconocimiento planteando una escena que remite al marco teatral tradicional mientras, por otro, se rechaza la identificación por la distorsión y multiplicidad detentadas por las diferentes imágenes propuestas, que terminan funcionando para la mirada “como un espejo que no puede reflejar” (Muñoz 1996: 62).

### 4. Identidad Múltiple, Fragmentada y Extrañada

La ruptura de las certezas alusivas a la propia identidad deriva en un efecto emocional intenso que no pretende en absoluto satisfacer a la mirada. En ocasiones, en aras al auto-reforzamiento, determinadas personas gustan de observar a los llamados freakies, humanos con deformidades o rarezas en exposición grotesca, fenómeno que podemos observar desde los más antiguos espectáculos ambulantes hasta la parrilla televisiva actual. Pero cuando aparecen en contextos y actitudes similares a las de los normativos ¿qué sensación despiertan? el motivo que apunta Juan Muñoz para la elección del enano como figura humana en su obra —véase el *Enano con Tres Columnas* (Figura 3) — subraya la emoción de la extrañeza:

*Al crear al enano, no me interesaba su presencia física; no era un problema de tamaño, más bien era una referencia a una sensación de extrañeza. [...] Cuando estoy con un enano me siento incómodo, no sé por qué puesto que no es mi culpa, pero me siento raro. (Lingwood 1996: 123)*

## Conclusión

En consecuencia, la imagen alegórica del humano anónimo que Muñoz introduce en sus escenas concita la concurrencia entre valores en oposición que despliegan expectativas relativas a las convenciones escénicas que derivan en deseo frustrado de auto-reconocimiento apaciguador de la mirada. Muñoz despliega un amplio repertorio de estatuas despersonalizadas que sitúa en un espacio escénico arrojando como reflejo una identidad múltiple, fragmentada y extraña.

## Referências

Aumont, Jacques (1992) *La Imagen*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-847-50-9744-2

Gombrich, E.H., Hochberg Julian y Black, Max (2007) *Arte, Percepción y Realidad*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-844-93-2018-7

Lingwood, James (1996) *Juan Muñoz*:

*Monólogos y Diálogos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 84-8026-073-4

Wallis, Brian (ed.) (2001) *Arte Después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la Representación*. Madrid: Akal. ISBN: 84-460-1177-8