

eman la zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

LA PUESTA EN ESCENA EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

IRATXE HERNÁNDEZ SIMAL

(iratxe.hernandez@ehu.eus)

 orcid.org/0000-0000-0000-0000

Tesis Doctoral Dirigida por
MARÍA JESÚS CUETO PUENTE
Bilbao, 2015



Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
- *Euskal Herriko Unibertsitateko (UPV/EHU) Argitalpen Zerbitzua*
- University of the Basque Country (UPV/EHU) Press
- ISBN: **978-84-9082-544-0**

Título / Izenburua / Title:

La Puesta en Escena en la Obra de Juan Muñoz
Juan Muñoz-en Artelanaren Eszenaratzea
Staging in the Artwok of Juan Muñoz

Institución / Erakundea / Institution:

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea / University of the Basque Country
Facultad de Bellas Artes / Arte Ederretako Fakultatea / Fine Arts Faculty
Departamento de Escultura / Eskultura Saila / Sculpture Department

Beca / Beka / Grant:

Beca a la Formación y Perfeccionamiento del Personal Investigador – Gobierno Vasco
Ikertzaileak Prestatzeko eta Hobetzeko Beka – Eusko Jaurlaritza
Researchers Training and Improvement Grant – Basque Government

Programa de doctorado / Doktoregoko Programa / PhD Program:

Espacios de Representación y Lugar de la Escultura
Eskulturarako Tokia eta Errepresentazio Eremuak
Representation Spaces and Sculpture's Place

Campos de la Ciencia (UNESCO) / Zientzia Zelaiak (UNESCO)/ Science Fields (UNESCO):

620309 Escultura / Eskultura / Sculpture
620310 Teatro / Antzerkilaritza / Theater
620305 Estética de las Bellas Artes / Arte Ederretako Estetika / Fine Arts Aesthetics
620399 Radio / Irratia / Radio

Prueba / Froga / Test:

Tesis Doctoral / Doktorego Tesia / Doctoral Dissertation

Fecha / Data / Date:

Noviembre 2015 / 2015 Azaroa / 2015 November

Fotografía de portada/Azaleko Argazkia / Photograpry

The Prompter, Juan Muñoz (by Iratxe Hernández Simal)

*Igor, Ur eta Haitzentzat,
nire bihotzeko kuttunak*

Eskerrik asko

A M^a Jesús Cueto por creer en mí y por su constante apoyo.

A Alicia Gómez por llenar de luz el túnel.

A Maia Mancuso, José Antonio Martínez Liceranzu, Cristina Miranda, Rita Sixto y Nerea Urrutia por ampliar la perspectiva desde sus saberes.

A Meritxell Orteu, mi mejor espejo.

A Vicent Todolí, Cristina Iglesias, Carmen Giménez y Rubén Polanco por compartir su experiencia directa de vida y obra con Muñoz.

A mis aitas, por arroparme siempre que lo he necesitado.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	15
1.1. INTRODUCCIÓN, MOTIVACIONES E INTERÉS	19
1.2. HIPÓTESIS Y CONTENIDO CAPITULAR	23
1.3. OBJETIVOS	27
1.4. METODOLOGÍA	30
1.4.1. Estudio del Caso · La Puesta en Escena en la Obra de Juan Muñoz	30
1.4.2. Estudio Contextual Complementario	31
1.4.3. Recopilación y Clasificación de la Información	32
1.4.4. Identificación de los Elementos presentes en la escena muñoziana	34
1.4.5. Análisis de los Elementos en relación a las Operaciones de Puesta en Escena en la Obra de Juan Muñoz	35
1.4.6. Experimentación Personal de la Puesta en Escena	36
1.4.7. Diseminación de los Resultados de la Investigación	36
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN EN RELACIÓN AL AUTOR Y SU OBRA. ANTECEDENTES · <i>TELÓN DE FONDO</i>	37
2.0. INTRODUCCIÓN	41
2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES DOCUMENTALES ASOCIADAS	
· <i>Libretos</i>	42
2.1.1. Estudios sobre la Obra de Juan Muñoz en Escena	42
2.1.2. La Cuestión de la Puesta en Escena	44
2.1.3. Textos en relación al Objeto de Estudio	50
2.2. BIOGRAFÍA Y LEYENDA DE UN STORYTELLER · <i>'Call me Juan Muñoz'</i> ...	55
2.2.1. Acto Primero (1953-1983) · <i>Actor Aspirante · En formación</i>	58
2.2.2. Acto Segundo (1984-1991) · <i>Un papel de reparto · Buscando su Lenguaje</i>	67
2.2.3. Acto Tercero (1992-2001) · <i>En el Papel Protagonista [Starring] · Consagración</i>	76
2.3. LA OBRA DE JUAN MUÑOZ · UNIDADES Y FAMILIAS	
· <i>Capuletos y Montescos</i>	84
2.3.1. Delimitación del Objeto de Estudio · Unidades	84
2.3.2. Familias	87
2.4. CONCLUSIONES	95

3. TEATRALIDAD Y PUESTA EN ESCENA	97
3.0. INTRODUCCIÓN · Obertura	101
3.1. TEATRALIDAD · Recitativo	104
3.1.1. Monólogos y Diálogos · De Esencias y Contaminaciones	105
3.1.2. El Artificio Teatral	111
3.2. PUESTA EN ESCENA · Coros	116
3.2.1. Precisiones Terminológicas y Sentido de Puesta en Escena Teatral · Mise En Scene · Performance · Aufführung	117
3.2.2. Performatividad y Puesta en Escena	119
3.2.3. Escenografía y Puesta en Escena	120
3.2.4. Conceptualizaciones Históricas de Puesta en Escena	123
3.2.5. Procedimientos Estéticos del Aparato de Representación Teatral y Operaciones Asociadas a la Puesta en Escena	124
3.2.6. Componentes y Relaciones en la Puesta en Escena de la Obra de Juan Muñoz	128
3.3. CONCLUSIONES · Aria	135
ANEXO CAPITULAR · Interludio	
A.3.1. <i>ORÍGENES DE LA MIMESIS TEATRAL Y ESCULTÓRICA</i>	
¿Imposible conciliación?	139
4. ENMARCANDO EL ESPACIO ESCÉNICO	145
4.0. PROSCENIO · INTRODUCCIÓN AL ESPACIO ESCÉNICO	149
4.1. CONCEPTUALIZACIÓN DEL ESPACIO	151
4.1.1. Enfoques Científico-Filosóficos del Espacio	151
4.1.2. Concepción Escénica del Espacio en Artes Figurativas	152
4.2. ESCENA · CONVENCIÓN Y SUBVERSIÓN	154
4.2.1. [2D] Representación Proyectiva del Espacio	154
4.2.2. [3D] Figuración en Espacio Real	158
4.2.3. [J] Espacio Figurado en Medio Radiofónico	164
4.3. MARCO · MULTIPLICACIÓN Y COLAPSO	167
4.3.1. Marco General · Límites Físicos del Soporte	167
4.3.2. Multiplicación de Marcos y Colapso	171
4.3.3. Interespacios · Demarcar y Expandir	175

4.4. ELIPSIS · CAMPOS Y OCULTACIÓN	179
4.4.1. Fuera de Campo	180
4.4.2. Campo y Contracampo	184
4.4.3. Juegos de Ocultación dentro del Campo	186
4.5. CONTEXTO · EXTERIOR E INTERIOR	189
4.5.1. Exteriores · Marcos y Enclaves	189
4.5.2. Interiores · Contenedores de Exteriores	193
4.5.3. Deslizamientos entre Realidad y Ficción	195
4.6. CONCLUSIONES	199
ANEXOS CAPITULARES	205
A.4.1. <i>ESCENOARQUITECTURA · Distribución del espacio teatral</i>	206
A.4.2. <i>PROXÉMICA · Espacio cotidiano y relacional</i>	211
A.4.3. <i>MANY TIMES · Puesta en Escena en contenedores disímiles</i>	214
A.4.4. <i>CURTAIN · Puesta en Escena · sintaxis y comparativas</i>	220
A.4.5. <i>VENTANA Y ESPEJO · Metáforas del Espacio Representado</i>	224
A.4.6. <i>ALHÓNDIGA BILBAO [Az] · Inversiones y Espacio Escenográfico</i>	228
5. ENMARCANDO EL TIEMPO ESCÉNICO	231
5.0. PREÁMBULO · INTRODUCCIÓN AL TIEMPO ESCÉNICO	235
5.1. CONCEPTUALIZACIÓN DEL TIEMPO	237
5.1.1. Enfoques Científico-Filosóficos del Tiempo	238
5.1.2. Tiempo(s) y Arte(s)	239
5.2. DISPOSITIVO TEMPORAL Y TIEMPO FIGURADO	243
5.2.1. Piezas Móviles/Sonoras	244
5.2.2. Piezas Inmóviles	248
5.3. DURACIÓN · ETERNIDAD DEL LAPSO EN BUCLE	253
5.4. NARRATIVIDAD · RELATO AUSENTE “ANTES Y/O DESPUÉS”	257
5.4.1. Narratividad y Representación · Showing & Telling	257
5.4.2. Situación Dramática y Narratividad	259
5.4.3. Secuencia y Campo de Coexistencia	263
5.5. CONCLUSIONES	270
ANEXOS CAPITULARES	276
A.5.1. <i>TEMPORALIDAD EN EL HECHO ARTÍSTICO</i>	277
A.5.2. <i>THE WASTEDLAND · Puestas en escena · Comparativas</i>	285
A.5.3. <i>INTERTEXTUALIDAD (POR ALUSIONES)</i>	291

6. ESPECTADOR Y LUGAR DE LA MIRADA	299
6.0. INTRODUCCIÓN A LA NOCIÓN DE MIRADA EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ	303
6.1. FORMAS DE MIRAR EL ARTE Y AGENTE RECEPTOR MUÑOZIANO	305
6.2. PERCEPCIÓN E ILUSIÓN	308
6.2.1. Proceso Perceptivo · Pasivistas y Activistas	308
6.2.2. Organización Perceptiva · Cuestión de Sentido	311
6.3. VISUALIDAD PURA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA	316
6.3.1. Greenberg · Contemplación Desinteresada	316
6.3.2. Fried · Absorción y Teatralidad	318
6.4. SONORIDAD Y ESFERAS SENSORIALES	323
6.4.1. Retórica de la Ausencia Sonora inducida por Imágenes	324
6.4.2. Elogio de la Ceguera Radiofónica · Imágenes Inducidas por Sonidos	326
6.5. CONDICIONES DEL ENCUENTRO ENTRE PIEZA Y MIRADA/ESCUCHA	329
6.5.1. Atención · Memoria · Creencias · Imaginación	329
6.5.2. Mise-en-scène y Condiciones de Encuentro en Instalaciones	334
6.5.3. Medio radiofónico y Condiciones de encuentro	338
6.6. EXPERIENCIA ESPACIO-TEMPORAL EN TRÁNSITO Y SUJETO	
DESCENTRADO	344
6.6.1. Principios Activos y Pasivos Inscritos en la Puesta en Escena · Entorno y Participación	344
6.6.2. Mirada · De las Distancias	346
6.6.3. Sujeto Descentrado	353
6.7. EXPERIENCIA EMOCIONAL Y ÁMBITO SOCIOPOLÍTICO	355
6.8. CONCLUSIONES	361
ANEXOS CAPITULARES	369
A.6.0. <i>SISTEMAS DE EXPRESIÓN SONORA</i>	370
A.6.1. <i>A MAN IN A ROOM, GAMBLING (P0108)</i>	380
A.6.2. <i>BUILDING FOR MUSIC (P0110)</i>	383
A.6.3. <i>WILL IT BE A LIKENESS? (P0109)</i>	387
A.6.4. <i>A REGISTERED PATENT: A DRUT MER INSIDE A ROTATING BOX (P0111)</i>	393

7. HUMANOIDES A ESCENA	397
7.0. DE LA DISPOSICIÓN DE LA FIGURA EN ESCENA	401
7.1. GABINETE DE HUMANOIDES MUÑOZIANOS · RESOLUCIONES CONCEPTUALES Y FORMALES DEL GRADO CERO DE LA FIGURA HUMANA	403
7.2. HUMANOIDE MUÑOZIANO · CARACTERÍSTICAS Y ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN	420
7.2.1. Despersonalización	422
7.2.2. Horizontes Figurativos Tensionados	428
7.3. IDENTIDAD Y ALTERIDAD	441
7.3.1. Construcción de la Propia Identidad	441
7.3.2. Alteridad como Nueva referencia Filosófica	443
7.3.3. Doble · Identidad Dividida	446
7.4. EL ESCENARIO HUMANO · PUESTA EN ESCENA DE DINÁMICAS INDIVIDUALES Y SOCIALES	451
7.5. CONCLUSIONES	459
ANEXO CAPITULAR	
A.7.1. <i>RELUCTANCIA A LA IDENTIFICACIÓN · COMPARATIVA CON GEORGE SEGAL</i>	468
8. INVESTIGACIÓN “CREACIÓN”	471
8.0. DE LA INVESTIGACIÓN “CREACIÓN”	475
8.1. EL ESPEJO QUE SOY ME DESHABITA	477
8.2. PERSONAJE SECUNDARIO	481
8.3. GERNIKA 75	487
8.4. PREPUESTAS ESCENOGRÁFICAS · TELESKÓPIKA	492
8.5. DINÁMICAS DE INVESTIGACIÓN DESDE LA INTERMEDIALIDAD · MACTP · 2013/2014 y 2014/2015	496
8.6. ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI PALERMO (2011) · ANONIMATO Y ESCENOGRAFÍAS IMAGINARIAS	498
8.7. TOKITIK TOKI GATZTATZEN INSALANDO ESPACIOS	500

9. CONCLUSIONES Y DISEMINACIÓN · EMAN TA	
ZABAL ZAZU	503
9.1. CONCLUSIONES	507
9.1.1. Conclusiones a los Objetivos Teóricos	507
9.1.2. Conclusiones a los Objetivos Ór] ^iā ^} œ^•	529 529
9.1.3. Conclusi5} a la Hipótesis	533
9.2. DISEMINACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	534
9.2.1. Conferencias	534
9.2.2. Congresos	534
9.2.3. Docencia	535
9.2.4. Performances · Exposiciones	535
9.2.5. Publicaciones	536
10. BIBLIOGRAFÍA	537
10.1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE JUAN MUÑOZ	541
10.1.1. Catálogos de Exposiciones y Monográficos sobre Juan Muñoz	541
10.1.2. Catálogos de Exposiciones Comisariadas por Muñoz y Escritos del artista Seleccionados	542
10.1.3. Entrevistas y Conversaciones Seleccionadas	542
10.1.4. Artículos Seleccionados	543
10.1.5. Documentos Audiovisuales y Digitales	545
10.2. BIBLIOGRAFÍA CAPITULAR	546
11. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	557

1

INTRODUCCIÓN

1.1. INTRODUCCIÓN, MOTIVACIONES E INTERÉS	19
1.2. HIPÓTESIS Y CONTENIDO CAPITULAR	23
1.3. OBJETIVOS	27
1.4. METODOLOGÍA	30
1.4.1. Estudio del Caso · La Puesta en Escena en la Obra de Juan Muñoz	30
1.4.2. Estudio Contextual Complementario	31
1.4.3. Recopilación y Clasificación de la Información	32
1.4.4. Identificación de los Elementos presentes en la escena muñoziana	34
1.4.5. Análisis de los Elementos en relación a las Operaciones de Puesta en Escena en la Obra de Juan Muñoz	35
1.4.6. Experimentación Personal de la Puesta en Escena	36
1.4.7. Diseminación de los Resultados de la Investigación	36

1.1. INTRODUCCIÓN, MOTIVACIONES E INTERÉS

El propósito de la siguiente investigación consiste en el análisis de la práctica de puesta en escena en la obra multidisciplinar del artista Juan Muñoz (1953-2001) considerada desde la difusa, cambiante y expansiva topografía de los campos escultórico y teatral. Entendemos que la incorporación progresiva de una dimensión escénica al ámbito escultórico, recuperando desde nuevos parámetros la cuestión de la representación, ha supuesto la reconfiguración y ampliación de las condiciones conceptuales, sociales y materiales que lo circunscribían desde mediados del pasado siglo hacia nuevos espacios. Así, el presente estudio queda enmarcado en el Programa de doctorado *Espacios de Representación y Lugar de la Escultura* alumbrado por el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, en tanto en cuanto el análisis de la obra de Muñoz contribuye a la investigación teórica y creativa de estos nuevos espacios. Adicionalmente, la concesión de una Ayuda a la Formación del Personal Investigador por parte del Dpto. de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco/Eusko Jaurlaritza avala su interés.

Contexto Científico-Académico

Nuestro estudio se inscribe en un contexto científico-académico de emergente interés por los ámbitos artísticos aludidos a cuyo enriquecimiento deseamos contribuir. En este sentido, cabe destacar el auge en el seno de la propia **Universidad Pública Vasca / Euskal Herriko Unibertsitatea** del ámbito de confluencia entre las Bellas Artes y la escena materializado a través del Proyecto de Investigación UPV/EHU 10/28 “Dramaturgia, escenificación y transmedialidad. Análisis crítico del concepto de puesta en escena desde la perspectiva de los estudios visuales” liderado por José Ignacio Lorente (2010-2012), su oferta de Títulos de Postgrado –Título de Especialista de Universidad en Teatro y Artes Escénicas (extinto); Máster Universitario en Artes y Ciencias del Espectáculo; Máster en Arte Contemporáneo, Tecnológico y Performativo; Curso “La Formación del Actor/Actriz. Interpretación, Creación y Performance”- así como la oferta de asignaturas de grado vinculadas a la performatividad y el ambiente¹ o las tesis doctorales inscritas en la Facultad de Bellas Artes de Leioa que abordan aspectos específicos como el espacio teatral, el objeto, la voz o el tiempo escénicos en relación a creaciones y disciplinas diversas².

¹ 26903 - Ambiente, Acción y Participación y 26901- Registro y Prácticas Artísticas Performativas y Contextuales.

² Ejemplos destacados constituyen: SAN MARTÍN, Francisco Javier: “Figuración pictórica y espacio teatral: Oskar Schlemmer y el taller teatral de la Bauhaus”, 1990; MARTÍNEZ LICERANZU, José Antonio: “El lugar del objeto en Tadeusz Kantor: <Wielopole –Wielopole>”, 1994; NAVERÁN, Isabel de: “Tiempo Cinematográfico en la Escena Contemporánea”, 2010 (Dtor.: J.A. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A.; Tutor: CREGO, Juan); ROZAS, Ixiar: “Voic(e)scapes. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza”, 2011 (Dtor.: SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A.); HERRERO MUÑOZ, Julián Ángel: “La composición escénica en el teatro Nô

Varias de las investigaciones mencionadas han sido dirigidas por el catedrático José A. Sánchez³ quien lidera desde la **Universidad de Castilla La Mancha** dos líneas de investigación en torno a Representación y Teatralidad en las Artes Contemporáneas así como a la Investigación Basada en la Práctica Creativa. La segunda línea ha dado lugar al desarrollo de una epistemología y metodologías de investigación-creación específicas impartidas en el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la UCLM mientras que la primera ha generado interesantes extensiones colaborativas como la asociación ARTEA⁴ de la que forman parte investigadores y artistas volcados en crear contextos de generación y comunicación artística vinculados a una variedad de Universidades y Centros de Investigación⁵ o el Archivo Virtual de Artes Escénicas⁶ que alberga y desarrolla información sobre textos, contextos, críticas, proyectos, obras y artistas.

Tampoco queremos dejar de mencionar la tesis doctoral alusiva a las influencias y confluencias entre escultura y teatro en la **Universidad Politécnica de Valencia**⁷.

Para redondear el pujante contexto académico descrito, resulta especialmente estimulante la perspectiva de **creación de una titulación académica superior en Artes Escénicas** en el ámbito autonómico de la CAV -prevista para el curso 2015/2016- que podría recoger, aplicar y desarrollar las conclusiones halladas en el presente estudio desde parámetros más netamente escénicos.

Relevancia del Objeto de Estudio

La obra de Juan Muñoz como objeto de estudio resulta especialmente atractiva toda vez que se trata de un artista significativo y único en un contexto histórico de cambio. Un creador europeo de vocación internacional cuya obra se desarrolla a lo largo de un periodo temporal próximo, acotado y a caballo entre estructuras propias de la denominada tardo-modernidad y

(Dtra. JIMÉNEZ HUERTAS, Inmaculada), 2012. También cabe mencionar algunos Trabajos de Fin de Master concurrentes en aspectos concretos como ENRIQUEZ SOLIS, Jose M.: "La Construcción de la Identidad en las Propuestas Escénicas Contemporáneas. Los límites entre el Personaje y la Persona Escénica" (2011) o DÍEZ LECUMBERRI, Cristina: "Espacio Escénico y Ópera" (2012).

³1. "Estudios sobre representación y teatralidad en las artes contemporáneas" que ha dado origen a estudios sobre artes escénicas, cine y literatura y a la dirección de diversas tesis doctorales sobre problemáticas afines en la creación reciente (memoria e identidad, tiempo y tecnología, procesos de creación...). 2. "Estudios sobre investigación basada en la práctica" desarrollando un campo de investigación autónomo en el ámbito de las artes (visuales, escénicas, musicales) que ha supuesto del establecimiento de una epistemología y metodologías de investigación-creación específicas.

⁴ <http://arte-a.org/>, consultado el 1·1·2014

⁵ Citamos los componentes del equipo cuyas investigaciones hemos tomado como fuente bibliográfica o por formar parte del ecosistema de investigación y creación vascos: José Antonio SÁNCHEZ (UCLM), Zara R. PRIETO (CSIC), Oscar CORNAGO (CSIC), Fernando QUESADA (Universidad de Alcalá); Isabel DE NAVERÁN (Bulegoa S/N), Ixiar ROZAS (Azala/Mondragon Unibertsitatea) e Idoia Zabaleta (Azala).

⁶ <http://artesescenicas.uclm.es/index.php>, consultado el 1·1·2014

⁷ BOTELLA MESTRES, Martina: "De la escultura al teatro. Del teatro a la escultura: influencias y confluencias" Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia (UPV), 2005 (sin publicar). Si bien parte de la contextualización teórica de los flujos de convergencia entre teatro y escultura resulta afín al presente estudio la aplicación comparativa se establece por pares de artistas abordando casuísticas distintas.

su cuestionamiento en etapas postreras, lo que permite el análisis de un cuerpo de **obra muy particular en el seno de un contexto de arte contemporáneo en transformación**. Su ligazón al arte más reciente, no obstante, queda imbricada en el entramado de una amplia **historiografía** conceptual y formal de índole artística en general y escultórica en particular, a partir de referencias cronológicamente dispares. Por otra parte, el amplio abanico de campos y disciplinas de las que bebe el artista no impide una persistente fidelidad a cuestionamientos transversales y a un lenguaje propio, lo que contribuye a su consideración como obra peculiar merecedora de investigación individualizada.

Factores de Oportunidad

Procede igualmente aludir a la concurrencia de ciertos factores de oportunidad que dieron impulso al inicio de la investigación. Tras su inesperado fallecimiento (2001) –durante la preparación de la que resultaría póstuma instalación en la Sala de Turbinas en la Tate Modern así como de una amplia muestra individual en el Hirshhorn Museum / The Art Institute of Chicago- la obra de Muñoz ha merecido el interés y reconocimiento internacional de eminentes instituciones artísticas a través de la programación de exposiciones dedicadas a aspectos específicos de su obra así como su revisión general en forma de retrospectiva.

Concretamente, el carácter itinerante de la **exposición retrospectiva** programada entre 2008 y 2009 brindaba una oportunidad inigualable para experimentar de primera mano el encuentro directo con un conjunto amplio de sus piezas desplegadas en **puestas en escena alternativas** en orden a los diversos emplazamientos arquitectónicos y en ausencia del autor. Del mismo modo, la programación de actividades asociadas y la posibilidad de enriquecer el estudio con aportaciones de colaboradores y personas cercanas al artista constituía un hecho a considerar. En este sentido, cabe agradecer las facilidades de acceso durante la fase de instalación de la exposición retrospectiva en el Guggenheim Bilbao Museoa así como encuentros mantenidos con Cristina Iglesias (escultora y viuda de Muñoz), Vicent Todolí (comisario y amigo) y Rubén Polanco (asistente del artista).

Trayectoria Personal Creativa e Investigadora

Finalmente, también alienta y motiva la elección de la temática de investigación la voluntad de ahondar en determinados hallazgos emergidos a lo largo de una trayectoria personal de **proyectos experimentales de creación** que conjuga performatividad -acción en convivio con o sin componente de representación- con formatos y dispositivos propios de las artes plásticas (audio)visuales que abundan en las relaciones escénicas entre cuerpo y espacio: dar a ver espacios en relación al cuerpo -presente o ausente-, representación del cuerpo bajo condiciones espaciales restrictivas o violentar físicamente al espectador a partir de la invasión de “su” espacio. Adicionalmente, la presente investigación ha corrido paralela a mi participación durante dos años en el **espacio de investigación teatral** *Teleskopika*, en el que un conjunto de actores, bajo la dirección de Ricardo Padilla, desarrollamos una experimentación de configuración del espacio escénico a partir de elementos recurrentes.

Interés Científico y Social

En consecuencia, consideramos que el presente estudio comporta un **interés científico y social** en varios sentidos:

1. Desarrollo de un análisis teórico sobre el legado de un artista de finales de siglo XX, **Juan Muñoz**, que evidencie su relevancia en la historia del arte internacional y pueda servir de apoyo en un futuro catálogo razonado.
2. Definir aspectos conceptuales que implican la **puesta en escena** de sus creaciones escultórico-plásticas y performativas, permitiendo establecer un **marco teórico** para la correlación de áreas artísticas que conjugan aspectos comunes y desarrollar prácticas docentes en el ámbito universitario.
3. Configurar un texto que sirva como base para una publicación posterior que se constituya en referente a nivel **docente y divulgativo**.
4. Promover la "**reflexión en la acción**" a partir de una investigación-creación que incorpore las claves de la obra de Juan Muñoz desde parámetros de creación personales e incluya las reflexiones consecuentes con respecto a su puesta en escena.

1.2. HIPÓTESIS Y CONTENIDO CAPITULAR

Hipótesis

La presente investigación se enfoca a demostrar que la práctica de puesta en escena constituye una clave determinante en la obra de Juan Muñoz en fondo y forma, como medio y mensaje, contenido y continente, condicionante de su configuración y disposición así como de los efectos –emocionales y de sentido- que su recepción provoca. Las resonancias teatrales que la obra de Muñoz presenta a través de una concepción espacio-temporal que podría entenderse como escenográfica o la centralidad de las condiciones de encuentro con el espectador, otorgan al análisis de la puesta en escena una posición privilegiada para discernir las estrategias estéticas del artista así como de mostrar la experimentación y juego especular que su mise-en-scène ofrece.

De este análisis se pueden extraer conclusiones y aportaciones tanto para el desarrollo del campo escultórico como para la enseñanza de las bellas artes y de las artes escénicas en forma indirecta.

Desarrollo Capítular

El adecuado encuadre de la presente investigación pasa por una triple contextualización que acometemos en el SEGUNDO CAPÍTULO orientado a concretar el estado de la cuestión.

La primera hace referencia a la acotación de la propia **investigación**. La revisión de estudios analíticos publicados, privilegiando aquellos de perfil científico, realizados desde visiones disciplinares dispares que hayan abordado la presunta cualidad teatral del arte y el despliegue escénico del objeto de estudio en particular permitirá proyectar las aportaciones específicas de la presente tesis doctoral más allá de los estudios teóricos previos además de dirigirlos hacia la creación, investigación y docencia en el campo del saber del arte.

Precisamente la **evolución creativa** que da lugar al objeto de estudio constituye la segunda contextualización. Centrada en el autor y su tiempo abordaremos una pesquisa cronológica de lugares, experiencias, obras y personas que pudieran haber alentado a Muñoz a progresar en su práctica artística y participar desde su personal sensibilidad del tránsito paradigmático que da lugar a la eclosión de la práctica de puesta en escena en artes plásticas, situando su obra en las coordenadas referenciales de un devenir histórico más amplio.

Finalmente, entendemos que, si bien la investigación se orienta al análisis de una práctica de puesta en escena transversal, no cabe hablar de las mismas posibilidades escénicas en todas las piezas si atendemos a su pluralidad medial. En consecuencia, acometeremos una **clasificación del objeto de estudio** que propicie la comprensión de su diversidad, condicionante del alcance de la operativa escénica y de las técnicas de representación en cada

pieza implicadas, desde donde emprender la búsqueda de posibles claves comunes a las diferentes manifestaciones creativas del autor.

Dicha búsqueda exige un **marco operativo** para la noción de puesta en escena como perspectiva de análisis aplicable a creaciones artísticas de distinta naturaleza. Así, la **puesta en escena** será objeto de conceptualización a lo largo del CAPÍTULO TERCERO comenzando por su origen teatral.

La acotación del gran paraguas polisémico de la **teatralidad** se revela especialmente pertinente en nuestro análisis considerado tanto desde el propio **objeto de estudio** permanentemente tildado de teatral – sin mayor aclaración del sentido del calificativo - como desde la pugna entre paradigmas artísticos tardo- y post- modernistas que enfrentan defensa (Greenberg, Fried) y cuestionamiento (Krauss, Foster) respectivamente de **principios esencialistas** en arte ante la creciente tendencia expansiva de los campos disciplinares coetánea al autor. En consecuencia, los parámetros de contraste desde los que procederemos a desbrozar qué nociones de teatralidad asume y cuáles rechaza la obra de Muñoz serán la **esencialidad / hibridación** disciplinar – esencia del teatro considerando el hecho teatral mínimo (Brook, Fisher Lichte) y su dispositivo (Sánchez) y de la escultura desde las especificidades del medio (Greenberg) y desde su vínculo ancestral con la mimesis (Bozal) – así como las consideraciones del arte representacional como **artificio** (Cornago) haciendo aflorar los aspectos novedosos de su revisión contemporánea.

Una vez deliberado el carácter de la teatralidad en el objeto de estudio abordaremos los cambiantes matices histórico-geográficos que las tradiciones dominantes han atribuido a la noción de **puesta en escena** orientándola hacia una vertiente **performativa** (Fisher Lichte) o **escenográfica/representacional** (Pavis). Con objeto de analizar de forma detallada el carácter de los componentes y relaciones mutuas características del personal despliegue muñoziano en posteriores capítulos, procederemos a conceptualizar la **operativa** propia de una noción de puesta en escena compresora, transmedial y de aplicabilidad amplia (Cvejic). Tal operativa será puesta en relación con los **elementos** que singularizan la obra que nos ocupa, haciendo aflorar y confrontando los eventuales paralelismos con aquellos conformantes del horizonte figurativo en la historiografía escultórica y aquellos que constituyen condición necesaria y suficiente del hecho teatral, tanto en su dimensión espacio-temporal como en relación a los agentes intervinientes.

Así, destinaremos el CAPÍTULO CUARTO a dirimir las características de la dimensión escénica del espacio figurado en un objeto de estudio diverso a nivel medial. Esta circunstancia insta a un análisis del tratamiento que de **convenciones figurativas** a nivel gráfico, escenoarquitectónico y radiofónico hace Muñoz en la representación del espacio. La variedad medial deberá revertir no obstante en la búsqueda de principios y estrategias confluyentes, comenzando por la **concepción científico-filosófica del espacio** (Maderuelo) que comporta una ideología concreta en las distintas técnicas para su representación (Panofski). En consecuencia, planteamos un análisis encaminado a detectar estrategias y principios de

activación espacial implicados en la operación de **enmarcado** de la escena que otorguen al espacio escénico muñoziano sus singulares **cualidades** de extensión, centralidad, continuidad, estabilidad, identidad y verosimilitud materializada en los medios y emplazamientos que corresponda en cada ocasión pero de índole común. De esta forma podremos apreciar los **factores** que intervienen y las **variaciones** que éstos permiten en la disposición de un supuesto espacio escénico por parte de Muñoz.

Si el espacio constituye un fundamento clave tanto escultórico como escénico, en el CAPÍTULO QUINTO deberemos estudiar de forma paralela su dimensión asociada, el tiempo, bajo la idea común del marco escénico. El protagonismo de la espacialidad en la obra de Muñoz no hace sino inquirir sobre la vigencia o prescripción - en virtud de los dos paradigmas en liza - del principio de separación de las artes (Lessing) que resuelve una **disociación** entre artes sincrónicas y diacrónicas a confrontar en el objeto de estudio y bajo una perspectiva escultórica en expansión (Matía, De Arriba, Krauss). En consecuencia, deberemos de considerar primeramente de qué modo **se manifiesta la temporalidad** en las piezas que conforman la obra incidiendo en los niveles temporales más significativos a efectos de este estudio. En este sentido, destacan por una parte aquellos asociados al **dispositivo** sea éste móvil – incluida la sonoridad (Arnheim, Balsebre, Haye) - o inmóvil, también en relación al proceso de su **recepción** bajo determinadas condiciones de puesta en escena. Por otra parte nos preguntaremos por el tiempo asociado a la escena representada, esto es, el **tiempo narrativo**. Tras valorar la concurrencia o divergencia de tales niveles concluiremos sobre las **formas características** de temporalidad en el conjunto de la obra y las posibilidades que ofrece de asimilación a la idea de tiempo escénico.

Al análisis del enmarcado espacio-temporal de la escena le sucederá el CAPÍTULO SEXTO, donde analizaremos las condiciones de puesta en escena que Muñoz dispone para el agente receptor en su encuentro con la pieza y su experiencia derivada. Comenzaremos por realizar un **repaso historiográfico** de las **opciones de recepción** que el arte ha venido procurando con objeto de precisar nuestra terminología así como de acotar el abanico de **competencias** que la práctica de puesta en escena muñoziana abraza y cuáles deshecha. La obra muñoziana necesariamente requerirá de una **percepción** visual y eventualmente auditiva cuyas posibilidades de condicionamiento por parte del artista deberemos dirimir en aras a conocer y estudiar la capacidad de **intervención** y **manipulación** que le asiste a través de la puesta en escena. El análisis de tales condiciones aplicadas a las piezas muñozianas nos permitirán deducir las **estrategias** introducidas en la obra para inducir determinados **efectos** sobre el sujeto receptor y compararlas con relevantes teorías y reflexiones surgidas al respecto tanto desde la plástica como desde la escena.

Un elemento particularmente significativo, no sólo en la obra muñoziana sino en ambas tradiciones, concita en gran medida los efectos escénicos pretendidos. Se trata de la figura antropomorfa que abordaremos en el CAPÍTULO SÉPTIMO. Comenzaremos por ofrecer una panorámica de las distintas **tipologías conceptuales y formales** que se disponen en la

escena muñoziana a las que de forma genérica hemos denominado humanoides en cuanto que podrían arrojar ciertos **parámetros comunes**. De forma complementaria, y teniendo en cuenta que en las piezas radiofónicas y performativas quienes desarrollan la realización escénica son seres humanos, buscaremos por paralelismo con nociones tales como **personaje y estatua** los ecos explicativos del sentido del humano-humanoides puesto en escena en ausencia, soledad o relación narrativa entre varias figuras. Las claves de configuración y disposición permitirán dirimir su **reinterpretación contemporánea** así como su significación y sentido para el espectador. A modo de conclusión sintética trataremos de extraer una serie de escenas características individuales y sociales que esclarezcan las situaciones dramáticas más frecuentes en la obra.

Entendemos que el campo del saber de las Bellas Artes exige la investigación a través de prácticas esencialmente creativas que, en interdependencia con las disquisiciones teóricas, reflexionen, reformulen, confronten a nivel fáctico e inquieten en orden a alimentar la praxis artística. En consecuencia, seleccionaremos algunas de las cuestiones más candentes emergidas a lo largo del estudio teórico con objeto de desarrollar una investigación-creación no reducida al ámbito de creación personal sino extendida a contextos colectivos—preferentemente investigador y docente— bajo una perspectiva expandida. La dimensión **creativa de la investigación** se verá documentada en el CAPÍTULO OCTAVO a través de bocetos, imágenes e ilustraciones razonadas de las especulaciones, piezas y experiencias a las que ha dado lugar.

Las conclusiones a nuestro análisis quedarán recogidas en el CAPÍTULO NOVENO, tras el cual se adjuntan el CAPÍTULO DÉCIMO que recoge el compendio de la bibliografía consultada para la elaboración de la presente tesis doctoral al que sucederá una relación de las figuras incluidas en el CAPÍTULO DÉCIMOPRIMERO. Adicionalmente se adjunta, a modo de fondo de consulta durante su lectura así como de posibles estudios *ad láteres*, el VOLUMEN ANEXO [CD] que recoge la relación codificada, ordenada y clasificada de **piezas individuales** que conforma la muestra del objeto de estudio.

1.3. OBJETIVOS

El presente estudio se encuadra en un proceso investigador de naturaleza teórico práctica que ha abarcado un horizonte temporal que parte de la Suficiencia Investigadora para concluir con la defensa de la presente Tesis Doctoral. La diversidad disciplinar de la obra plástica de Muñoz requirió de un análisis preliminar para su adecuada contextualización y clasificación con objeto de revelar las claves de su estética. Tal aproximación fue realizada a lo largo de la fase investigadora previa –Suficiencia Investigadora- cuyas conclusiones constituyen los cimientos de la presente tesis doctoral que incorpora la perspectiva analítica de la puesta en escena aplicada al objeto de estudio analizado bajo los fundamentos escénicos más pertinentes y principales teorías artísticas.

En concordancia con la perspectiva global expuesta, pasamos a enumerar los **objetivos teórico-analíticos** marcados para el conjunto del proceso que se concretan en los siguientes:

1. *Recopilación, codificación y clasificación de la obra más significativa de Juan Muñoz*: el análisis se basa en una recopilación de las piezas más relevantes del conjunto de la obra -entendiendo por relevantes aquellas seleccionadas de forma recurrente en las exposiciones y publicaciones más significativas sobre el artista y/o que constituyan un ejemplo clarificador de aspectos concretos del tema que nos ocupa- cuyos datos básicos y codificación correspondiente se adjuntan en edición anexa para facilitar su consulta.
2. *Configuración de un marco operativo para el concepto de puesta en escena* que contemple su filiación y diferenciación desde las nociones de teatralidad más pertinentes y resulte de aplicación en ámbitos diversos. La flexibilidad requerida para su aplicabilidad exige una definición, distinción de elementos y procedimientos operativos que recoja una variedad de realidades sin circunscribirse al terreno puramente teatral.
3. *Análisis de las claves y procesos que intervienen en la práctica artística de Juan Muñoz en relación a la puesta en escena de sus piezas*: características materiales y conceptuales de la obra en relación a disciplinas que describen territorios comunes en su expansión; estrategias de generación de espacios y tiempos escénicos; el sentido del encuentro entre pieza y espectador; el papel de este último como sujeto receptor; aspectos de materialización, proceso de configuración y disposición de las figuras en la escena enmarcada y lectura desde la aproximación a teorías sobre sentido y significación.

4. *Profundización en la práctica de puesta en escena* alternativa de una selección de piezas discerniendo los cambios derivados de emplazamientos arquitectónicos disímiles; la accesibilidad del espectador al espacio y tiempo del encuentro confrontada a planteamientos convencionales e históricos; organización de los elementos que componen escenas típicamente muñozianas; etc.
5. *Comparativa de piezas plásticas y escénicas de la historia del arte y algunas piezas concretas del legado de Muñoz* con objeto de revelar conceptos comunes o dispares a propuestas destacadas en ámbitos disciplinares y ubicadas cronológicamente en momentos historiográficos diversos.
6. *Descripción de las estrategias, claves y constantes presentes en la práctica de puesta en escena implícita en la obra de Juan Muñoz*: con objeto de mostrar un abanico de recursos inscritos en la obra que desentrañen los fundamentos de su puesta en escena y sirvan como referencia para creaciones ulteriores y práctica docente.

Los objetivos apuntados requieren para su consecución, un contexto teórico que involucra **áreas del conocimiento diversas** adicionales a las Bellas Artes como teatrología, semiótica, neuropsicología, psicología perceptiva y cognitiva, antropología, historia del arte, filosofía, iconografía, literatura, etc. Crisol de campos del saber que nos permitirán comprender las cuestiones fundamentales subyacentes al objeto de nuestro estudio.

Por otra parte, en atención a nuestra trayectoria personal favorecedora de confluencias entre artes plásticas y escénicas asumimos los **objetivos experimentales** encaminados a procurar nuevas formas de hacer en los ámbitos académicos y creativos que incluimos a continuación:

1. *Investigación-creación desde la práctica artística* que genere un conocimiento situado en un espacio escénico integradora de los interrogantes y claves más relevantes emergidas a nivel teórico. El proceso experimental se concretará en varias performances sin restricciones de medios y estrategias a partir de la noción y operativa de puesta en escena descrita para el objeto de estudio, replanteando los parámetros propios de la convención teatral –especialmente en relación a los roles tanto de performativos como espectatoriales- e incidiendo en posibles relaciones entre valores aparentemente excluyentes como presencia-ausencia-representación.
2. *Ideación de ejercicios que aborden el concepto de teatralidad desde la intermedialidad plástica-escénica* incorporando dinámicas grupales e individuales a la docencia en Bellas Artes que traten los principios del espacio escénico y mirada aplicados a la creación de imágenes fijas o en movimiento, connotación y acotación de espacios a partir de cuerpos así como estrategias de enmascaramiento.
3. A la inversa, *explorar en entornos de investigación teatral con planteamientos instalativos* las posibilidades de generación de dramaturgias alternativas a partir de la configuración espacial resultante en cada caso experimental.

4. *Divulgación de los resultados de la investigación* en entornos congresuales o académicos desde planteamientos que rompan igualmente con las convenciones del medio y el contexto y conjuguen la comunicación científica con la creación al modo en que Muñoz enunció conferencias.

1.4. METODOLOGÍA

Las posibilidades que nos ofrecía un objeto de estudio en exposición y revisión retrospectivas ha favorecido la confección de una metodología que recogiera experiencias receptoras de primera mano en evaluación comparativa así como la publicación en continuo goteo de artículos y reflexiones al respecto. Por otra parte y con objeto de subrayar la inscripción del objeto de estudio en el marco histórico-artístico así como sus amplias posibilidades de proyección en la práctica creativa, docente e investigadora corrientes, se ha fomentado el análisis comparativo con reconocidas piezas de otros artistas de diferente materialidad y cronología así como la investigación-creación atendiendo a la naturaleza del campo de conocimiento en que se encuadra, las Bellas Artes, que requiere, desde nuestra perspectiva, de una reflexión en acción.

En consecuencia, el método de investigación aplicado fomenta, alterna y complementa un amplio trabajo de campo, disquisiciones de carácter teórico–abstracto así como la experimentación aplicada al ámbito de creación-exhibición, docencia e investigación. Pasamos a describir las tareas realizadas y el objeto de las mismas.

1.4.1. ESTUDIO DEL CASO · LA PUESTA EN ESCENA EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

BÚSQUEDA BIBLIOGRÁFICA PRELIMINAR

La búsqueda bibliográfica inicial en las principales bases de datos universitarias, públicas y pinacotecas en torno a la obra de Juan Muñoz se orienta a la conformación de una completa panorámica del estado de la cuestión. Dicha tarea de búsqueda bibliográfica ha ido mantenida a lo largo del todo el periodo de investigación mediante la integración de catálogos, artículos y nueva documentación asociada fundamentalmente a las exposiciones y ediciones así como a las áreas conceptuales requeridas.

TRABAJO DE CAMPO · EXPOSICIONES RETROSPECTIVAS (LONDRES, BILBAO, OPORTO Y MADRID)

La **retrospectiva** promovida por la Tate Modern de Londres y programada con ligeras variaciones en el Guggenheim Bilbao, la Fundación Serralves de Oporto y el Museo Reina Sofía de Madrid a lo largo de los años 2008-2009 supuso una oportunidad inigualable para

acceder no sólo a la mayor congregación de piezas representativas del conjunto de la obra sino a su **instalación y montaje** en espacios expositivos disímiles. Adicionalmente al **análisis in situ** del despliegue final, el Guggenheim Bilbao Museoa facilitó el desempeño de las **actividades complementarias** siguientes mientras que en Londres, Oporto y Madrid tan sólo accedimos a las dos últimas:

- ASISTENCIA AL MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN
- ASISTENCIA A LAS ACTIVIDADES ADICIONALES PROGRAMADAS
- VISITAS A LA EXPOSICIÓN DISPUESTA EN SU INTEGRIDAD
- DOCUMENTACIÓN Y REFLEXIÓN SOBRE EL MATERIAL GENERADO A PARTIR DE LAS ACTIVIDADES

1.4.2. ESTUDIO CONTEXTUAL COMPLEMENTARIO

A efectos de establecer una serie de aspectos a nivel comparativo hemos asistido a representaciones de artes escénicas y exposiciones que nos han permitido penetrar en las cuestiones relativas a la puesta en escena y artes plásticas desde la creación contemporánea y desde ejemplos reales. Dada la naturaleza efímera de estas manifestaciones así como el objetivo prioritario perseguido de experiencia de primera mano en el encuentro en un espacio y tiempo comunes, las observaciones realizadas constituyen la base fundamental de su documentación que estimamos valiosa e insustituible.

TRABAJO DE CAMPO · EXPOSICIONES COMPLEMENTARIAS

A lo largo del periodo investigador se han sucedido eventos expositivos que han ampliado desde la plástica y la curaduría el enriquecimiento de algunas de las cuestiones analizadas requiriendo de un trabajo de campo adicional complementario a las propias retrospectivas. Resumimos las más significativas:

- UN TEATRO SIN TEATRO (MACBA – Barcelona, 2007): una reflexión en torno a las interacciones y espacios comunes entre las artes plásticas y las escénicas, concretamente *“examinaba los modos en los que el concepto de lo teatral ha modificado nuestra percepción de la práctica artística y ha otorgado al sujeto-espectador nuevos escenarios para la reflexión crítica y la insurrección”*⁸. La muestra incluía la pieza de Muñoz *The Prompter*, y el catálogo editado con posterioridad, entrevistas y ensayos de personalidades ampliamente versadas en la materia.
- ARTAUD (La Casa Encendida – Madrid 2009): retrospectiva sobre la obra gráfica y varios textos de una de las figuras históricas más relevantes del movimiento de

⁸ Información sobre la exposición disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-teatro-sin-teatro>, consultado 20-2-2011

vanguardias en artes escénicas. De especial interés la audición de las arengas radiofónicas del radical renovador teatral.

- EDWARD GORDON CRAIG. EL ESPACIO COMO ESPECTÁCULO (La Casa Encendida – Madrid 2009/10): El precursor de la puesta en escena moderna junto a Appia protagoniza una muestra inclusiva de aspectos biográficos, revistas donde se recogían sus revolucionarias proclamas con respecto a la renovación de la escena, un ejemplo de puesta en escena lumínica coherente con la intención de *“Nos adentra en un escenario donde el espacio funciona por sí mismo como fenómeno, siendo protagonistas las distancias, direcciones y límites”*⁹
- BARROCO EXHUBERANTE. DE CATTELAN A ZURBARÁN—MANIFIESTOS DE PRECARIEDAD VITAL (Guggenheim Bilbao Museoa – Bilbao 2013) el ilusionismo y la teatralidad perceptible en piezas alejadas cronológicamente en un discurso comparativo entre el arte contemporáneo y la vitalidad barroca, promoviendo la búsqueda de diferencias y similitudes que den lugar a nuevas lecturas.

TRABAJO DE CAMPO · MONTAJES ESCÉNICOS Y PERFORMANCES

Los paralelismos existentes entre determinados planteamientos contemporáneos de puesta en escena plásticos y teatrales también encuentran su base en el trabajo de campo de asistencia a determinadas representaciones. Previa selección de montajes con algún aspecto comparativo de especial relevancia, su confrontación ha permitido visualizar la puesta en escena desde la práctica más actual. Algunas de las conclusiones han sido incorporadas a lo largo del texto en función de la pertinencia en un apartado u otro.

1.4.3. RECOPIACIÓN Y CLASIFICACIÓN DE LA INFORMACIÓN

FUENTES DIRECTAS

Las fuentes directas que nos han permitido un análisis no mediado del objeto de estudio como documentación más cercana son las siguientes:

- ESCRITOS de Juan Muñoz: el propio artista firmó una serie de **artículos** y breves **narraciones** que, alternando datos contrastables y ficticios, versan de forma lateral sobre cuestiones abordadas en su obra plástica; **teoría y crítica** estética en su desempeño curatorial; **diálogos imaginarios** complementarios a sus piezas escultóricas y publicados en los catálogos de exposiciones así como **entrevistas** realizadas por colaboradores y publicadas, asimismo, en catálogos y revistas.

⁹ Catálogo de La Casa Encendida disponible en:

https://www.lacasaencendida.es/Ficheros/CMA/ficheros/pdf_catalogos_lce.PDF, consultado 11·7·2013

- **BOCETOS Y MATERIAL PREPARATORIO:** gracias a la publicación de monográficos donde se incluye parte de su material preparatorio de piezas específicas (*Double Bind*, *Building for Music*, etc.) nos ha sido posible acceder a **documentos fotográficos, apuntes, anotaciones, dibujos etc.** previos a la materialización de la pieza final exponentes del proceso creativo del artista.

FUENTES INDIRECTAS

Documentos que constituyen una visión elaborada y por tanto indirecta del fenómeno a analizar que clasificamos según las siguientes categorías:

- **BREVES ENTREVISTAS CON PERSONAS PRÓXIMAS AL ARTISTA:** intercambio informal de impresiones con determinadas personalidades que tuvieron ocasión de colaborar o compartir durante la creación y gestión de la obra del artista como Cristina Iglesias, Carmen Giménez, Vicent Todolí y Rubén Polanco.
- **GRABACIONES AUDIOVISUALES:** Fondo documental audiovisual de la obra de Muñoz facilitador del análisis crítico de las piezas bajo estructura permanente así como una visión y escucha mediadas.
- **CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE SU OBRA:** individuales y colectivas proveedoras tanto de imágenes, información de las piezas como el marco teórico y curatorial en que se inscribe su configuración y sentido expositivo.
- **DOCUMENTACIÓN AUXILIAR PARA LA EXPOSICIÓN:** documentación dispensada a los visitantes de la exposición para su orientación general en forma de cuadernillos, audio-guías, etc.
- **CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COMISARIADAS POR MUÑOZ:** inclusivas de las obras y artistas seleccionados por él mismo así como textos críticos de colaboradores y expertos de su consideración.
- **ARTÍCULOS DE PUBLICACIONES:** que analizan su obra desde puntos de vista estéticos diversos.
- **ESCRITOS DE FICCIÓN:** realizados por escritores que basándose en imágenes e ideas de piezas específicas, crean mundos ficticios incluso en colaboración con el propio artista.
- **TESIS Y ENSAYOS DE CRÍTICOS Y TEÓRICOS** que abordan conceptos de peso en el presente estudio y que proporcionan la base teórica necesaria para su fundamentación.

CODIFICACIÓN DE LA UNIDAD MÍNIMA DE INVESTIGACIÓN: PIEZAS INDIVIDUALES

- **RECOPIACIÓN DE PIEZAS INDIVIDUALES**
En base a la documentación obtenida se ha realizado una recopilación de todas aquellas piezas mostradas en las principales exposiciones, enriquecida posteriormente a partir de búsquedas en la red y otras fuentes –exposiciones colectivas, artículos en revistas, etc.-. Se ha dotado a cada una de las piezas de un código según lo referido en **[2.3.1]** a efectos identificativos.
- **DEFINICIÓN DE CAMPOS DE ANÁLISIS DE TALES PIEZAS**
Definimos una serie de campos de información general que contribuyeran a la identificación y posterior análisis de puesta en escena: materialidad, medidas, configuración, ubicación/propiedad, etc. A su vez, generamos una base de datos con las imágenes correspondientes a las piezas tomando en consideración las diferencias en sus puestas en escena.
- **CLASIFICACIÓN DE CADA PIEZA SEGÚN LOS CAMPOS DEFINIDOS** que incluye su clasificación grupal en las cuatro familias definidas: *Dibujos, Escultura, Instalaciones y Piezas Radiofónicas y Performativas* **[\$2.3.2]**.

1.4.4. IDENTIFICACIÓN DE LOS ELEMENTOS PRESENTES EN LA ESCENA MUÑOZIANA

- **CONCEPTUALIZACIÓN OPERATIVA DE LA PUESTA EN ESCENA PARTIENDO DE LAS NOCIONES DE TEATRALIDAD MÁS PERTINENTES:** búsqueda de un marco adecuado desde el que discernir a nivel teórico la operativa de la mise-en-scène y confrontar las rupturas, adhesiones y prácticas concretas en el objeto de estudio.
- **IDENTIFICACIÓN DE LOS ELEMENTOS PROPIOS DE LA OBRA DE MUÑOZ Y CONFRONTACIÓN POR PARALELISMO A LOS ELEMENTOS MÍNIMOS DE LA PUESTA EN ESCENA:** espacio-tiempo escénicos y plásticos, miradas sobre el arte contemporáneo y espectador teatral y la tríada actor-personaje-figura antropomorfa (humanoide Muñoziano).

1.4.5. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS EN RELACIÓN A LAS OPERACIONES DE PUESTA EN ESCENA EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

Tras un completo proceso búsqueda bibliográfica constante en el tiempo y orientado a las conclusiones concretas obtenidas de la prospección e investigación de campo anteriores, se procedió al contraste de tales teorías con el objeto de estudio, la obra de Juan Muñoz, con el propósito de obtener las conclusiones pertinentes a los objetivos marcados.

Las principales cuestiones abordadas han versado en torno a:

- ESENCIALIDAD E HIBRIDACIÓN DISCIPLINAR EN RELACIÓN AL OBJETO DE ESTUDIO comparación de fundamentos y lógicas atribuidas a las disciplinas y sistemas expresivos implicados en la escultura y el teatro –sin exclusión de ámbitos adicionales pertinentes como arquitectura y sonoridad-.
- ENFOQUES DE PUESTA EN ESCENA: Distintas posibilidades de mise-en-scène para piezas individuales así como conformación de las claves en la práctica muñoziana a través de una comparativa de las atmósferas generadas por las comisarias en la puesta en escena global de las exposiciones retrospectivas.
- PROCESO CREATIVO Y CONFIGURADOR DE LA ESCENA EN TÉRMINOS ESPACIO-TEMPORALES: exploración del sentido del espacio y el tiempo desde concepciones científicas y filosóficas, arquitectónicas, escenográficas, proxémicas, etc. y confrontación a la práctica muñoziana.
- ROL DEL ESPECTADOR CONTEMPORÁNEO: PROCESOS PERCEPTIVOS Y EMOCIONALES Y EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR: el abanico de roles implícitos en la propia configuración de las piezas artísticas y la experiencia que procura el encuentro empuja a una profundización en los procesos que se desencadenan en su relación perceptiva y emocional con el objeto de estudio.
- HISTORIOGRAFÍA Y SENTIDO DE LA ESTATUARIA Y EL PERSONAJE ASOCIADO A LA FIGURA ANTROPOMORFA EN LA OBRA DE MUÑOZ: contextualización conceptual e histórica de las diversas figuras antropomorfas del particular lenguaje muñoziano con objeto de comprender su sentido. Aspectos como técnicas, materiales, composición, etc. en la obra escultórica de Muñoz.

1.4.6. EXPERIMENTACIÓN PERSONAL DE LA PUESTA EN ESCENA

PROCESO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

Se han realizado una serie de pruebas prácticas y aproximaciones creativas a la materia que ocupaba las confrontaciones teóricas con objeto de realizar una aportación desde la práctica creativa contextualizada en exposiciones artísticas de diferentes temáticas. A partir de las operaciones de puesta en escena general descritas se han detectado determinados aspectos que cabía introducir como elementos de experimentación en varios proyectos creativos.

INVESTIGACIÓN ESCÉNICA GRUPAL

Las posibilidades de creación de espacios escénicos a partir de una serie de elementos básicos dados –vallas, sillas, palos, colchonetas, espejos- y las dramaturgias derivadas de tales configuraciones espaciales han sido fuente de investigación semanal en el seno de un grupo de entrenamiento actoral –Teleskopika- en el que hemos participado de forma estable durante dos años.

IMPLEMENTACIÓN DE DINÁMICAS EXPERIMENTALES EN DOCENCIA

Las operaciones básicas derivadas de la puesta en escena conceptualizada a partir de la teatralidad entendida como aparato de representación han dado lugar a propuestas de experimentación en el marco del Máster de Arte tecnológico y Performativo de la UPV/EHU durante los cursos 2013/14 y 2014/15. La investigación experimental encuadrada en el ámbito de la intermedialidad comprendió tanto puestas en escena de creaciones performativas como a la experimentación desde el registro y posterior muestra también puesta en escena.

1.4.7. DISEMINACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Una vez obtenidas las conclusiones correspondientes a los análisis anteriores hemos procedido a diseminación tanto del conjunto de las claves reveladoras del objeto de estudio como de aspectos concretos. Tales conclusiones han sido compartidas en foros promovidos bajo campos de conocimiento dispares como historia contemporánea, creación radiofónica, nuevo urbanismo o investigación artística actual, adquiriendo formatos variados como artículos en publicaciones especializadas, capítulos de libros temáticos, exposiciones orales y escritas en foros congresuales y encuentros científicos así como creaciones performativas inaugurales de exposiciones artísticas.

**ESTADO DE LA CUESTIÓN EN
RELACIÓN AL AUTOR Y SU OBRA**

2.0. INTRODUCCIÓN	41
2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES DOCUMENTALES ASOCIADAS	
· Libretos	42
2.1.1. Estudios sobre la Obra de Juan Muñoz en Escena	42
2.1.2. La Cuestión de la Puesta en Escena	44
2.1.3. Textos en relación al Objeto de Estudio	50
2.2. BIOGRAFÍA Y LEYENDA DE UN STORYTELLER · ‘Call me Juan Muñoz’ ...	55
2.2.1. Acto Primero (1953-1983) · <i>Actor Aspirante · En formación</i>	58
2.2.2. Acto Segundo (1984-1991) · <i>Un papel de reparto · Buscando su Lenguaje</i>	67
2.2.3. Acto Tercero (1992-2001) · <i>En el Papel Protagonista [Starring] · Consagración</i>	76
2.3. LA OBRA DE JUAN MUÑOZ · UNIDADES Y FAMILIAS	
· Capuletos y Montescos	84
2.3.1. Delimitación del Objeto de Estudio · Unidades	84
2.3.2. Familias	87
2.4. CONCLUSIONES	95

2.0. INTRODUCCIÓN

*“- ¿Qué están haciendo?- le susurró Alicia al Grifo- ¿Qué están apuntando si el juicio no ha comenzado todavía?
- Están apuntando sus nombres – le contestó el Grifo en otro susurro -, no sea que los olviden antes de terminar el juicio”¹⁰*

Comenzaremos por delimitar el ámbito de la investigación en base a los análisis realizados hasta el momento que abordan la puesta en escena y/o carácter teatral del objeto de estudio desde diferentes campos de conocimiento y que, en consecuencia, contribuyen tanto a establecer las fronteras de nuestra investigación como a complementar el análisis más amplio y sistemático que nos proponemos realizar **[\$2.1.1]**. Por otra parte, también realizaremos una introducción panorámica de las principales reflexiones que la noción de puesta en escena a dado lugar **[\$2.1.2]**. Tras dicha acotación pasamos a citar las fuentes **[\$2.1.3]** más representativas y pertinentes para nuestro estudio en la medida en que han avanzado en cierto grado y desde visiones particulares el análisis, aquellas que habiendo recorrido caminos desde puntos de partida dispersos constituyen sendas a tener en consideración en dirección a la verificación de nuestra hipótesis, dibujando una suerte de mapa del **estado actual de la cuestión**.

En segunda instancia consideramos fundamental el trazado de un **recorrido biográfico** del autor en tres actos que introduzca y contextualice la investigación en relación a la trayectoria vital, formativa y creativa de Juan Muñoz incidiendo en la influencia que la progresiva incorporación de la puesta en escena en artes plásticas -corrientes, artistas y obras- tuvo sobre él y su obra **[\$2.2.]**.

La necesaria recopilación pieza a pieza **[\$CD ANEXO]** ha derivado en una **clasificación** adicional por familias **[\$2.3.]** en base a aspectos mediales comunes que, situando en un segundo plano –rebajando un grado- su diversidad, nos permitieran concebir una foto de conjunto desde la que erigir una composición de lugar global a la par que realizar una descripción sintética del objeto de estudio.

¹⁰ CARROL, Lewis. “Alicia en el País de las Maravillas · A través del espejo y lo que Alicia encontró allí”. Cátedra: Madrid, 1999; p.213

2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES DOCUMENTALES ASOCIADAS · *Libretos*

2.1.1. ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE JUAN MUÑOZ EN ESCENA

En relación a la **teatralidad** de la obra de Juan Muñoz y su derivada, la práctica de **puesta en escena**, cabe apuntar que la búsqueda en las principales bases de datos de tesis doctorales¹¹ arroja una carencia en el estudio científico doctoral en relación al tema que nos disponemos a disertar. No obstante, tres ensayos de **carácter académico** publicados en los últimos tiempos lo abordan desde puntos de vista diferentes, contribuyendo tanto a delimitar el alcance/enfoque específico de la investigación presente como a enriquecer su contenido teórico.

Desde la Universidad de Murcia la doctora y docente en Historia del Arte, Francisca Pérez Carreño publica en 2010 el artículo “*La Teatralidad y la Escultura como Arte*”¹² en que expone el sentido de teatralidad que se deriva del relevante artículo de Michael Fried “Arte y Objetualidad” (1967) razonando que la postmodernidad plantea un juego teatral y anti-teatral que no deja claro el papel del espectador. Para ello, tras una disertación teórica, analiza en primer lugar la aplicación del término a ciertas piezas minimalistas (Morris, Smith, Caro) en calidad de ejemplos de ambivalencia en la posición del espectador respecto a la obra y en segundo, algunas otras de Muñoz –*The Prompter, Conversation Piece, One Figure, Staring at the Sea I, Sara frente al espejo*- considerando su obra netamente posmoderna y extendiendo las dimensiones de su teatralidad a aspectos como la narración, la temática y el tratamiento del espacio. El hecho de que la investigación limite su objeto a parte de la obra escultórica desde la perspectiva histórica y lo enfrente a la crítica el minimalismo reduce su alcance, si bien la claridad de la exposición teórica de la pertinente y significativa pero no exclusiva noción de teatralidad resulta de indudable valor y será incorporada a nuestro análisis sobre la teatralidad conformado por un crisol más amplio de nociones asociadas a las artes escénicas y a la noción de falsedad [§3.1.].

¹¹ Búsqueda actualizada a 16 de marzo de 2015 en las bases de datos TESEO, TESIS EN RED, DIALNET Y PROQUEST. Un aspecto de la obra de Muñoz se analiza en la tesis doctoral ESPIELL JOVANÍ, Mercè: “Escultura i ironia. Proposta duna tipologia de les formes iròniques en l'escultura. Anàlisi dels casos de De Saint Phalle, Flanagan, Torres, Brossa i Muñoz.” Universitat de Barcelona (2003). Esta tesis doctoral aborda la ironía en la escultura distinguiendo distintas tipologías. El objeto de estudio ejemplifica la ironía recóndita, propia de las obras que no aparentan irónicas.

¹² PÉREZ CARREÑO, Francisca. *La teatralidad y la escultura como arte*. La Balsa de la Medusa (segunda época), 2, 2010; pp.37-62

También Alessandra Comi escribe en la publicación de la italiana Università Cattolica del Sacro Cuore bajo el título “*Juan Muñoz: In Attesa del Possibile Verso. Una Dimensione Teatrale Dell’arte Figurativa*”¹³ un ensayo referido a la dimensión teatral de la obra de Juan Muñoz - incluidos dibujos y piezas radiofónicas-, entendida desde tres presupuestos: la dramatización del acto de mirar subrayada por Lingwood [**§CAP7**], la inclusión de motivos y personajes típicos del campo teatral [**§CAP7**] así como la posibilidad de lectura de esta obra en términos dramáticos propios del teatro del absurdo. Tales presupuestos son deducidos del análisis de algunas piezas concretas - *The Wasteland, The Prompter, Many Times, Listening Figure, Shadow and Mouth, Stuttering Piece, A man in a Room, Gambling*- ampliando la perspectiva escultórica previa a las piezas de radio, si bien no responden a un esquema operativo general que quepa introducir en investigaciones creativas ni los análisis se establecen en términos comparativos con piezas escénicas o en emplazamientos distintos.

Por otra parte, desde la filosofía Javier González Panizo redacta “*La Escenificación Escultórica de Juan Muñoz como Campo Desideologizado: Zizek en el Teatro de lo Real*”¹⁴, un alegato en contra de la habitual lectura de la obra de Muñoz en clave de presencia, teatralidad e ilusionismo que juzga superficial. Su diatriba se fundamenta en los posicionamientos del filósofo psicoanalista esloveno Slavoj Žižek -que integran la teoría marxista y el pensamiento de Jacques Lacan- y en el pliegue definido por Deleuze. En este sentido, González Panizo entiende la obra-trayectoria de Muñoz como “*el esfuerzo por ir abriendo el pliegue de su propia escenificación*”¹⁵ y explica el modo en que el madrileño opera la apertura en el **pliegue ideológico** a través de la puesta en escena de varias piezas. Dos de ellas suponen los extremos de tal apertura: El espacio completamente cerrado e inaccesible de un *balcón* ejemplifica el acontecimiento como efecto estéril, el **pliegue replegado** en sí mismo, interioridad vacía que no da lugar a devenir alguno. En contraposición, *Many Times* [**§A.4.3**] presenta una apertura total del pliegue –**pliegue desplegado**- que da lugar al acontecimiento del devenir puro ya que el espectador deambula/pasea en el interior del propio pliegue percibiendo repeticiones de asiáticos sin nada que decirse –la incomunicación de lo mismo- que impiden la distancia mítica que ideologiza el espacio de representación. Naturalmente, otras piezas presentan una puesta en escena de apertura intermedia entre ambos extremos – *Waiting for Jerry, Stuttering Piece, o Escena de Conversación*- que enfrentan al espectador a su propia conciencia y hacen vislumbrar que el sinsentido de lo imposible puede llegar a suceder.

Más allá de las tres publicaciones científicas mencionadas, el grueso de la documentación **alusiva a la obra de Juan Muñoz** responde a un **perfil ensayístico** generalmente elaborado

¹³ COMI, Alessandra. *Juan Muñoz: in attesa del possibile. Verso una dimensione teatrale dell'arte figurativa*. Comunicazioni sociali, Vol. 32, N°. 2, 2010; pp. 137-162. [*Juan Muñoz: Esperando lo Imposible. Hacia una Dimensión Teatral del Arte Figurativo*] [traducción propia].

¹⁴ GONZÁLEZ PANIZO, Javier. *La Escenificación Escultórica de Juan Muñoz como campo desideologizado: Zizek en el Teatro de la Real*. A Parte Rei: revista de filosofía, nº65, 2009; pp.1-12

¹⁵ *Ibidem*; p.8

exprofeso al albur de exposiciones concretas, recogíendose, fundamentalmente, en catálogos expositivos o en publicaciones especializadas. En ellas un goteo continuo de alusiones a la **puesta en escena** de una u otra pieza es vertido sin profundizar en las claves de su práctica. No obstante dentro de este tipo de escritos sintéticos no queremos dejar de destacar por su más directo análisis “El teatro escultórico de Juan Muñoz. El espacio intersticial es el terreno del significado”¹⁶ de Alex Potts.

Las aportaciones precedentes desde las áreas de conocimiento de la historia del arte y la filosofía y desde la crítica dan cuenta de la **importancia conceptual** del objeto de estudio a la par que proporcionan claves de claro corte teórico de indudable interés para la comprensión de algunas de las cuestiones fundamentales que contextualizan el presente estudio.

Por nuestra parte, las incorporamos al crisol de aportaciones teóricas con el propósito de revertirlas al ámbito de las Bellas Artes tanto en su dimensión creativa como docente diversificando los análisis de las puestas en escena en base a comparativas. De ahí que la metodología incluya variaciones de puesta en escena de la misma pieza desplegada en distintos emplazamientos o conjuntamente a otras en calidad de elemento, así como similitudes y diferencias con piezas de arte de distintas épocas y medios, desembocando en una investigación-creación que reconsidera y se funda en los aspectos más destacados en la disertación.

2.1.2. LA CUESTIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA

En cuanto a la perspectiva de análisis, esto es, la puesta en escena, hemos de precisar que se trata de una noción altamente esquivada en su acotación, quizá debido a su condición eminentemente efímera. Profusamente reflexionada a lo largo de la corta vida que se le atribuye como noción diferenciada, nos hemos valido de varias fuentes para su conceptualización. Para la configuración del marco conceptual han primado los planteamientos de Teatrología, Escultura Expandida y áreas de hibridación entre escultura y teatro, sin perjuicio de la incorporación de una selección de reflexiones de distintas personalidades teatrales de las que hemos tomado aspectos concretos según su pertinencia y calado para el análisis. Así, procedemos a describir las principales.

Marco Conceptual desde la Teatrología

Diversas reflexiones desde la **perspectiva semiológica desplegada en el campo teatral** han contribuido a configurar el marco conceptual de un fenómeno, la puesta en escena, que se

¹⁶ POTTS, Alex. *El teatro escultórico de Juan Muñoz. El espacio intersticial es el terreno del significado* en WAGSTAFF, Sheena. “Juan Muñoz. Una retrospectiva”. Turner: Madrid, 2008; pp.125-133

resiste a ser encapsulado en un compartimento estanco. En este sentido, destacamos como referencia consultiva preferente a lo largo del conjunto de la investigación al Diccionario Teatral elaborado por los teatrólogos **Patrice Pavis** y **Anne Ubersfeld** dos teatrólogos de reconocido prestigio por su bagaje semiótico. La estructura relacional de la publicación ofrece un compendio en red de las distintas acepciones de términos teatrales posibilitando la orientación desde la definición básica conceptual hasta las relaciones más concurrentes con la tradición proveniente de las artes plásticas. Ha supuesto tanto el punto de partida de la definición general de puesta en escena como la fuente comparativa de la perspectiva escénica de conceptos básicos y sustanciales surgidos desde plástica -acepciones de espacio, personaje, situación dramática, etc.-. También bajo la autoría de Pavis el artículo *“Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?”* ha contribuido a esclarecer los matices históricos y enfoques anglosajón y francés.

Por otra parte, la directora del Instituto de Ciencia Teatral de la Universidad Libre de Berlín **Erika Fischer-Lichte** se cuenta entre quienes más exhaustivamente han tratado el tema. Si bien hemos incorporado contenidos desarrollados en sus escritos traducidos – el libro *“Estética de lo Performativo”* o los artículos *“La Ciencia Teatral en la Actualidad. El Giro Performativo en las Ciencias de la Cultura”* o *“La Atracción del Instante. Puesta en Escena, Performance, Performativo y Performatividad como Conceptos de la Ciencia Teatral”*-, su neta orientación hacia la performatividad ha incumbido fundamentalmente a la Investigación Creación así como a la familia de Piezas de Radio y Performativas.

De forma más puntual y bajo búsquedas de cuestiones más específicas hemos recurrido a las visiones de directores de escena concretos, semiólogos, escenógrafos e información docente en la materia como la del profesor de la RESAD **Pablo Iglesias Simón**.

Marco Conceptual desde las Artes Plásticas

Desde la plástica y la tecnología el historiador de arte **Frank Popper** sienta un hito redefiniendo las relaciones del artista y el espectador en su publicación *“Arte, acción y participación”* a partir de dos problemáticas que enlazan ambas áreas y que constituyen puntos candentes en el arte de los últimos tiempos: el entorno-ambiente y la participación del espectador. Dos cuestiones que avanzan y ayudan a entender la expansión de las disciplinas tradicionales y la aparición de nuevos géneros.

Concretamente en el caso de la escultura es **Rosalind Krauss** quien cartografía la expansión objetual hacia el espacio circundante con las implicaciones que para el espectador esta circunstancia promueve de los años 60 y 70 en el texto *“La Escultura en el Campo Expandido”* sin perjuicio de que José Luis Brea ampliase a posteriori tal expansión en su *“Ornamento y Utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”*. Es también Krauss quien, bajo este prisma expansivo, teoriza y expone su visión histórica de la teatralidad en escultura en su *“Passages on Modern Sculpture”* donde diserta, entre otros aspectos, sobre la puesta en

escena minimalista y el papel del espectador partiendo del análisis de una modernidad en escultura que inicia con la pérdida de enclave fijo de las estatuas de Rodin.

Uno de los géneros que destaca por la relevancia que asume en relación a su despliegue acotado al tiempo expositivo en un espacio dado es la instalación, de ahí que la bibliografía relacionada con ésta también aporte determinadas tendencias y aplicaciones en piezas concretas, nos referimos a publicaciones que abordan el fenómeno de forma general como “*Instalaciones*” de **Josu Larrañaga**, en que se destaca en parentesco con la escenografía e incluso el arte de acción o “*Understanding Installation Art: From Duchamp To Holzer*” de **Mark Rosenthal** donde se clasifican las instalaciones por tipologías, destacando el componente teatral de las denominadas Enchantments (encantamientos) donde encuadramos la obra muñoziana. Más centradas en cierta evolución histórica en relación al objeto de estudio también se formulan determinadas observaciones al respecto de la puesta en escena en “*La instalación en España 1970-2000*” de **Mónica Sánchez Aguilés**. Las reflexiones más certeras y pertinentes en torno al espectador que la instalación genera se plantean en el ensayo de **Claire Bishop** “*El arte de la instalación y su herencia*”.

Marco Conceptual desde la hibridación Escénico-Plástica

La consecución de un **marco teórico** para el análisis del objeto de estudio plantea la exigencia de fuentes documentales rigurosas a la par de flexibles en cuanto al **objeto de aplicación** y que primen la **operatividad** en sus conceptos de tal forma que se permita poner en relación dos universos artísticos tradicionalmente separados, siempre buscando una delimitación que se ajustara de la forma más idónea a los planteamientos de la obra de Muñoz. De ahí que se haya considerado extremadamente pertinente al caso y asumido como referencia central para las cuestiones de operativa el texto teórico desarrollado por la performer, crítica y teórica **Bojana Cvejic** “Teatralidad” en tanto en cuanto fue expresamente concebido para la puesta en escena alternativa a la clásica peana fija de la pieza escultórica de Oteiza ‘*Homenaje a Velázquez*’. La iniciativa fue desarrollada bajo auspicio del programa “Egonaldiak. Artium bildumaren inguruko lehengoratzte jarduerak / Estancias. Prácticas reconstituyentes sobre la colección Artium” (Vitoria-Gasteiz, 2012).

Precisamente Cvejic engrosa la lista de autores que se cuentan en el fondo documental mencionado ARTEA junto con otros de los textos determinantes desde los que orbita nuestra perspectiva analítica como **Oscar Cornago** con su artículo “*La Teatralidad como crítica de la Modernidad*” y varias publicaciones realizadas por el catedrático **J. A. Sánchez Martínez** como “*La Escena Moderna*”, “*Dramaturgias de la Imagen*” o, muy especialmente, “*Teatro. Itinerarios por la colección del MNCARS*” en colaboración con **Zara R. Prieto**.

Las contribuciones desde posiciones académicas alusivas a la intermedialidad e intertextualidad de la puesta en escena más actual frente a la moderna y tradicional han corrido a cargo de los doctores **Eneko Lorente y Rosa de Diego**, a través de los contenidos vertidos en su curso de verano en la UPV/EHU “Trasvases III: La Puesta en Escena cuestionada”

(2001) así como en su artículo conjunto con Lidia Vázquez “*Puesta en Escena, Comunicación e Intermedialidad. Estrategias de la Mirada en las Prácticas Escénicas Contemporáneas*”.

Precisamente gracias al creciente interés por las relaciones inter- y multi-disciplinares así como por los formatos artísticos de características híbridas entre el campo teatral y el plástico, algunas **exposiciones** y el conjunto de actividades paralelas programadas para su comprensión han facilitado las premisas que apuntábamos en el párrafo introductorio, ese espacio de confluencias. Así, la exposición promovida por el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y comisariada por Bernard Blistène & Yann Chateigné, en 2007 “*Un teatro sin teatro*”. Esta exposición, además de constituir una muestra de primer orden en virtud de la cantidad, calidad y diversidad de las piezas que la componían, dio lugar a un catálogo extenso y de referencia. Se ofrece un recorrido histórico de orientación documental que aborda las propuestas más significativas de cada época debidamente ilustrado y comentado así como una serie de ensayos y entrevistas altamente pertinentes en cuanto a la perspectiva interdisciplinar de la que parte la presente investigación. Adicionalmente, cabe destacar las **conferencias** programadas al albur de la exposición que han servido para comprender la expansión de campo teatral -J. A. Sánchez “*El teatro en el campo expandido*”-.

Breve recorrido histórico · Intermedialidad y Concepción de Elementos Escénicos

La concepción independiente de la puesta en escena nace con el proceso de emancipación de la literatura dramática que a finales del siglo XIX y principios del XX alumbran diferentes personalidades del teatro. A través de los movimientos de vanguardia se da una búsqueda de los aspectos puramente teatrales en lo sensible, incrementando el **diálogo entre artes plásticas y escénicas**. Uno de los aspectos clave en la noción de teatralidad y que revierte en la operativa de puesta en escena será precisamente el relativo al modo en que se interrelacionan disciplinas y medios [**SCAP3**].

A este respecto, la teoría del *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total) constituye un exponente de la naturalidad con que el teatro asume la **multiplicidad de códigos y sistemas significantes**. Término acuñado por Richard **Wagner** en relación al drama musical, constituye el ideal que aspira a una auténtica **unidad** de las diferentes artes (Lessing, 1990) en que todas tengan un mismo peso, maximizando las posibilidades de cada una.

Pero el enfoque wagneriano de conjunto armónico y empastado en que todo funciona en el mismo sentido no supone la única **idea moderna de intermedialidad**. La integración de distintos medios y materiales, sustentadora del diálogo entre disciplinas podía seguir otros patrones de ordenación. La segregación de la literatura permitió, según expone Sánchez Martínez¹⁷, la revalorización de otras disciplinas inspiradoras de ordenaciones alternativas, como la música, que también proyecta su influencia sobre una pintura que rechazaba la representación, como en Kandinsky. El **ritmo** se erige en principio constructivo en la puesta en

¹⁷ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. (ed.) “La Escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias”. Akal: Madrid, 1999; p.23

escena para personalidades como **Craig y Appia**. **Meyerhold** también asumiría la ordenación rítmica en su búsqueda de dinamismo escénico. Las vanguardias alemana y francesa buscan modelos constructivos en la **plástica** derivando los presupuestos liberadores dadaístas en planteamientos escénicos tipo **collage** como *Relâche* de Picabia, Satie, Marée y Clair, pieza analizada por Krauss en relación a la relación entre escultura y teatro¹⁸. Así, se da una sustitución del factor causal por el **azaroso**.

Brecht, por su parte, plantea una forma de concurrencia que respeta y distingue la naturaleza de cada disciplina sin mezclarlas y que, por tanto, se resuelve en una **sucesión** (de géneros, de números,..) que salvaguarda el carácter propio de cada cual. El alemán tomó como referencia el montaje cinematográfico propuesto por **Eisenstein** quien opta por una sucesión de imágenes sin relación lógica secuencial para hacer aflorar **asociaciones en la imaginación del espectador**, afín al campo de coexistencia [**§5.4.3**].

Profundizando en cuestiones que atañen a los elementos básicos de la puesta en escena hemos de señalar que bajo la influencia de la teoría del *Gesamtkunstwerk* el espacio escénico se reorientó concibiéndose como **ámbito tridimensional** –cuerpos en el espacio- por parte de personalidades como **Adolphe Appia** o **Gordon Craig**. Frente al previo patrón ilustrativo pictórico-realista-historicista ambos apuestan por **sugerir atmósferas** a partir de elementos más abstractos como una iluminación que juega como fuente de evocación y factor de expresión espacial. Pero manteniendo un **modelo comunicativo** sustentado en el esquema de **separación entre escena y público** y promotor del **efecto de identificación**. Es **Oscar Schlemmer** quien aporta las concepciones alternativas del espacio escénico desde el cuerpo en movimiento del actor y desde la mirada de un espectador pasivo [**§4.2.2**].

No obstante, la desvinculación del proyecto moderno de dicho esquema separativo se sustancia en propuestas de **eliminación** (Artaud) o **reforzamiento** (Brecht). **Artaud**, influenciado por dadaístas y surrealistas promueve una **experiencia teatral ritualizada** inductora de una catarsis emocional en el seno de un espacio teatral como lugar único, exento de barreras. **Brecht** sin embargo, procura evitar la **fascinación** subrayando la existencia de tal separación ahondando en el *distanciamiento*. Ambos modelos pretenden evitar la **identificación** del público con los personajes [**§6.7**] que deviene en gran medida de su posición espacial y competencias asociadas [**§CAP6**].

El **efecto realidad** también es descartado de personajes y drama. El soviético **Vsèvolod Meyerhold** entiende que un director puede repartir los espacios en la sala como le sea más útil. Así, rechaza la ilusión para abrazar la estilización –síntesis, rasgos característicos de un acontecimiento- y la convención consciente exigiendo, en consecuencia, un posicionamiento activo del espectador que colabore en la construcción de sentido a través de su imaginación¹⁹. Mientras en su predecesor Stanislavski, cada personaje tiene su rostro y movimiento

¹⁸ KRAUSS, Rosalind. "Pasajes de la Escultura Moderna". Akal: Madrid, 2002; pp.201-237

¹⁹"El teatro naturalista, evidentemente, niega al espectador la posibilidad de completar el cuadro y de soñar como cuando se escucha música" en MEYERHOLD, Vsevolod. "Textos teóricos". ADE: Madrid, 1992; p.148

característicos, **Meyerhold** plantea una multitud representada por agrupaciones y manchas de color, que ejerce un movimiento rítmico²⁰ dotando de máscaras a sus actores para focalizar la atención en el cuerpo. En una línea extrema, **Craig** denuncia el teatro pretendidamente imitativo en que los **actores** priman sobre el resto de elementos escénicos, apostando por el control absoluto por parte del director –auténtico artista-. Para evitar toda veleidad interpretativa exige que los movimientos actorales se ajusten estrictamente, maquinalmente a las pautas establecidas por aquel, semejando una *supermarioneta*. Si Craig conceptualiza un actor objetualizado en manos del director, el polaco **Tadeusz Kantor**, de ascendencia dadaísta, plantea un “teatro de la muerte” introduciendo en escena junto a los actores *maniqués* escena, preconizando el cadáver como modelo de características deseables para el actor en virtud de su verosimilitud [**SCAP7**].

En consecuencia, frente a la idea moderna de intermedialidad, el enfoque de puesta en escena contemporánea se orienta según Lorente, de Diego y Vázquez hacia la singularización de la experiencia espectral “*confrontando los códigos y el dispositivo comunicativo implícito en la relación espectral*”²¹ de forma que el espectador resulte un cómplice en el **cuestionamiento del proyecto espectral en su globalidad** a raíz de su **actividad interpretativa** [**SCAP6**].

Tal cuestionamiento global emergente desde los 1950's se manifiesta de diversos modos: A través del agotamiento de la dramaturgia que inquiere sobre la significación del lenguaje (**Beckett, Pinter**), la acción exenta de drama confluyente con nuevas formas artísticas como la performance o el happening (**Fluxus, Judson Dance Theater**) o un vaciamiento del espacio escénico que subraya lo esencial así como el estrecho contacto entre escena y vida-acción (**Grotowski, Brook**). La “realidad total” por la que pugna la escena moderna desplaza la autonomía del arte y la intermedialidad moderna consistente en acumular y conjugar formas expresivas y recursos procedentes de disciplinas disímiles para promover una intermedialidad austera de medios (**Robert Wilson**) pero extremadamente abierta en su significación, experimentación y a un amplio rango de referencias intertextuales [**SCAP5**]. La disolución de los tradicionales marcos disciplinares queda avalada por la noción de *Obra Abierta* (Eco, 1990) deviniendo sensibilidad neo-barroca (Calabrese, 1994).

²⁰ MEYERHOLD, Vsevolod. “Teoría teatral”. Fundamentos: Madrid, 1971; p.14

²¹ LORENTE, José I.; DE DIEGO, Rosa y VÁZQUEZ, Lidia. “Puesta en Escena, Comunicación e Intermedialidad. Estrategias de la Mirada en las Prácticas Escénicas Contemporáneas” Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, 2012; p.3, disponible en: <http://www.revistalatinacs.org/12SCLS/2012actas.html>, consultado 23-02-2015

2.1.3. TEXTOS EN RELACIÓN AL OBJETO DE ESTUDIO

TEXTOS ESCRITOS POR JUAN MUÑOZ · ARTISTA EXPANDIDO

Ernesto.- Pero... ¿es realmente la crítica un arte creador?

*Gilberto.- ¿Porqué no había de serlo? Trabaja con materiales y los pone dentro de una forma a un tiempo nueva y deleitosa. ¿Qué más puede decirse de la poesía? En realidad, yo llamaría a la crítica una creación dentro de una creación [...]*²²

A lo largo de este apartado expondremos las principales características de la obra textual firmada por Muñoz en la convicción de que revelarán vínculos/relaciones con su obra plástica. Su habitual costumbre de escribir –que, tal y como confiesa a Schimmel, ralentiza desde 1995- no se ciñe a los textos publicados en su condición de comisario²³ o crítico sino que abarca una amplia gama de escritos cortos, recogidos originalmente en catálogos de sus propias exposiciones, revistas de arte, conferencias y, por supuesto, como enunciado piezas radiofónicas.

La edición de Adrian Searle *Writings/Escritos* reúne el compendio más completo y detallado de los textos previamente publicados, complementado con diversas anotaciones extraídas de los cuadernos del artista –en torno una veintena-. Notas, lecturas e imágenes sugerentes que pudieran ser aplicadas en sus piezas e incluso constituir fuente de reflexión a lo largo de los años se intercalan en dichos cuadernos respaldando su capacidad para captar aquello que

²² WILDE, Oscar. *El crítico como artista*. Arte y Parte, N°4, Agosto-Sept. 1996; p.107

²³ Las temáticas que inspiran las dos exposiciones comisariadas por Muñoz anticipan algunas de las cuestiones que incorporaría a su creación posterior, de ahí que destaquemos los dos textos redactados para los catálogos correspondientes:

· “Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores” Exposición comisariada de forma conjunta con Carmen Giménez en 1982 que mostraba la obra de cinco arquitectos (Ambasz, Eisenman, Gehry, Krier y Venturi) y de cinco escultores contemporáneos (Chillida, Merz, Serra, Shapiro y Simonds). Muñoz firma un texto “*Notas afines a tres*” que recoge aspectos conceptuales concernientes a ambas disciplinas como la **entropía** (en relación a la memoria), el sentido del **habitar**, los **signos auto-referenciales**, el sentido del espacio, el valor del símbolo o la escala del observador. El desarrollo del ensayo trata los temas indicados mientras introduce historias posibles (un Matta Clark niño admirando el hueco del rosetón eclesial en París) o personajes ficticios (Alicia en el País de las Maravillas).

· “La imagen del animal”. En 1983 los elementos que se muestran en términos comparativos son piezas de artistas sumamente alejados desde la perspectiva temporal: prehistóricos y contemporáneos. La problemática del **espacio** en la representación vuelve a fundamentar la concepción de esta exposición según se desprende del texto de Muñoz, “*Los primeros/los últimos*”, considerando labor de la escultura la demostración de que éste no constituye un ente **continuo ni homogéneo**. El cambio en la **percepción de la realidad** que se opera en los distintos periodos históricos y prehistóricos vendría a cubrir de un misterio inagotable la significación de las piezas primitivas. Así, tanto los artistas más contemporáneos como los que poblaron las cuevas cuyas representaciones se exhiben compartirían la construcción de una visión del mundo en formas, diferenciándose en la conciencia o no de trascendencia. El contemporáneo añade sus imágenes al mundo de lo posible en lugar de compararla con lo real, convirtiéndose así en un **mediador entre la realidad y el signo**.

flotaba en el aire, que Cristina Iglesias nos comentaría. A través de esta práctica se vislumbra un **temperamento** inquieto, curioso, aliñado con un amplio bagaje cultural. En este sentido, la tendencia a la diversidad mencionada en relación a la creación plástica que clasificaremos en el apartado [2.3] encuentra un claro paralelismo su producción textual, rica en alusiones a un **variado espectro de áreas de conocimiento** –literatura, filosofía, dramaturgia, mnemotécnica, crítica artística, maestros de la pintura, etc.- con un alto contenido **intertextual**.

Su característico tratamiento literario de las temáticas es **lateral, indirecto** eludiendo abordar las cuestiones de forma frontal sino a través de su **ausencia**, en lo que cabe interpretar como fidelidad a la máxima de Marguerite Duras recogida en sus cuadernos:

“Escribir no consiste únicamente en contar historias, sino en contar una historia y la ausencia de la historia, en contar la historia a través de su ausencia”²⁴

También le es propio intercalar **datos constatables con otros inventados**, de cosecha propia, en un discurrir narrativo borgeano que inventa posibilidades añadidas para la realidad.

Por otro lado, la forma que adoptan sus escritos responde a formatos de diferentes **géneros/formatos**. Así, las más de las veces, Muñoz ofrece al lector una **narración** corta con tintes de ficción. De entre ellas destacamos por extensión y densidad de contenido *Segment / La Posa*²⁵, la crónica de un presunto antropólogo describiendo el rito de un pueblo peruano de levantar anualmente una construcción efímera a modo de lapso, en cuyo interior el tiempo y el espacio quedan en suspenso. La fotografía que acompaña al texto aporta verosimilitud a una historia ficticia.

Mientras las narraciones enuncian el texto desde una sola voz, los **diálogos**, forma literaria típicamente teatral, también encuentran su lugar en la producción muñoziana. El catálogo correspondiente a la exposición “*Juan Muñoz: Conversaciones*” celebrada en el IVAM en 1992 incorpora 15 diálogos presuntamente “*transcritos de grabaciones de radio, televisión, cine, Lulu, la calle y algún bar*”²⁶, según reza a su inicio, pero que responden a escritos de eminentes literatos como el siguiente de Pirandello:

- *¡Estoy ensayando! ¡Y ya saben que durante el ensayo no tiene que pasar nadie!*
- *¿Y ustedes quiénes son? ¿Qué quieren?*
- *Venimos en busca de un autor.*
- *¿De un autor? ¿De qué autor?*
- *De uno cualquiera, señor*
- *Pues aquí no hay ningún autor porque no estamos ensayando ninguna comedia nueva.*
- *Mejor, mejor entonces, señor. Nosotros Podríamos ser la comedia nueva.*²⁷

El **formato epistolar** entre Berger y Muñoz que adquiere *A correspondence about Space* también puede observarse desde una suerte de diálogo. Una correspondencia que, además de

²⁴ SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.25

²⁵ *Ibidem*; pp.121-144

²⁶ MUÑOZ, Juan en TODOLÍ, Vicent. “Juan Muñoz: Conversaciones”. IVAM Centre del Carme: Valencia, 1992; p.8

²⁷ *Ibidem*; p. 9

publicarse como texto²⁸, derivaría en representación performativa por parte de Berger a la que no hemos tenido acceso. También el texto *Una introducción (de George Steiner a George Steiner)* se construye en forma de diálogo que parte de un escrito original del autor (la Introducción a “A Reader”²⁹).

La trampa y su explicación concurren tanto en la **conferencia** pronunciada en el Isabella Stewart Gardner Museum –su construcción descansa sobre una estructura enmarañada similar al trile que pretende confundir, intención de la que incluso advierte a su audiencia- como en los guiones de algunas de sus piezas para radio como *A Man In a Room, Gambling (P0108)* o *A Registered Patent: A Drummer Inside a Rotating Box (P0111)* donde, tomando como base textos de **patentes** o **explicaciones de trucos** de naipes, se realizan los recortes, añadidos y manipulaciones orientadas a las correspondientes necesidades dramáticas. *Will it be a likeness? (P0109)*, sin embargo, constituye un texto narrativo escrito por Berger, con ocasión de la publicación “Silence Please!” en torno a una exposición monográfica de Muñoz.

A lo largo del análisis de su obra recogido en la presente tesis doctoral haremos las alusiones y citas pertinentes al cuerpo literario previo en la medida en que contribuyan a aclarar la hipótesis de partida. A este respecto cabe señalar que la querencia por el diálogo también se ve plasmada en el formato de **entrevista/conversación**. La frecuente publicación de entrevistas con personas versadas en su obra y en arte en general nos permite establecer una trayectoria cronológica de diferentes momentos -frente a retos creativos distintos-, a la vez que gozar de ideas expresadas en un tono menos literario, dominando un tono amistoso (especialmente con Lingwood) que permite saltar de tema en tema sin necesidad de cerrar definitivamente el anterior [§10.1.3].

TEXTOS DE TERCEROS EN RELACIÓN A LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

Las fuentes bibliográficas siguientes se caracterizan por abordar aspectos o piezas específicas que, por su grado de profundidad y objeto de análisis, han resultado especialmente pertinentes en la presente investigación. Procedemos a realizar una síntesis de su contenido básico.

Trayectoria General

Los catálogos editados en relación a exposiciones retrospectivas favorecen los análisis recapituladores del global de una **trayectoria**. De entre los disponibles, destacamos por la profundidad de la perspectiva global cualificada que ostenta, el **recorrido cronológico** de la actividad artística de Muñoz en el ensayo *Sculpture and Paradox*³⁰, incluido en la edición de la retrospectiva liderada por Neal Benezra que se le realizó en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington en 2001 resultando inesperadamente póstuma. También cabe subrayar el **análisis pieza a pieza** de la obra expuesta en la publicación a que dio lugar la

²⁸ BERGER, John y MUÑOZ, Juan. *A correspondence about Space*. Arte y Parte, nº32 (Abril-Mayo 2001); pp. 55-61

²⁹ SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.199

³⁰ BENEZRA, Neal. *Sculpture and Paradox* en BENEZRA, Neal. “Juan Muñoz”. University of Chicago Press: Chicago, 2001; pp.23-53

exposición retrospectiva de 2007 en Düsseldorf titulada “*Rooms of my mind*” así como la trayectoria descriptiva global centrada en los **intersticios espaciales** del ensayo que los precede “*Now*” de Julian Heynen. Heynen describe un recorrido de ficción que parte del entorno doméstico para transportar al lector desde las zonas membrana exterior-interior como balcones, ventanas, etc. hasta aquellos generados por escenas de figuras en relación. De este modo, capítulo a capítulo, ofrece una orientación sobre el sentido del espacio de muchas de las piezas de Muñoz.

También el conjunto de los **artículos** incluidos en el nº 43 de la revista *Parkett* y firmados por Lynne Cooke, Anthony Melo, James Lingwood, y Garvin Bryars -estos dos últimos se publicarían igualmente en catálogos expositivos posteriores- realizarían un panegírico de las claves en el global de la obra hasta 1995.

En cuanto a los catálogos de las exposiciones de 2008-2009 - “*Juan Muñoz, Una retrospectiva*” para Tate, Guggenheim y Serralves y el específico del MNCARS “*Permítaseme una imagen*”-, el primero incluye una referencia insoslayable directamente relacionada con la **dimensión teatral** en el objeto de estudio. El escrito de Alex Potts *El teatro escultórico de Muñoz (Una retrospectiva* pp.124-133) aporta relaciones entre piezas de Muñoz y otras básicamente escultóricas y contemporáneas (a diferencia de las clásicas habituales) reivindicando la actualidad de la **interacción interdisciplinar** sin complejos si bien no profundiza en sus peculiaridades ni abunda en la evolución. En este sentido, también resultan significativas las alusiones directas al **lenguaje teatral** empleado por Muñoz en el texto de Olga Viso “*Suspensions of the Gaze*” [“Juan Muñoz” (Ed. Benezra); pp.167-181], que amplía en clave visual, el marco del teatro convencional para incidir en paralelismos con la obra de dramaturgos que, desde posiciones rupturistas con la tradición, abocetan un territorio en proximidad al de nuestra hipótesis.

Monográficos de Familias y Grandes Instalaciones

Por otra parte, las fuentes que han abordado piezas concretas o familias de piezas nos han proporcionado información de gran precisión para el análisis más pormenorizado de los lenguajes que emplean así como de sus puestas en escena. En este sentido cabe destacar el catálogo editado por Caja Madrid en 2005 con ocasión de un ciclo dedicado a las **piezas radiofónicas** en La Casa Encendida (Madrid) titulado “*Juan Muñoz. La voz sola*” que incluyó sus representaciones en ausencia del autor fallecido. Además de la transcripción de los textos de cada pieza, se incluyen ensayos firmados por sus co-creadores con recuerdos, aclaraciones, contextualización, detalles, bocetos y fotografías del proceso creativo. Se incluyen relatos que las circunstancias de su creación como un marco teórico muy interesante del medio en cuestión. La orientación que se buscó bajo las premisas de la sonoridad así como la vocación performativa que el autor fue adquiriendo quedan patentes y han resultado una aportación inestimable en la investigación específica de esta familia **[SCAP6]**.

Las **grandes instalaciones** dieron lugar asimismo a sendas publicaciones monográficas. La dedicada a su obra póstuma *Juan Muñoz. Double Bind at Tate Modern* nos ha procurado,

además de la última entrevista realizada al autor, un nutrido fondo de imágenes preparatorias y de la puesta en escena final. Información gráfica que igualmente nos procura *The Nature of Visual Illusion* donde, el ensayo homónimo de Asa Nacking [pp.20-25] va describiendo las piezas implicadas en el interior de una gran instalación que escena a escena reafirma la idea de ilusionismo, de confusión perceptiva en la representación. Finalmente, Lynne Cooke repasa las piezas más significativas de la obra de Muñoz en su ensayo *Juan Muñoz: Interpolations (Juan Muñoz; pp.1-29)*, a colación de las instalaciones *A Place Called Abroad* en neoyorkino DIA Center for the Arts y su posterior versión en Santa Fe, *Streetwise*. Una amplia muestra de referentes multidisciplinares (Pessoa, Hoffman, Jung, etc.) que enriquecen las resonancias de una de las mayores instalaciones se intercala con alusiones al espectador y a la mise-en-scène.

2.2. BIOGRAFÍA Y LEYENDA DE UN STORYTELLER ·

‘Call me Juan Muñoz’

Permítame comenzar con una imagen.

Imagínese mirando un escenario.

Sobre tal escenario un hombre solo, el personaje ‘autor’.

El ‘autor’ mueve sus labios y, desde algún lugar, se oye... *‘Call me Juan Muñoz’*.

Tal vez, cuando haya concluido la lectura de esta tesis doctoral escuche, tanto en las palabras como en la imagen precedente, el eco de una variedad de **rasgos propios** del objeto de este estudio: un distanciamiento entre quien ‘habla’ y su ‘voz’; una fórmula de identificación del personaje que, paradójicamente, siembra la duda sobre su identidad; la cita de un clásico de la literatura que narra una búsqueda sobre un contenedor en tránsito³¹; lugares y percepciones suspendidas en algún lugar indefinido; un deslizamiento entre realidad y ficción que impregna al propio autor...

Reparemos en este último factor. La “verdad” del autor. Nos consta la inclinación de Muñoz por inventar versiones alternativas sobre las circunstancias concretas en que se desarrollaron determinados acontecimientos autobiográficos³². Incluso una travesía intencionalidad por sembrar el equívoco en investigaciones como la que estará usted leyendo, en este, su instante presente. Cabe considerar pues, que la propensión de Muñoz al engaño, su tendencia a la ficcionalización, pone en entredicho la veracidad de algunas informaciones sobre su propia vida. Surgen, en consecuencia, dos cuestiones que orientan el siguiente apartado y atañen a la pertinencia de la inclusión de su biografía y al grado de veracidad de los datos que la componen:

¿En qué sentido la trayectoria biográfica de este personaje crucial permite esclarecer los fundamentos de teatralidad y puesta en escena de su obra?

³¹ *‘Call me Ishmael’* constituye el escueto comienzo que Melville eligiera para su “Moby Dick” y que, a la postre, sería considerado un inicio clásico de la literatura. Calvino lo incluye como ejemplo de variante del principio del rito de identificación que caracteriza a la novela de los siglos XVII, XVIII y XIX en su ensayo *El arte de empezar y el arte de acabar* en CALVINO, Italo. “Seis Propuestas para el Próximo Milenio”. Siruela: Madrid, 2005; p.128:

“El famoso principio, «Call me Ishmael» [Llamadme Ishmael], más que identificar, parece subrayar un fondo variado y misterioso del que se distancia la voz que habla”

³² A lo largo de la conferencia ofrecida por su amigo y colaborador Adrian Searle en el Museo Guggenheim, éste explicitaba el gusto de Muñoz por hacer pasar por ciertas determinadas leyendas que inventaba, incluso respecto a sí mismo, como la que circulaba en torno a su costumbre de llevar una navaja en el bolsillo o las diferentes versiones que Muñoz fue elaborando sobre el primer encuentro con el propio Searle.

¿Constituye la veracidad absoluta de los datos recopilados condición necesaria para la oportuna comprensión del objeto de estudio?

Responderemos, en honor al autor, en orden inverso.

Si bien la ciencia acostumbra a rehuir el maridaje con la ficción, entendemos que la siguiente biografía salpicada por algunas invenciones del propio Muñoz -una suerte de pathwork entre leyendas y realidad- resulta más reveladora del espíritu y los mecanismos de su obra, de la teatralidad que la impregna, que el exclusivo compendio de datos veraces. En qué medida ciertas anécdotas aquí recogidas son constatables y en cual responden a la construcción de una buena historia o enigma, no representa, a nuestro juicio, un criterio válido para determinar su relevancia a efectos de la presente investigación.

Por otra parte, en relación a la primera de las cuestiones, hemos considerado revelador destacar aquellas circunstancias vitales y creativas –exposiciones, textos, piezas, estancias,...- más relevantes a la hora de contextualizar bajo un enfoque relacional el objeto de estudio, una obra netamente personal que, no obstante, sopesa y se impregna de la evolución de debates y prácticas en un devenir histórico-artístico caracterizado por la transición entre la tardo-modernidad y su cuestionamiento. Un cuestionamiento que deriva, tal y como se subraya en el presente apartado, en un impulso significativo de la práctica de puesta en escena en artes plásticas.

El retrato-relato biográfico del autor³³ se desarrollará pues en tres actos correspondientes a periodos cronológicamente consecutivos. La trama ha sido tejida a partir de las circunstancias vitales y creativas que mayor luz proyectan sobre la evolución de su obra, especialmente en su dimensión escénica. Hemos dado en separar los actos en atención a hitos dentro de la vida y práctica artística del personaje y en sintonía con el telón de fondo contextual. Entendemos que tal estructura facilita la comprensión de su relevante trayectoria ascendente en el gran teatro del mundo artístico repentina e irreversiblemente truncada así como las relaciones con los debates artísticos vigentes en cada momento.

El acto primero comprende la primera etapa formativa, a caballo entre Madrid -bajo el régimen franquista- y fundamentalmente Londres -capital abierta a los flujos internacionales-. El segundo, ya de vuelta a su país de origen en democracia, inaugura su trayectoria profesional como creador y la búsqueda de un lenguaje propio bajo los flashes de un contexto cultural virgen y ansioso por coger la rueda europea de la que Muñoz se erige en conocedor. El acto

³³ La ficcionalización autobiográfica no es monopolio del madrileño, Gauguin mantiene todo un mito de salvaje desde la lejanía, Frank Lloyd Wright escribe varias autobiografías diferentes, sólo por poner algunos ejemplos. Tomando por pie sus propios escritos, cabe la posibilidad tanto de que capitalizara aquello que le interesaba de maestros precedentes como que optara por proyectar su propio programa [práctica, aspiraciones] en ellos: *"Picasso sigue siendo una gran mentira, una mentira necesaria. Una escenografía inmensa que altera nuestra visión de la ilusión [...] Parece que juegue virtuosamente y sin cesar consigo y con la historia, como si ambos fueran una y la misma cosa, y tan pronto está en lo cierto como parece dudar una y otra vez de sus principios, y estos son los momentos decisivos. Cuando sospecha de su propia ilusión. Esos momentos en los que desbarata sus propios trucos."* SEARLE, Adrian [ed.]. "Juan Muñoz. Writings/Escritos". Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.119

tercero comienza con una estancia en la ciudad eterna, la apertura de nuevos horizontes en forma de medio radiofónico y relaciones entre figuras, sucedida por invitaciones a eventos y espacios expositivos de creciente prestigio internacional, colaboraciones estelares, etc. hasta que un súbito mutis abra el tiempo de los personajes sin autor.

Quizá nunca se llegaron a pronunciar esas cuatro palabras, '*Call me Juan Muñoz*'. O quizá sí. Pero su cadencia nos invita a presenciar la historia de un personaje: el autor.

2.2.1. ACTO PRIMERO (1953-1983)

Actor Aspirante · En Formación

1953-1970

1953 17 junio, nace en Madrid, el segundo de los siete hermanos Muñoz Torregrosa

1966-1967: Estudia en un internado tras su expulsión

1967-1970: Estudia en el Colegio Alameda de Osuna de Madrid y recibe clases particulares de Santiago Amón

1970-1975

Estudia Arquitectura en la Universidad Complutense de Madrid en torno a dos meses

En octubre de 1970 se traslada a Londres tras su hermano Vicente

Viaja por Europa y reside 14 meses en Estocolmo

Se plantea ser director de cine y rueda un cortometraje sobre escultura pública en 16mm.

1976-1977

Beca del British Council – **Central School of Art and Design, London** (hoy **Central St.Martins College of Art and Design**) – Obtiene el Título Especial de Estudios Avanzados en Litografía.

Experimentación: esculturas con sonido, cintas magnetofónicas, grabadoras, huellas corporales, pesos, objetos en equilibrio.

1979-1980

Beca del British Council - **Croydon School of Art** (hoy **Croydon College**) – Curso sobre Litografía Avanzada

Conoce a Cristina Iglesias, escultora, su futura mujer

Minarete provisional (Plaza de toros de Málaga)

1981

Beca de la Fundación Fullbright – Artista residente en el **P.S.1 Contemporary Art Center de Long Island City, New York** – un solo dibujo producido durante la estancia

Entrevista a Richard Serra sobre Escultura Pública.

Textos: [exh.cat.] *Sobre escultura pública · Dejar una inscripción en el espacio*

1982

Se establece en Torreldones, Madrid

Comisariado: junto a Carmen Giménez “*Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores*”

Textos: [exh.cat.] *Notas afines a tres · Philby*

1983

Comisariado: “*La imagen del animal: arte prehistórico, arte contemporáneo*”.

Texto: [exh.cat.] *Los primeros / los últimos*

Abandona el Comisariado para dedicarse a la creación escultórica

INFANCIA Y PRIMERA JUVENTUD

Un amplio espectro de inquietudes y aptitudes perfilan al autor, segundo vástago de la numerosa familia Muñoz Torregrosa desde la infancia. La expulsión de su centro de estudios apunta a una precoz dificultad para encajar en el modelo educativo convencional de la época que, a posteriori, desembocaría en un encuentro determinante para su formación. El profesor particular que compartió con su hermano Vicente, **Santiago Amón**³⁴. La formación heterodoxa impartida por Amón, versó en torno a **diversidad de disciplinas** entre las que destacan **arte** y **arquitectura**, estudios universitarios estos últimos que Muñoz cursó en Madrid brevemente con anterioridad a su formación artística formal y cuya influencia abarcará el conjunto de su vida³⁵ extendiéndose a su actividad curatorial, literaria y creativa.

En el anecdotario infantil, un trabajo escolar que consistió en representar detalladamente el órgano auditivo debió de absorber completamente el interés del pequeño Juan. La representación gráfica (P0202) [Fig.6.14] y escultórica (P0233) [Fig.6.7] de una oreja es reiteradamente interpretada como resonancia de aquel hito, exponentes explícitos de lo que a la postre se convertiría en factor característico de su obra, las relaciones entre **imagen/visión** y **sonido/audición**. El juego entre lo visible y lo audible encontrará diferentes manifestaciones en su obra comenzando por las más tempranas experimentaciones -que incorporan cintas magnetofónicas y grabadoras- hasta las últimas piezas donde reina una especie de silencio atronador o se generan imágenes a través de estímulos sonoros planteando incluso un conflicto entre ambas formas perceptivas [6.4].

Cuenta otra leyenda que la madre de Juan, de cuando en cuando, **alteraba el lugar de los muebles de su casa**, provocando una simultánea sensación de familiaridad y extrañeza en el joven a su llegada próxima a los *Dibujos de Gabardina*. El calado de esta experiencia en la configuración de su sensibilidad espacial resulta imposible de cuantificar, mas cabe conjeturar el desarrollo de una peculiar consciencia de los límites, dimensiones y efectos del espacio habitable y la ocupación de los cuerpos en él contenidos, extensible a su visión sobre la puesta en escena.

³⁴ **SANTIAGO AMÓN (1927 – 1988)** Analista de temáticas varias entre las que destacan arquitectura, urbanismo y arte contemporáneo. Autor de biografías como la dedicada a Giotto y monografías como las de Txillida y Picasso. Colaborador en revistas de arte, publicaciones de pensamiento, historia, información internacional y urbanismo. Prologó exposiciones en las más importantes galerías (Maeght, Marlborough, Claude Bernard...). El alcance y duración de esta relación se verá plasmada en piezas como *Balcones opuestos* (P0126), que refleja su relación de vecindad o en la inclusión del texto *Laberinto espacio del arte* en el catálogo de la primera exposición comisariada por Muñoz [MUÑOZ, Juan & GIMÉNEZ, Carmen “Correspondencias: cinco arquitectos, cinco escultores” Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Dirección General de Arquitectura y Vivienda: Madrid, 1982; pp.11-16] en que incide en la concepción espacial de Heidegger. Un accidente de helicóptero terminaría con su vida y a posteriori Muñoz plasmaría en su texto *Segment [la Posa]* lo que se ha considerado una especie de alter ego de Amón, el antropólogo narrador.

³⁵ el último escrito de Muñoz recogido en SEARLE, Adrian [ed.] “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009, se titula *La vida cotidiana en una casa de Mies Van der Rohe* (2000). Adicionalmente, en su entrevista con Schimmel (18-9-2000), afirma seguir leyendo en torno a arquitectura y atribuye a la influencia de éste su interés inicial por el arte en <http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/042901.html>, consultado 5-11-2009

EXPERIENCIA VITAL

A los 17 años Juan se embarca en un viaje a Londres en pos de su hermano Vicente, emprendiendo una estancia intermitente de unos 12 años fuera de su país natal que se extiende, eventualmente, a otras localizaciones europeas como Estocolmo³⁶. La capital británica hubo de ampliar el horizonte de un joven criado bajo el régimen franquista en varias direcciones. A nivel personal encuentra un entorno que le ofrece la posibilidad de concebirse integrado en su **contemporaneidad** y de mantener una **independencia** tanto vital como económica, a base de trabajos variados de baja cualificación³⁷.

Durante estos años de aprendizaje conoce a la que se convertiría en su esposa, **Cristina Iglesias**³⁸, desplazada igualmente a Londres y estudiante de arte tras dos años de formación previa en Ciencias Químicas. La crónica de su primer encuentro destila un trasfondo de mezcla entre realidad e irrealidad que recuerda a *Will it be a likeness? (P0109)*, pues narra que Juan vio en una estación de tren a aquella mujer mientras portaba un espejo³⁹.

Cabe mencionar a colación de esta estancia, las posibilidades que el **bilingüismo** ofrece a su obra, especialmente en su vertiente radiofónica – el matiz que incorpora su peculiar acento a sus alocuciones en inglés o el carácter representacional de la traducción⁴⁰. Sus textos escritos, frecuentemente alternan uno y otro idioma.

ENTORNO ACADÉMICO. PARADIGMAS EN TRANS-FORMACIÓN

Su formación académica en arte se desarrollará durante esta primera etapa en Londres y Nueva York gracias a las sucesivas becas de las que se erige en perceptor. El legado teórico-

³⁶ En su entrevista con Schimmel (18-9-2000) revela su cercanía durante tal estancia a partidos de extrema izquierda. SEARLE, Adrian [ed.] "Juan Muñoz. Writings/Escritos". Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.203

³⁷ En palabras de Muñoz "[...] vine a Londres buscando a mi hermano. Le encontré, y encontré un pequeño apartamento que alquilar, y encontré un trabajo, y encontré un idioma en el que me podía manejar para comprar comida y pagar la renta; y encontré una cultura que me permitía respetarme como un europeo contemporáneo" MUÑOZ, Juan en LINGWOOD, James. *A Conversation, may 2001* en MAY, Susan, "The Unilever Series. Juan Muñoz: Double Bind at the Tate Modern". Tate Gallery Publishing Limited: London, 2001; p.75

³⁸ **CRISTINA IGLESIAS** (Donostia, 1956) Escultora y grabadora, Premio Nacional de Artes Plásticas en 1999 (España) y Premio de Artes Plásticas en la 3ª edición de los Premios Observatorio D'ACHTALL en 2011. Ha realizado exposiciones individuales en museos de gran prestigio internacional y participado en relevantes eventos artísticos colectivos. Sus obras incorporan una experimentación escultórica a través de las relaciones espaciales con diversos contrastes de texturas y materiales. Tales materiales (hormigón, alabastro, resina, hierro, cristal, a veces combinados con motivos vegetales como el bambú y la hojarasca) son tratados por diferentes técnicas (bajorrelieve, tapiz o serigrafía en gran formato, sobre seda y cobre), y revelan un interés de la artista por el espacio, la arquitectura, la literatura y la geología. Constituye la cabeza de la Comisión Internacional encargada del legado de la obra de Muñoz. Esposa de Muñoz y madre de sus dos hijos: Lucía y Diego.

³⁹ Entrevista a Lingwood (enero 2008) <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/restless-storyteller>, consultado 1-6-2012

⁴⁰ véase como ejemplo ilustrativo *Una introducción (de George Steiner a George Steiner* en SEARLE, Adrian [ed.] "Juan Muñoz en SEARLE, Adrian [ed.] "Juan Muñoz. Writings/Escritos". Ediciones de La Central: Madrid, 2009; pp.196-199

artístico del **tardo-modernismo** de las décadas precedentes (50's y 60's) en el ámbito internacional necesariamente hubo de mantener cierto influjo en los centros formativos anglosajones por los que transitó Muñoz. Liderado por el crítico **Clement Greenberg** (1909-1994) había destacado en su defensa de una noción de modernidad asentada en **una concepción autónoma y universalista de la visión**. Tal paradigma encontraba su legitimación en la **abstracción** pues la ausencia de referencialidad era identificada con la idea de una visión absoluta. Bajo el paraguas de la tardo-modernidad cada **disciplina** constituía un departamento estanco perfectamente delimitado definiéndose en base a su **esencia**.

Estos planteamientos pronto comenzarían a registrar grietas. Entre mediados de los años 60's y finales de los 70's se opera de forma progresiva un desplazamiento que reconoce **la estructura lingüística del hecho artístico** frente a la visión como elemento absoluto conformante del paradigma epistemológico occidental. El viraje permitió la reintroducción de algunos aspectos que se habían reprimido, como **lo narrativo, la figuración y la teatralidad**.

A lo largo de este proceso el **espectador** de arte cambia de estatus. Pasa de visualidad pura incorporada a ser considerado un **agente**. En este sentido, las artes plásticas asumen cuestiones como la **interpelación** del sujeto o el papel del espectador como **elemento estructural** de la obra dando cabida al 'otro' desde el mismo momento de la creación.

Las **condiciones del encuentro entre pieza y espectador** engrosan las primeras investigaciones del madrileño según demuestran las fotografías realizadas en Croydon (Londres) [**Fig.2.1**], producto de las horas que Muñoz pasaba cámara en ristre observando la reacción de los viandantes ante el dibujo realizado en la pared.

Del mismo modo, en sus **escritos** de esta etapa se subrayan aspectos como la redefinición contemporánea de la **relación entre la obra y el espacio que habita**⁴¹ [**SCAP4**] así como el **espectador** como perspectiva y referencia para la representación⁴² [**SCAP6**].



Fig. 2.1 · Dibujo Croydon (P0004)

ESCENA ANGLOSAJONA. ENTRE CORRIENTES

Si el entorno represivo del franquismo prácticamente restringió su acceso al arte de su tiempo a revistas, en Londres no perdió oportunidad de visitar asiduamente pinacotecas que mostraban

⁴¹ véase como ejemplo ilustrativo el texto *Dejar una inscripción en el espacio* en SEARLE, Adrian [ed.] "Juan Muñoz. Writings/Escritos". Ediciones de La Central: Madrid, 2009; pp.39-42

⁴² véase el breve preámbulo a su entrevista que Muñoz realizara a Richard Serra en 1981-1982, [*Sobre escultura pública*], ibídem; pp.37-38

tanto creaciones de los **maestros del pasado** (National Gallery...) como **propuestas contemporáneas** (Tate Gallery...). El impacto causado en su encuentro con *Head No 2* (1916) de Naum Gabo's⁴³ o *The Rock Drill* (1913–1914) de Jacob Epstein queda recogido en sendos escritos del madrileño⁴⁴. Qué decir de las referencias a una variedad de obras maestras de la historia del arte tanto a nivel textual como creativo [§A.5.3]. Más allá de piezas históricas, Muñoz se interesó igualmente por los **replanteamientos** que la escultura en Inglaterra estaba acusando en aquel momento⁴⁵ y que pasamos a describir:

Conceptual / Procesual y Performatividad



Fig. 2.2 · *Pose Work for Plinths 3* (1971), Bruce McLean

Garvin Bryars menciona que Muñoz coincidió en la Croydon Art School durante los años de docencia de **Bruce McLean** (1966-1985)⁴⁶. McLean (Glasgow 1944-), artista multimedia y figura destacada del arte conceptual británico en las décadas de los 60 y 70, se destacó por revelarse mediante la sátira y el humor británico contra la visión del arte y de la burocracia heredados de personalidades tan destacadas como quien fuera su profesor el escultor ensalzado por Greenberg, Anthony Caro. Durante el periodo de docencia en la Croydon el escocés introdujo variaciones en su trabajo relegando prácticas como la pintura o el dibujo que sólo retomaría con posterioridad. En 1969 formó "Pose", un

colectivo performativo experimental que trabajaba con un amplio rango de medios entendiendo sus "pose"-s [traducible como actitud, pose, postura...] **no como teatro sino como escultura viviente**⁴⁷. Mel Gooding describe el tipo de trabajos que realizaban:

⁴³ En la entrevista con Schimmel afirma "In my education, I remember that Naum Gabo was absolutely important. I would go to the Tate almost every weekend when I was in London and look at Constructed Head, his large sculpture."

⁴⁴ Citado en el escrito de Muñoz A Man up a lamppost (Between British Sculpture and Sculpture Itself publicado en BENEZRA, Neal. "Juan Muñoz". University of Chicago Press: Chicago, 2001; pp.62-63

⁴⁵ En el orden de formación y artístico, gracias a las becas de estudios recibidas por parte del British Council para la **Central School of Art and Design** y **Croydon School of Art**, pudo entrar en contacto con las nuevas generaciones de artistas del Londres metropolitano como **Tony Cragg** (Royal College of Art 1973-77), **Richard Deacon** (St. Martins School of Art 1969-72 y Royal College of Art 1974-77), **Barry Flanagan** (St. Martins School of Art 1964-66), **Anthony Gormley** (Central School of Art and Design 1973-74, Goldsmiths College 1974-77 y Slade School of Fine Art 1977-79) o **Richard Long** (St. Martins School of Art 1966-68).

⁴⁶ el mismo Bryars formaba parte de su Environmental Design Department [Departamento de Diseño Ambiental] según declara en NOORD, Gerrie van [ed.] "Off Limits: 40 Artangel projects" Merrell: London, 2002; p.86

⁴⁷ Citando a McLean "pose was live sculpture: not mime, not theatre, but live sculpture" [Pose era una escultura en vivo: ni mimo, ni teatro, sino una escultura en vivo] en <http://www.tanyaleighton.com/index.php?pageId=410>, consultado el 9-9-2013

“During that period he worked with impermanent structures and received materials, used photography as a medium in itself or as a means to document transient works, made performances, collaborated on texts, tapes, uncommercial films and videos, and maintained his commitment to teaching.”⁴⁸

Hallamos varios paralelismos con la investigación de Muñoz, comenzando por estructuras efímeras como el Minarete que colocó en la plaza de toros de Málaga y siguiendo por las cintas y vídeos así como las series de fotografías captando fases de movimientos simples. Algunas de las experimentaciones performativas de McLean se documentan en series de fotografías sucesivas que retratan poses **desequilibradas** con elementos geométricos sobre pared o suelo [Fig.2.2].

En una línea afín, las fotografías que documentan parte de la actividad investigadora de creación de Muñoz de entonces recogen diferentes momentos de un movimiento realizado por el propio artista como es golpear con un bate o saltar sobre un trampolín [Fig.2.3]. **El artista es el performer** de la acción y los movimientos se realizan en sentido tanto horizontal (bate) como vertical (salto) **congelando instantes** concretos del conjunto del proceso a modo de fotograma. Los elementos geométricos como plintos sobre los que juega McLean imprimen una relación con el suelo o con la pared que implica cierto grado de inestabilidad forzada. En *Pose Work for Plinths 3* (1971), por ejemplo, utiliza su propio cuerpo para parodiar las poses de las veneradas figuras antropomorfas de Henry Moore. Se evidencia una gestualidad explícita un tanto burlesca, mientras que en las fotografías de Muñoz su cuerpo apenas se deja elevar sin intervenir en el movimiento, casi como un **muñeco**.

La experimentación sobre **conceptos y procesos**, propia del periodo, así como una insaciable captación de imágenes e ideas favorecía la **performatividad** en detrimento del objeto, entendiéndose con naturalidad la práctica ausencia de piezas finales materializadas⁴⁹. De



Fig. 2.3 · Fotografías de *mí mismo saltando (P0121)* · Performance realizado por Juan Muñoz en P.S.1 Contemporary Art Centre, New York (1982)

⁴⁸ [A lo largo de aquel periodo trabajó con estructuras no permanentes y materiales recibidos, utilizó la fotografía como medio en sí mismo o como forma de documentación de trabajos transitorios, realizó performances, colaboró en textos, cintas, películas y vídeos no comerciales, y mantuvo su compromiso con la docencia] [traducción propia], en http://www.artrabbit.com/events/event/21615/bruce_mclean_a_book_a_print_a_poster_a_sculpture_a_photo_work_a_film_a_model_a_vase_a_school_a_failed_project_a_pose_a_masterwork_a_painting_a_text_piece_and_an_interview, consultado 5-6-2012

⁴⁹ Muñoz en entrevista con Schimmel afirmaba: “As I said, I spent one whole year in New York, and I made one drawing. I would walk through the streets scanning every image. I would go endlessly to shows and libraries. But I just didn't see work that I could relate to. From the age of seventeen to twenty-seven, I travelled a lot and produced very little. Much later, in 1982 or '83, when I returned to Spain, I stopped travelling and finally set up a studio. That's when I started making objects.” [Como he dicho, pasé un año completo en Nueva York e hice un solo dibujo. Callejeaba escaneando todas las imágenes. Acudí sin cesar a muestras y librerías. Pero no vi ningún trabajo con el que establecer

hecho, tras su estancia como artista en residencia en Nueva York Muñoz produjo un solo dibujo. Durante aquella estancia también conocería a Richard Serra -relación que se mantendría hasta su fallecimiento, llegando a dedicarle el americano un obituario- y trabajaría como asistente de Mario Merz.

En relación a Merz hemos de situarlo en el inicio del fenómeno instalativo creando mediante sus iglús espacios que remiten a una habitabilidad, metafóricamente transitoria. La semiesfera/cúpula apoyada sobre la tierra que plantean constituye un espacio absoluto que no permite la incursión al ámbito protector de su interior más que eventualmente, a nivel visual.



Fig. 2.4 · Iglú del Palacio de la Alhajas (1982), Mario Merz · pieza expresamente realizada para la Exposición "Correspondencias: 5 arquitectos y 5 escultores"

La citada **relación entre visibilidad y audibilidad** será otra de las cuestiones medulares que se manifestarán en los procesos tempranos de investigación de Muñoz y que incorporarán igualmente el factor temporal. Dos piezas dan cuenta de ello: un dibujo que semeja un tocadiscos (*P0106*) y la instalación sobre suelo y pared en recorrido curvo de una cinta magnetofónica (*P0120*). Ambas incorporan un **mecanismo** que implica movimiento en circuito y que induce a pensar en **sonido** a través de estímulos visuales, si bien éste resulta imposible de percibir, reduciendo la función de la cinta magnetofónica a hacer literalmente visible el sonido. La segunda de estas piezas se despliega en el espacio de exhibición puesto requiere para la ejecución del circuito de dos planos de la estancia, suelo y pared.

New British Sculpture

Los 60's y 70's constituyen una referencia en cuanto a la cantidad de tentativas que se formulan entre artes plásticas y escénicas que se extienden hasta finales de los 80's registrando influyentes repercusiones del **lenguaje teatral en arte** como consecuencia de tal intercambio:

una relación. De los 17 a los 27 años, viajé mucho y produje muy poco. Bastante después, en 1982 u 83, cuando volví a España, dejé de viajar y finalmente establecí un estudio. Entonces fue cuando comencé a crear objetos [traducción propia], en BENEZRA, Neal. "Juan Muñoz". University of Chicago Press: Chicago, 2001; p.145

“Diferentes grados la evolución en las formas de relación entre actor y espectador, sus intercambios de protagonismo y sus negociaciones en el espacio, la presencia de narrativas y por tanto de la oralidad o la revisión del estatuto de documento.”⁵⁰

La revalorización de aspectos como la **narratividad** o la **acción** encuentran un excelente impulso y **debate e información** resultan ejes fundamentales de la actividad artística.

Por otra parte, **Anthony Caro**, docente a tiempo parcial en la St. Martins School of Art, llegó a erigirse en mentor de algunos de los más destacados **escultores británicos** desde los 80's como Barry Flanagan, Richard Long, Scott Tim, William Tucker o Bill Woodrow. En torno a 1980 se da una **reacción** general en el arte occidental frente a las corrientes **Minimal y Conceptual** dominantes en la década previa, detectándose una reaparición del **imaginario figurativo y metafórico**. Los primeros escritos que realiza Muñoz en revistas especializadas y exposiciones manifiestan su conocimiento e interés por esta nueva escultura británica⁵¹. Resulta complicado establecer el vínculo de unión entre los dispares autores englobados bajo tal denominación. Su vinculación más obvia estriba en su tendencia a exponer juntos bajo el auspicio de la Lisson Gallery, galería que también expondría, desde 1987, trabajos del joven Muñoz. Uno de los criterios de agrupación que establece Anna M. Guasch⁵² para algunos de aquellos escultores es su fascinación por el objeto unida a la defensa de una escultura superadora de sus límites que abordara cuestiones relativas a **la imagen y la realidad del mundo**. Este interés desplazó las anteriores cuestiones centrales referentes a la **forma, estructura y técnica** hacia aspectos que tendrán más peso en la obra futura del madrileño⁵³.

UN CURADOR EN MADRID

En 1982 Muñoz vuelve a su ciudad natal para comenzar una etapa en la que intenta labrarse una trayectoria profesional en un ámbito artístico hasta entonces ajeno al devenir internacional. Nekane Aranburu⁵⁴ describe para el Instituto Cervantes los pormenores de un tránsito explosivo de dictadura a democracia en el estado español a nivel de creación, mercado y

⁵⁰ Texto del folleto de la exposición “Un teatro sin teatro” en MACBA, (25 mayo-11 septiembre), Barcelona 2007

⁵¹ varios de los artistas agrupados bajo la endeble denominación “*New British Sculpture*” fueron seleccionados para la exposición de 1987 “*Entre el Objeto y la Imagen. Escultura británica contemporánea*” promovida por el Ministerio de Cultura español y el British Council contando con un ensayo de Muñoz como conocedor de la materia: MUÑOZ, Juan. *Un hombre subido a una farola* en VVAA. “Entre el objeto y la imagen. Escultura británica Contemporánea” [exh. cat]. Ministerio de Cultura: Madrid, 1986; pp.27-30; véase nota14. También publicaría en la revista *Figura* sendos artículos al respecto como *Desarrollo de la escultura inglesa actual II. Hacia Delante. De Richard Deacon A Anthony Caro* *Figura* nº 5, primavera-verano 1985, Sevilla; pp.32-33

⁵² GUASCH, Anna M. “El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995”. Ediciones del Serral: Barcelona, 1997

⁵³ *Ibíd*em; p.267, en la descripción de éstos Guasch cita la orientación que proporciona Gombrich:

“Consideraban, pues, la nueva escultura como una especie de pequeño teatro del mundo afectivo que asociaba los residuos de la sociedad con los antiguos recuerdos de la infancia, el ‘caballo de madera de juguete’ del que hablaba Gombrich.”

⁵⁴ ARAMBURU, Nekane. *Luces y sombras de una cartografía fluctuante*. Informe encargado por el Instituto Cervantes disponible en http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/artes_01.pdf, consultado 17-9-2011

2.2.2. ACTO SEGUNDO (1984-1991)

Un papel de reparto · Buscando su Lenguaje

1984

1º ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS · 1ª EXPOSICIÓN INDIVIDUAL

Piezas - *Si ella supiera* (P0006) · *Escalera de Caracol* (P0008) · *General Miaja esperando al río Guadiana (instalado en cuatro columnas)* (P0123) · *Dibujos de balcones* (P0131-8) · *Ejercicio Barroco* (P0173) · *Dibujo de Oreja* (P0202) · **1985** *Minarete para Otto Kurz* (P0007) · *Retratos en espejo convexos* (P0174, P0191)
Expo – [I] Galería Fernando Vijande, Madrid – “Juan Muñoz, últimos trabajos” [General Miaja]

1986

1ª PIEZA DE SUELO CON FIGURA

Piezas - *Al Norte de la Tormenta* (P0124) · *Hotel Declerq* (P0018) · *The Wasteland* (P0232) · *Lo vi en Marsella* (P0010) · *Jack Palance à la Madeleine* (P0011) · *Atalayas Málaga* (P0182) · *Un mes antes* (P0140) · *Balcón de Gante* (P0090)
Expo – [C] Bienal de Venecia, sección Aperto 86 – [North of the Storm] junto a Alberto Iglesias [disco de 45RPM] · [I] Galerie Joost Declerq, Ghent – [Hotel Declerq y The Wasteland] · [I] Lisson Gallery, London
Textos: *De la precisión de las distancias* · *Del oficio de ser visto*

1987

Piezas - *Primer Pasamanos* (P0012), *S.T.* (P0145) · **Balcones** *Debajo del techo* (P0009), *A Tatlin* (P0213), ... · **Variaciones de figura + suelo** (o pared) *Figura Doble* (P0070) · *El vientre del Ventrílocuo* (P0021) · *De la Identidad* (P0071)

Expo – 1ª Individual en Museo – Capc Musée d'Art Contemporain de Burdeos – “Juan Muñoz: Sculptures de 1985 à 1987

Texto: *Ilusionismo, Percepción, Proyecto*

1988

1º ENANO · 1º RAINCOAT DRAWING

Piezas – **Enanos** *Dwarf with Three Columns* (P0054), *The Prompter* (P0129), *con Caja* (P0082) · **Dibujos de Gabardina** (P0033), (P0035), (P0038), (P0069)... · *Ventrílocuo mirando un Doble Interior* (P0029) · *Dos Centinelas* (P0077) · *Tambor de Cera* (P0025)

Expo – [I] Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf - P.S.1. Contemporary Art Center, New York

Textos: *Un objeto metálico* · *El tiempo de posar*

Fallece Santiago Amón en un accidente aéreo

1989

1ª BAILARINA · 1ª ESCULTURA EN BRONCE

Piezas – **Bailarinas** *Dos bailarinas* (P0209), *Bailarina sobre suelo óptico* (P0210) · **Botes con Motor** (P0193) (P0239) (P0240) · **Enanos Doble** (P0083), *con líneas paralelas* (P0084)

Expo - [C] Theatergarden Bestiarium – [The Prompter] - Colabora con el arquitecto belga Paul Robbrecht – Galería Marga Paz, Madrid - Instalación “A room for Doctor Pain” en la que se reconstruye, en tamaño natural, la sala de espera y de atención de un doctor.

Textos: *Tres imágenes o cuatro* · *Un texto de Juan Muñoz* · *El Apuntador* [1]

Nace su hija Lucía

1990

Piezas – **Bailarinas** *Bailarina (P0080), Bailarinas en apartamento (P0081) · Espaldas Dibujos (P0212), en bronce (P0211) · Figura Cuentista (P0078), Portero (P0089) · Terracotas* *Figura cayendo con pasamanos (P0092), Balcón con terracotas (P0093)*

Expo – **1ª Monográfica** – The Renaissance Society, University of Chicago , The Centre d'Art Contemporain in Geneva (Switzerland) / 1991 - Museum Haus Lange in Frefeld (Germany)– Catálogo: *Segment (La Posa)*

Textos: *El ventrilocuismo es una forma de polifonía · [exh.cat.] La Posa · En una Plaza*

1991

1ª ESCENA DE CONVERSACIÓN

Piezas – *Escena de Conversación (P0099), Pittsburg (P0056) · Balcones con y sin figura* *Balcones opuestos (P0126), de Malmö (P0015-17), con terracotas Bristol (P0093) · Waiting for Jerry (P0102) · Ventana con visagras (P0159)*

Expo - Frith St. Gallery, Londres - Ilustraciones de los bocetos para “*Una avanzada del progreso (An Outpost of Progress)*” de Joseph Conrad

Textos: *Un truco de salón · Una introducción (de George Steiner a George Steiner)*

Se traslada a un estudio en el Trastevere de Roma

LA EUFORIA COMO TELÓN DE FONDO

Al retorno de Muñoz el estado español ofrece un panorama artístico marcado por el aislamiento propiciado por el franquismo. José Luis Brea, en su análisis de la escena entre 1972 y 1992⁵⁷, distingue dos periodos especialmente intensos.

Durante el primero de ellos, entre 1982 y 1988, se viven **años de entusiasmo**, en que varios artistas fueron catapultados al mercado⁵⁸ y elogiado su éxito en una *'exaltación sobreactuada'* favorecida por la novedad y el exotismo que proyectaba la ruptura con el régimen anterior. La incorporación a la Comunidad Económica Europea en 1986 aviva la aspiración de homologación con las tendencias culturales de ámbito internacional. Así, desde los **entes públicos** se fomentan medidas promocionales⁵⁹ encaminadas a revitalizar el mercado del arte y a promover figuras artísticas⁶⁰ con objeto de conseguir una cierta equiparación con su entorno europeo⁶¹. Las instancias oficiales despliegan amplias campañas de difusión e igualmente se impulsan **agrupaciones** por razón geográfica o generacional que no resultan necesariamente orgánicas⁶². De hecho, Muñoz rechaza explícitamente, también años después, toda representación de la cultura española⁶³.

⁵⁷ BREA, José Luis. "Before and After the Enthusiasm/ Antes y Después del Entusiasmo" [exh. Cat.]. SDU [Contemporary Art Foundation]: Amsterdam, 1989

⁵⁸ Concretamente Barceló fue consagrado con tan solo veinticinco años en la VII Documenta de Kassel de 1982, donde fue el único artista del estado seleccionado. Con respecto a su designación Aranburu narra su incorporación de última hora a la muestra de Kassel porque el comisario de la Documenta, el holandés Rudi Fuchs pudo ver la obra del pintor en la muestra colectiva organizada por la Fundació «la Caixa», «Madrid. Otras figuraciones». Cita a este respecto unas declaraciones de Juan Muñoz especialmente ilustrativas de la situación:

«Estaba todo el mundo tranquilo, esperando que le llegara el ascenso que por la antigüedad le iba a corresponder en el escalafón, cuando de pronto aparece Miquel Barceló, el chico de la moto, y les pega a todos una pasada que los deja alucinados, sin saber qué ha ocurrido».

⁵⁹ A partir de 1986 se instauran las **subvenciones** por parte de la recién creada Dirección General de Cooperación Cultural, y a través de la Dirección de Juventud y Promoción Comunitaria se convocan, entre otras, **becas** para jóvenes en artes plásticas. Ese mismo año se **inaugura** el Centro de Arte Reina Sofía tras cinco de obras.

⁶⁰ Curadoras como Carmen Giménez, María del Corral, Gloria Moure o Vicente Todolí promueven exposiciones en el extranjero. Concretamente Carmen Giménez se responsabilizó desde 1983 de la difusión oficial del arte de las nuevas generaciones, hasta que en 1989 dimitiera por desavenencias sobre el rumbo del Centro de Arte Reina Sofía dejando tras de sí el lanzamiento internacional de artistas como José María Sicilia, Pepe Espaliú, Juan Muñoz, Cristina Iglesias o Miquel Barceló.

⁶¹ Algunas de las exposiciones en el exterior que pretenden difundir el arte del momento, priorizando la pintura, fueron «Caleidoscopio español: arte joven de los 80» (en Dormund, Basilea y Bonn, 1984), «Art espagnol actuel» (en Toulouse y luego en Estocolmo, Malmö y Oslo, 1984), «New Images from Spain» en el Guggenheim, otra de arte gráfico en el Spanish Institute y algunas más como «Five Spanish Artists» (1985). Ésta última, celebrada en el Artist Space de Nueva York, correspondía al Programa Especial de Acción Cultural en el Exterior (PEACE).

⁶² SÁNCHEZ AGUILÉS, Mónica. "La instalación en España 1970-2000". Alianza Forma: Madrid, 2009

⁶³ MUÑOZ, Juan con LINGWOOD, James. *Una conversación, julio 1990* en "Monólogos y Diálogos" [exh. cat.]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996, p.62: **"JL: Ya sé que no te gusta definirte mediante rasgos nacionales [...] JM: [...] No niego exactamente que haya un vínculo español, pero no es consciente."**

Si el madrileño termina por tomar la senda de la creación objetual, dicha determinación es precedida por un periodo de impasse centrado en la observación del exterior para intentar establecer relaciones con las que conectar, “esperando que una imagen resonara”⁶⁴. Según cuenta a Schimmel, durante aquellos primeros 80’s vivió una circunstancia muy peculiar que ilustra su lucha por encontrar un **lenguaje propio**. Frente a su casa, vivía un prolífico hombre que realizaba esculturas para jardines -como leones de cemento- convencido de ser escultor. Muñoz, que no le tenía por tal, envidiaba sin embargo su convicción, sintiéndose un **escultor** incapaz de realizar escultura alguna, a pesar de llevar largos años en el empeño y en el estudio de la **historia del arte**. Terminaría, según su relato, comprándole un par de objetos para cortarlos, romperlos e intentar construir, a partir de esta apropiación, algo de su propia manufactura. La ebullición del contexto artístico estatal no obstará, según sus propias palabras, para un desarrollo introspectivo de su lenguaje como creador:

*“When I came back to the very isolated landscape of Spain in 1982, when nothing was happening there, I was able to construct my own images in solitude. And to relate back to the international art world.”*⁶⁵



Fig. 2.6 · Observatorio (P00256)

Poco después comenzaría a concentrarse en el repertorio arquitectónico que caracterizaría sus primeras esculturas. Concretamente motivos como **balcones** y **torres**⁶⁶ pondrían de manifiesto la centralidad que las dinámicas de la **mirada** habrían de tener en la investigación-creación del madrileño, en relación directa con las cuestiones referentes a la **teoría visual** y el **lugar del espectador** de plena vigencia durante los 80’s y 90’s en el panorama internacional. Opta por construcciones que gravitan sobre la idea de **torre de vigilancia** -quizá influenciado por la cercanía a su estudio de un puesto de observación militar- tal y como acreditan piezas como *Si ella supiera* (P0006) o *Atalayas en la costa de Málaga* (P0182). La imagen de posible peligro se trabajará también a través de la

incorporación de **objetos punzantes** como navajas -*Jack Palance à la Madeleine* (P0011)- extendiendo esta idea su influencia a piezas y elementos que aparecerán en etapas posteriores.

⁶⁴ MUÑOZ, Juan entrevistado por SCHIMMEL, Paul en BENEZRA, Neal. “Juan Muñoz”. University of Chicago Press: Chicago, 2001; p.145

⁶⁵ *Ibidem*; p.149

⁶⁶ Se ha apuntado por parte de la crítica vínculos con Goya (balcones), Manet (torreones) y Polke en relación a los motivos así como con Gabo y Tatlin en relación a la práctica constructiva.

“*El persistente misterio de la relación entre el artista, el objeto y el espectador*”⁶⁷ como esencia del arte surgirá por vez primera con *Escalera de Caracol (P0008)*. Esta pieza supone un hito en su producción artística en la medida en que le reporta, por primera vez, la sensación de entidad separada y extraña a sí mismo⁶⁸.

La tendencia expansiva del sector público previamente mencionada se vio igualmente reforzada desde ámbitos **privados** con la creación de centros de arte contemporáneo, publicaciones, etc. **Galerías** hoy desaparecidas como Montenegro o Fernando Vijande contribuyeron a acelerar el boom con **ventas** hasta entonces desconocidas. En esta segunda, en Fernando Vijande, es donde Muñoz realizaría su primera exposición individual en 1984, formada por una gran cantidad de elementos arquitectónicos (balcones, plataformas para la visualización, etc.) de pequeña escala dispuestos sobre suelo, paredes y columnas, con *El General Miaja esperando al río Guadiana (instalado en cuatro columnas) (P0123)* en su zona central [Fig.2.7].



Fig. 2.7· *El General Miaja esperando al río Guadiana (instalado en cuatro columnas) (P0123)*

UNA REVISIÓN

Brea habla de una euforia a la que sucedieron años (1987-1992) en que tan solo las ‘*nuevas actitudes reflexivas*’ sobreviven a la espuma del champán. La profundización en la búsqueda de **vías de pensamiento y expresión novedosas** más acordes con el contexto internacional que caracteriza este segundo periodo también se encuentra en sintonía con la actitud de nuestro autor. El **coleccionismo oportunista**, la crítica a la **fastuosa política cultural** del Gobierno socialista en el segundo mandato y el auge de las grandes **exposiciones espectáculo** que caracterizaron estos años, según Aranburu pronto harían que el espejismo

⁶⁷ BENEZRA, Neal. “Juan Muñoz”. University of Chicago Press: Chicago, 2001; p.24 [traducción propia]

⁶⁸ “*I believe that a sculpture retains its interest when it remains strange to me... at times I think I always try to construct a sculpture that will betray my memories, that will remain foreign*” [*Creo que una escultura retiene el interés cuando se mantiene extraña a mi... por momentos pienso que siempre intento construir una escultura que traicione mis recuerdos, que se mantenga extranjera*] [traducción propia] en *Ibidem*; p. 31

creado terminara por desvanecerse provocando un atrincheramiento de los creadores en busca de cierta solidez. La promoción mercantil estatal junto al impulso de Alemania, Italia o Nueva York, estimuló que movimientos y artistas que anteriormente se habían caracterizado por cierta beligerancia tornaran a planteamientos de corte más conservador. Tras una disminución del interés por la formalización de la idea y el proceso creador resurgen **escultura** y **pintura** a las que se unen las **nuevas tecnologías**. Si bien prevalece la **pintura** como reina de la década, una **delimitación disciplinar crecientemente difusa** se va describiendo en base a cartografías inclusivas de nuevos formatos. En este sentido, surgen con mayor fuerza nuevos géneros como la **instalación**, destacando Muñoz junto con Pere Noguera, Concha Jerez, Leopoldo Emperador, Eva Lootz o Adolf Schlosser como **instaladores** con propuestas diversas y personales en el estado español durante aquellos 80's según Sánchez Aguilés.

Kevin Power señala en su artículo «Los ochenta una y otra vez» que de entre todos los artistas aupados: «Solo triunfaron Susana Solano y Juan Muñoz, éste especialmente porque supo cambiar su sintaxis a tiempo»⁶⁹. Y ciertamente se detectan cambios tanto en la **configuración de las piezas** como en el **enfoque expositivo** de Muñoz que incluye dimensiones adicionales a la mencionada **sintaxis**.

Tras la presentación en 1986 en la sección "Aperto" de la Bienal de Venecia de *North of the Storm (P0124)* -un mecanismo con pequeños motivos arquitectónicos acompañado por música de Alberto Iglesias que Benezra califica de fracaso- Muñoz **se plantea** una re-orientación de sus piezas. Por una parte profundizaría en su interés por los elementos arquitectónicos, **augmentando su tamaño** sin llegar a alcanzar una escala humana-natural⁷⁰. Por otra, elegiría un **menor número de elementos** a presentar en las exposiciones. Así, la saturación de la muestra en Fernando Vijande daría lugar a la inclusión de dos únicas obras en la exposición de Ghent -*The Wastedland (P0232)* y *Hotel Declerq (P0018)*-.

En Ghent se enfrenta por vez primera a la combinación de **suelo con figura** y ahonda en las asociaciones ambientales del espacio expositivo con la vía urbana, **la calle**. La figura que presenta, el muñeco de ventrílocuo **[\$7.1]**, incorpora aspectos transversales al conjunto de la obra como las alusiones a la sonoridad y narratividad, además de plantear una relación intersubjetiva fallida con el **espectador**.

La **intervención sobre el suelo** permite incorporar el plano real sobre el que los espectadores se puedan desplazar así como construir un puntal para la figura. Simultáneamente crea un espacio "altamente teatral" que invita a la aproximación a ésta. Muñoz había tenido contacto con escultores que renuncian al pedestal para controlar férreamente la arquitectura que

⁶⁹ ARAMBURU, Nekane. *Luces y sombras de una cartografía fluctuante*, disponible en:

http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/artes_01.pdf, consultado el 17-9-2011

⁷⁰ Trabajar en una escala reducida, concretamente en el caso de la *Escalera de Caracol (P0008)* le permitiría comprender las posibilidades de transformación escalar del espacio que circunda a dichas piezas tal y como se apunta en MUÑOZ, Juan. *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. "Monólogos y Diálogos". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; pp.35-36

condicionará la experiencia del **espectador-peatón**, como **Serra**, sin embargo su apuesta será más sutil e incluirá **efectos psicológicos**.

También la obra del minimalista **Carl André** contribuye a su reflexión en torno a la intervención directa sobre suelo y las posibilidades de activación espacial mediante un pequeño elemento⁷¹. Sin embargo, frente al limpio orden de la repetición y combinación de unidades estandarizadas del estadounidense⁷² [**Fig.2.8**], la apropiación de la arquitectura que pretende Muñoz para su obra se aproxima a la creación de un espacio teatral [**Fig.2.9**] que sirviera como telón de fondo a la figura, mostrándose proclive a los **juegos perceptivos**.



Fig. 2.8 · Steel Magnesium Plaim (1969), Carl André



Fig. 2.9 · Arti et Amicitiae (P0022)

LENGUAJE EN EXPANSIÓN

En relación al caminar sobre suelo, un nuevo motivo arquitectónico se incorpora al repertorio, el **pasamanos**. Mientras el balcón o las escaleras creaban una inaccesibilidad física o traslación en cota, el pasamanos alude al **desplazamiento** en planta -sin perjuicio de sugerir diferentes alturas como en el previo *Yo lo vi en Marsella (P0010)*-. La funcionalidad de este elemento tiene que ver con la protección y el apoyo. Tanto el espacio de tránsito al que se referencia como las expectativas asociadas a la seguridad serán cuestionadas pues en ocasiones la pieza reclama una **violencia interna** al autor⁷³.

⁷¹ "JL: *¿El lenguaje del minimalismo representa para ti un lenguaje escultórico cerrado?* JM: *Es verdad que nunca me resultó interesante. Me di cuenta que podría haber estado paseando por el parque o bebiendo algo en el bar en vez de estar mirando miles y miles de cajitas. No iba a sacar mucho en claro de ahí*" en MUÑOZ, Juan con LINGWOOD, James. *Una conversación, julio 1990* en "Monólogos y Diálogos" [exh. cat.] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.62

⁷² Muñoz comenta a Schimmel "The architecture behaves as a backdrop to the figures. For example, I learned from Carl Andre that the floor was important in the activation of space. But I make optical floors because they help me to magnify the inner tension of the figure. They create a psychological space for the figure that permeates the spectator's perception." en BENEZRA, Neal. "Juan Muñoz". University of Chicago Press: Chicago, 2001; p.147

⁷³ MUÑOZ, Juan. *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James "Monólogos y Diálogos". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.61

La primera figura del **enano** se concreta en la pieza instalativa que Muñoz concibe para la exposición "Theatergarden Bestiarium" (1989), a la que es invitado a participar junto a artistas como **James Coleman** o **Dan Graham**. La investigación que emprende en busca de una pieza que responda al requerimiento curatorial de idear una suerte de **ruina arquitectónica** incluye un paseo por el parque barroco de Múnich así como pesquisas históricas que derivan en hallazgos de diferente índole. Según pudo saber Muñoz⁷⁴, un individuo de bajísima estatura había sido el arquitecto responsable de aquel parque y la combinación de esta imagen con el minúsculo habitáculo destinado al apuntador en teatro, la concha, dieron como resultado una de sus piezas más conocidas y temáticamente ligadas al ámbito teatral de la que constan varias versiones plásticas así como textos, *The Prompter* (P0098) (P0114) (P0129) (P0023) [Fig.4.14]. El peculiar contenedor del enano permite profundizar en otra de las claves que habían nacido años atrás en relación a la escultura pública y el monumento, la cuestión de la **memoria/olvido**:

*"[...] a house of memory, the mind you never see but is always there... like a stage set with no representation, no play, only one man trying to remember, trying not to forget"*⁷⁵

También en este periodo ven la luz los **Dibujos de Gabardina**, un conjunto gráfico que debe su nombre a la materialidad de su soporte [§2.3.] pero que registra coincidencias también a nivel formal y de contenidos recurrentes de su representación. Sobre una tela de gabardina de color negro se representan estancias interiores habitadas tan sólo por escasos elementos de mobiliario, ante la dominante **ausencia de sus moradores**.



Fig. 2.10 · Dibujo de gabardina (P0037)

Los enanos habían abierto la senda a una **investigación multidimensional de la figura antropomorfa** que probó con diferentes materialidades, formatos y motivos [§7.1.] destacando el tradicional personaje de las **bailarinas** (1989-1991). En un entorno artístico receloso de la figuración, tomar como referencia un motivo artístico clásico y aún más, materializarlo en **bronce**, se antojaba en las antípodas de los presupuestos contemporáneos. Sin embargo, su configuración -relacionada con los dibujos de espaldas⁷⁶- admite un enfoque novedoso que, junto a la búsqueda de sensualidad, desafía la posibilidad de movimiento implícito en el

⁷⁴ Ibidem; p.62

⁷⁵ [una casa de la memoria, la mente que nunca ves pero que siempre está ahí... como un escenario sin representación, ni obra, solo una hombre intentando recordar, intentando no olvidar] [traducción propia] en BENEZRA, Neal. "Juan Muñoz". University of Chicago Press: Chicago, 2001; p.38

⁷⁶ pretende incorporar sensualidad a las espaldas de las bailarinas de las que los dibujos carecen según afirma en MUÑOZ, Juan. *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. "Monólogos y Diálogos". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.61

espacio que ocupan⁷⁷. Con las bailarinas y terracotas ensaya la convivencia de varias figuras en un contenedor común **ignorantes de su presencia mutua**. La idea es tomada de *Bañistas en Asnières* (1884) de Seurat⁷⁸ [**§A.5.3**] donde se plasma esta atmósfera de gran **distancia psicológica** entre todas las figuras junto con una **distribución espacial** en perfecto equilibrio donde se vislumbra la increíble soledad de los personajes a la vez que se recoge una tranquila escena de domingo. Quietud y silencio. Indiferencia y tensión. La pieza *Ballerinas in Apartment* (P0125) da la impresión de constituir la maqueta de un **escenario compartimentado**. Benezra destaca el revestimiento de parket o piedra pulida como reforzamiento de esa idea de escenario en tales piezas.

A partir de esta intuición de esta especie de yuxtaposición se abriría una nueva línea con figuras, las *Escenas de Conversación*. Fiel a su re-visión del lenguaje de la historia del arte, este título nos remite al **género** de pintura propio de principios del siglo XVIII en Inglaterra y Dinamarca [**§A.5.3**]. La “conversación” se relaciona con lo sonoro y lingüístico mientras que el término “escena” hace referencia a **un espacio-tiempo en que se desarrolla una acción**.

La dimensión auditiva continúa presente desde las alusiones de emisión y recepción -como en *Tambor de cera* (P0025) y sus asociaciones con el tímpano del oído-, desde la figura del ventrílocuo -que aparece reiteradamente como escultura y como motivo de reflexión en textos como *El ventrilocuismo es una forma de polifonía*⁷⁹ -e incluso de forma explícita y llevando el peso absoluto de un formato narrativo recurrente como en el caso de *Waiting for Jerry* (P0102) en que se incluye la sintonía de la conocida serie de animación.

En definitiva, Muñoz atiende durante este periodo al nacer de su creación objetual llegando a desplegar una variedad de posibilidades lingüísticas personales además de madurar ciertas claves que constituyen inquietudes desde un inicio. Su creación se despliega en un escenario internacional (Venecia, Burdeos, Nueva York, Suiza, Alemania,...) que le abrirá las puertas a una residencia temporal en Roma.

⁷⁷ *Ibidem*; p.60

⁷⁸ *Ibidem*; p.63

⁷⁹ SEARLE, Adrian [ed.] . “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; pp.97-99

2.2.3. ACTOÁVÒÛÔÛÛ (1992 – 2001)

En el Papel Protagonista [Starring] · Consagración

1992

1ª PIEZA DE RADIO

Reside en Roma

Ext. – por encargo de Artangel (James Lingwood) [*Untitled (Monument)*] y *A man in a Room, Gambling* junto con Garvin Bryars (emisión y disco SEP1997 en los conciertos de la BBC Studio One, London)] · por encargo de Glòria Moure para la Olimpiada Cultural Barcelona '92 – [*A Room Where It Always Rains* (Plaza del Mar, Barcelona)]

Expo – [I] IVAM “Juan Muñoz, Conversaciones” · [C] Documenta IX, Kassel [*Esquina Positiva*]

Medios (BBC) – Radio: Entrevista con Adrian Searle en “Third Ear” · TV: “Building Sight Europe” serie dedicada a la arquitectura moderna, elige el Museo Nacional de Arte de Mérida de Rafael Moneo.

Piezas – *Untitled (Monument)* (P0068) · *A man in a Room, Gambling* (P0108) junto a Garvin Bryars · *An Outpost of Progress* (P0195) · *A Room Where It Always Rains* (P0225) · *Esquina Positiva* (P0058)

Textos - *Construyendo Imágenes: Juan Muñoz* · *La imagen prohibida* · *Sin Título / Untitled*

1993

Ext. – para Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst Middleheim de Amberes [*Two Figures for Middleheim*]

Expo – [C] Sonsberg 93, Arnhem – [*Building for Music*]

Piezas – **Fig. pequeña y tiempo** *Vivir en una caja de zapatos* (P0001) (P0061) (P0161) · *Stuttering Piece* (P0106) · *Building for Music* (P0110) junto a Alberto Iglesias · *Pieza de Alfombra III* (P0245) · *Two Figures for Middleheim* (P0067) · *Cortina, NY* (P0002) ·

Texto - [*Hablando en Albuquerque*]

1994

Expo – [I] Irish Museum of Modern Art, Dublin – [*Conversation Piece, Enano y Doors of My House*] – en 1996 se publica “Silence Please!: Stories After the Works of Juan Muñoz” con relatos cortos de varios autores en relación a diferentes piezas de Muñoz, entre otros, John Berger.

Piezas – *Winterreise* (P0028) · *Ganchos, nº9* (P0179) · *Escena de Conversación Dublín* (P0059) · *Mesa con Resistencia* (P0128) · *Última pieza de conversación* (P0171)

Textos - *El rostro de Pirandello* · *De la luminosa opacidad de los signos*

1995

Artista Residente en Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Piezas - *Escena de desaparición* (P0003) · *Hombre turco con bocas* (P0040) (P0107) (P0197)

Textos - *Monólogo del ventrílocuo* · *Conferencia en el Isabella Stewart Gardner Museum*

Nace su hijo Diego

1996

1ª GRAN INSTALACIÓN

Expo – [I] Palacio Velázquez [*Plaza*], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (en 1997 viaja al Museum für Gegenwartskunst Zürich) – “*Juan Muñoz: monólogos y diálogos*” · [I] DIA Center for the Arts, New York “*A Place Called Abroad*” / **1998** viaja a SITE Santa Fe, Nuevo México parcialmente transformada también en el título “*Streetwise*”

P.E. – *Will it be a likeness?* junto a John Berger, interpretada en el Theater am Tum, Frankfurt – emitida por emisoras alemanas como la Hessischer Rundfunk y la BBC (en 1999 se presentará en el Thik Theatre im Kornhaus, Baden, Suiza) – gana el premio Hörspiel 96 al mejor programa radiofónico realizado en Alemania
 Piezas – *A Place Called Abroad* (P0063)/ *Streetwise* (P0063) · *Sara* (P0052) (P0053) (P0175) (P0223) (P0227) · *Will it be a likeness?* (P0109) · *Plaza* (P0005) · *Sombra y boca* (P0066) · *Dos figuras mirando de lado* (P0172)

Texto - *El Apuntador* [2] · *Dusk / Atardecer* · *Rein*

1997-1999

P.E. Colabora con Berger – conferencia y **actuación** en Geheimmisse der Raumproduktion de Hamburgo en 1998 - “*A Correspondence About Space*”

Piezas – **Configuraciones Espaciales** *Figuras colgantes* (P0167) (P0219) (P0242) · *Medio Círculo* (P0186) · *Contra la pared* (P0164) · *Figuras sentadas con cinco tambores* (P0103) · *Pieza de Conversación* (*South Shields*) (P0220) · **Telón, espejo, sombra y máscara** *Fin del Camino* (P0214) · *Hacia la sombra* (P0216) · *Las últimas palabras de Neal* (P0180) · *Sin título* (*Dos figs. frente al espejo*) (P0265) · *Mirando al Mar I* (P0215) · *Figuras emborronadas* (P0169) (P0267) (P0268) · **Vehículos** *Coche cargado* (P0236) · *Descarrilamiento* (P237) · *Vitrinas / Cabinets* (P0170) (P0217) · *Narices rotas* (P0249) (P0250) (P0279) · *Pelotari* (P0263) · **Foto ensayo** *El incendio de Madrid visto desde la terraza de mi casa* (P0118)

Textos - *Hipnotizando el Tiempo* · *Estimado Amigo* · *Una correspondencia sobre el espacio* (con Berger)

2000-2001

Premio Nacional de Artes Plásticas del Gobierno Español en 2000

Expo - **2000** Louisiana Museum of Moderne Kunst in Denmark- [Many Times] – **2001** Retrospectiva (Póstuma) en el Hirshhorn Museum · Encargo de Unilever, patrocinador de la Tate Modern un trabajo para la Sala de Turbinas [*Double Bind*] que se expondrá en 2001 y [*A Registered Patent*] pieza inconclusa cuyos colaboradores, Alberto Iglesias y John Malkovich, cerraron sin dimensión performativa para la Documenta 11, Kassel, Alemania (**2002**)

Piezas – **Figuras sentadas riendo** *Tres con escaleras* (P0200) · *Dos con zapatilla* (P0241) · *Trece* (P0224) · **Grandes Instalaciones** *Many Times / Muchas veces* (P0165) [50 figuras expuestas en Washington D.C., Chicago y Houston; 100 en Los Ángeles] · *The Nature of Visual Illusion* (P0176) · *Double Bind* (P0115) · *A Registered Patent* (P0111)

Textos - *La vida cotidiana en una casa de Mies van der Rohe* · *A Standard Introduction to Lectures*

Fallece en Ibiza el 28 de agosto de 2001 a consecuencia de un aneurisma de esófago (súbita dilatación y rotura de una arteria).

POLE POSITION INTERNACIONAL

El panorama del 'sistema artístico' en el estado español a comienzo de los 90 contrasta sustancialmente con la intensidad del foco que había obtenido a nivel internacional tras el estallido post-franquista. España había dejado de estar 'de moda' y los intentos por consolidar el entramado de agentes y dispositivos (artistas, museos, audiencia, coleccionistas, crítica, etc.), por coger el tren de la contemporaneidad internacional de la década anterior, arrojan un pobre balance en palabras de Aramburu:

*"Un inexistente tejido de industrias culturales y artísticas, una lamentable infraestructura para la enseñanza de las artes y un exiguo reconocimiento internacional de las prácticas creativas contemporáneas."*⁸⁰

Destacando sobre tal decorado se adivina la figura de Juan Muñoz, en su interpretación de papel protagonista en diferentes escenarios de un contexto geográfico mucho más amplio. El madrileño se salva de la quema experimentada por muchos artistas inicialmente promocionados durante aquel "*momento de efervescencia y euforia*" apuntado por Brea⁸¹ y se labra un nombre.

Su **posicionamiento** se ve respaldado por el prestigio de las instituciones y envergadura de los encargos que recibe. Los **medios** en los que opera (radio, representaciones performativas, foto-ensayo...) así como la **magnitud de los espacios** en los que interviene amplían su campo concibiendo puestas en escena progresivamente más amplias y complejas. Nacen las *Grandes Instalaciones* que frecuentemente requieren de la ideación de escenas sucesivas en una sola propuesta unitaria. La visión de sí mismo como europeo cobra pleno sentido en atención a la **difusión internacional** de su obra durante esta etapa, que recorre el continente (Francia, Irlanda, Dinamarca, Inglaterra, Grecia, Italia, Alemania, Eslovenia, Países Bajos, Portugal, etc.) además de cruzar océanos (Australia, EEUU, México). Adicionalmente, vive cambios de **residencia** que le permiten desarrollar su actividad bajo diferentes condiciones. Así, en 1991 se traslada con su familia a Roma y en 1995 pasa un periodo de residencia en Boston.

ILUSIONISMO Y FIGURAS EN RELACIÓN

A principios de los 90's Muñoz hubo de enfrentarse a críticas que negaban su condición de auténtico artista, espetándole el calificativo de **storyteller** [*cuéntacuentos*]⁸², acusación a la que terminaría por adscribirse. De hecho, el interés por **las entrañas del trucaje** se explicita en el repertorio de esta etapa en piezas como *A man in a room, gambling* (P0108) [**§A.6.1.**] o *Mesa con resistencia* (P0128) –que se basan en trucos de naipes–, *Escena de desaparición* (P0003)

⁸⁰ ARAMBURU, Nekane. *Luces y sombras de una cartografía fluctuante*; p.648

http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/artes_01.pdf, consultado 17-9-2011

⁸¹ BREA, Jose Luis [ed.]. "El punto ciego. Arte español de los años 90". Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999; pp.10-17

⁸² "La primera vez que vi por escrito que me había definido como un narrador de historias puede que cruzara un puente" también mentado en la entrevista con Schimmel y en LINGWOOD, James "Monólogos y Diálogos". Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; p.63

-truco de magos-, o las alusiones a pequeñas estafas como el trile en textos como la conferencia realizada para la *Isabella Stewart Gardner Museum (1995)* o el título *Streetwise (P0063) [Listillo de calle]*. Su decidida opción por un **ilusionismo** frontalmente opuesto al lenguaje minimalista y a los mimbres de la tardo-modernidad viene a ilustrarse a través de la inversión de la célebre afirmación de Frank Stella "*What you see is what you see.*" [*lo que ves es lo que ves*] en "*what you see is not what it seems to be*" [*lo que ves no es lo que parece*]⁸³. En un contexto artístico occidental en que el **paradigma de la modernidad** es cuestionado bien desde un enfoque rupturista (post-modernidad) o bien desde la idea de una aceleración de los factores propios de la modernidad (sobre-modernidad, hiper-modernidad). Muñoz desconfía de las agrupaciones en grandes épocas o movimientos para instalarse en el ascensor de la **historia** que le permite desplazarse para tomar referentes necesarios en su práctica:

*"JL: ¿Tu obra es una respuesta a la crisis de confianza en el lenguaje del minimalismo en particular o a la modernidad en general? JM: Es un error considerar la modernidad como un bloque sin fisuras ni grietas JL: Sin embargo la bailarina parece la metáfora del final de cierto periodo y el principio de otro: de la transformación del ambiente nihilista de gran parte del arte de la década de 1980, donde parecía imposible que se volvieran a crear imágenes y donde sólo existía un mundo de hiper-realidad, a un futuro más abierto [...] JM: Es verdad que se ha producido un cambio de sensibilidad, pero tiene más que ver con que me he aburrido de la negación. Nos hemos dado cuenta de los millones de historias que no nos hemos permitido contar durante los últimos diez años por nuestro recelo a las condiciones de la expresión. Ahora sabemos que nos podemos expresar sin ser expresionistas [...]. No puedo hacer arte al margen de la historia. Sé que es un imposible."*⁸⁴



Fig. 2.11 · Fotografía de Muñoz en truco de naipes

En este sentido, su estancia en Roma le aportó la posibilidad de sumergirse de primera mano en los **espacios equívocos** diseñados por su admirado arquitecto **Borromini**, quien vehicula junto a Kounellis reflexiones sobre el espectáculo, el espacio teatral o el **lugar del espectador y el vagar de la mirada sin descanso** en el texto *De la luminosa opacidad de los signos* (1994). Cuestiones asociadas a la **retórica y el régimen perceptual del barroco** que encontrarán reflejo en una creación cuyos trucos visuales suponen un cuestionamiento de la concepción de **visualidad**

equivalente a **racionalidad** adentrándose de forma más decidida en aspectos vinculados a la **percepción y el desplazamiento del espectador [§CAP6]**.

Por otra parte, puede ser considerado pionero en la reincorporación de la **figura humana** al imaginario del arte contemporáneo que pronto adoptarían otros artistas como Thomas Schütte, Robert Gober, Charles Ray, Katharina Fritsch, Kiki Smith o Stephan Balkenhol desde sus perspectivas actualizadoras. Así, En 1993 Muñoz escribía en torno a la **corporalidad** como

⁸³ Entrevista con Schimmel en BENEZRA, Neal. "Juan Muñoz". University of Chicago Press: Chicago, 2001; p.147

⁸⁴ MUÑOZ, Juan y LINGWOOD, James. *Una Conversación, julio 1990* en "Monólogos y Diálogos". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.63

objeto de representación en calidad de cáscara, desde un arte contemporáneo secularizado y que abandonaba el **cuerpo** como representación del alma en un sentido distinto al del conjunto de la tradición:

“Aunque tal vez haya otra pregunta pendiente... ¿Por qué hablamos del cuerpo? [...] deberíamos hablar del cuerpo como si fuera una cuestión que nos preocupa desde hace poco, como si antes de que tomáramos consciencia de él, la única representación legítima fuera el alma”⁸⁵

También se aprecia una cierta relajación en la búsqueda de una resolución conceptual rotunda para la imagen de sus estatuas, dirigiendo la senda de la **despersonalización** a través de modelos tales como el busto de un oriental, su hermano Vicente o figuras emborronadas sin facciones.

Las **relaciones** entre figuras experimentan asimismo variaciones significativas, adoptando **disposiciones** que favorecen la percepción de **escenas conjuntas** y la **delimitación de espacios** con un **componente comunicativo [S7.4.]** más acusado que en etapas previas. Las **posturas** de la figuras también registran un mayor grado de expresividad distanciándose de la posición neutra que había caracterizado la estatuaria muñoziana anterior.

LA RADIO COMO MEDIO ARTÍSTICO...



Alberto Iglesias and Juan Muñoz, Madrid, 2000

Fig. 2.12 · Fotografía de Muñoz con el compositor Alberto Iglesias, su colaborador y cuñado

Habiendo emprendido una carrera creativa diversa en medios y disciplinas, en 1992, Muñoz descubre el que consideraría el **medio más vanguardista** para la creación. Según narra el propio artista, el origen de esta la nueva vía radiofónica pudo ser la entrevista realizada por Adrian Searle en la BBC para el programa “Third Ear” [**SCAP6**] cuya experiencia, en perfecta **sintonía** con los principios de sus piezas escultóricas - aquel *hombre solo en una habitación* que tanto le había perseguido-, describe en los siguientes términos:

“Uno de mis últimos proyectos ha sido hacer programas de radio. Tuve la sensación de que la experiencia de estar encerrado en una caja de cristal insonorizada, hablando al vacío, es lo que más se acerca a la emoción que quería representar en mi obra escultórica”⁸⁶

Desde el punto de vista de la **creación** de propuestas radiofónicas, el medio exige un empleo adecuado de sus códigos propios, especialmente indicados para los cuestionamientos y temas recurrentes en Muñoz materializados en formatos básicamente visuales. Las características de

⁸⁵ MUÑOZ, Juan. [*Hablando en Alburquerque*] en SEARLE, Adrian [ed.] “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Madrid: Ediciones de La Central, 2009; p.201

⁸⁶ *Ibidem*; p.203

la **recepción** en los medios visuales y los auditivos varían de forma significativa, no sólo por los órganos sensitivos sino por cuestiones que atañen a la atención o la imaginación como la compatibilidad con actividades paralelas a la misma recepción y la falta de exigencia de que el encuentro entre obra y receptor concurren en un mismo espacio. Los tiempos y los espacios constituirán una suerte de naipes con los que engañar a los **oyentes** en sus piezas.

Sin duda la radio brindó una preciosa oportunidad para ahondar en su indagación en torno a inquietudes que ya habían estado guiando su práctica previa así como para descubrir algunas otras: creación de **espacios y tránsitos imaginarios**; convenciones lingüísticas; búsqueda de formas de representación que planteen un conflicto entre visión y audición como los **foley effects**; acceso a públicos con situaciones de **atención y presencia** distintas de los propios de exposiciones convencionales, **colaboración con artistas** de disciplinas literaria, musical⁸⁷, escénica, interpretativa; **creación espacial** desde un enfoque sonoro, etc.

... Y SU ESCENIFICACIÓN

A partir de las obras radiofónicas la obra de Muñoz se abre a la **dimensión escénica con actantes**. Además de colaborar en el diseño de la puesta en escena audiovisual de algunas de estas piezas, asume la “dramaturgia” o contenido textual John Berger⁸⁸. La estrecha relación que une a ambos creadores comenzó a gestarse, según cuenta la leyenda, en un viaje a Turquía tras el que convinieron crear algo juntos. Ya en el **libro colectivo de relatos** asociados a piezas de Muñoz, “Silence Please!: Stories After the Works of Juan Muñoz”, Berger

⁸⁷ **ALBERTO IGLESIAS** (Donostia, 1955) · Hermano un año mayor de Cristina Iglesias la colaboración creativa con su cuñado se extiende más allá de las piezas radiofónicas desde los mismísimos comienzos del madrileño *-Al Norte de la Tormenta (P0124)*, de 1986- hasta sus últimos días, habiendo de concluir en 2001 la pieza en curso *A Registered Patent - A drummer inside a rotating box (P0111)* tras su repentino fallecimiento. Compositor musical de indiscutible prestigio, su formación incluye estudios de piano, composición, contrapunto y música electrónica. Gran parte de su creación musical se concibe para ámbitos artísticos audiovisuales. Así, además de su participación en la obra plástica de Muñoz, goza de una larga trayectoria internacional en la creación de bandas sonoras para cine que le ha valido sendas nominaciones y premios de las más prestigiosas instituciones cinematográficas internacionales (OSCAR de la Academia de Hollywood, GLOBOS DE ORO y al BAFTA de la British Academy of Films and Televisión Arts, EFA European Films Award, GOYA de Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España,...). También avalan una trayectoria rica en interacciones disciplinares, y concretamente escénicas, su estrecha colaboración como compositor y productor de piezas coreografiadas con Nacho Duato para la Compañía Nacional de Danza así como propuestas multidisciplinares como Orfeo en Palermo (2007) planteadas para violoncello solista, foley artist, narrador y orquesta. Muchas de sus creaciones están inspiradas en textos literarios. Premio Nacional de Cinematografía en 2007.

⁸⁸ **JOHN BERGER** (Londres, 1926) · Crítico de arte, pintor y escritor. Entre sus obras más destacadas figura “G.”, merecedora en 1972 del prestigioso Booker Prize. Ese mismo año, la BBC emite una serie de televisión que a su vez da lugar a la publicación de título homónimo “Modos de ver”. El texto que tomaba prestadas muchas ideas de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (artículo de Walter Benjamin de 1936), se ha convertido en referente ineludible en las escuelas británicas así como en referencia para toda una generación de críticos de arte.

Su formación artística se desarrolla en la Central School of Art de Londres y en la Chelsea School of Art donde impartió clases de dibujo entre 1948 y 1955, en la misma escuela donde Henry Moore impartía clases de escultura. También escribió una columna semanal de crítica de arte en el *New Statesman* y el *Tribune*, editado por George Orwell. En la actualidad es uno de los novelistas y ensayistas más originales y significativos del mundo anglosajón.

incorpora el texto que él mismo enunciará en *Will it be a likeness?* (P0109) como pieza de radio⁸⁹. Esta **conjunción de dos formatos** (performativo y radiofónico) para una misma pieza permite la introducción de trucajes según la forma concreta de recepción (audiovisual y exclusivamente visual).



Fig. 2.13 · John Berger y Juan Muñoz durante la preparación de la pieza radiofónica y performativa *Will it be a likeness?* (P0109)

Berger contribuye al formato de conversación que Muñoz había iniciado en el catálogo del IVAM, haciendo acompañar a las ilustraciones de sus obras por breves diálogos que recuerdan dramaturgias de David Mamet o Harold Pinter. Pirandello, concretamente, protagoniza no sólo la cita que precede a dicho catálogo sino el breve texto *El rostro de Pirandello*, de 1994, contando con su hueco en la biblioteca del madrileño.

⁸⁹ Este mismo texto se recoge en la publicación BERGER, John. "El tamaño de una bolsa". Taurus: Madrid, 2004. De la colaboración entre ambos destacamos la mentada relación epistolar recogida en *Una correspondencia sobre el espacio*, la portada de su novela "King". Alfabuara, 2007, que recoge la instantánea de un perro vagando por las calles de *A place called abroad* (P0063) así como el capítulo dedicado a Muñoz de su libro-ensayo Juntos en "Sobre el dibujo". Gustavo Gili: Barcelona, 2011; pp.140-147

GRANDES INSTALACIONES Y ESPACIO PÚBLICO

El reconocimiento internacional a su trayectoria creativa corre en paralelo a la posibilidad de realizar proyectos de magnitud superior sufragados y promovidos por profesionales e instituciones artísticas de gran calado. Así, Muñoz es invitado a desplegar todo su ingenio en espacios de amplias dimensiones y repercusión mundial como el centro DIA Center for the Arts o la Sala de Turbinas de la Tate Modern londinense por Unilever.

En una obra en que las relaciones espaciales son primordiales, muy especialmente aquellas que se entienden en relación a su habitabilidad, la asimilación del conjunto del espacio expositivo para la creación de **mundos propio** en forma de instalación cobra durante los últimos años una relevancia excepcional. Esta posibilidad le permite profundizar en la idea del **desplazamiento del espectador** en el interior de un mundo autónomo, ajeno a él y de la exposición como **recorrido** que puede incorporar estructuras arquitectónicas articuladoras del espacio dado de creciente envergadura (calles y escaleras en DIA, niveles de altura en la Tate,...). Le permite probar distintas posibilidades incluso de los elementos que le han servido como fuente de experimentación e investigación desde las primeras piezas.

Así, las *Escenas de Conversación* asumen una mayor cantidad de figuras dispuestas en diferentes formaciones problematizando y connotando de forma diferente las zonas de la estancia a partir de las propias figuras. Éstas presentan un rango de expresividad superior y sigue generando más imágenes para las mismas.

Por otra parte, su posicionamiento en el mundo artístico promueve mayores oportunidades e invitaciones expresas a la realización de piezas en **espacio público** pues, esta cuestión figura entre los primeros cuestionamientos y exploraciones creativas de Muñoz⁹⁰, el cuerpo creativo no se da hasta este último acto. Así, destacamos *Monument (P0068)* –que estuvo 3 meses en el South Bank de Londres-, *A Room Where it always Rains (P0225)*, 1992 –enclavada permanentemente en la Plaza del Mar, Barcelona- así como *Conversation Piece (South Shields) (P0220)*, 1999 -Little Haven Beach, South Shields-. Cabe precisar que las dos piezas consideradas por Benezra como mejor solucionadas de entre las “públicas”, esto es, *Two figures for Middleheim (P0067)*, 1993, y *Last Conversation Piece (P0171)*, permanecen enclavadas en sendas entidades museísticas –Middelheimmuseum, Antwerpen e Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, respectivamente- en que, aun cuando admisión es gratuita, su consideración como espacio público presenta cierta controversia –horarios...-.

⁹⁰ Como corroboran, entre otros, el texto de 1981 [*Sobre escultura pública*], el contenido del metraje en 16mm, su entrevista a Serra o las fotografías Croydon [**Fig.2.1.**].

2.3. LA OBRA DE JUAN MUÑOZ · UNIDADES Y FAMILIAS · *Capuletos y Montescos*

“No creo que sea necesario que la escultura sea un objeto independiente. Creo que es parte de un discurso más amplio. Si examinas la mayoría de los dibujos, verás que no se pueden separar del resto de la obra”⁹¹

2.3.1. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO · UNIDADES

Es la obra de Juan Muñoz entendida como **conjunto** lo que constituye el objeto de nuestro estudio, circunstancia que empuja la investigación en un doble sentido implícito en la metodología de análisis y que describimos a través de dos visiones. De un lado, la que hemos dado en llamar **visión microscópica** -puesto que parte de la imagen de visualización a través de un microscopio- nos permite analizar los **componentes mínimos** del objeto de estudio para ir ampliando la visión hasta el global. En orden ascendente, la visión microscópica aborda tres categorías de objeto: *Elementos* -sonoros, materiales, 3D-2D-, *Piezas Individuales* – codificadas- y *Familias* o grupos de piezas.

Por otra parte, la fuerte influencia de las teorías de enfoque sistémico en ciencia enfatiza la vital relevancia de las **relaciones recíprocas** entre elementos en el objeto que nos ocupa, aconsejando abordar el “todo” superior al sumatorio de “partes”, del **componente adicional al puro sumatorio** de unidades inferiores, lo que promueve una visión que hemos denominado MACROSCÓPICA pues el foco abarca el conjunto, la globalidad. A tal efecto, la programación de la exposición retrospectiva en cuatro emplazamientos diferentes [§1.1.] ha propiciado una visión comparativa no sólo a nivel de pieza sino del conjunto de la obra –a partir de una amplia muestra significativa-.

Entendemos que el sentido del conjunto se dispersa a través de un mero análisis microscópico traicionando la máxima de Arnheim de que “*ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo*”⁹². Por otra parte, el análisis más elemental confiere una información del todo necesaria para comprender el lenguaje propio del autor. Así, las **unidades de análisis** que hemos considerado a lo largo del estudio son las que siguen:

OBRA · Consideramos que la exposición retrospectiva dedicada a Muñoz en Europa aspira a constituir una muestra representativa del conjunto de su trayectoria creativa. La alta cantidad y calidad de piezas reunidas avalan una ingente movilización de recursos a tal efecto cuyo

⁹¹ MUÑOZ, Juan en conversación con LINGWOOD, James .*Una conversación, julio 1990* en “Monólogos y Diálogos” [exh. cat.]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.60

⁹² ARNHEIM, Rudolf. “Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador”. Alianza: Madrid, 2002; p.26

planteamiento expositivo ha de resultar igualmente concordante con la estética del autor, especialmente tras su fallecimiento. En este sentido, valoramos las muestras celebradas entre 2008 y 2010 en algunas de las pinacotecas de arte contemporáneo de mayor categoría del viejo continente como muestra plausible del conjunto de la obra de Muñoz por cumplir los presupuestos mencionados de reunir una cantidad suficiente de piezas representativas así como haber contado con la curaduría de profesionales como Sheena Wagstaff, Lynne Cooke o Carmen Giménez bajo la supervisión de Cristina Iglesias, como miembro preferente de la comisión internacional de expertos encargada de velar por la obra y el legado de Muñoz⁹³. Igualmente, la diversidad arquitectónica de los emplazamientos concede la oportunidad de comparar diferentes enfoques de puesta en escena de la obra como unidad global.

FAMILIAS DE PIEZAS · El concepto de Familia o Grupo de Piezas emerge en el análisis preliminar del objeto de estudio. Se concluyó altamente útil a efectos operativos y para facilitar alusiones conjuntas a lo largo de la investigación fundar una agrupación de piezas en base a criterios de medio/formato. Asumimos la contingencia de agrupaciones alternativas así como las diversas posibilidades de filiación a distintas familias que admiten algunas piezas individuales desde un contexto de límites de campo borrosos, especialmente, en escultura – *Esculturas, Instalaciones, Grandes Instalaciones*-. Los pormenores al respecto de tal agrupación se establecen en [§2.3.2].

PIEZAS INDIVIDUALES · La variedad de la creación de Muñoz también comporta la necesidad de establecer una acotación de aquellas manifestaciones a incluir como **piezas individuales** constitutivas de su obra. Exponemos a continuación los criterios aplicados en el proceso de recopilación:

- Quedan incluidas piezas **plásticas** (dibujos, fotografías, esculturas, instalaciones, audiovisuales) y **sonoras/performativas** (piezas para la radio o interpretadas en un momento y espacio concretos) cuya autoría sea atribuible a Muñoz **en solitario** así como las creaciones **en colaboración** con otros artistas (músicos, literatos y directores de escena). La designación de cada una de estas piezas a lo largo del texto responderá a su título en inglés o castellano, indistintamente, seguido del código asignado en los papeles de trabajo incluidos en [§ANEXO] -la letra P seguida de un número de cuatro cifras (Ej. P0001)-.
- Serán excluidas de su consideración como pieza a efectos de la presente investigación en términos generales, sin perjuicio de alusiones posteriores a piezas concretas:
 - los textos escritos por Muñoz: la innegable coherencia entre éstos y la obra plástica nos servirá como explicación y guía para desentrañar las claves de la segunda, constituyendo fuentes directas del análisis propuesto.

⁹³ La Comisión Gestora del Legado de Juan Muñoz está compuesta por los siguientes miembros: Cristina Iglesias, Neal Benezra, James Lingwood y Vicent Todolí.

- Hemos estimado conveniente incluir solo una selección de anotaciones, fotografías y dibujos insertos en publicaciones que desempeñan preeminentemente un rol ilustrativo o de boceto/apunte más que una obra en sí misma.
- Ante la inexistencia de catálogo completo (en curso pero de compleja elaboración pues nos consta la destrucción de algunas piezas analizadas así como la inclusión en instalaciones de mayor envergadura de piezas presentadas también individualmente, por poner dos ejemplos) pasamos a describir el procedimiento para la recopilación de los componentes individuales del objeto de nuestro estudio:
 1. Hemos seleccionado los catálogos de las exposiciones individuales más completas que se han realizado hasta 2013 codificando las piezas expuestas según su orden de aparición. Con objeto de completar esta enumeración hemos incorporado a la recopilación recursos obtenidos en revistas, certámenes expositivos o internet.
 2. Se ha procurado omitir la repetición de piezas cuya imagen ilustra una puesta en escena aparecida en catálogos anteriores y por tanto ya incluidas en la recopilación. Los códigos que han sido asignados a piezas incluidas con anterioridad se detectarán en el ANEXO I por estar marcados en color gris.
 3. Sin embargo, las piezas con idéntico título pero que han sido sometidas a variaciones bien en aspectos de configuración como de puesta en escena, ya sea porque se realizó otra pieza de similares características años más tarde o porque existen diferencias significativas en su instalación según se aprecia en las imágenes obtenidas, han sido incluidas con un código diferente en cada uno de estos casos y se encuentran resaltadas en amarillo⁹⁴. Incluyen una casilla donde se señala el código inicialmente asignado para su oportuna comparación o consideración conjunta según el tratamiento del que sea objeto.
 4. Algunas grandes instalaciones, codificadas como pieza individual P000X incluyen “escenas” que a su vez se han configurado como pieza individual en otras exposiciones. En tal caso, será considerada pieza individual, con su código individual correspondiente, si bien formará parte igualmente de una pieza superior (con otro código individual).

Consideramos que la recopilación de piezas realizada conforma una muestra representativa del objeto de estudio por constituir un cuerpo suficientemente significativo tanto en sentido **cuantitativo** –unas 300 piezas- como **cuantitativo**, pues engloban manifestaciones de diferente disciplina, género, dimensión y época creativa, y han sido seleccionadas y citadas por los comisarios y críticos con mayor conocimiento del tema, incluyendo, en primer lugar, al propio autor.

⁹⁴ Las imágenes incluidas en los catálogos en ocasiones responden a puestas en escena precedentes a la muestra que acompañan puesto que se elaboran con anterioridad. A lo largo del texto se entenderá que nos referimos a la recogida en la imagen asociada al código correspondiente.

ELEMENTOS · Las piezas de Muñoz pueden estar conformadas por uno o varios elementos. No hemos acometido una clasificación estricta de la unidad “elemento” aunque existen algunos que muestran una mayor presencia como figura antropomorfa, elemento arquitectónico (escalera, balcón, columna, etc.), cobertura de suelo o pared (desde la colocación de un objeto exento como una alfombra hasta el revestimiento del suelo con módulos como linóleo o ladrillos), mobiliario (sillas, mesas, espejos,...), efectos sonoros, palabra, música, luz, etc.

El acceso necesariamente parcial por medio de imágenes y referencias verbales a **la puesta en escena de piezas ausentes y exposiciones** pasadas limita hasta cierto punto nuestra investigación. Lamentablemente, en ciertas retrospectivas tampoco hemos podido obtener imágenes de las piezas en su disposición definitiva debido a las normas de seguridad de la pinacoteca o las condiciones de luz. Sin embargo, consideramos que el menoscabo de tal limitación ha sido parcialmente paliado gracias al acceso a imágenes alternativas y testimonios, además de participar de forma directa de la experiencia que supone el encuentro físico con la obra de Muñoz gracias a las exposiciones visitadas.

2.3.2. FAMILIAS



Fig. 2.14 · ESQUEMA DE CLASIFICACIÓN POR FAMILIAS DE LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

A lo largo de la introducción biográfica previa se evidencia una actividad creadora que abarca distintos ámbitos disciplinares. Sin olvidar la convergencia en objetivos y estrategias del conjunto, se ha procedido a realizar una clasificación de la obra plástica por **familias**, que constituiría un **nivel intermedio** entre la visión más microscópica y la macroscópica general, con el objeto de facilitar las frecuentes alusiones a lo largo del texto a **conjuntos de piezas**.

La clasificación por familias ha sido elaborada en atención a los **medios** materiales empleados, los **motivos** representados, así como a su potencial **despliegue escénico**. Estos factores han sido considerados condicionantes clave de su mise-en-scène –desde su bi- o tri-dimensionalidad, hasta su capacidad de influencia sobre el espacio

circundante, las posibilidades de experimentación y recepción por parte del espectador, etc.-. Los criterios previos satisfacen las necesidades operativas de la presente investigación y en

consecuencia se orientan **a la perspectiva de análisis**, pudiendo haberse propuesto una clasificación alternativa igualmente válida para otros objetivos con criterios distintos. Del mismo modo, asumimos la existencia de piezas incluidas en una familia o subfamilia que podrían haber sido encuadradas en otra, atendiendo a la presencia de aspectos propios de ambas. Hemos optado por clasificar cada pieza en el grupo cuyas propiedades consideramos resultan más pre-eminentes.

El Volumen Anexo recoge la asignación de familia para cada pieza individual de las seleccionadas como muestra, pudiendo ser consultada la pieza que resulte de interés valiéndose del código que se explicita a continuación del título (P0xxx).

OBRA GRÁFICA

La práctica del dibujo es descrita por el autor como una constante placentera, una actividad en soledad que promueve la reflexión creativa, realizada con austeridad de medios para evitar distracciones innecesarias. No obstante, los dibujos forman parte del discurso general de la obra no en un sentido preparatorio o ilustrativo de piezas escultóricas posteriores sino en calidad de piezas finales en sí mismas, **en pie de igualdad con el resto de formatos plásticos**⁹⁵. Cabe precisar que dentro del epígrafe 'dibujos' han sido incluidos también grabados.

El subgrupo de dibujos que se distingue más netamente como un cuerpo unitario son los denominados **DIBUJOS DE GABARDINA [DG]** –agrupados con los grabados de mobiliario-. En ellos se representan espacios interiores escasamente amueblados que proyectan la idea de una **escenografía expectante**. Nos muestran entornos destinados a su habitabilidad pero **inhabitados**, explicitando de esta manera la ausencia de figura.

Toman su nombre de la tela negra de material para confección de gabardinas⁹⁶ utilizada como soporte sobre el que son trazados los motivos utilizando el color blanco de materiales diversos (tiza, especialmente) en técnica mixta. La **inversión de luz/sombra** en la relación fondo/figura con respecto al dibujo convencional negro sobre blanco, no resulta casual o intrascendente llegando incluso a pintar fondos negros sobre papel blanco en otros dibujos realizados sobre otro tipo de soportes.



Fig. 2.15 · Furniture (P0266)

⁹⁵ “Dibujar es un placer, una tarea solitaria y muy hermosa. Siempre dibujo. Nunca quise dibujar las piezas que estaba realizando porque pensaba que serían como ilustraciones, así que intento hacer dibujos que sean entidades separadas” MUÑOZ, Juan en conversación con LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos” [exh. cat.]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.60

⁹⁶ mencionado en BENEZRA, Neal. “Juan Muñoz” [exh. cat.]. University of Chicago Press: Chicago, 2001; p.36-37

El resto de dibujos, agrupados bajo el epígrafe de **OTROS DIBUJOS [DO]** ofrecen diversidad de formatos y entidad. Sobre un fondo habitualmente blanco –sin perjuicio de excepciones en tonos vivos u oscuros, como (P0130) ó (P0137) – hallamos motivos alusivos a cuestiones recurrentes en el resto de la obra como balcones, personajes, mecanismos, etc. por lo general sin un enmarcado adicional a los límites del soporte. Los dibujos se realizan utilizando **materiales y técnicas variadas**: ceras, carboncillo, bolígrafo, etc. y en ocasiones incorporan otro tipo de imágenes, palabras o pequeños objetos a modo de collage como notas de defunción, sobres, cellos, papeles de color transparentes, anzuelos, etc. en técnica mixta.

La correlación más obvia con el resto de la obra son varios de los **motivos representados** tales como balcones (P0130-P0137), mecanismos sonoros (P0106), oreja (P0202) y bocas (P0040/P0107), tamborilero (P0221), hombres saco (P0047-P0048), etc.- si bien, como comprobaremos a lo largo de la investigación, en modo alguno se reducen a ésta.

Destacan por número, propósito y sentido conjunto *An Outpost of Progress* (P0195), una serie de dibujos-collage de imágenes fotográficas que se presentan a modo de ilustración libre de la novela homónima de Conrad.

Algunos dibujos forman parte de **piezas escultóricas o instalaciones**. Es el caso de *Ventrílocuo mirando a un doble interior* (P0029) -que plantea dos dibujos de gabardina como representación espacial bilateral [Fig.4.25] frente al muñeco-, *The Nature of Visual Illusion* (P0243) -una instalación que recibe al espectador con el gran dibujo de una cortina que evoca la posibilidad de un espacio contiguo [A.4.4] o la figura del árabe en *Retrato de un hombre turco dibujando* (P0197) que suele presentarse en una esquina rodeada de dibujos de bocas [Fig.5.16]. Otros ejemplos son *Popular Songs III* (P0252) o *Art Basel* (P0263B).

Hemos incluido dentro de la obra gráfica algunas –escasas- **IMÁGENES FOTOGRÁFICAS [IF]**. Si bien frecuentemente se incorporan a un formato más amplio en **calidad de elemento** –ejemplo de ello constituyen la gran instalación como *The Nature of Visual Illusion* (P0188-2) que sobre la escena escultórica conformada por figuras orientales sitúa dos grandes paneles a modo de fotograma de una escena de conversación, o la conjunción de la figura gritando a su sombra con coche trucado y un gran panel con imagen fotográfica de acera y sección de vehículo (P0216), además de los mencionados collages en *An Outpost of progress* (P0195)- también han sido consideradas como **obra autónoma**. Tal es el caso de *Escena de desaparición* (P0003) -relacionable a nivel secuencial con los movimientos de salto (P0121) [Fig.2.3] y bate (P0122) [Fig.5.8] que aportamos

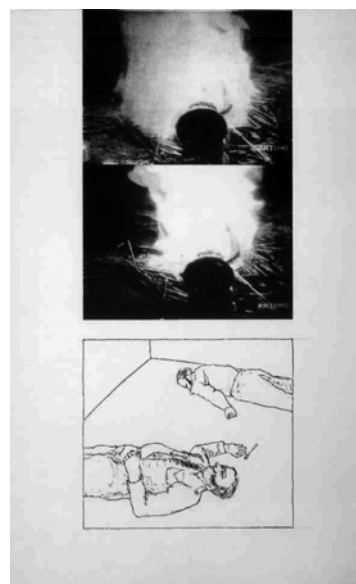


Fig. 2.16 · *An Outpost of Progress* (P0195)

como **documentación** explicativa junto a *Dibujo (Croydon) (P0004)* [Fig.2.1]–, *Atalayas en la costa de Málaga (P0182)* o la excepción al blanco y negro habituales del foto-ensayo *El incendio de Madrid visto desde la terraza de mi casa (P0118)*.

PIEZAS ESCULTÓRICAS

Hemos agrupado en esta categoría una serie de piezas tridimensionales compuestas por un número limitado de elementos. Marcar una estricta línea divisoria entre *Piezas Escultóricas* e *Instalaciones* resulta un tanto forzado en el caso que nos ocupa pues todas las esculturas pretenden repercutir una influencia en el espacio circundante, máxime ante el hecho de que algunas de éstas constituyen prácticamente un avance o forman parte de ciertas piezas clasificadas en el siguiente grupo en calidad de elemento. No obstante, hemos optado por contemplar en nuestra clasificación con fines operativos lo que entendemos como piezas con una capacidad más limitada para apoderarse del conjunto del contenedor en que se exponen. Tal capacidad se verá acentuada en las *Instalaciones* en gran medida debido a un aumento en el número y diversidad de elementos así como a la complejidad de su puesta en escena.

Han sido distinguidas en el subgrupo **ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS Y VEHÍCULOS [EA]** esculturas que abordan la imagen de motivos arquitectónicos tales como **escaleras, balcones, pasamanos, ascensores, contraventanas, enrejados, columnas, etc.** Las escaleras y balcones que inauguraron esta tipología de pieza y la práctica escultórica de Muñoz, fueron realizadas mediante **soldadura en hierro**, diversificando a posteriori materiales y técnicas - como la **construcción en madera**-. Su escala inicial fue significativamente inferior a la humana [Fig.2.18], cuestión que redundó, tras la reducción de piezas expuestas conjuntamente, en un **efecto expansivo del espacio circundante**. Posteriormente fueron ampliando su tamaño, hasta alcanzar incluso la escala natural de los pasamanos. Algunas de estas piezas incorporan **mecanismos** cinéticos [5.2.1].



Fig. 2.17 · Pasamanos de Nîmes (P0014)

El **pasamanos**, elemento arquitectónico auxiliar creado en escala, material y técnica convencionales ofrece amplias posibilidades de reinterpretación con connotaciones psicológicas que sin exigir la inclusión de figura alguna. Alteraciones morfológicas que derivan en **disfuncionalidad** como elemento de seguridad y apoyo -la ligera curvatura hacia la pared de *El Pasamanos de Nîmes (P0014)* lo inhabilita para ser asido, *Sin Título (P0145)* sugiere caída- o inclusión de elementos amenazantes. -la navaja de *First Bannister (P0012)* [Fig.3.4]-. Otras alteraciones morfológicas derivan de una **dislocación** por referirse a espacios inexistentes -*Lo vi en Marsella (P0010)*.

Del mismo modo la **columna**, elemento **estructural de compresión vertical que soporta cargas axiales** aplicadas a sus extremos, se plantea exenta de su función sustentadora para transformarse en mero

articulador de intersticios para la figura véase *Dos centinelas* (P0077) o *Enano con tres columnas* (P0054)-. La creación de lugares de paso de forma artificial en base a elementos en vertical pero unidos a la pared tiene otro exponente en el corredor que se construye en *Lo vi en Bolonia* (P0101).

Las **escaleras**, secuencia de escalones que permiten comunicar dos áreas situadas a diferente altura o nivel, concebidas como elementos para el **desplazamiento**, se presentan aisladas, dislocadas, pendiendo de una pared (P0256) o expandiéndose hacia el puro vacío (P0230).

Mención específica merece la *Escalera de caracol* (P0008) pues describe un recorrido circular en torno a un eje vertical que concluye en un mirador. Suspendida en la nada, de alguna forma cerrada en sí misma puesto que la plataforma final que conforma el balcón no se encuentra conectada a nivel inferior alguno, no permite el acceso físico aunque sí el **visual** –al igual que balcones, minarettes, observatorios o torreones-.

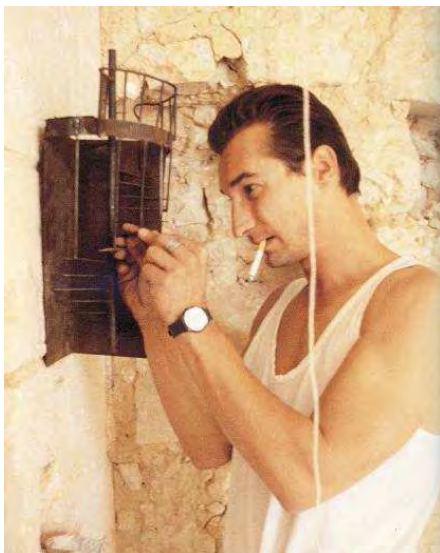


Fig. 2.18 · Juan Muñoz retocando *Spiral Staircase* (P0008)

Los **ascensores**, cumplen una función de traslado en cota similar a las escaleras pero incorporando el **desplazamiento motor del potencial usuario** – siempre ausente-. Otros mecanismos de tránsito pero en horizontal lo constituyen las *cajas sobre raíles* tales como las que aparecen en *Vivir en una caja de zapatos* (P0001), una versión en escala objetual de ciertos **vehículos** también representados por Muñoz a tamaño ligeramente inferior al natural, como el coche *Loaded Car* (P0236) o el tren descarrilados *Derrailment* (P0237). En estos últimos casos, el movimiento no es efectivo [§5.2.2]. Por otra parte, el tren descarrilado presenta a ambos extremos un “vagón de conducción”, con lo que se sugiere una confusión entre los términos principio y final.

Las **coberturas de umbrales** a espacios colindantes también figuran en este subgrupo de piezas. Tales elementos son expuestos sobre paredes y suelo de la sala en tamaño, forma y disposición en que los hallamos emplazados en los paisajes exteriores cotidianos. Hablamos de piezas tales como *Ventana con bisagras* (P0159) - contraventana completamente cerrada que sugiere la existencia de un espacio contiguo cuya visualización se oculta- o *Para la sala de estar / habitación de dibujo* (P0072 – P0192) - verja que limita el paso y separa de una forma artificiosa en dos zonas el contenedor.

La presencia latente del **personaje** en los elementos arquitectónicos precedentes queda explicitada en piezas que introducen una figura antropomorfa como en *Balcón Usado* (P0138) u otras como las terracotas en (P0092-3), *Si ella supiera* (P0006), *Piece with Alvar Aalto* (P0231) o *Untitled (balancín)* (P0276). Parecería pues que la primera subfamilia avanza la segunda denominado **MONÓLOGOS Y DIÁLOGOS [MD]** que recoge aquellas piezas escultóricas en las

que aparece de forma más rotunda la figura antropomorfa, si bien, en la mayoría de los casos, aparece junto a otros elementos auxiliares. Las figuras adquieren diferentes imágenes - secciones corporales, muñecos, bailarinas, enanos orientales, híbridos humano-saco...- [§7.1].

La cantidad de figuras altera sustancialmente las posibilidades de configuración espacial y connotaciones psicológicas de la escena. Guardando la nomenclatura de Lingwood en la primera exposición retrospectiva realizada a Muñoz, distinguimos entre Monólogos –una sola figura- y Diálogos –varias-.

Los **monólogos** fomentan el aura de introspección aun cuando se presente acompañada de objetos que acentúan la ambigüedad de su presencia como mesa, alfombra, silla, espejo, columnas, etc. – véanse a modo de ejemplo *Sara con mesa de billar (P0223)*, *Enano (Krefeld) (P0051)*, *Sara con una silla (P0052)*, *Sara frente al espejo (P0053)*, *Enano con caja (P0082)*, *Enano con líneas paralelas (P0084)* o *Enano con tres columnas (P0054)*.

Los **diálogos** permiten tanto la soledad de las figuras como situaciones de interrelación asociadas a la movilidad, la delimitación espacial o la comunicación. En este sentido, los frecuentes desdoblamientos de la figura a través, fundamentalmente, de su sombra o su reflejo han sido considerados como diálogos, al margen de que puedan ser interpretados como diálogos internos. Las parejas de figuras e incluso los tríos se incluyen en esta subfamilia.

INSTALACIONES

Las instalaciones suponen una continuidad ampliada de las piezas escultóricas tratadas en el grupo precedente en varios sentidos. Una ampliación en cuanto a la **extensión del espacio** sobre el que despliegan su influencia y sobre las posibilidades que ofrecen al **espectador** de experimentarlo. Continuidad en la medida en que se mantiene el **sentido escenográfico**, aunque desarrollando mayores posibilidades de **puesta en escena**.

En este sentido, en *Monólogos* como *Portero (P0089)* –figura sobre puerta- o *Gracias (P0026)* – una especie de doble murete que conforma un corredor- el elemento arquitectónico adquiere una gran relevancia por su creación de un espacio de transición, sirviendo asimismo como sustento de la figura antropomorfa. Así, la disposición de varios balcones junto a un rótulo en el que se lee la palabra “Hotel” en *Hotel Declerq (P0018)* conforma un claro ejemplo de *Instalación* por adición de lo que hemos clasificado como piezas escultóricas. Una adición que dilata el influjo de la pieza alargando la vía del espectador. Esta propuesta de **ELEMENTOS EN CONJUNTO [EC]** prima la creación de un ambiente de entorno urbano a lo largo del conjunto del espacio dado frente a la percepción de una yuxtaposición de objetos. Otras conjunciones de elementos se dan con la ampliación del número de figuras, dispuestas en órdenes y situaciones diferentes. Las **agrupaciones medias de figuras antropomorfas** (3<10) corren paralelas a un incremento progresivo en la expresividad gestual y posicional de las figuras antropomorfas además de abrir la senda a la incorporación de espectador al mismo plano en que se hallan dispuestas y circular en el interior de los espacios que delimitan. Los

grandes grupos (>10), concebibles en su extremo casi como multitud, complicarán aún más la individualización de cada estatua -véase *Many Times* (P0165) [§A.4.3]-.

La disposición conjunta de objetos en el espacio no supone la única estrategia instalativa en la obra del artista. La transformación de la sala dada también se ejecuta abordando las superficies básicas del contenedor. Las denominadas **PIEZAS DE SUELO [PS]** se despliegan sobre suelos y paredes **alterando su apariencia** o **acotando territorios**. Es el caso de la superficie modular que cubre a modo de cartografía la zona del suelo contigua al balcón de Nimes en *Suelo con un Balcón* (P0184) y que de alguna forma indica su zona de visión o influencia, del mismo modo que una alfombra delimita la zona espacial y cultural sobre la que se asienta el minarete en *Minarete para Otto Kurz* (P0007). Esta práctica también permite introducir un **entorno ilusionista para la figura** como los **suelos ópticos** de configuración geométrica que jalonan la sala donde se sitúa a una altura distante –como en *The Wastedland* (P0183) confundiendo la percepción del espectador- o la **sobre-pared** de *Variaciones sobre un tema JK* (P0076). Operaciones paralelas de incorporación de elementos arquitectónicos que delimitan espacios tomando elementos de sujeción se dan en *Lo vi en Bolonia* (P0101) o *Enano con tres columnas* (P0054).

La conjunción en un todo de instalaciones con un nivel de complejidad alto ha sido agrupada en el epígrafe de **GRANDES INSTALACIONES [GI]**. El entramado espacial dado para la creación que abarca bien un número amplio de salas o bien un solo espacio de dimensiones muy superiores a una sala expositiva convencional deriva en la creación de piezas complejas que en ocasiones requieren de articulación arquitectónica e intervención en los niveles vertical y horizontal del contenedor. Forman parte del recorrido de escenas algunas de las piezas individuales clasificadas en apartados anteriores y prácticamente todos los elementos que éstas incluyen sin renunciar a su propio carácter unitario como gran instalación.

Tres piezas han sido incluidas en esta sub-familia: *The Nature of Visual Illusion* (P0176) (P0188), 2000; *A Place Called Abroad* (P0063) (P0127) (P0189), 1996-97 / *Streetwise* (P0190), 1998 y *Double Bind* (P0115), 2001. El análisis de su puesta en escena denota un nivel de complejidad cualitativamente inferior a otras piezas⁹⁷ pues incorporan entramados o articuladores espaciales de mayor envergadura.

PIEZAS DE RADIO Y PERFORMATIVAS

De entre las cuatro piezas ideadas para su emisión radiofónica, creadas entre los años 1992 y 2001, dos de ellas han sido o directamente concebidas de forma conjunta a una elaborada representación escénica o ésta ha sido ideada con posterioridad a la versión radiofónica. Tal concurrencia permite el ilusionismo a partir de **conflictos perceptuales** entre la dimensión

⁹⁷ Otras como *Una habitación donde siempre llueve* (P0225) [§Fig.4.30] que, además de las figuras antropomorfas incluye un contenedor a modo de habitación que las separa del enclave exterior, o ciertas Escenas de Conversación como la de *South Shields* (P0220) [§Fig.4.31] o *Dublín* (P0059) [§Fig.4.32] que abarcan una amplitud espacial en planta considerable pero previamente delimitada y estructuralmente sencilla.

puramente sonora y la dimensión multi-sensorial -especialmente audiovisual- que se ofrece al público presente en el estudio o sala de la representación. En este sentido, subrayamos que el carácter vanguardista atribuido al medio por parte de Muñoz descansa en su capacidad de estimulación de **la imaginación del oyente [§6.5.3]**.

Cabe precisar que las piezas de Muñoz toman **el formato de programa divulgativo** de emisión periódica (diario, semanal, mensual,...) típicamente radiofónico y no la puesta en onda de un texto teatral. Habremos de analizar el uso que de **las especificidades del medio radiofónico** hace Muñoz así como las **inconsistencias perceptuales** y nuevas formas de **encuentro** con el espectador que de esta familia se derivan. También cabe indagar sobre hasta qué punto, la puesta en escena de índole performativa nos aproxima a la teoría teatral por tratarse de un formato que incluye la **representación escénica** así como los paralelismos y **estrategias comunes** con otras familias de piezas.

Dado el número limitado de las piezas incluidas en esta familia así como su especificidad medial, serán objeto de análisis individualizado **[§ANEXOS CAP6]** sin perjuicio de los pertinentes comentarios transversales a lo largo de los diferentes capítulos⁹⁸.

Existen dos creaciones cuyo estatus no carece de ambigüedad. El texto *A correspondence about Space* no figura como pieza radiofónica ni performativa si bien dio lugar a su representación por parte de Berger al que no tuvimos acceso—a efectos de este análisis figura como texto-. Por otra parte, la entrevista realizada por Adrian Searle en 1992 para la BBC en el contexto del programa *Third Ear* fue introducida —como dato equívoco- por Muñoz en su retrospectiva en Washington D.C. Las complejas circunstancias que la envolvieron, si bien concurren por temática, imagen y estrategia espacio-temporal harto recurrente en el objeto de estudio, la excluimos como pieza ateniéndonos a lo aducido por Searle en el capítulo que se le dedica en *La Voz Sola*⁹⁹.

⁹⁸ Gracias al proyecto radiofónico en internet emprendido por el MACBA denominado RWM, que explora las posibilidades de la red y el medio de la radio como posibles espacios de síntesis y de exposición, una versión sonora de cada pieza radiofónica de Muñoz se encuentra a disposición de cualquier usuario interesado: <http://rwm.macba.cat/es/home/>, consultado 25-8-2014

⁹⁹ “Esta ‘cinta de audio’ se podría considerar una obra perdida para radio de Juan Muñoz. Su estatus, sin embargo es algo ambiguo [...]. Nunca hubo una obra de Juan Muñoz llamada *Third Ear*” SEARLE, Adrian *Falsa dirección: Juan Muñoz y Third Ear* en LINGWOOD, James y MARÍ, Bartolomeu (comis.). “Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio”. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.121

2.4. CONCLUSIONES

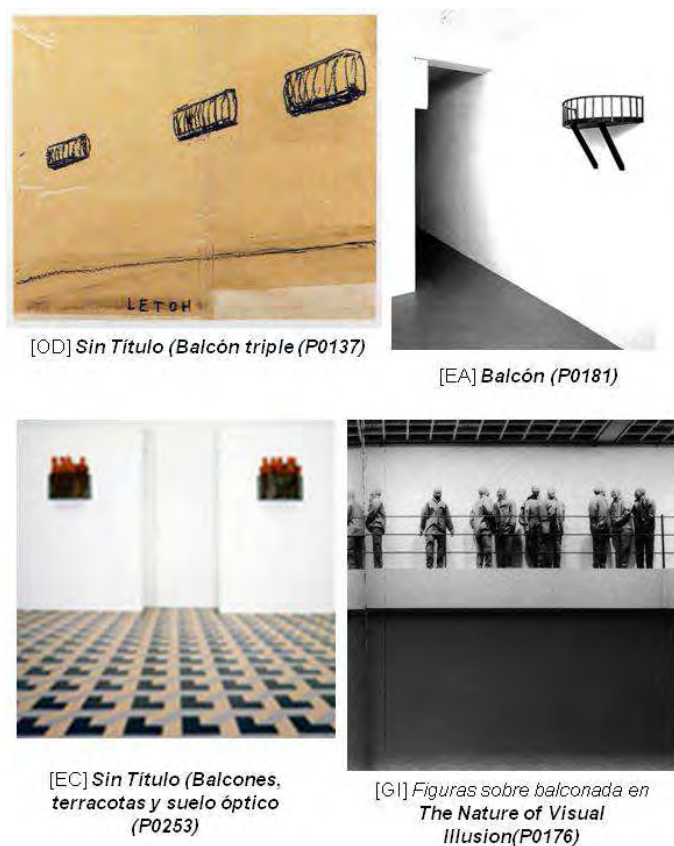


Fig. 2.19 · EJEMPLO DE INCLUSIÓN DEL ELEMENTO BALCÓN EN DIFERENTES FAMILIAS

I. El proceso clasificador ha evidenciado una **imbricación inter-familiar** por la cual ciertas piezas se incorporan en calidad de elemento o escena a las de carácter más complejo, fundamentalmente dibujos y piezas escultóricas a instalaciones – véase el ejemplo con el elemento balcón en [Fig.2.19]-. Piezas individuales que se convierten en elementos igualmente legibles a la inversa, como elementos que portan el sustrato escénico de instalaciones. Una **puesta en escena** individual o conjunta altera, pues, las relaciones entre los elementos que la conforman.

II. Conscientes de que una metodología de clasificación extrema de visión dual [SCAP.1] podría plantearse desde la reducción de todo objeto a elemento (visión microscópica) y el sumatorio total de elementos como obra (visión macroscópica), hemos juzgado útil una **clasificación de niveles intermedios** –familias y subfamilias- y una individualización de piezas –volumen anexo- por razones pragmáticas de referencia conjunta a piezas con características materiales/mediales comunes a lo largo de la presente tesis doctoral. Las agrupaciones mediales favorecen el **análisis disciplinar**, las posibilidades de **teatralidad** y la **aplicabilidad de la noción de puesta en escena**.

Pues no todas las familias admiten unas posibilidades de puesta en escena idénticas. Las bidimensionales arrojan una imagen con la disposición especial representada sin posibilidad de cambio y su apariencia sugiere el borrador de una escena. La separación con respecto al público es ontológica y no admite más contacto perceptivo que el visual.

Las *Esculturas*, sin embargo, comparten medio espacial con el espectador permitiendo otro tipo de contacto físico no limitado al punto de vista único- se incorpora la posibilidad de tacto -, unas posibilidades que se amplían en las *Instalaciones* donde el espacio escénico se asemeja en

mayor medida a los parámetros teatrales, admitiendo variaciones en el esquema espacial si bien las figuras no son performers como en la *Piezas Radiofónicas y Performativas*.

III. Se detecta como aspecto común al conjunto de las familias la voluntad de intervención/creación de un **espacio representado, un espacio de ficción** al margen de que su representación se materialice a través de medios gráficos, sonoros, plástica tridimensional o mediante combinación de los anteriores. Tal espacio se encuentra **en relación a figuras antropomorfas y/o espectadores**, primando las ideas de **habitabilidad y tránsito** aun cuando queden en una dimensión de potencialidad, espera, fugacidad, etc. Así, la primera percepción la obra de Muñoz, con presencia manifiesta o latente de figuras humanas dispuestas en espacios de corte escenográfico preñados de narratividad, remite casi inexorablemente al paraguas de la puesta en escena que conforma **lo teatral**. No en vano los elementos apuntados parecen producir el eco de la forma de **resolución específicamente teatral** de un acontecimiento o texto brindada por Pavis:

“Teatralizar un acontecimiento o un texto es interpretarlo escénicamente utilizando escenarios y actores para resolver la situación. El elemento visual del escenario y la ‘puesta en situación’ de los discursos son las marcas de la teatralización.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.436

3

**TEATRALIDAD Y
PUESTA EN ESCENA**

3.0. INTRODUCCIÓN · <i>Obertura</i>	101
3.1. TEATRALIDAD · <i>Recitativo</i>	104
3.1.1. Monólogos y Diálogos · De Esencias y Contaminaciones	105
3.1.2. El Artificio Teatral	111
3.2. PUESTA EN ESCENA · <i>Coros</i>	116
3.2.1. Precisiones Terminológicas y Sentido de Puesta en Escena Teatral · <i>Mise En Scene · Performance · Aufführung</i>	117
3.2.2. Performatividad y Puesta en Escena	119
3.2.3. Escenografía y Puesta en Escena	120
3.2.4. Conceptualizaciones Históricas de Puesta en Escena	123
3.2.5. Procedimientos Estéticos del Aparato de Representación Teatral y Operaciones Asociadas a la Puesta en Escena	124
3.2.6. Componentes y Relaciones en la Puesta en Escena de la Obra de Juan Muñoz	128
3.3. CONCLUSIONES · <i>Aria</i>	135
ANEXO CAPITULAR · <i>Interludio</i>	
A.3.1. <i>ORÍGENES DE LA MIMESIS TEATRAL Y ESCULTÓRICA</i>	
¿Imposible conciliación?	139

3.0. INTRODUCCIÓN · *Obertura*



Fig. 3.1 · *Stuttering Piece (P0160)(1)*

Una sala en completa oscuridad salvo por la iluminación focalizada en una pareja de figuras de resina de apenas dos palmos de altura que, sentada sobre asientos cúbicos, apoya sus espaldas contra la pared. Su proximidad mutua junto a la orientación divergente de sus cuerpos enlaza con el “diálogo” de desencuentro que se escucha de continuo (“A” tartamudea):

A · *"What did you say?"*

B · *"I didn't say anything"*

A · *"You never say anything. No. But you keep coming back to it"¹⁰¹*

El conjunto induce al espectador a reconocer la puesta en escena de una peculiar pieza teatral. La distribución espacial segregada entre espectadores y figuras, el acusado contraste lumínico –la iluminación dramática deriva de la oscuridad reinante salvo por el intenso foco que ilumina a las figuras–, la enunciación de un diálogo –atribuido a las figuras/personajes, si bien sus labios permanecen tan inmóviles como el resto del cuerpo– remiten al **aparato de representación teatral convencional**, legible bajo un determinado **horizonte de expectativas**. Pero ¿se trata de teatro? La convención invita a reconocer en la pieza una realización escénica no obstante, la inmovilidad de las figuras y la falta de desarrollo dramático desvían la respuesta hacia la escultura. De la mano de la *Pieza Tartamuda (P0160)* trataremos

¹⁰¹ [A · “¿Qué has dicho?” B · “No he dicho nada” A · “Tu nunca dices nada. No. Pero vuelves a ello una y otra vez”]
[traducción propia]

de dilucidar a lo largo del presente capítulo el sentido del recurrente apelativo “teatral”, en alusión a la obra de Juan Muñoz así como la noción de puesta en escena aplicable.

Conviene recordar que las iniciales resonancias teatrales que se extienden al conjunto de las familias no convierten automáticamente la obra de Juan Muñoz en teatro, máxime considerando la incomodidad del madrileño ante las constantes comparaciones y preguntas al respecto¹⁰² sin que mostrara, por el contrario, reticencia ninguna ante el apelativo de escultor. Comenzaremos por tanto abordando la cuestión de la teatralidad desde ambas **perspectivas disciplinares**, escultórica y teatral **[§3.1.1]**.

En este sentido y en relación a la escultura, Michael Fried en el artículo “*Arte y Objetualidad*” (1967) otorga una posición central a la noción de teatralidad como eje de las tensiones derivadas del cuestionamiento del paradigma tardo-modernista en artes plásticas. Por el contrario, el argumentario opuesto a las tesis de Fried encabezado por Rosalind Krauss y sus “*Pasajes de la Escultura Moderna*” entiende como legítima la expansión del campo escultórico hacia la arquitectura así como al emergente arte de acción que florece a través de nuevos formatos/géneros impregnados de temporalidad a partir de los 1960’s, tendencia precedida de una historiografía escultórica que admite la presencia de códigos teatrales.

Por otra parte, desde el ámbito propio de las artes escénicas, la noción de puesta en escena es replanteada gracias al proceso que a principios de siglo XX refundó los cimientos sobre los que se asentaba la esencia del teatro. El denominado proceso de re-teatralización fuerza una redistribución del peso de los diferentes componentes del dispositivo escénico apuntados por José Antonio Sánchez y Zaira Prieto en “*Teatro. Itinerarios por la colección*”¹⁰³ que supone un distanciamiento de la literatura dramática como núcleo de su esencialidad en favor de su dimensión sensible que implicaría en una natural convergencia con los movimientos de vanguardia en artes visuales.

Ambos extremos –escultórico y teatral- terminan por apuntar a la centralidad de la práctica de puesta en escena cuyo marco conceptual y operativo como perspectiva de análisis exige abordar previamente la noción de **teatralidad como representación** desde presupuestos de aplicabilidad ampliamente comprensores excediendo los exclusivamente disciplinares.

En consecuencia, trataremos el calificativo “teatral” referido a la relación con **lo falso [§3.1.2]**, como fundamento para comprender el aura de ilusionismo que destila la creación muñoziana. En este sentido, el ensayo de Cornago “*La teatralidad como crítica de la modernidad*”¹⁰⁴

¹⁰²Destacamos las declaraciones realizadas por Muñoz en este sentido en sendas entrevistas dirigidas por Lingwood (enero 1995 en “Monólogos y Diálogos”), Searle (*Third Ear*, 1992 en “La Voz Sola”) y Schimmel (en “Juan Muñoz”, 2000) reiteradas en el ensayo POTTS, Alex, *El teatro escultórico de Muñoz: ‘el espacio intersticial es el terreno del significado’* en WAGSTAFF, Sheena (ed.). “Juan Muñoz. Una retrospectiva” [exh. cat]. Turner: Madrid, 2008; p.125-133

¹⁰³ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. y PRIETO, Zaira. “Teatro. Itinerarios por la colección”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 2010

¹⁰⁴ CORNAGO, Oscar. *La teatralidad como crítica de la modernidad*, consultado 10-3-2013, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/96367597/La-teatralidad-como-critica-de-la-Modernidad-Oscar-Cornago#scribd>

contribuirá a discernir los factores propios de la teatralidad como forma específica de representación en la creación de artificio.

De esta forma podremos obtener pautas desde donde profundizar en las relaciones del objeto de estudio con la dualidad **realidad/ficción** así como en los marcos convencionales que condicionan tanto los sucesivos **estilos de figuración** –y su discurso asociado- como las **competencias perceptivas** del espectador.

Las dos vertientes de la teatralidad destacadas proyectan su influjo sobre la significación de los términos designativos de **puesta en escena** en los diferentes idiomas [§3.2]. El devenir histórico y cultural marca su abanico semántico. Así, daremos cuenta de las orientaciones más o menos **performativas o instalativas** contenidas en los diversos términos para pasar a continuación a centrarnos en las **cuestiones operativas** que permiten la aplicación del análisis de puesta en escena sobre el objeto de estudio. A continuación perfilaremos una **definición compresora** para la puesta en escena diferenciándola de conceptos próximos y de uso habitualmente indistinto –escenografía y performance- que permita su aplicación a obras de naturaleza material y disciplinar disímil. Posteriormente, enunciaremos una serie de **operaciones** características que contribuyan a la comprensión de la práctica de puesta en escena de Muñoz basándonos en la reflexión teórica que la performer y teórica Bojana Cvejic¹⁰⁵ elaboró en referencia a la teatralidad implícita en la propuesta de puesta en escena de la escultura “Homenaje a Velázquez” de Oteiza de Artium. Los procedimientos estéticos expuestos y sus expectativas asociadas orientarán la serie de cuestionamientos a desarrollar a lo largo de los capítulos subsiguientes, basados en los paralelismos que las imágenes más recurrentes del lenguaje muñoziano nos ofrecen con los **elementos** implicados en el hecho y/o efecto teatral.

Finalmente la referencia a la representación aconseja complementar el análisis con una revisión del **sentido original** de la *mímesis* -uno de los componentes del dispositivo escénico- **escultórica y teatral** que introduzca la bicefalia disciplinar en aparente oposición del objeto de estudio [§A.3.1].

¹⁰⁵ CVEJIC, Bojana. *Teatralidad* en Libreto “Bat, bi, hiru, lau horma”. ARTIUM, 2012; pp.51-56. Guía textual inscrita dentro del programa “Egonaldiak. Artium bildumaren inguruko lehengoratzte jarduerak/Estancias. Prácticas reconstituyentes sobre la colección Artium” donde la escultura “Homenaje a Velázquez” fue puesta en escena sobre una plataforma giratoria, bajo proyecciones de luz cambiantes, durante un tiempo determinado marcado por la duración de la enunciación grabada de los textos teóricos elaborados al efecto entre los que se encuentra el ensayo que tomamos como referencia. Escenificada en varias ocasiones, asistimos a la función de cierre en euskera el 25 de febrero de 2012.

3.1. TEATRALIDAD · *Recitativo*

Juan Muñoz constituyó, a la vista de lo analizado en el capítulo precedente, uno de los artistas que protagonizaron un **retorno a la escultura figurativa** que Alex Potts entre otros califica “*de orientación teatral*” ¿Qué implica el adjetivo “teatral” en referencia al objeto de estudio? Entre los artistas contemporáneos que agrupa junto con el madrileño por su tendencia a crear escenarios humanos de fuerte intensidad emocional para el espectador, Muñoz queda destacado por el significativo peso del **componente escenográfico** desplegado frente a la común reinterpretación de la figura humana y su impacto como imagen. Las cuestiones formales tradicionalmente vinculadas a la escultura quedarían relegadas para este grupo de artistas¹⁰⁶ en favor de la configuración **escénica** y su **influencia sobre el receptor**.

En este sentido cabe matizar que el **juego espacial** en relación al humano(ide) que domina en el objeto de estudio se manifiesta en una diversidad material¹⁰⁷ que cuestiona la designación de Muñoz como ‘escultor’ sustentada en su acepción tardo-moderna condicionada al medio. Incluso en las familias y piezas en que la figura no aparece de forma expresa o los escenarios apenas quedan reducidos a un borrador en blanco sobre negro o a una composición sonora, una resonancia escénica invade la atmósfera. Es el caso de los interiores representados en los *Dibujos de Gabardina*, que aparecen casi como **storyboards** de escenografías expectantes, listas para un inminente acontecimiento en igual medida que el irredento muñeco del ventrílocuo sobre su estantería. *Otros dibujos* como las *Bocas (P0040)*, dibujadas en diferentes grados de apertura y gesto, parecen **congelar enunciados de personajes** tan inaccesibles al oído del espectador como el de la figura parlante de *Sombra y boca (P0066)* o los diálogos mudos en las diferentes *Escenas de Conversación*. La mera inclusión de un *Elemento Arquitectónico*, el balcón, en el interior de una sala expositiva avanza lo que en las *Instalaciones* de mayor envergadura se afianza como la transformación del habitáculo

¹⁰⁶ Según cita Potts el propio Muñoz afirma que “*nunca le interesó la forma física ni los problemas formales de la escultura en cuanto a tal escultura*” en POTTS, Alex. *El teatro escultórico de Muñoz: ‘el espacio intersticial es el terreno del significado’* en WAGSTAFF, Sheena. “Juan Muñoz. Una retrospectiva”. Turner: Madrid, 2008; p.127

¹⁰⁷ La concurrencia de elementos y características de procedencias disciplinares dispares en la obra de Muñoz destaca incluso desde sus primeros planteamientos curatoriales. El texto introductorio del MUÑOZ, Juan & GIMÉNEZ, Carmen “Correspondencias: cinco arquitectos, cinco escultores”. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Dirección General de Arquitectura y Vivienda: Madrid, 1982, firmado por Fran Nelson, toma como referencia diferentes períodos de la historia del arte como el Barroco en que pintura, escultura y arquitectura confluyeron en diálogo intermitente, señalando como factor principal de entendimiento un lenguaje transmedial común, literalmente “*mientras persiste un vocabulario claro*”. Este fenómeno es interrumpido, según el autor, durante un antecedente Renacimiento a la búsqueda de las proporciones exactas y volumen espacial así como por la desintegración de tal lenguaje durante el periodo moderno a favor del *International Style* en arquitectura y el “*abstraccionismo*” en pintura y escultura. La especialización de los lenguajes propia del modernismo excluía pues este tipo de planteamiento que la exposición comisariada por Muñoz retoma.

contenedor en una escena de exteriores, incluyendo la sospecha de que ese ambiente, ese espacio mitad familiar mitad ajeno, está dispuesto para una representación teatral. No digamos las *Piezas de Radio* escenificadas en vivo.

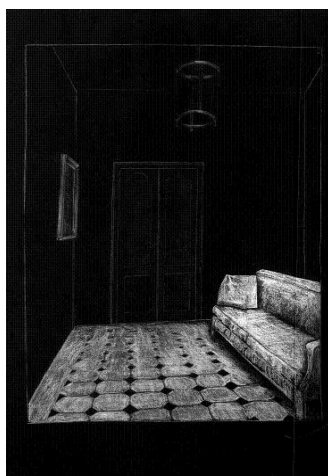


Fig. 3.2 · Dibujo de Gabardina (P0206)

Lejos de menospreciar la variedad medial, entendemos que la noción de puesta en escena pertinente al caso, si bien remite en origen al ámbito teatral, expande su influencia a través de la noción de **escena** - noción que analizaremos de forma aplicada y más pormenorizada en el capítulo siguiente [§4.1]- al conjunto de las artes figurativas. El poso escénico que guardan las diferentes familias llama a abordar la obra con visión de conjunto. No obstante, encontramos una preferente y profusa aplicación en el campo expandido de la escultura y en el objeto de estudio en virtud, fundamentalmente, del despliegue en el espacio real de las piezas instalativas.

Cabe plantearse, pues, qué claves podemos obtener sobre el carácter teatral de la obra a partir del análisis de la relación -colisión, interacción, exterioridad, flujo...- disciplinar de escultura y teatro. Qué interacción escultura-teatro descansa en la obra de Juan Muñoz que pueda caracterizar su práctica de **puesta en escena**.

3.1.1. MONÓLOGOS Y DIÁLOGOS · DE ESENCIAS Y CONTAMINACIONES

Según recoge Alex Potts, Muñoz rechazaba explícitamente una asociación directa de su obra con el teatro, del mismo modo que la aplicación de una perspectiva exclusivamente escultórica, situando el conflicto de la teatralidad en un ámbito de interacción entre ambas esferas:

“Al mismo tiempo él insistía en que su obra, si no debía considerarse directamente escultórica, tampoco debía considerarse directamente como teatro. Apuntaba que el término ‘teatralidad’, aplicado a su obra, tenía que designar ‘algo que no se ocupa necesariamente del propio teatro. Esta compleja interacción con lo teatral está en la raíz del arte de Muñoz’¹⁰⁸

A la vez que se opone a una filiación disciplinar única y exclusiva, las claves del universo muñoziano apuntan hacia un hipotético territorio intersticial entre los **campos teatral y escultórico**. Bosquejemos un sintético recorrido entre dichos campos a la luz de una sucesión de perspectivas históricas que nos indique los tramos divergentes y convergentes en nuestra búsqueda del territorio muñoziano.

¹⁰⁸ POTTS, Alex. *El teatro escultórico de Muñoz: ‘el espacio intersticial es el terreno del significado’* en WAGSTAFF, Sheena. “Juan Muñoz. Una retrospectiva”. Turner: Madrid, 2008; p.125

ESCULTURA Y TEATRALIDAD

La compartimentación de las artes en sincrónicas y diacrónicas, atribuida en origen a Lessing encuentran su eco y apogeo en el espíritu tardo-modernista liderado por el crítico de referencia durante los 1950's, Clement Greenberg. El criterio de valoración de la obra de arte en Greenberg apunta a la aplicación ortodoxa de los métodos exclusivos de cada disciplina, delimitando su ámbito de competencia propio a la esencia del **medio**¹⁰⁹. Bajo tal perspectiva, dominante en occidente hasta los 1960's, se descartan los campos secantes interdisciplinarios para mantener en su pureza el auténtico arte. De esta forma, características inherentes a los nuevos materiales constructivos incorporados al ámbito escultórico como la concepción de la superficie como epidermis, la ingravidez, linealidad, apertura, transparencia,... aspectos perceptibles desde la **pura visualidad** [§6.3], consagran la escultura abstracta de Anthony Caro, futuro docente en St. Martins.

Resulta interesante leer cómo un joven Muñoz crítico de arte da cuenta en 1986 del desapego al paradigma tardo-modernista en el seno de la escultura -esta vez británica- en su artículo "*Desarrollo de la escultura inglesa actual II. Hacia delante. De Richard Deacon a Anthony Caro*". En uno de sus típicos juegos literarios, Muñoz describe un peculiar recorrido cronológico en el marco histórico de la escultura británica en virtud del cual, cada ruptura con la tradición inmediatamente anterior, resulta de abrazar presupuestos aún previos a ésta y añadir nuevos interrogantes. Así, según esa especie de "avanzar dando saltos hacia atrás" que describe en un tono narrativo, en 1953 Caro abandona el modelado que ejerce como asistente de Moore (1898-1986) para abrazar la soldadura que descubre en David Smith como sucesor de Julio González (1876-1942) y añadir sus cuestionamientos. Años después, Deacon se cuenta en el grupo de alumnos de St. Martins que relega los planteamientos del profesor Anthony Caro para decantarse por objetos escultóricos erigidos durante el transcurso de sus **performances** que toman como base -salto cronológico- el constructivismo [§CAP2]. Algunos de los interrogantes que plantearía Deacon al periplo histórico-escultórico abren una puerta a variables presentes en la posterior creación del madrileño, como la orientación **metafórica** -metáforas de complejidad y desorientación espacial como por ejemplo laberintos que regresan al comienzo- o una **figuración esquiva**:

*"Híbridas entre la naturaleza y la abstracción las esculturas de Deacon parecen referirse a una forma anterior a la de su propia imagen, como si algo pudiera reconocerse y todavía no"*¹¹⁰

Precisamente a finales de los 1960's, en una arena artística en que proliferan nuevas formas como el arte de acción, no serían las emergentes prácticas ligadas a lo performativo las que

¹⁰⁹ "La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. [...] Rápidamente resultó que el ámbito de competencia propio de cada arte coincidía con lo que era único en la naturaleza de su medio" en GREENBERG, Clement. "La Pintura Moderna y Otros Ensayos". Siruela: Madrid, 2006; pp.111-112

¹¹⁰ MUÑOZ, Juan. *Desarrollo de la escultura inglesa actual II. Hacia delante. De Richard Deacon a Anthony Caro* en Revista Figura, nº5, primavera-verano, 1985; p.33

colocarían la noción de teatralidad en el centro del huracán de la crítica desatado por el cambio de paradigma, sino la práctica de puesta en escena del minimalismo. El insigne discípulo de Greenberg, Michael Fried firmaría para *Artforum* el ensayo “Arte y Objetualidad”¹¹¹, un furibundo alegato contra la teatralidad entendida como exterioridad a las esencias, como aquello que se encuentra entre las artes –esa zona intersticial donde podría aparecer nuestro territorio- y que valora como una amenaza de muerte del arte moderno¹¹².

La presunta degradación hacia la ‘objetualidad’ y la ‘teatralidad’¹¹³ perpetrada por las mise-en-scène minimalistas alegado por Fried apunta a la **contingencia de la recepción** como una clave de su rechazo, por negar al público una **experiencia estética adecuada**. La consciencia de uno mismo y su propia corporalidad desplazándose en el espacio implicaría una intolerable subordinación a la **temporalidad**, a la **duración de la experiencia del espectador** frente al auténtico arte que aspiraría a la más elevada misión de trascender el tiempo, hasta instalarse en “un presente continuo y perpetuo” de vigencia estética, la denominada **presenteidad** [§CAP5]. Sin necesidad de profundizar en la casuística concreta por el momento, el eventual desplazamiento del espectador en el interior de algunas de sus instalaciones evidencia que el madrileño también participaría de indagar en las condiciones de la experiencia estética¹¹⁴ [§CAP6].

Una década más tarde, **Rosalind Krauss** opondría a la argumentación de Fried en su ensayo *Ballets mecánicos: Luz, Movimiento, Teatro*¹¹⁵ toda una historiografía de prácticas precedentes que avalan y refuerzan la artísticidad de la deriva teatral que se va imponiendo desde los 60’s y que busca de forma deliberada la contaminación de la materia común y el objeto vulgar, del movimiento y de la acción física, de la temporalidad y de lo perecedero. En esta línea resulta oportuno destacar la expansión del campo escultórico hacia lo teatral en dos direcciones. Por un lado hacia el **arte de acción o performativo** -incluso si en la producción de Muñoz la acción efectiva tan sólo se sustancia en la familia de las *Piezas Radiofónicas y Performativas*-, un arte próximo a lo teatral pero tendente a minimizar el aparato dramático, al menos en origen. Por otro -aplicable al grueso de la obra a analizar- el **arte instalativo o ambiental**; un arte de ambientación cercano a lo escenográfico y donde toda acción es latente o diferida.

¹¹¹ Publicado originalmente en *Artforum*, 5 (junio de 1967), pp.12-13 y reimpresso en varias ocasiones posteriores entre las que destacamos por estar traducido al castellano y por acompañarse de una cierta visión retrospectiva del mismo autor sobre su actividad crítica, la siguiente: FRIED, Michael. “Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas”. Machado libros: Boadilla del Monte, 2004 (original en inglés en 1998)

¹¹² “el teatro y la teatralidad no están hoy en guerra, simplemente, con la pintura modernista (o con la pintura y la escultura modernistas), sino con el arte como tal –y en la medida en que las diferentes artes puedan ser descritas como modernistas, con la sensibilidad modernista como tal”, *ibidem*; p.188

¹¹³ Definiendo como teatralidad “aquello que se encuentra entre las artes”.

¹¹⁴ Para profundizar en el enfoque de teatralidad apuntado por Fried en la obra de Muñoz véase PÉREZ CARREÑO, Francisca. *La teatralidad y la escultura como arte* en *La Balsa de la Medusa* (segunda época), 2, 2010; pp.37-62

¹¹⁵ KRAUSS, Rosalind. “Passages in Modern Sculpture”. MIT Press: Massachusetts, 1981. El capítulo mentado es que trata la temática en una relación más directa con el teatro pero el resto de capítulos también aluden a aspectos como el lugar del espectador que perfectamente se enmarcan en la noción de teatralidad de Fried.

TEATRO Y TEATRALIDAD

Siguiendo la lógica tardo-modernista nos interrogamos sobre el otro término de la comparación ¿Cuál sería la esencia en teatro? El debate en torno al que se articula lo específicamente teatral en el siglo XX constituye un proceso de emancipación de la dimensión sensible de la representación escénica con respecto al texto teatral que marcó el devenir de su evolución conceptual y creativa. La distinción encuentra plena lógica en base a las diferentes **materialidades** que los sustentan (LIT: palabra escrita / TEA: cuerpo, objetos, acción, espacio y palabra enunciada) y los procesos de **recepción** que se derivan (LIT: lectura / TEA: percepción sensorial). Hallamos un claro rastro de este proceso en la definición que el teatrólogo francés Patrice Pavis provee en su diccionario para el término teatralidad *“aquello que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral”*¹¹⁶.

Sin perjuicio de abundar en lo sucesivo en la idea de performatividad que ha calado en el campo artístico desde principios del siglo pasado llegando a fundamentar la denominada estética de lo performativo, la descripción del acto teatral mínimo enunciada por **Peter Brook**, a la postre acogida como paradigmática desde los parámetros escénicos contemporáneos, consolida tal desplazamiento:

*“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”*¹¹⁷

Esta sencilla proposición enumera y pone en relación los componentes mínimos del acto teatral: un ACTUANTE ante una MIRADA en un ESPACIO-TIEMPO comunes (en copresencia, en convivio). Tales componentes aceptados como necesarios y suficientes desde la teoría teatral no permiten una traslación directa al grueso de la obra de Muñoz que, no obstante, persiste en los paralelismos que incitan a pensarla en términos teatrales.

Volviendo al teatro, entendido en su variante sensible y no literaria, concurren una variedad de **códigos y sistemas significantes**¹¹⁸ no privativos que tampoco responden a una misma naturaleza material ¿cabe entonces concebir el teatro como un “arte” en sentido moderno? El

¹¹⁶ PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.434

¹¹⁷ BROOK, Peter. “El espacio vacío. Arte y técnica del teatro”. Editorial Península: Barcelona, 1969; p.5. Es posible que originalmente esta idea de que los elementos mínimos de la representación teatral sean actor y espectador corresponda a Jenny Grotowsky, tal como se afirma en VILLAFANE, J. y MINGUEZ, N. “Principios de la teoría general de la Imagen”. Ediciones Pirámide: Madrid, 2002; p.30

¹¹⁸ agrupables por sistemas escénicos, concepto que Pavis describe en los siguientes términos *“El sistema escénico (o sistema signifiante) reagrupa un conjunto de signos que pertenecen a un mismo material (iluminación, gestualidad, escenografía, etc.) y forman un sistema semiológico de oposiciones, de redundancias, de complementariedad, etc. [...] Esta noción permite superar la de signo* o unidad mínima*, excesivamente estrecha. Comprende a la vez la organización interna de uno de los sistemas y las relaciones recíprocas entre los sistemas. Nos invita a imaginar el espectáculo como objeto atravesado en todos los sentidos por vectorizaciones”* en PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.423

catedrático en historia del arte José A. Sánchez Martínez¹¹⁹ asume que **el teatro no es un arte** bajo tal perspectiva, sosteniendo que aquellos que más se aproximaron al núcleo de la teatralidad –a través de su dispositivo- pronto optaron por prácticas para-teatrales. Ahora bien, a diferencia de la valoración de Fried, lejos de interpretarla como menoscabo o hándicap, entiende que esta particularidad permite al teatro dotarse de la ductilidad necesaria para jugar en los márgenes disciplinares, viendo su campo expandido.

Con objeto de comprender el sentido de los flujos y relacionarlos con la expansión de campo escultórico atendemos a la descripción de los diferentes componentes que conforman el **dispositivo escénico** facilitada por Sánchez Martínez, en torno a los cuales el teatro ha buscado una suerte de pureza, fijándonos en las tensiones hacia la **des-teatralización** y **re-teatralización** disciplinar y su posible relación con el objeto de estudio:

“El dispositivo escénico se compone de tres elementos: el teatro, la actuación y el drama. El teatro (tèatron/skené) es el lugar de la relación visual entre la construcción escénica y el espectador (espacio social o de representación). La actuación (mímesis/performance) es el lugar de la relación entre los actores y su material físico y abstracto (espacio expresivo o de dinamización). La acción (drama) es el lugar de la transformación de ideas en cosas y de cosas en ideas (espacio formal o de codificación).”

La expresión de los **actuantes** a partir de un juego sin reglas correspondiente a la MÍMESIS teatral difícilmente puede darse de facto entre lo que el mismo Muñoz designa como **estatuas o personajes**, incapaces de acción alguna, a diferencia de los intérpretes de las piezas radiofónicas con dimensión performativa. La teatralidad en cuanto que mimesis, focaliza su atención siempre en la **corporalidad**, incluso en las operaciones de alteración de la identidad u ocultación del cuerpo, donde el **enmascaramiento** permite la visualización del tránsito de una identidad a otra. La máscara –asociada tradicionalmente a la noción de **personaje**- aparece como objeto en varias piezas, si bien la identificación de los rostros de las figuras antropomorfas muñozianas presenta serias dificultades, añadiendo complejidad a la cuestión de la identidad ¿Son máscaras portadoras de un personaje particular? ¿Esconden o muestran una **identidad** concreta? Aspectos que trataremos en el capítulo correspondiente [§CAP7].

A diferencia del juego libre de la mimesis, en el TÈATRON prima la **mirada**, dirigiendo los signos escénicos a la composición metafórica de una estructura social marcada por unas reglas previas. La **organización espacial** [§CAP4] proporciona unas determinadas condiciones de recepción mutua tanto de la escena como de los espectadores entre sí, especialmente en relación a su **visualización**, cuestión que emparenta con debates similares en el ámbito escultórico [§CAP6]¹²⁰.

¹¹⁹ El planteamiento de la conferencia impartida por profesor José A. Sánchez Martínez –“El teatro en el campo expandido” conferencia que se puede hallar en la página www.macba.cat, documento QP_16_Sánchez [1].pdf - proponía algunas reflexiones en torno al concepto del teatro y a las diferentes rupturas en su concepción que se han venido produciendo a lo largo del siglo XX y que lo pudieron hacer interesante a ojos del mundo de la plástica.

¹²⁰ en la medida en que ambos se despliegan en el espacio real en cuya perceptividad intervienen “Como hemos dicho ya a propósito de la percepción el espacio es una «categoría fundamental de nuestro entendimiento» (Kant), aplicada a nuestra experiencia del mundo real. Desde el punto de vista perceptivo, el espacio afecta sobre todo a la percepción

Finalmente el DRAMA otorga el peso a la acción desatada por un **conflicto**, una **acción liberada tanto de la contingencia espectacular como de la contingencia histórica** (ya que se caracteriza por ser adaptable a incontables contextos), *'la potencia de un concepto'*¹²¹. La representación dramática en imagen fija cuenta con una amplia tradición en la escultura figurativa, concretamente en relación a la estatuaria pero ¿Existe un conflicto latente en las figuras antropomorfas? Cuando se alude a la *dramatización de los espacios intermedios o del acto de mirar* en el objeto de estudio ¿a qué se alude concretamente? [§CAP4 y 7.4]

En consecuencia, podemos dibujar ámbitos de afinidad entre teatro y escultura que comienzan a trazar la noción de **puesta en escena** en dos sentidos. Concretamente, la disposición espacial hace converger al componente *teàtron* con el arte de corte *instalativo* mientras que la transformación corporal e identitaria propia de la *mimesis* teatral registraría divergencias en origen con la mimesis escultórica que redundaría en una aparente incompatibilidad entre el cuerpo *performativo* y el cuerpo estable *representado* de la estatua otorgándoles un sentido temporal distinto en origen [§A.3.1]. Representamos tales flujos entre dispositivo escénico y estatuaria monumental esquemáticamente:

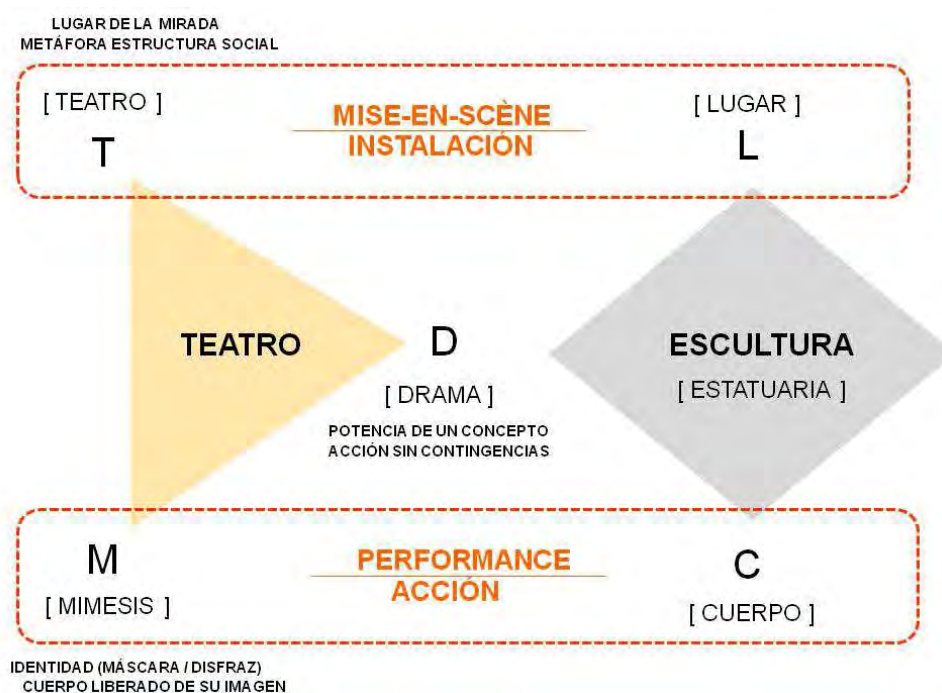


Fig. 3.3 · FLUJOS EXPANSIVOS DEL DISPOSITIVO TEATRAL EN RELACIÓN A LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

visual y a la percepción háptica (percepción ligada al tacto y a los movimientos del cuerpo); de estas percepciones es además la segunda la que nos da lo esencial de nuestro «sentido del espacio» y, ya lo hemos dicho, la vista aprecia siempre el espacio en función de su ocupación por un cuerpo humano móvil.” en AUMONT Jacques. “La Imagen”. Paidós: Barcelona, 1992; pp.224

¹²¹ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. y PRIETO, Zaira. “Teatro. Itinerarios por la colección”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 2010; p.16

3.1.2. ARTIFICIO TEATRAL

Las argumentaciones previas dan cuenta de una historia de la cultura occidental fluctuante entre oposiciones esencia y apariencia, verdad e ilusión, original y copia, lo real y su doble, constituyendo el meollo de las diferentes formas de concebir el arte occidental a lo largo de los tiempos. Durante los últimos años, abundan las iniciativas curatoriales y prácticas creativas que sustancian la idea de una tendencia contemporánea inclinada hacia los segundos términos -hacia la contaminación- en que inscribimos el objeto de estudio¹²². Muñoz se muestra remiso a abandonar el barco de la modernidad, si bien entiende que ésta, lejos de constituir un todo compacto, acusa grietas por las que quizá percibiría colarse la tan denostada teatralidad. Podríamos decir que se sitúa en ambas orillas.

Acometemos en consecuencia un análisis de la teatralidad en relación a lo falso, a lo artificioso, a sus relaciones con la representación.

ILUSIONISMO Y ENGAÑO

La insistencia en las reglas y procesos del arte tardo-modernista dirigiendo su atención al medio habrían engendrado la vía de la abstracción, y las características propias de los nuevos materiales enumeradas por Greenberg remitirían la escultura a sus orígenes, liberándola incluso de las connotaciones táctiles¹²³ del monolito que, bajo su punto de vista, no dejaban de incorporar cierto grado de ilusión [§A.3.1], para centrarse en la percepción visual pura [§6.3], debiendo asumir ciertas renunciaciones en su producción:

“En consecuencia, una obra moderna de arte debe procurar, en principio, evitar la dependencia de cualquier tipo de experiencia que no venga dada por la naturaleza esencial de su medio. Esto significa, entre otras cosas, renunciar a la ilusión y la explicitud”.¹²⁴

El rechazo explícito a la ilusión es compartido tanto por Greenberg como por el “teatral” minimalismo mientras que Muñoz opta por circular por el carril opuesto. Trucar, confundir a la mirada constituiría un objetivo perfectamente plausible para él. Entre verdad e ilusión, el madrileño apuesta por el ilusionismo sin complejos, protagonizando un retorno a planteamientos afines a la representación de apariencias como artificio.

¹²² El cambio de paradigma con respecto al modernismo en clave de ruptura adquirió el término “posmodernidad” (Hal Foster, 2002) pero también se han manejado términos en clave de aceleración de los factores de la modernidad como “hiper- o sobre-modernidad” (Marc Augé, 1994).

¹²³ La percepción táctil se asocia a la cercanía y la visual a la lejanía.

¹²⁴ GREENBERG, Clement. *La Nueva Escultura* en “Arte y cultura: ensayos críticos”. Paidós: Barcelona, 2002; p.161

REPRESENTACIÓN Y TEATRALIDAD

Los estudios en torno al hecho y funcionamiento de la representación, no redundan en un consenso y difusión acordes de una de sus dimensiones clave -la teatralidad- según defiende investigador del CSIC Oscar Cornago en su ensayo *“Teatralidad como crítica de la modernidad”*¹²⁵. La cuestión no es baladí considerando que existe una variedad de sentidos y perspectivas desde las que analizar un término ampliamente polisémico y conflictivo.

Aun cuando determinados autores consideran la teatralidad como un concepto medial privativo, Cornago¹²⁶ analiza dicha noción como fenómeno de amplio espectro, abrazando en él al conjunto de lo social en un doble sentido. No sólo proyecta su influjo sobre campos diversos, sino que acepta que tales campos también replanteen el hecho teatral¹²⁷. La gama semántica que cubre el término arropa pues, bajo su paraguas, acepciones del vocablo que exceden sobradamente el sentido ajustado al traje de su disciplina, concibiendo lo teatral fundamentalmente en relación a la falsedad, a la creación de artificio.

En este sentido, la proliferación de derivas semánticas del término teatro¹²⁸ ha favorecido una ambigüedad, incluso en relación al artificio, que se extiende al calificativo **‘teatral’** hasta abarcar, paradójicamente, sentidos opuestos en torno a **lo real**:

*“[...] unas veces significa que la ilusión es total y otras, por el contrario, que la representación es demasiado artificial y nos recuerda constantemente que estamos en el teatro cuando, en cambio, deseáramos vernos transportados a otro mundo, más real que el nuestro.”*¹²⁹

De modo que el término **‘teatral’** se utiliza en alusión a ambos extremos: por una parte, designa aquella representación que **oculta** sus engranajes para procurar un **efecto de realidad** absoluta, y por otra, aquella que **explicita** e incluso **exagera** de tal forma los mecanismos que intervienen en la representación, que impide tal **efecto ilusorio** mostrando ostensiblemente al público su engranaje.

Para que la mecánica de la teatralidad funcione, **el engaño debe hacerse perceptible**, ya que, de pasar desapercibida su condición de artificio, difícilmente se tendrá conciencia de su condición de representación.

¹²⁵ CORNAGO, Oscar. *La teatralidad como crítica de la modernidad* en Tropelías, Universidad de Zaragoza, 2006 enmarcado en el proyecto de investigación "La teatralidad como paradigma de la Modernidad: análisis comparativo de los sistemas estéticos en el siglo XX (desde 1880)".

¹²⁶ Taylor y Villegas, 1994; Fischer-Lichte, 1995; Villegas, 1996; Rozik, 2000; Féral, 2003; Davis y Postlewait, 2003, citados en ibídem; p.192

¹²⁷ *“Como en su momento sucedió con los estudios literarios, el interés de los estudios teatrales en la actualidad pasa por su proyección a otros ámbitos de estudio no específicamente escénicos, y viceversa, por la reconsideración del hecho teatral —como también se hizo con el texto literario— desde esos otros campos.”* Ibídem.

¹²⁸ Pavis recoge las derivas semánticas que la acepción etimológica del término “teatro” ha registrado con el uso del lenguaje aludiendo a un amplio abanico de desplazamientos metonímicos: el *escenario*, el propio *arte* (el género dramático), la *institución*, el *repertorio concreto*, la *obra de un autor* específico, etc. Incluso excediendo el ámbito disciplinar teatral abarca cuestiones más globales como la metáfora del mundo como teatro, el lugar de la acción o -en su acepción más coloquial- lo considerado *histriónico* o *exagerado*.

¹²⁹ PAVIS, Patrice. *“Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”*. Paidós: Barcelona, 1980; p.435

En consecuencia, dos aspectos fundamentan la diferencia entre representación y teatralidad.

Siendo la representación condición necesaria de la teatralidad, Cornago establece la primera clave de diferenciación -por lo general obviada en el frecuente uso indistinto de ambos términos- de la siguiente forma: en caso de que el engaño pase **inadvertido** el juego teatral no tendrá lugar, mientras que sí lo hará la representación. De esta forma, la representación se revela como un **estado** -se representa o no se representa- mientras que la teatralidad constituye una **cualidad gradual** -se puede dar en mayor o menor medida, e incluso cambiar ésta a lo largo de su desarrollo temporal-, ambas dependientes de la mirada.

En este sentido, las estrategias empleadas por el poder sirven como ejemplo de representación que se pretende alejada de toda teatralidad al espectador. Orientadas a ocultar los **mecanismos del engaño** en lugar de evidenciarlos, esconde su teatralidad al público crédulo mientras se revela como construcción artificial a favor de unos intereses para quien se mantiene escéptico. Es decir, **cada espectador accede a un grado de teatralidad en cada momento**. El caso opuesto, el de la explicitación de la maquinaria subyacente se asume desde el proceso de re-teatralización en que los mecanismos internos del teatro -cambio de vestuario, entrada y salida de personajes en escena, etc.- pueden ser presentados a la vista del público.

La segunda diferencia alude a la vocación temporal de teatralidad y representación. Mientras que la representación tradicionalmente ha aspirado a la **posteridad** bajo una configuración estable, la teatralidad **se agota como mecanismo en el presente de su comunicación**, exigiendo una duración finita en su desarrollo. La casuística de la temporalidad en Muñoz merece un análisis más extenso que incluiremos más adelante [**SCAP5**], sin embargo, queremos aportar dos ejemplos en que la duración requerida para esta noción permite grados de teatralidad diversos dependientes respectivamente de 1. El proceso receptivo (visual) derivado del desplazamiento del espectador y 2. Competencias de éste para acceder intelectivamente al engaño durante su enunciación. Así, descubrimos en la obra de Muñoz estrategias de engaño de diferente índole según la naturaleza de los estímulos perceptivos, su recepción sucesiva según la puesta en escena o el bagaje personal de cada individuo receptor.

CASO 1 · *Primer Pasamanos (P0012)*

Ilusión y desilusión de realidad. Desarrollo en el espacio tiempo

Existen en el objeto de estudio piezas que generan una **ilusión de realidad inicial** que, sólo posteriormente y a partir de un acercamiento físico del espectador, revelan su naturaleza de representación. Podemos ejemplificar este caso a través de la pieza *Primer Pasamanos (P0012)*, que inicialmente aparenta por escala, materialidad, altura de instalación, etc... un elemento auxiliar funcional / real hasta que el espectador, desde la cercanía, repara en la navaja oculta entre sí y la pared desvaneciéndose la confusión con un objeto de uso común. La amenaza a su integridad corporal - una suerte de *Noli me Tangere* "no me hagas parte de ti"- se oculta tras un pasamanos, concebido para facilitar ayuda y seguridad en el desplazamiento. Valor y contravalor en concurrencia. La apariencia de realidad de esta pieza puede ser

incrementada o tensionada, si se dispone, pongamos por caso, en una sala tipo corredor -en que su presencia no desata sospechas- o en el interior de una sala expositiva donde su presencia carece de tanto sentido. Nótese que el sentido temporal de este encuentro viene dado por la experiencia de la recepción en desplazamiento, ya que la pieza en sí carece de desarrollo temporal.

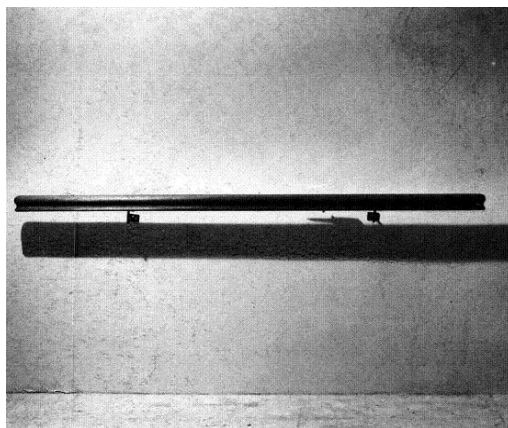


Fig. 3.4 · *First Bannister (P0012)*

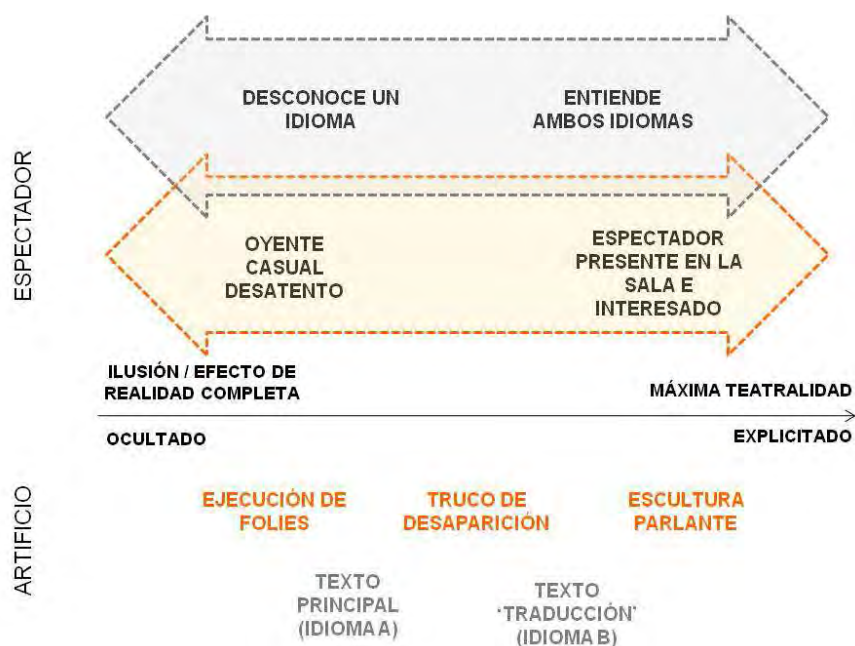
CASO 2 · *Will It Be A Likeness? (P0109)* [§A.6.3]

Gradación de la ilusión. Espacio, tiempo y espectador

Descubrimos un ejemplo de distintos niveles de teatralidad en la pieza *Will it be a likeness? (P0109)* según las condiciones de recepción y las circunstancias concretas del receptor. Esta pieza permite dos posibilidades, como mínimo¹³⁰, en sus condiciones de recepción. La primera establece una co-presencia entre intérpretes y público en el lugar en que se lleva a cabo la realización escénica, que permite a este último una percepción multi-sensorial de la pieza. A través de la visualización accede a los mecanismos de producción de, pongamos los efectos sonoros, realizados manualmente ante sus ojos por un foley artist y este hecho le hace plenamente consciente de la operación de sustitución que se lleva a cabo, a diferencia de quienes perciben la pieza a través del medio radiofónico.

La recepción exclusivamente auditiva de estos últimos permite, no obstante, otras posibilidades de percibir el engaño en el texto enunciado. En esta ocasión dependiendo del conocimiento por parte del oyente de los dos idiomas empleados, por ejemplo. Quien sólo conozca uno de los dos idiomas tomará la intervención en el otro idioma como una traducción gracias a su “formato convencional” (entonación, pausas tras la enunciación del ‘actor principal,...), mientras quien conozca ambos, será consciente de la falta de correspondencia entre el contenido de uno y otro. Quien solo conozca un idioma no percibirá engaño alguno y la teatralidad será nula, aunque exista representación. Quien asiste in situ a la representación y conoce ambos idiomas será consciente de un mayor nivel de engaño y, consecuentemente, la pieza gozará de una mayor teatralidad mientras éste la atiende.

¹³⁰ También se puede acceder a la pieza mediante una emisión grabada, bien sea sonora o audiovisual.

Fig. 3.5 · GRADOS DE TEATRALIDAD · CASO *WILL IT BE A LIKENESS?* (P0109)

Los dos casos expuestos ejemplifican el amplio repertorio de factores (perceptuales, espaciales, temporales) y grados posibles en el baremo de teatralidad previstos para la mirada en algunas de las piezas del objeto de estudio, revelando su centralidad estratégica y su manipulación consciente.

La alternancia de impresiones incide en la consciencia del engaño situando al receptor de una forma más o menos neta en el centro del vacío, del **descreimiento** que **Lyotard** atribuye a lo teatral¹³¹, una alternancia que en el primer caso requiere de un **tiempo-duración del proceso receptivo** en desplazamiento del espectador por el espacio sin que la estructura de la instalación varíe.

Por otro lado, también hemos podido observar que el juego de revelación del artificio en Muñoz no procura necesariamente la plena consciencia del mismo, pudiendo promover **diferentes niveles de impresión de realidad** así como inducir efectos cognitivos y emocionales según las competencias del individuo concreto y a lo largo de su recepción [§CAP6].

¹³¹ "El teatro nos sitúa en pleno centro de lo que es religioso-político: en la cuestión de la ausencia, en la negatividad, en el nihilismo, diría Nietzsche, por lo tanto en la cuestión del poder. Una teoría de los signos teatrales, una práctica (dramaturgia, escenificación, interpretación, arquitectura) de los signos teatrales se basa en la aceptación del nihilismo inherente a la representación, e incluso lo refuerzan." Lyotard (1973: 89) citado en CORNAGO, Oscar. *La teatralidad como crítica de la modernidad* en Tropelías, Universidad de Zaragoza, 2006; p.191

3.2. PUESTA EN ESCENA · Coros

Una vez desbrozada la naturaleza teatral que da origen a la noción de puesta en escena, habremos de hallar el sentido de dicho término, igualmente polisémico, a efectos de la presente investigación. Las reflexiones del teatrólogo Patrice Pavis en torno a las diferencias implícitas entre los **términos anglosajón y francés** en su escrito “*Performance y Mise-en-scène ¿Cuál es la diferencia?*” así como las de Erika Fischer Lichte sobre la Estética de lo Performativo alusivas a los términos afines en **alemán** nos aclaran matices significativos devolviéndonos ecos de ideas emergidas en apartados anteriores como el despliegue espacial y la performatividad.

En este sentido, el cambio de parámetros que establece el **giro performativo** en las artes con respecto a la previa **orientación textual** de la cultura visual marca un punto de inflexión en la evolución de la puesta en escena cuya aplicabilidad habremos de valorar. Tanto la **co-presencia** como la **contingencia receptiva** constituyen aspectos de calado tanto en el estudio como en la evolución histórica de la puesta en escena hacia su orientación performativa, pudiendo resultar una perspectiva válida en el análisis.

Desde el despliegue en el espacio escénico [**§CAP4**], resulta inevitable detectar la concurrencia con el ámbito de la **escenografía**, que articula el espacio real en que operan actores y espectadores y también figura el **espacio de ficción**, promoviendo una intermediación entre los dos mundos. Las sucesivas codificaciones del espacio teatral reflejan una determinada **concepción del mundo** que forma parte del marco social y cultural y configura la percepción e interpretación de la obra por parte de la mirada.

Partiendo del **aparato de representación teatral** que ha venido configurándose a través de los últimos siglos en occidente, dos son las vías que trataremos de abrir en relación a la noción de puesta en escena a nivel operativo. En primer lugar, qué **operaciones** se requieren en el despliegue de una puesta en escena que estructure la forma concreta de cada pieza y que la performer y teórica Vija Cvejic explorará en su ensayo *Teatralidad*. En segundo, qué formas adquieren los tres **componentes** mínimos considerados hasta el momento –figura, mirada y espacio-tiempo– complementados con otros adicionales, esclarecedores del personal lenguaje escénico de Juan Muñoz, para pasar a estudiar cómo se conjugan en su particular práctica de puesta en escena. Este propósito nos llevará a abrir una serie de cuestionamientos a desarrollar en los capítulos siguientes sobre los elementos individualizados además de proyectar una mirada conjunta, bajo enfoques globalizadores, comparativos y creativos.

3.2.1. PRECISIONES TERMINOLÓGICAS Y SENTIDO DE PUESTA EN ESCENA TEATRAL

MISE EN SCENE · PERFORMANCE · AUFFÜHRUNG

Comenzaremos por esclarecer desde diferentes horizontes idiomático-culturales los matices implícitos en distintos términos que comparten un área semántica común con el de *puesta en escena*. De esta forma explicitaremos el sentido concreto de la terminología aplicable a efectos de la presente tesis doctoral.

Los términos *performance* y *mise-en-scène* (término de referencia para la traducción *puesta en escena*) nacen en las culturas anglosajona y francesa respectivamente conllevando un sustrato de sus respectivas formas de entender el teatro. Para Vitez, todo texto puede volverse teatro; para Brook, todo es acción performativa.

Según aduce el teatrólogo Patrice Pavis¹³² el término inglés *performance* subraya en dos de sus acepciones – la relativa a la actuación de los actores ante el público así como la referente al género artístico- la existencia de una **acción ejecutada** por alguien así como el **resultado mismo de tal ejecución**. Insiste, por tanto, en la producción de una acción en el acto de enunciación, enlazando con la filosofía analítica anglo-americana¹³³. El *performance* anglosajón no encuentra un término parejo en el idioma francés ni en el castellano -tampoco sus traducciones habituales, *représentation* y *representación* restituyen su sentido puesto que inciden la idea de volver a presentar algo preconcebido- de ahí el extendido uso del anglicismo.

En Francia, la noción de *mise-en-scène* evoca primero -y más allá del **emplazamiento de la escenografía**-, el **pasaje del texto a la escena**, luego, **la oposición de lo visual y de lo textual**, y finalmente, el **sistema semiótico de sentido** que la representación vehicula implícitamente. Hallamos un término anglófono afín relativo a la ordenación del emplazamiento en el verbo inglés *to stage* que, sin perder el sentido performativo, alude a la disposición en la escena. En este sentido, procede recordar que la nomenclatura empleada por Fried en relación a las instalaciones minimalistas en “Art and objecthood” es precisamente *mise-en-scène*, refiriéndose al despliegue espacial, desechada toda voluntad representativa.

En cuanto al alemán *aufführung* -término que comporta el componente performativo-, los traductores al castellano difieren en su criterio –que explicitan a través de notas- incluso con

¹³² traducción al castellano de un capítulo del libro PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Armand Colin: Paris, 2007, publicado en *Telón de Fondo*, nº7, julio 2006 disponible en www.telondefondo.org, consultado el 17-05-2010; en adelante PAVIS, Patrice. *Performance y Mise-en-scène ¿Cuál es la diferencia?*

¹³³ Véase la teorización sobre los posibles enunciados de John L. Austin o las contribuciones a la filosofía del lenguaje realizadas por John Searle.

respecto a artículos escritos por la misma autora original, circunstancia que nos brinda una oportunidad de oro para ajustar los matices pertinentes a cada término.

Así, Andrés Grumann, traductor del artículo *“La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral”* firmado por Fischer-Lichte y Roselt introduce una nota explicando su opción *por puesta en escena*:

“(N. del T.) El concepto alemán Aufführung remite a la idea de representación escénica. Sin embargo optamos por traducirlo por puesta en escena debido a que los propios autores remiten a los trabajos del investigador teatral berlinés Max Herrmann. Herrmann centró su investigación y definió el teatro desde la noción de puesta en escena.”¹³⁴

Sin embargo, Cornago, en la introducción a la traducción al castellano del ensayo *“Estética de lo performativo”¹³⁵* de Fischer-Lichte, traducido por Diana González Martín y David Martínez Perucha explica la decantación por el término *realización escénica* -al que nos adscribimos- diferenciándolo, entre otros, del de *puesta en escena* precisamente en base a su carácter presente y efímero:

“No es coincidencia que sea éste -«realización escénica»- el término por el que se ha optado en sustitución de toda una serie de denominaciones que remiten ya sea a una realidad previa del propio hacer escénico, como «representación», «puesta en escena», «trabajo de dirección», ya sea a un material fijado, ya acabado como «obra», «espectáculo», «performance», «pieza» o «drama». Algunos de estos términos, especialmente el de «representación», son los que habitualmente se hubieran utilizado para traducir el original alemán «Aufführung» (representación en el sentido de realización) o la forma verbal «aufführen» (representar en el sentido de realizar). En su lugar se ha preferido subrayar la dimensión performativa de esa palabra, trasladándola al castellano como «realización escénica», que es el término que se va a utilizar en todo el libro en contextos que en otros estudios habrían hecho esperar algunas de las opciones antes mencionadas.”

En consecuencia, vuelven a emerger dos concepciones paralelas a las citadas en relación a la *“teatralización”* del arte en expansión centradas en la dimensión sensible aunque **pre-fijada** – con especial incidencia en la espacialidad en el caso de la obra que nos ocupa- y la **performativa**, que acaece exclusivamente en el presente de su desarrollo comunicativo –sólo ocasionalmente en el objeto de estudio-.

Bajo esta segunda vertiente y tal y como hemos establecido a partir de los elementos mínimos necesarios para el hecho teatral, el convivio entre actor y espectador resulta imprescindible, deviene en un tiempo-presente compartido por ambos y es, precisamente, aquello que acontece en su interacción mutua lo que constituiría la realización escénica (acontecimiento), a diferencia de la puesta en escena que comprendería las operaciones diseñadas para su escenificación (artificio), relativas a la disposición de la escena.

¹³⁴ Traducción del original Fischer-Lichte, Erika / Wulf, Christoph. “Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität” en Theorien des Performativen. *Paragana Band 10. Heft 1.*, 2001; pp. 237-253; publicado en Revistas *Apuntes* nº130, pp.115-125; p.115

¹³⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. “Estética de lo Performativo”. Adaba: Madrid, 2011; p.37 (Nota a pie)

3.2.2. PERFORMATIVIDAD Y PUESTA EN ESCENA

Los diferentes giros conceptuales que ha registrado el arte desde el siglo pasado han influido también sobre la noción de *puesta en escena* explicando la emergencia de una **estética performativa** que permitiera comprender la esteticidad de determinadas prácticas que no era posible explicar a través de las dominantes **estética de la producción o de la recepción** previas. Desde que a principios del siglo XX Behrens y Fuchs reivindicaran la recuperación del sentido original del teatro como fiesta [§A.3.1.] y, poco después, Hermann designara la realización escénica como nuevo objeto de las ciencias teatrales -prescindiendo del artefacto para defender el fundamento del teatro- se da un cuestionamiento de los presupuestos tradicionales que habían centrado el debate estético-teórico en la **obra** y su **creador** para desplazarlos hacia el **acontecimiento** y la **co-creación** entre actores y espectadores -llegando incluso a eliminar las diferencias para transformarlos en agentes participantes-.

Si la realización escénica rige el estudio de la ciencia teatral, su naturaleza performativa exige una re-conceptualización en diferentes dimensiones estéticas con respecto al patrón previo de corte textual. Adjuntamos algunos términos comparativos aportados por Fisher-Lichte:

- *Materialidad* · artefactos fijos (escenografía, vestuario, iluminación,...) frente al cuerpo del actor en movimiento (espacialidad, corporalidad, sonoridad)
- *Medialidad* · condiciones de percepción y comunicación (espectador descifrador) frente a juego social (relaciones entre actores/espectadores=participantes, producción y recepción simultáneas que se condicionan mutuamente)
- *Esteticidad* · obra (significados) frente a evento (actividades y procesos entre participantes); experiencia estética imaginativa frente a la vivencia del cuerpo en el espacio real.

El conjunto de la obra de Muñoz tan sólo presenta dos *Piezas de Radio* que ofrecen una realización escénica en su versión performativa: *A man in a room, Gambling (P0108)* [§A.6.1.] y *Will it be a likeness? (P0109)* [§A.6.3.]. Es de suponer que la tendencia a la escenificación podría haberse extendido, pues el repentino fallecimiento de Muñoz truncó la realización escénica prevista para *A registered pattend: a drummer inside a rotating box (P0111)*, que hubo de ser completada como pieza de radio a título póstumo por sus colaboradores. En cualquier caso, los primeros términos de cada una de las dicotomías apuntadas –artefactos, condiciones de recepción y comunicación, significación e imaginación- muestran una fuerte afinidad con el objeto de estudio, apoyando la pertinencia de una **estética de corte textual** y focalizada en la mirada-recepción. Sin embargo, reiteramos nuestra negativa a considerar que este extremo deseche por sí sólo la perspectiva de la estética performativa como pertinente a nuestro análisis, en la medida en que en buena parte de la obra destaca un **efecto de co-presencia** que torna relevantes las **condiciones de imposibilidad** de la teatralidad performativa.

3.2.3. ESCENOGRAFÍA Y PUESTA EN ESCENA

Considerada la performatividad –condición necesaria de la teatralidad en sentido privativo– como perspectiva de interés para el análisis de la puesta en escena de Juan Muñoz a través de sus condiciones de imposibilidad de convivio, volvemos nuestra mirada hacia la preponderante dimensión espacial de las escenas muñozianas, asociada al componente *teatron* del dispositivo escénico. En este sentido, subrayamos que la noción de puesta en escena (*mise-en-scène*) ha excedido sobradamente la práctica restringida al campo teatral describiendo toda una trayectoria relacional con las artes visuales que resultará aplicable al conjunto del objeto de estudio.

Así, los continuos diálogos entre las denominadas artes plásticas y escénicas se hallan en el origen de la distinción que Jacques Aumont establece entre escenografía y puesta en escena, basada en el análisis que Jean-Louis Schéfer realiza de una pintura en clave de escenificación teatral en *Scénografie d'un tableau*¹³⁶. Bajo el prisma de Schéfer la escenografía designaba tanto la representación de lugares como las relaciones entre personajes y de éstos con la arquitectura. La adscripción por parte de la crítica cinematográfica a tal enfoque ha derivado, según el teórico de cine francés, en un uso concreto del término, designando como escenografía al aspecto espacial de la escenificación y restringiendo el término puesta en escena al aspecto “dramático”¹³⁷ –especialmente a la dirección de actores–.

A efectos de la presente tesis tal restricción no resulta oportuna. La escenografía será la parte de la puesta en escena que se ocupe de la organización y distribución del espacio teatral real y del espacio ficcional de la escena, mientras que puesta en escena comprenderá, además de la escenografía, el resto de los elementos de la representación si los hubiere– fundamentalmente las relaciones o acciones (potenciales) de figuras antropomorfas y actores, cumplieran o no una función dramática o escenográfica-. De esta forma convergemos con la descripción del concepto de puesta en escena que proponen los doctores Lorente y De Diego junto con la directora escénica Townsend, recoge la idea de visión unificadora desde el trasvase disciplinar entre teatro y cine¹³⁸.

*“Una actividad que consiste en concebir, estructurar y disponer los diversos componentes de una representación escénica en un espacio y tiempo de juego determinados, todo ello desde un punto de vista convencionalmente atribuido al director de escena”*¹³⁹

¹³⁶ SCHÉFER, Jean Louis. “Escenografía de un cuadro”. Seix Barral: Barcelona, 1970

¹³⁷ AUMONT Jacques. “La Imagen”. Paidós: Barcelona, 1992; p.242

¹³⁸ Curso de verano de la UPV impartido el 21-22 de julio de 2011 con el título “Trasvases III: La puesta en escena cuestionada: teatro, cine y televisión” que trataba la idea de transformación requerida en la puesta en escena de un medio (literario, teatral, audiovisual, plástico) a otro a partir de prácticas y experiencias concretas.

¹³⁹ LORENTE, Eneko; DIEGO, Rosa de & TOWNSEND, Tamzin. “La puesta en escena teatral y cinematográfica”, escrito incluido en los apuntes del curso mencionado en la nota previa.

Tal enfoque resulta aplicable a piezas de naturaleza diversa presentes en las diferentes familias definidas así como a su instalación conjunta en montajes expositivos.

Comencemos analizando qué aspectos concretos de la dimensión espacial abordados por la escenografía concurren con algunas de las constantes detectadas en el objeto de estudio pues, como afirma la escenógrafa Anne Surgers:

“El teatro, como toda práctica social colectiva, implica una doble presencia: la de los actores por un lado y la de los espectadores por otro. El encuentro, la conjunción y el intercambio entre estas dos presencias se inscriben dentro de un espacio. El arte de organizar ese espacio se denomina escenografía”¹⁴⁰

La definición contemporánea de escenografía de Surgers alude a la organización de un espacio real de encuentro entre dos presencias perfectamente concordante con el enfoque performativo. Queda como posibilidad, mas no como condición necesaria, que dentro de ese organizar se sugieran lugares ficticios para la escena. Sin embargo, el breve repaso histórico que exponemos a continuación, complementado por las aportaciones del escenógrafo Héctor Calvet quien da cuenta de los diferentes quehaceres que la escenografía ha comprendido a lo largo de la historia constituyendo, en calidad de instrumento de representación, la **expresión de una visión del mundo**.

El sentido puramente ornamental de los decoradores de los escenarios griegos se extiende largamente hasta conquistar el fondo en que se incorpora la representación de la profundidad de un modo verosímil en soporte bidimensional gracias al descubrimiento renacentista de la representación en perspectiva. El efecto de lejanía conseguido se aplicó al espacio teatral para ilustrar los lugares imaginarios en que transcurría la acción. Se operó la separación entre los espacios de público y escena en el afán por diferenciarse del teatro medieval en que las escenas simultáneas se confundían con el espacio del espectador, adquiriendo los grandes telones de fondo una importancia tal que el edificio teatral se diseñaba para realzar los decorados, llegando los grandes telones incluso a obstaculizar el movimiento de los actores. La iluminación escénica colaboró en las conquistas escenográficas constituyendo las candilejas (iluminación artificial) la innovación del siglo XVII. Si en un principio el objeto de la mirada –el espectáculo- es la representación, la separación deriva en una visibilidad- en términos de estrato social- también del público, en un **ver y ser visto**:

“A partir del siglo XVII, la sala es un salón de fiestas. Se va dejando de lado la gradería popular, y el piso y el proscenio son ocupados por la nobleza. Periféricamente, en forma de U, se instalan los palcos, tertulias y paraísos. Luego el rey se muda al palco central: la corte lo acompaña en los palcos laterales y la platea queda para la burguesía. El teatro a la italiana ha sido inventado: una escena para admirar, una sala para ser admirado”¹⁴¹

La primacía de la *perspectiva visual de la escena* –asociada a lo pictórico- cede posiciones ante los primeros transgresores de las primeras vanguardias, que comienzan a replantearse dicha separación a favor de una relación directa entre espectador y actor (Reinhardt...),

¹⁴⁰ SURGERS, Anne. “Escenografías del teatro occidental”. Ediciones Artes del Sur: Buenos Aires, 2005; p.5

¹⁴¹ CALVET, Héctor. “Escenografía (escenotecnia, iluminación)” [3ª ed.]. Ediciones de la Flor: Buenos Aires, 2008; p.35

destacando Appia y Craig como auténticos artífices del final de la tradición pictórica de ilustración de lugares en favor de evocación de atmósferas creadas a partir de la espacialidad fáctica. La centralidad que adquiere el actor en movimiento –los cuerpos en el espacio- y las nuevas relaciones entre las dos presencias fecunda un abanico de planteamientos de corte espacial, implicando, fundamentalmente a la arquitectura (escenoarquitectura)¹⁴² [SA.4.1].

El resumen evolutivo realizado nos permite una contextualización de aspectos recurrentes en el objeto de estudio como las **dinámicas de visualización** [S7.4] así como el papel del contexto **arquitectónico** tanto dado como representado en relación a la figura, el espacio y a su organización [SCAP4].

Por otra parte, el espacio escenográfico actual puede conjugar los ámbitos de realidad y ficción tratando de figurar (no ilustrar) una situación de enunciación, cuestión de importancia mayúscula en nuestro estudio según apunta Surgers:

*“La escenografía es un viaje que conduce de la visión literal a la visión imaginaria, de la realidad a la ficción. El recorrido propuesto se asienta por momentos en las imágenes, en los textos, o simplemente en las palabras, para suplir la pérdida irremediable de lo presente del teatro.”*¹⁴³

Además de destacar el carácter de artificio de la escenografía, Surgers introduce la partición entre **realidad y ficción** cuestión sobre la que incide Muñoz. Tal visión imaginaria no tiene porqué fundamentarse en signos unívocos, pudiendo fomentar una interpretación abierta a la lectura de cada espectador que Surgers defiende según una adecuada proporción entre lo que **se explicita y se oculta** que, igualmente, adquiere gran relevancia en la obra muñoziana:

*“La escenografía debe aportar una respuesta a dos preguntas fundamentales, implícitas en toda práctica teatral: ¿cómo focalizar la mirada, la escucha, la atención de los espectadores en el otro grupo, aquel que corporeiza la ficción? ¿Cómo lograr que los espectadores proyecten en el espacio real de los actores una parte de imaginario para que la ficción pueda entrar en escena? Corresponde a la escenografía, además, trazar y establecer, de manera sensible e inteligible, la frontera simbólica entre realidad y ficción, entre actores y espectadores, es decir, necesariamente, entre lo oculto y lo expuesto, lo visto y lo no visto”*¹⁴⁴

¿Qué es representado en la obra de Juan Muñoz? ¿Una realidad superior, que convertiría la representación en la mediación a un nivel de trascendencia [SA.3.1]? ¿Una realidad ideal que organice el espacio teatral como un mundo centrado en el Príncipe y ordenado en torno a él? Los códigos de representación pueden plantear cuestionamientos interesantes incluso una vez “superados” además de despertar un determinado horizonte de expectativas en el espectador:

*“Esta expresión [de una civilización = el teatro] se construye a partir de un código de representación, inteligible para todos aquellos que están reunidos en un tiempo y un lugar precisos. Al igual que las civilizaciones, los códigos evolucionan, se transforman, y, a veces, desaparecen. ¿Qué queda, aquí y ahora, de aquella representación, de aquel momento?”*¹⁴⁵

¹⁴² Ibídem; p.17

¹⁴³ SURGERS, Anne. “Escenografías del teatro occidental”. Ediciones Artes del Sur: Buenos Aires, 2005; p.6

¹⁴⁴ Ibídem; p.5

¹⁴⁵ Ibídem; p.5

3.2.4. CONCEPTUALIZACIONES HISTÓRICAS DE PUESTA EN ESCENA

Como contextualización a la cuestión y dado que bajo ambas perspectivas –estética de lo performativo y estética de la recepción- interesa conocer el grado de **contingencia en la recepción** que permiten tomamos la evolución histórica que aporta de Fisher Lichte descriptiva de diferentes modelos / codificaciones de puesta en escena según dicha contingencia:

CODIFICACIÓN TRADICIONAL

A finales del s.XVIII se promueve una **separación total**, tanto espacial como lumínica, entre espectadores y actores con el objeto de **evitar en la medida de lo posible la imprevisibilidad** que se deriva de posible intervención de los primeros durante la realización escénica. Así, se restringe la contingencia de la recepción al máximo, ofreciendo al público la adecuada visualización de la representación –como traducción de la obra literaria- y restringiendo su capacidad de acción a algunos gestos convencionales (aplauzo final...)¹⁴⁶. Bajo esta perspectiva, el texto literario era lo fundamental y su transformación en realización escénica se daba a través de un proceso específico, la puesta en escena, entendida como “*disposiciones que se toman para poner una pieza en condiciones de ser representada*”¹⁴⁷ requiriendo tal proceso sendas **Estrategias de Representación**. Las condiciones de visualización que se dan por idóneas dejan al espectador en sombra mientras se ilumina la escena en exclusiva, recurso atribuido a **Wagner** quien teoriza la **Obra de Arte Total**.

CODIFICACIÓN MODERNA

A finales de s.XIX y principios del s.XX, la **dimensión sensible del espectáculo** adquiere condición de **arte autónomo** reorientando el peso de los **componentes del dispositivo escénico**. Se relega el **texto teatral** para alumbrar el denominado proceso de **re-teatralización** con las vanguardias europeas de principios de siglo XX, principalmente rusa y alemana, que experimentan a partir del espacio, del actor y de las artes plásticas. Emerge entonces la figura del **director** como organizador del conjunto de la puesta en escena, considerada ahora como actividad creadora. Uno de sus impulsores, Gordon Craig, apunta a aquello que debería “*hacer visible lo invisible*”¹⁴⁸. Hablamos entonces de **Estrategias de Generación** puesto que producen la actualidad de lo que muestran -hacer actual el movimiento en virtud de la escenificación-, atendiendo igualmente a las transformaciones sobre el espectador, a su

¹⁴⁶ CVEJIC, Bojana. *Teatralidad* en “Bat, bi, hiru, lau horma”. ARTIUM, 2012; pp.51-56. Guía textual inscrita dentro del programa “Egonaldiak. Artium bildumaren inguruko lehengoratzte jarduerak/Estancias. Prácticas reconstituyentes sobre la colección Artium” donde la escultura “Homenaje a Velázquez”; p.79

¹⁴⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. “Estética de lo performativo”. Adaba: Madrid, 2011; p.365

¹⁴⁸ *Ibidem*; p.368

capacidad de “hechizar” el mundo de éste. Este modelo de puesta en escena procura **organizar el comportamiento del público**, dirigiéndole en un determinado sentido admitiéndose un rol más activo del receptor ante una suerte de **obra abierta** a su interpretación. La **puesta en escena**, sometida sucesivamente a la uniformidad de cada género dramático y a la transcripción de las aspiraciones del dramaturgo, amparada por el rechazo al teatro naturalista aparca la imitación de la realidad en favor de un abanico de **signos teatrales** con diferentes significaciones posibles.

CODIFICACIÓN CONTEMPORÁNEA

Finalmente, el giro performativo de los años 1960's orienta la puesta en escena precisamente a las **condiciones de posibilidad de la realización escénica**, al **bucle de retroalimentación** entre actores y espectadores en un espacio-tiempo compartido que determina su **autopoiesis generativa** y que rompe con relaciones jerárquicas previamente establecidas. El teatro expande igualmente su campo (Sánchez Martínez¹⁴⁹) y emergen muy diversas experiencias teatrales (Lehman¹⁵⁰). La escenificación hace aparecer **el ahora**, se escenifica la actualidad, asumiendo la **autorreferencialidad** como liberación de su función secundaria. Bajo esta perspectiva, la escenificación consiste en la **creación de una situación abierta** para espectadores y actores que siempre deja margen para lo no planificado, lo imprevisible, incluso aunque se procure limitar al máximo siempre existe margen de maniobra. En este sentido, **las escenificaciones no sólo producen presencia sino que presentan presencia**. La definición de Fischer-Lichte bajo tales parámetros sería en consecuencia:

“Defino, por tanto, escenificación como el proceso de planificación, ensayo y establecimiento de estrategias de acuerdo a las que ha que generarse la materialidad performativa de la realización escénica”¹⁵¹

A lo largo de del estudio, analizaremos tanto la distribución espacial como el margen de contingencia en la recepción implícita en la práctica de puesta en escena de Juan Muñoz sin embargo, al margen de las operaciones de subversión o cuestionamiento que incorpore, la obra de Muñoz **parte del modelo tradicional**.

3.2.5. PROCEDIMIENTOS ESTÉTICOS DEL APARATO DE REPRESENTACIÓN TEATRAL Y OPERACIONES ASOCIADAS A LA PUESTA EN ESCENA

Bryan O’Doherty afirma que con los tableau, el espacio ilusionista del cuadro se actualiza en la galería-contenedor, si bien formula tal idea en paralelo a la opinión de que “*en la galería las*

¹⁴⁹ SÁNCHEZ, J.A. *El teatro en el campo expandido*, disponible en www.macba.cat, consultado el 3-06-2007

¹⁵⁰ LEHMANN, Hans-Thiess. “Teatro Posdramático”. CENDEAC: Murcia, 2013

¹⁵¹ FISCHER-LICHTE, Erika. “Estética de lo Performativo”. Adaba: Madrid, 2011; p.373

*convenciones teatrales se mueren*¹⁵². La teórica y performer Bojana Cvejic¹⁵³, sin embargo, defiende la existencia de un horizonte ideológico de expectativas derivado de el teatro como **aparato de representación normativo** en occidente. Este horizonte ideológico se basa en el modelo comunicativo tradicional de puesta en escena primando el **efecto de realidad** que fomenta la **identificación** de un espectador separado físicamente de la escena.

Las consideraciones de Cvejic resultan especialmente pertinentes a la hora de comprender la operativa de la puesta en escena en la obra de Juan Muñoz por dos motivos fundamentales. En primer lugar, se realizan ex profeso en el contexto de **la exhibición (concebida en términos de puesta en escena teatral) de una pieza netamente escultórica**, con lo que las tensiones relativas al medio más frecuente y significativo del objeto de estudio –campo escultórico– lejos de ser obviadas, son tomadas en consideración preferente. Por otra parte, las reflexiones en torno al aparato de representación aluden explícitamente al marco cultural europeo reflejándose en el horizonte de expectativas del espectador:

*“Entiendo aquí por teatralidad los efectos que ha tenido el teatro en tanto que aparato de representación establecido en la Europa moderna y cuyos ideales se remontan a la Grecia y la Roma de la Antigüedad. El aparato implica un sistema de operaciones materiales que fijan un horizonte ideológico de expectativas en el teatro, o en otros lugares y situaciones donde el aparato de la representación, o, como sencillamente voy a llamarlo aquí, la teatralidad, se despliega”*¹⁵⁴

Aparato de representación como sistema de **operaciones materiales** con una tradición histórica asociada que establece ciertas **expectativas** en el campo en que se despliega, teatral o de otra índole. Los efectos de tal aparato son definidos como **teatralidad**. Cvejic apunta a las expectativas derivadas de la puesta en escena como aspecto central teniendo en cuenta el ascendente peso que adquieren las operaciones en torno a la disposición de la escena y el público, tras el cuestionamiento de la **figura escénica**¹⁵⁵ por parte de las vanguardias teatrales. Pasamos a enumerar y describir brevemente las operaciones de puesta en escena bajo parámetros tradicionales.

¹⁵² O'DOHERTY, Bryan. “Inside the White Cube: the Ideology of Gallery Space”. University of California: Berkeley, 1999; pp.49-51

¹⁵³ Dentro del programa “Egonaldiak. Artium bildumaren inguruko lehengoratzte jarduerak/ Estancias. Prácticas reconstituyentes sobre la colección Artium” la escultura *Homenaje a Velázquez* de Oteiza fue puesta en escena sobre una plataforma giratoria, bajo proyecciones de luz cambiantes, durante un tiempo determinado marcado por la duración de la enunciación grabada de los textos teóricos elaborados al efecto entre los que se encuentra el ensayo sobre teatralidad que tomamos como referencia Bojana CVEJIC. *Teatralidad en “Bat, bi, hiru, lau horma”*, ARTIUM, 2012; pp.51-56

¹⁵⁴ *Ibidem*; p.51

¹⁵⁵ “Cuando, a comienzos del siglo XX, las teorías vanguardistas sobre el teatro ponen en tela de juicio el carácter especular y la figurabilidad del cuerpo escenificado, el principal argumento sobre la teatralidad se desplaza desde la puesta en escena a la relación entre escenario y auditorio.” *Ibidem*; p.53

EL ENCUADRE DE LA ESCENA O TABLEAU: Consistiría en la elección y “recorte”¹⁵⁶ o “enmarcado” del tableau (de la escena), de aquello que será mostrado a la vista del público y, por extensión, lo que queda oculto

Cvejic considera que el enmarcado de la escena establece una equivalencia que trasciende el concepto metafórico de la **ventana** (“finestra aperta”¹⁵⁷ una ventana que permite visualizar otro mundo) para alcanzar el de **espejo** (asociado a la idea de “auto-reconocimiento en” y “diálogo con” el mundo representado). Cvejic cita a Lehmann para sostener que el marco escénico se erige en ‘un **espejo** que permite que un mundo homogéneo de espectadores se reconozca en el mundo igualmente coherente de la obra dramática’¹⁵⁸ y que las expectativas de los espectadores sobre un **diálogo especular** se mantendrían incluso en ausencia de obra dramática, como corresponde al caso que nos ocupa. Los pormenores relativos a tales expectativas proyectados sobre la figura en el objeto de estudio serán tratados con posterioridad [§7.3]. Con objeto de explicar el fundamento teórico de este diálogo, Cvejic toma como mimbres un recorrido etimológico relacionado con la **visión** (partiendo de ‘espectáculo’¹⁵⁹) hasta concluir que los términos ‘teatro’ y ‘teoría’ comparten raíz y significación¹⁶⁰ en la actividad de ‘**especular**’, cercana a la teoría de la visión des-corporeizada defendida por la línea Greenberg [§6.3]:

“«Especular» detenta el significado racionalista de la percepción de formas claras y distintas, una contemplación cartesiana de ideas en el ojo de la mente por medio de la cual la mirada incorpórea del que contempla se refleja desde el objeto contemplado sobre la conciencia del cogito del sujeto. Así, la expectación extiende la acción de mirar de manera que su finalidad sea que te miren o te devuelvan la mirada”¹⁶¹

Englobaríamos en este apartado tanto los **límites del marco** así como la **extensión de su campo** visible / audible.

¹⁵⁶ Roland Barthes describe esta operación de “recorte” [*decoupage*] en teatro y cine como geométrica, asociándolo al aspecto racionalista del **discurso**, entendiendo discurso como “*describir el tableau que uno tiene en la cabeza*” cita de Barthes en libreto CVEJIC, Bojana. *Teatralidad* en Libreto “Bat, bi, hiru, lau horma” ARTIUM, 2012; p. 51

¹⁵⁷ *Ventana abierta*

¹⁵⁸ LEHMANN, Hans-Thiess. “Teatro Posdramático”. CENDEAC: Murcia, 2013, citado en CVEJIC, Bojana. *Teatralidad* en Libreto “Bat, bi, hiru, lau horma”, ARTIUM, 2012; p. 52

¹⁵⁹ “*Spectacle*” (FR s. XII) escena que concentra miradas. Dicho término acaba por extender ya en el s.XVI su designación a cualquier representación teatral. El origen latino del término francés se sitúa en “*spectaculum*” [*espectáculo*] que resulta de “*spectare*” [*ver, observar*], forma de “*specere*” [*mirar*]. Si la mirada fundamenta la raíz misma del término espectáculo Cvejic apunta una función política común a espectáculos diversos como el circo antiguo, las luchas, los juegos romanos o el espectáculo de corte de Luis XIV: **el control a través de lo visual**. Los términos “*speculo*”, “*speculari*” [*estar atento, espiar, mirar*] son vinculados al rango social de los asistentes a los espectáculos indicado por la perspectiva desde la que se inspecciona, proporcionada por su posición en el auditorio

¹⁶⁰ “*Théâtre*” incorpora el significado adicional de [*contemplación*] al de observación y, a través de su raíz común “*theorein*” [*considerar, especular, mirar a*] se pone de manifiesto una relación directa entre percepción visual y actividad mental. En la misma línea “*especulación*” y “*especular*” corroborarían la asociación precedente.

¹⁶¹ CVEJIC, Bojana. *Teatralidad* en Libreto “Bat, bi, hiru, lau horma”, ARTIUM, 2012; p.53

DISPOSICIÓN DEL LUGAR DE LA MIRADA: disponer la posición estratégica – estática o dinámica- de la mirada del público sobre el tableau debidamente enmarcado.

Siguiendo el sentido etimológico del término ‘teatro’ apuntado por Barthes: “*el teatro es, en efecto, una práctica que calcula el lugar de las cosas para la mirada*”¹⁶²

El término “*Theatron*”¹⁶³, con anterioridad a su extensión al conjunto del auditorio (sala y escena incluidas), designaba el lugar del público en el teatro griego. La **segregación espacial** procura al espectador una **visión privilegiada** en perspectiva de la escena a diferencia de las antiguas formas de entretenimiento plebeyo donde se mezclaban el espacio de actuantes y público – participantes-, que repercute directamente en su **implicación afectiva**. En paralelo, la separación se acompaña de una visibilización del rango social del propio espectador -según el lugar que ocupa-, que acudirá al teatro tanto para **ver como para ser visto**, una idea reiteramos recurrente en Muñoz y que fecunda las **dinámicas de la mirada [§7.4]**. Precisamente la extensión semántica de la palabra *teatro* al **edificio teatral** es razonada por Pavis desde la división de los espacios de la mirada y de la escena:

*“[...] es el lugar donde el público contempla una acción que le es presentada en otro sitio. En efecto, el teatro es un punto de vista sobre un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos lo constituyen. Sólo en la medida en que desplaza la relación entre mirada y objeto mirado se convierte en el edificio donde tiene lugar la representación.”*¹⁶⁴

El empleo de determinados **medios** en la obra de Muñoz (gráfico y radiofónico) no admite más que la separación entre público y escena. Partiremos de la disposición convencional de separación apuntada para evaluar la experimentación que de la disposición estratégica del lugar de la mirada/escucha se da en la obra de Muñoz así como las consecuencias que sobre la contingencia de la recepción ejercen las diferentes opciones.

INCORPORACIÓN DE LA FIGURA AL TABLEAU: La incorporación del ‘cuerpo humano’ al tableau ya encuadrado y dispuesto para su visualización (recepción).

La cuestión de la corporalidad en la obra de Muñoz resulta compleja, aun considerando las transformaciones que en su función representativa ha registrado el cuerpo en escena, puesto que las figuras antropomorfas ostentan su cualidad de sustituto del mismo modo que los actores su cualidad de intérprete. Tal y como expone Cvejic la **ley de figuración** que regía en la modernidad¹⁶⁵ sufre cuestionamiento y merma bajo las orientaciones escénicas que ponen en solfa o debilitan la función representativa de la figura escénica, como en Brecht o Artaud, aunque no terminan de eliminarla por completo.

¹⁶² BARTHES, Roland. *Diderot, Brecht, Eisenstein* en “Escritos sobre teatro”. Paidós: Barcelona, 2009; p.351

¹⁶³ CVEJIC, Bojana. *Teatralidad* en Libroto “Bat, bi, hiru, lau horma”, ARTIUM, 2012; p.52

¹⁶⁴ PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.435

¹⁶⁵ “*El cuerpo, según su escenificación teatral en la modernidad es una figura, en la que la ley de figuración conlleva sustitución y trascendencia de significado. La figura es el sujeto de unificación del mundo que sustituye al mundo del espectador.*” en CVEJIC, Bojana. *Teatralidad* en Libroto “Bat, bi, hiru, lau horma”, ARTIUM, 2012; p.53 [la negrita es nuestra]

Por otra parte, la imprescindible acción del actuante resulta tan sólo potencial en las figuras antropomorfas muñozianas con la única excepción de los interpretes en la Piezas de Radio y Performativas, a diferencia de quien porta la mirada, que en ocasiones puede transitar por el espacio representado y realizar otro tipo de acciones. A este respecto, recordamos que el lenguaje de la gestualidad teatral renacentista tomaba como modelo de **claridad gestual la estatuaria de la Antigüedad**, constituyendo la imagen estática del cuerpo –estatuaria- motivo tanto para la vanguardia como para las utopías más conservadoras durante el siglo XX¹⁶⁶. A este respecto cabe señalar que como consecuencia del proceso de **des-figuración** durante la modernidad en teatro se induce un modo particular de presencia corporal posdramática, la objetualización / esculturización del actor que trataremos en su momento **[§7.2.2]**.

Si bien a efectos de claridad expositiva las dos primeras operaciones -encuadre y lugar de la mirada- se plantean con anterioridad a una disposición en escena de la figura-escultura deberemos precisar que, especialmente en aquellas en que el elemento que delimita y connota el espacio es la propia figura, **las tres operaciones quedarían prácticamente in-disociadas**.

3.2.6. COMPONENTES Y RELACIONES EN LA PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

ESQUEMA DE ANÁLISIS DE LA PUESTA EN ESCENA

Partimos de la definición operativa que proporciona desde la RESAD el doctor y docente de Historia de la Puesta en Escena Pablo Iglesias Simón:

“Ordenación necesaria de los elementos escénicos para estructurar una determinada representación teatral”¹⁶⁷

Partiendo de la definición previa, deberemos abordar el análisis de una forma combinada a partir de varios focos. De un lado, deberemos detallar las constantes que presentan los **elementos** involucrados en la puesta en escena muñoziana. Dado que los elementos por sí solos no resultan explicativos de la puesta en escena global cabrá analizar las **relaciones** mutuas y el **sentido** evidenciado o sugerido en su **estructuración** como totalidad. Conscientes del estrecho vínculo que une la obra de Juan Muñoz con los horizontes históricos de

¹⁶⁶ LEHMANN, Hans-Thiess. “The Posdramatic Theater”. CENDEAC: Murcia, 2013; p.358-359

¹⁶⁷ Pablo Iglesias Simón (Madrid, 1977) es licenciado en *Dirección Escénica* por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Obtuvo el Premio Extraordinario al doctorarse en *Comunicación Audiovisual* en la Universidad Complutense de Madrid con la tesis *Trasvases discursivos del teatro de finales del siglo XIX y principios del XX al Cine Primitivo y al Cine Clásico de Hollywood*.

<http://www.alumnos.pabloiglesiassimon.com/lecciones/indiceleccioneshistoria.html>, consultado el 7-03-2013

representación, procuraremos **comparativas** con piezas de diversa datación cronológica que iluminen su práctica bien por correspondencia como por diferencia. Adicionalmente, procederemos a indagar en las estrategias muñozianas a través de una **investigación-creación** que permita mediante la puesta en escena práctica de los cuestionamientos emergentes.

Elementos · Signos del Lenguaje Muñoziano

La definición del hecho teatral enunciada por **Peter Brook** concita los que, desde los diferentes análisis, coinciden en enumerar como componentes mínimos necesarios de toda puesta en escena – **figura y mirada** en un **espacio/tiempo** comunes-.

No obstante, en caso de obviar ciertos componentes adicionales contemplados en las definiciones más extensamente inclusivas se soslayaría la relevancia de factores tales como lo que en argot teatral se denomina **espacio sonoro**, de clara relevancia en la obra de Muñoz. Siguiendo pues los planteamientos escénicos generales, los elementos necesarios acostumbran a acompañarse de otra serie de áreas que, si bien resultan prescindibles, completan las más de las veces la puesta en escena teatral y que pasamos a sintetizar:

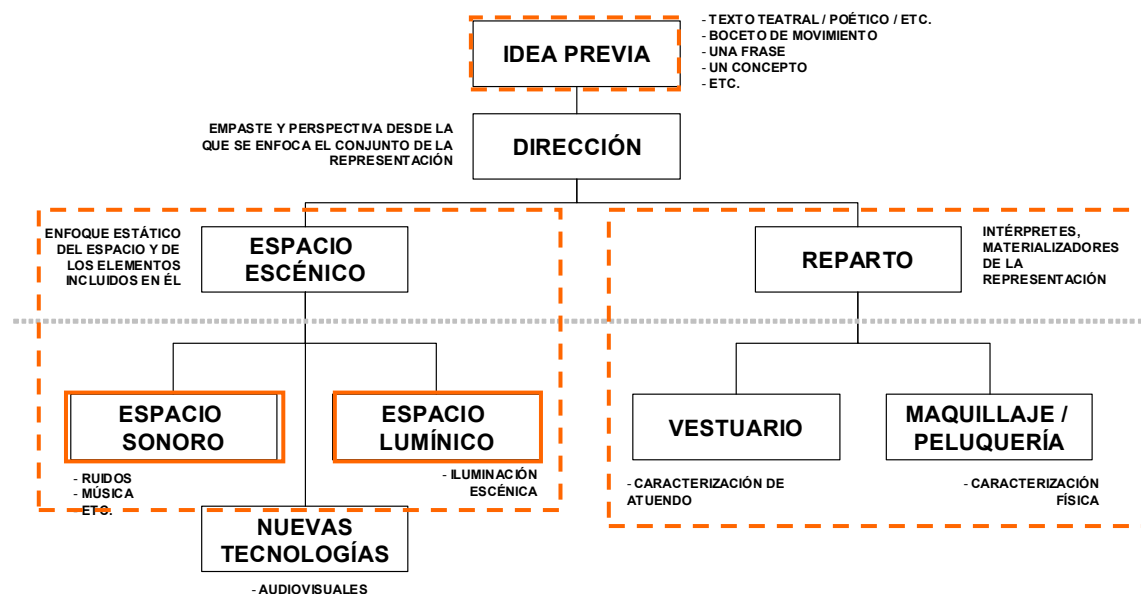


Fig. 3.6. · AREAS DE UNA PUESTA EN ESCENA TEATRAL

El esquema global precedente presenta componentes afines a los elementos clave de la obra muñoziana. En primer lugar cabe preguntarse por el **carácter escénico del espacio** del objeto de estudio, si bien habremos de añadir el análisis de otro factor importante como es la cuestión diferenciadora y conflictiva del **tiempo escénico**. Por otra parte, englobadas en el interior en color rojo figuran aquellas áreas que, aun consideradas subsidiarias, cuyo análisis permite observar determinadas claves centrales en el carácter específico de la puesta en escena del objeto de estudio, destacando en relación a la figuración espacio-temporal la **luz**. Encuanto al **espacio sonoro**, entendemos que entraña una mayor complejidad en la medida en que

constituye la materialidad de algunas piezas y se analizará de forma pormenorizada en relación a su recepción.

Los aspectos de caracterización serán abordados conjuntamente con el análisis de la figura antropomorfa (**reparto** en el esquema previo).

Por **idea previa** nos referimos al sustrato generador de la dramaturgia –tradicionalmente el texto dramático- asimilado en nuestro estudio del caso muñoziano a las fuentes que generan relaciones **intertextuales**.

Finalmente, apuntamos que la implementación de recursos que podrían responder al epíteto nuevas tecnologías resulta irrelevante de forma que desechemos su análisis.

Sistema (Operaciones) · El Todo es Más que las Partes

Si bien el desarrollo capitular gravita sobre el análisis de los **elementos** necesarios - Espacio/Tiempo, Mirada y Figura (Antropomorfa) – las **operaciones** apuntadas por Cvejic para la puesta en escena -Enmarcado de la escena, Lugar de la Mirada e Introducción/Composición en base a la Figura- entretejen los cuestionamientos básicos formulados para llegar a concretar las estrategias de puesta en escena de Juan Muñoz. Esta distribución capitular responde a una aspiración de claridad en los planteamientos analíticos, si bien la **concomitancia** entre elementos y operaciones apunta a una reiteración de los vínculos que exige una permanente citación de unos y otros orientándose hacia un modelo de ecos **rizomáticos**¹⁶⁸. Proponemos el siguiente esquema relacional compresor de componentes y operaciones:

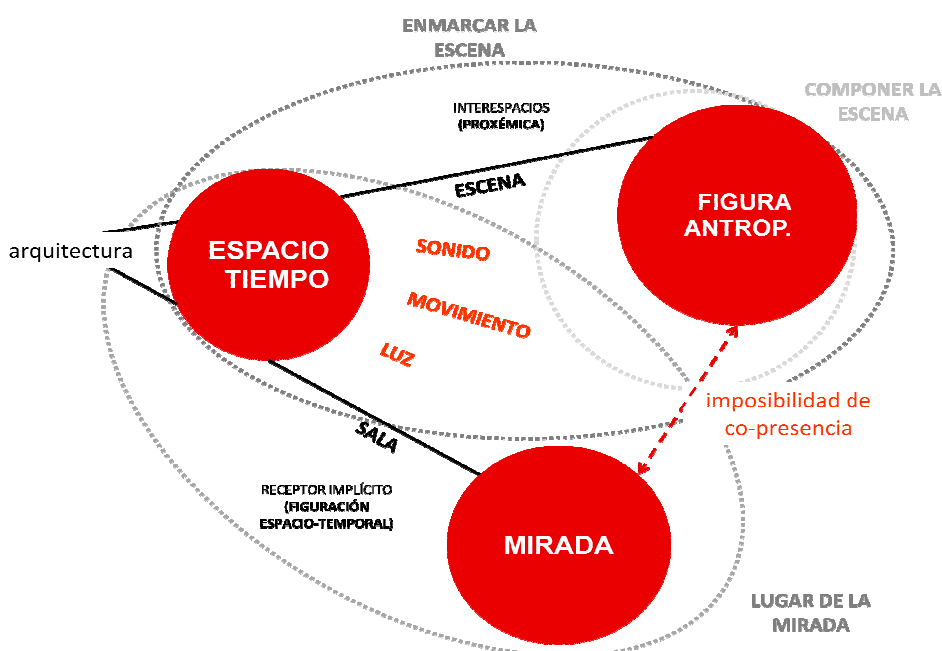


Fig. 3.7 · ELEMENTOS Y OPERACIONES DE PUESTA EN ESCENA EN INTERRELACIÓN

¹⁶⁸ **Rizoma** · modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica —con una base o raíz dando origen a múltiples ramas, de acuerdo al modelo del árbol de Porfirio—, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro [Deleuze & Guattari 1972:13].

En la Teoría de los Sistemas se afirma que, en los sistemas complejos, el todo es superior a la suma de las partes. De esta forma, los análisis de la puesta en escena de ciertas piezas – procurando abarcar **la totalidad de las familias y las tipologías** más dispares posibles – resultaran explicativos de las fórmulas estratégicas de Muñoz, salpicando en su concreción las exposiciones más teóricas. También, habremos de prestar especial atención a la **conjunción** de los diferentes elementos y sistemas significantes, si apuntan en una dirección común buscando un todo empastado, una mera yuxtaposición rítmica, si entran en contradicción, si fluyen independendientes, etc. Adicionalmente, se analizarán posibles variaciones en relación a la **disposición concreta** en el espacio-tiempo de exposición, en relación a los diferentes **marcos históricos** de representación e incluso en base a **estéticas productivas, receptivas y performativas**.

Pasamos a inquirir sobre las cuestiones de fondo en base a la operativa de puesta en escena.

CUESTIONAMIENTOS SEGÚN OPERACIONES DE PUESTA EN ESCENA

Espacio y Tiempo [Enmarcando]

La operación de enmarcar el espacio escénico exige una **distinción terminológica** derivada de la práctica teatral que asigna **un lugar para los componentes** (actores/figuras, el público/mirada) cuyo conocimiento nos permitirá tanto designar correctamente cada zona como comprender si las diferentes opciones de **configuración espacial** en la obra de Muñoz terminan por respetar, borrar, confundir o multiplicar tales fronteras. La previamente denominada **escenoarquitectura** asumiría tal competencia, si bien, la **arquitectura**, muy especialmente a través de sus elementos auxiliares, parece desempeñar funciones adicionales en el objeto de estudio que igualmente pretendemos desentrañar. De hecho, dada la variedad medial en la obra de Muñoz, la **figuración espacio-temporal** responde a diferentes técnicas y códigos que pueden incluir la arquitectura dada de la sala expositiva o, al margen de ella, una serie de elementos arquitectónicos dibujados o enunciados, conllevando **inscrita** cada forma de representación espacial una **mirada implícita, un espectador teórico**.

La representación espacial no sólo implica una mirada sino también sucesivas (y compatibles) **concepciones filosófico-científicas** que Javier Maderuelo del espacio nos proporciona desde sus consideraciones relacionales entre escultura y arquitectura. Tales concepciones contribuirán a la comprensión del **sentido del espacio** en la práctica de puesta en escena de Muñoz así como a cierto carácter connotativo de las **atmósferas figuradas**.

Los espacios escenográficos pretenden, según formula Surgers, la **aparición de la ficción** ante la mirada. Al margen de la distinción más o menos neta con la realidad que se pretenda en su producción y finalmente sea interpretada, los **espacios significantes** planteados por Muñoz suscitan la lectura de la escena que también se dirime en términos espaciales. Así, la orientación escenográfica establecida por Schèfer designa una serie de **espacios intermedios** -relaciones entre personajes y con la arquitectura- de gran relevancia en la obra de Muñoz cuyo horizonte de expectativas cabe hallar en los análisis antropológicos de Edward T. Hall. La

denominada **proxémica** daría cuenta del empleo y percepción que de su espacio físico hace el ser humano.

Finalmente también **la representación de lugares** juega, como sugiere Surgers con la adecuada proporción de aquello que **se muestra y que queda oculto**, delimitándose el *fuera de campo* en función de los límites del marco así como en aquello que en su interior, la escena *encuadrada*, es visible (luz) y/o audible (sonido).

Si habláramos de enmarcado espacial para familias escenas de piezas plásticas, el tiempo se erige en la dimensión que delimita el marco de piezas cuya principal materialidad es el **sonido**, emergiendo también el de piezas en que se introduce el **movimiento**. Aun cuando espacio y tiempo hayan caracterizado la principal subdivisión de las artes, han de ser consideradas dimensiones parejas (conjuntamente, especialmente en términos de co-presencia). Manteniendo la división sólo a efectos de análisis, la dimensión temporal también detenta una gran diversidad de ejes en la puesta en escena, pudiendo hablar de **temporalidad** del dispositivo, de recepción, de la escena representada, del tiempo ontológico de los elementos de la representación... dichas temporalidades pueden funcionar en una misma puesta en escena en relación de concurrencia **o en diferentes**.

Cuestiones que trataremos en el Capítulo 4 en relación al Espacio:

- ¿Qué **demarcación** teórica del **espacio teatral** establecido por la **escenografía** es aplicable al análisis de la puesta en escena de la obra de Juan Muñoz? ¿cómo se gestiona tal demarcación en la práctica de puesta en escena del objeto de estudio?
- ¿Qué función desempeña la **arquitectura** en la obra de Muñoz, dada? ¿puede adquirir una orientación de arquitectura teatral?
- ¿Qué papel cumplen los **espacios intermedios** entre elementos? ¿qué relación espacial se establece entre las **figuras y la mirada**?
- ¿Qué idea **científico-filosófica** de espacio maneja Muñoz en su práctica? ¿cómo connota tal idea los **lugares ficticios** por él ideados?

Cuestiones que trataremos en el Capítulo 5 en relación al Tiempo:

- ¿Podemos hablar de un tiempo escénico en el objeto de estudio?
- ¿Cómo se manifiesta la temporalidad en la obra muñoziana? ¿qué **temporalidad** caracteriza a los componentes de las puestas en escena de Muñoz? ¿existen paralelismos entre las **orientaciones científico-filosóficas** espaciales y la temporalidad en el objeto de estudio?
- ¿Cómo juega Muñoz con las **temporalidades y espacialidades** (ontológica de los componentes, del dispositivo, representada en la escena, de la estatua,...)? ¿Qué **estrategias** inscribe en su práctica de puesta en escena que articulan la diversidad de temporalidades y espacialidades implicadas?

La Mirada del Espectador [Disponer su Lugar]

Dado que los **roles posibles del espectador de arte** han ido multiplicándose a lo largo del devenir histórico, estableceremos una correspondencia terminológica, con objeto de precisar aquel que mejor corresponde a la obra de Muñoz, el espectador teórico/prendido.

Cualesquiera que fueren tales roles en cada pieza la **percepción** de determinados estímulos ha de darse –no necesariamente de la totalidad de la escena pudiendo permanecer oculta o inaccesible parte de la información- según el habitual **proceso perceptivo** y de los factores que acompañan a la mera opticalidad, pudiéndose explorar su manipulación en función de la **condiciones de encuentro** previstas entre la pieza y el espectador.

El marco de las piezas sonoras constituye una esfera perceptiva diferente de la visual. La dimensión sonora en la obra de Muñoz no debería de ser ignorada en la medida en que el sonido, ya sea por presencia -musical, textual, foleys- o por flagrante ausencia –labios movientes, escenas con apariencia ruidosa, instrumentos musicales...-, adquiere una densidad importante que acometeremos en relación al oyente.

Finalmente, la **recepción** de la pieza deriva en una determinada **experiencia estética** con efectos tanto **cognitivos** como **emocionales** en el espectador.

Cuestiones que trataremos en el Capítulo 6:

- ¿Qué papel se reserva al público en la puesta en escena? ¿se dirige al público de forma global e indiferenciada? ¿Qué **forma de mirar** se presupone en diferentes familias?
- ¿Cómo introduce el engaño en las piezas? ¿en qué aspectos del **proceso perceptivo** incide Muñoz para introducir sus trucajes? ¿se trata de ilusiones ópticas o incide sobre aspectos adquiridos y asociados a la percepción? ¿Cómo funcionan los **mecanismos de la ilusión** en Muñoz y en qué medida se prevén en la puesta en escena? ¿cómo influye el **lugar de la mirada** y las condiciones generales del encuentro en la generación de ilusión?
- ¿Qué **presencia** tiene la dimensión sonora en las diferentes familias de la obra de Muñoz? ¿cómo se relacionan las esferas perceptivas en la obra de Muñoz? ¿Qué implicaciones incorpora la creación específica para el **medio radiofónico**? ¿qué uso del **lenguaje radiofónico** realiza en la familia correspondiente y qué uso característico del **sonido** realiza en el resto de la obra?
- ¿Cuál sería la **experiencia estética** teórica derivada de la puesta en escena Muñoziana? ¿Qué se pretende **generar** en el público? ¿significación-**comprensión** de un mensaje? ¿efectos **emocionales**?

Figura [Componer la Escena]

La ecena muñoziana incorpora de forma preferente una serie de formatos que remiten a la representación de la figura humana-humanoide, si bien, también admite en mucha menor medida la voz grabada y las acciones escénicas de personas reales. Las posibles

características comunes que podamos detectar en el conjunto de tipologías podrían dibujar una serie de estrategias de representación tanto como formas individuales como a nivel de su disposición en escena, bien relacional o no que orienten el carácter contemporáneo de la práctica de Muñoz.

Así, los cuestionamientos del capítulo correspondiente a la figura, el capítulo 7 serán:

- ¿Es **necesaria la presencia de figuras** para la concepción de la pieza como **escena**?
- ¿Qué **tipologías de humano-humanoide figura antropomorfa** aparecen en la obra de Juan Muñoz -características materiales, formales,...-? ¿Presentan las diversas representaciones **características comunes** entre sí? ¿qué **estrategias** de representación se ven implicadas en las figuras y qué relaciones establecen con el campo escultórico y el teatral?
- ¿Qué **efectos y significación** se deriva de las diferentes tipologías y configuraciones conformadas a partir de la conjunción de figuras?
- ¿qué **escenas y dinámicas** podemos considerar típicamente muñozianas a partir de su puesta en escena?

3.3. CONCLUSIONES · *Aria*

TEATRALIDAD

En atención al periodo transicional en que se inscribe la obra muñoziana y más allá de los estudios realizados al respecto [§CAP2], hemos analizado su cariz teatral desde dos perspectivas. De un lado el prisma tardomodernista (Greenberg, Fried) ha situado la noción de teatralidad en el orden de la **esencialidad** medial -pureza/contaminación de las artes-, perfilando convergencias y divergencias desde ciertos polos del **dispositivo** teatral –*mimesis, drama y teatron* (Sánchez Martínez)- hacia un campo escultórico en expansión –hacia la arquitectura y en relación a la estatuaria-. Por otra parte, en atención a la recuperación de la figuración en el objeto de estudio, hemos abordado la teatralidad como una variante de la **representación** dotada de ciertas especificidades apuntadas por Cornago. Concretamente, la explicitud de su condición de artificio mediante la ostentación de su **falsedad** y el acontecer de su **levantamiento** en el durante de su proceso comunicativo.

En relación a la esencialidad del medio escultórico, Fried rechaza por teatral –banal, mero efecto- la experiencia temporal y auto-consciente del espectador en las instalaciones minimalistas. El planteamiento opuesto de Krauss legitima la incidencia temporal en escultura tanto mediante ejemplos históricos de contaminación –que incluyen desde la estatuaria de Rodin hasta experimentos escénicos multidisciplinares como *Relâche*- como bajo una cartografía de campo expandida. Dos tendencias “contaminantes” resultan especialmente interesantes a la hora de hallar el territorio muñoziano: la relativa la **arquitectura** que detentan **instalaciones / environmental art** y la incursión del **arte de acción / performance**.

Teatralidad · Performatividad

Aquello que **ocurre y se escapa** tan pronto como sucede, que pertenece al ámbito de la **experiencia** y se da en relación de **co-presencia** –mismo espacio y tiempo- entre actantes y público, aparece en una mínima parte del objeto de estudio. De esta forma, ateniéndonos a las condiciones mínimas del **hecho teatral** formulado desde la sencillez por Brook y desde el razonamiento académico de Fischer-Lichte en relación a la **performatividad**, no cabe afirmar que la obra de Muñoz sea teatral más que en la realización escénica de dos *Piezas Radiofónicas* –y, permítasenos adelantar, dentro de unos límites performativos estrechos [§A.6.1 y §A.6.3]-.

Sin embargo, no deberíamos ignorar determinados **paralelismos** que podrían justificar un **efecto teatral** propiciado por el artificio muñoziano basados, precisamente, en los **elementos mínimos** que configuran el hecho teatral – *actores, mirada y espacio/tiempo escénicos* - así como en algunas tensiones en el núcleo de la teatralidad bajo parámetros esencialistas, esto es, en los componentes del **dispositivo teatral** –*mimesis, drama y teatron*-, pues puede ser el

efecto teatral el que de cuenta de las condiciones de imposibilidad de convivio, de teatralidad-performatividad.

Performatividad y Puesta en Escena

Tampoco cabe el apelativo de teatral si consideramos como esencia de teatralidad el **bucle de retroalimentación autopoiético** que se daría durante el levantamiento común entre agentes que caracteriza la **estética de lo performativo** pues, en la mayoría de los casos ni siquiera cabe la posibilidad de que se dé debido a su materialidad. Aun cuando se evidencia que la obra de Muñoz responde principalmente a la idea de **artefacto** y, en consecuencia, a una puesta en escena de carácter escenográfico (en los términos de Aumont), no abandonamos la perspectiva performativa en la medida en que sí se da un **efecto teatral** basado en la negación en el grueso de la obra de las condiciones de posibilidad de lo performativo, cuestión en la que abundaremos durante la investigación subsiguiente.

Teatral · Mise-en-Scene

Muñoz coincide con Fried en su admiración por la capacidad de **creación de atmósferas** de las instalaciones minimalistas¹⁶⁹, difiriendo en la valoración que de la práctica de puesta en escena hace en relación a su contribución a la artísticidad de la pieza. Si bien en la revisión a su crítica el estadounidense alaba la maestría en las mise-en-scène de las exposiciones dedicadas en exclusiva a Morris o André, concluye que ésta constituye un mero aspecto accesorio al que se le otorga el papel central -cita a Thierry de Duve al afirmar que “*en cierto sentido la instalación era la obra*”¹⁷⁰-, desviando la atención hacia cuestiones externas a la misma esencia del arte que contribuyen a pervertirlo.

Tal perversión del arte “auténtico” -ajustado a las propiedades del medio- derivada de la expansión del campo escultórico hacia la arquitectura por las instalaciones minimalistas proporciona una indeseable **experiencia temporal** y **conciencia de sí mismo** en el espectador. La acusada práctica instalativa del grueso de las piezas que conforman la obra de Muñoz permite diferentes opciones de recepción que en modo alguno eluden la temporalidad receptiva, sugiriendo la planificación de las condiciones de encuentro obra-espectador y la subsiguiente experiencia estética en las que se profundizará en capítulos posteriores.

En conclusión, entendemos que la obra de Muñoz **es teatral** bajo los parámetros esencialistas de Fried, en tanto en cuanto las piezas no se circunscriben a las especificidades del medio en que son creadas, primando un **ilusionismo** prima la mise-en-scène como un **factor esencial** destinado a intervenir en la **experiencia receptiva**, no excluyente de un desarrollo temporal (duración) y orientado a influir sobre las **competencias interpretativas** de cada sujeto.

¹⁶⁹ Muñoz confesaba a Schimmel “*For example, I'm much more interested in what Donald Judd did at Marfa than in his sculpture. His final and most important creation was not rectangular sculptures placed in the middle of a museum. It was this gigantic environmental display*”, en BENEZRA, Neal. “Juan Muñoz”. University of Chicago Press: Chicago, 2001; p.148

¹⁷⁰ FRIED, Michael. “Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas”. Machado libros: Boadilla del Monte, 2004; pp.67-68

Teatral · Artificiosa

En cuanto a su relación con la **falsedad** y su **ostentación del componente artificioso de la representación** la obra muñoziana se muestra altamente teatral. Como explicaría el director del MACBA, Manuel Borja-Villel en relación a los artistas seleccionados para la exposición “Un teatro sin teatro”, el nexo de unión sería la *“teatralidad como concepción del mundo”*¹⁷¹, lo cual admite amplios deslizamientos entre realidad y ficción propiciando una **lectura lingüística transdisciplinar**.

Posicionando nuestra mirada en torno a la instalación, Muñoz siente atracción por la capacidad minimalista de generar **atmósferas** o por los procedimientos para **activar el espacio** contenido en una sala a partir de un elemento pequeño como observa en Carl André, no ocurre lo mismo con la naturaleza de dichos elementos. Frente al aburrimiento que le proporcionaba la fría abstracción de los poliedros compositivos minimalistas, se decanta por una **figuración** que refiere principalmente a **elementos arquitectónicos** y a **representaciones de la figura humana**. Esto orienta su arte hacia parámetros convergentes con la noción de **escena** que contribuyen a un **efecto emocional** en el espectador y a la búsqueda de un sentido **narrativo**.

Dichos elementos no proporcionan un **efecto realidad** completo –dependiendo el grado de tal efecto fundamentalmente de las competencias del espectador y de su despliegue escénico los deslizamientos entre realidad y ficción correrán en un sentido u otro- sino que más bien ostentan su **falsedad** –en primera o segunda instancia-. De esta ostentación se desprende su condición de **signo alegórico**, propiciando una lectura en términos textuales de la pieza. La forma concreta en que plantea tal condición, adquiriendo una significación abierta a diferentes estructuraciones-puestas en escena exige una profundización postrera.

PUESTA EN ESCENA

Puesta en escena · Giro Lingüístico y Performativo

Contrastados los matices semánticos que arroja la constelación de términos alusiva a la puesta en escena desde las más influyentes tradiciones culturales – anglosajona, francesa y alemana - consolidan las dos ideas fuerza relativas a la teatralidad previamente mentadas: la expresión francesa *mise-en-scene* o la anglosajona *staging* resultan de plena aplicación al objeto de estudio en la medida en que otorgan su peso a la disposición de un emplazamiento y al sistema semiótico de sentido que se vehicula. Hacen referencia a una dimensión sensible pre-fijada. *Performance* y *aufführung*, por su parte, incidirían mayormente en el componente performativo, de acción, acaeciendo tan sólo en le presente de su comunicación.

Adicionalmente cabe especificar que la noción de puesta en escena comprenderá a efectos de la presente tesis, además de la *escenografía* – respecto a cuyo enfoque hacia dinámicas de visualización y tránsito imaginativo entre realidad y ficción se abundará en capítulos

¹⁷¹ <http://www.lavanguardia.mobi/slowdevice/noticia/51352097003/EI-MACBA-recorre-en-una-exposicion-la-nocion-de-teatralidad-en-el-arte-contemporaneo.html>, consultado 2-11-2009

posteriores-, los aspectos dramáticos implícitos o potenciales en la escena muñoziana deslindados por algunos teóricos (Schefer, Aumont).

En este sentido entendemos que la obra de Muñoz acusa un influjo tanto del **giro lingüístico** como **performativo**, en términos de afirmación y negación respetivamente. Si bien las condiciones de materialidad, medialidad y esteticidad de la obra instan a un análisis en base a una **estética receptiva** frente a la **performativa** –artefacto versus cuerpos en movimiento; condiciones perceptivas y comunicativas versus juego social; obra y su significación versus evento-, queremos destacar que los segundos factores de la comparación concurren a nivel de **expectativa**. De esta forma confrontaremos a nivel teórico y a lo largo de nuestra investigación-creación los planteamientos derivados de la estética de lo performativo con objeto de buscar condiciones y espacios de posibilidad e imposibilidad.

Codificación de la Puesta en Escena

De hecho, el aparato normativo y las consecuentes expectativas generadas por la codificación de puesta en escena tradicional apuntadas por la performer y teórica Cvejic constituyen el punto de partida de la operativa en que basamos nuestro análisis. Sin perjuicio de registrar afinidades con los otros dos modelos de puesta en escena distinguidos según el grado de contingencia espectral que habilitan –*tradicional, moderna y contemporánea*-, las **estrategias de representación** encaminadas a una determinada visualización se imponen en el objeto de estudio frente a las estrategias de generación o el planteamiento de situaciones de abiertas para la retroalimentación entre agentes.

Elementos y Operaciones de Puesta en escena Normativa

En consecuencia, emprendemos un análisis basado en el paralelismo que hallamos entre los **elementos mínimos** del hecho teatral y el vocabulario básico de la obra muñoziana –espacio y tiempo escénicos, mirada, actuante/figura antropomorfa o intérprete-.

Dichos elementos serán interrogados según las tres **operaciones** básicas que hemos definido como constituyentes del aparato de representación que extiende la convención teatral a un amplio espectro de manifestaciones y que da lugar a la puesta en escena tradicional:

1. **Enmarcado** · establecimiento de los límites y el carácter espacio-temporal de la escena.
2. **Lugar de la mirada** · distancia y situación relativa del observador con respecto a lo observado así como las competencias que de esta posición teórica se derivan.
3. **Disposición y características de la(s) figura(s)** · en el espacio escénico configurando en solitario o en grupo situaciones dramáticas más o menos inteligibles.

ANEXO 3.1 · ORÍGENES DE LA MIMESIS TEATRAL Y ESCULTÓRICA ¿IMPOSIBLE CONCILIACIÓN?

La disertación de Valeriano Bozal¹⁷² en torno a los orígenes de la representación en la cultura occidental nos provee de una comparativa entre la **mimesis escultórica y teatral** en Grecia que nos permitirá atender a las peculiaridades que operan en sus respectivos sentidos originales asociadas a la **performatividad** y a la atribución de una presunta naturaleza **espacial o temporal**. Por otro lado, el **principio de sustitución** que toda representación entraña, parte de una concepción **mágica** –que Muñoz atribuye al hombre prehistórico en relación al espacio en “La imagen del animal” para descartarla en el artista contemporáneo y en su obra- asociada al concepto de *doble* (verdad) que deriva en mera ilusión-artificio (verosimilitud).

MIMESIS: MEDIACIÓN ENTRE DOS MUNDOS. ORIGEN DE LA REPRESENTACIÓN EN TEATRO Y ESCULTURA

Mimesis es un concepto de larga tradición en la Grecia antigua tanto en artes escénicas como en plásticas, aunque sus acepciones postreras varíen con respecto al sentido original expuesto por Bozal. Éste defiende que **mimesis en origen supone representar en un sentido específico** que explica a partir de la noción de *Kolosos* (asociada a la escultura) y cuya evolución es hasta cierto punto enfrentada a la de teatro (como derivación de las fiestas agrarias).

Representación Escultórica · Monumentalidad

El coloso, desde una **perspectiva contemporánea** es una figura que pertenece a un orden o escala superior al de los seres humanos y que implica la calificación de ‘grande’ y ‘monumental’. Esta segunda cuestión, la de la **monumentalidad** ofrece unas especificidades que han marcado las prácticas escultóricas en su dimensión material, formal y social así como en relación al espacio-tiempo en el que se ubica. La descripción de Bozal sintetiza la cuestión:

“Lo monumental impresiona y es simple, directo, tiene capacidad de evidencia, se articula con el entorno y contribuye a organizarlo, a crear un ambiente determinado. Lo monumental suele ser también noble y el monumento es por lo común valorado colectivamente.”¹⁷³

En relación al principio de sustitución, el coloso, desde la **perspectiva de la antigua Grecia** era “un *doble* que permitía poner en relación este mundo con otro, el de los muertos”. Este **doble** no tenía por qué perseguir una fidelidad a la apariencia humana -aunque ocasionalmente así sucediera- ni presentar **parecido** fisonómico alguno. Su condición de *doble* excede la idea de retrato o recuerdo, diferenciándose explícitamente de la imagen:

¹⁷² BOZAL, Valeriano. “Mimesis: las imágenes y las cosas”. Visor: Madrid, 1987; p.69

¹⁷³ *Ibidem*; p.67

*“El kolossós es, como bien ha señalado Vernant, un **doble** del muerto, no una **imagen**. [...] Si no hay parecido, cual es la razón por la que el Kolossós mimetiza – encarna, dobla, presenta...- al muerto?”¹⁷⁴*

En la medida en que la imagen prima en la representación muñoziana su obra se acoge al **principio de sustitución** descartando el ancestral **pº de encarnación**, una cuestión a tener en cuenta en el análisis de sus figuras antropomorfas [**§CAP7**]. La figuración muñoziana comporta la imitación de apariencias incluso desde un alto grado de fidelidad como se deriva del empleo de técnicas como el positivado de moldes del natural –véanse como ejemplos *Enano Krefeld (P0051)* o el muñeco de ventrílocuo (*P0183*)-.

No obstante cabe preguntarse por el referente ¿pretende imitar la realidad? El mismo autor afirma que su figuración estaría alejada del enfoque **realista**, para abrazar una vocación **alegórica**, esto es, alusiva a cuestiones ajenas a la imagen reconocida por el receptor. En principio, la producción de apariencias no resulta incompatible con el sentido de la mimesis-imitación apuntada, pero, del mismo modo, resulta una operación insuficiente y diferenciada de la creación de un **doble**. Por otra parte, la peculiar tipología de los modelos antropomorfos elegidos, las ‘rectificaciones’ en la técnica de reproducción de apariencias, su disposición en el espacio así como una tendencia a la repetición, constituyen factores que eluden la percepción nítida de fisonomías concretas, alejándose así del concepto de retrato, de su identificación con un individuo en particular.

Tres son las características otorgan la condición de **doble** según señala Bozal:

1. **Materialidad:** pétreo, inerte, inmóvil, inánime, muerta, “ajena a todo lo que existe”¹⁷⁵ y a la naturaleza temporal cíclica de la naturaleza. Se proyecta hacia la eternidad.
2. **Lugar:** anclada, fijada al suelo articula su emplazamiento, frecuentemente transforma el contexto en lugar de auto-reconocimiento colectivo.
3. **Ritual:** para que la piedra adquiriera la condición de doble, de kolossos, ha de operarse un ritual que permita el advenimiento, que materialice la presencia de otro mundo en este.

La obra de Muñoz, en sintonía con sus palabras, denota su conocimiento y consideración por la orientación monumental de la escultura que se extiende, asimismo, a sus posteriores rupturas. Así, expresa su admiración por la estatua de Rodin dedicada a **Balzac**¹⁷⁶ por su capacidad de permanecer ajena e impenetrable al transitar de los parisinos estableciendo un **espacio en torno a sí misma** en su emplazamiento urbano. Y es precisamente el mismo Rodin a quien se atribuye la ruptura con la relación indisoluble de la estatua a un lugar específico¹⁷⁷. Cabe entender que Muñoz atribuyera ese efecto de espacio propio en torno a sí de las estatuas aun cuando se dispusieran en ubicaciones distintas, como en el caso de las

¹⁷⁴ *Ibidem*; pp.67-68

¹⁷⁵ *Ibidem*; p.68

¹⁷⁶ MUÑOZ, Juan. *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.61

¹⁷⁷ KRAUSS, Rosalind. *El tiempo narrativo: La cuestión de las puertas del infierno* en “Pasajes de la Escultura Moderna”. Akal: Madrid, 2002; pp.15-49

instalaciones, articulando temporalmente espacios disímiles –sin perjuicio de establecer igualmente tensiones relacionales en los espacios intermedios entre estatuas-. El segundo de los principios de monumentalidad que asocia de forma indisoluble la estatua al lugar quedaría roto al menos en su vocación espaciotemporal inalterable.



Fig. A.3.1 · Monumento a Balzac en el MOMA (1891-1897), Auguste Rodin



Fig. A.3.2· Monumento a Balzac en Paris(1891-1897), Auguste Rodin

En cuanto a la **materialidad**, si bien emplea frecuentemente materiales considerados nobles por la tradición (bronce, madera, piedra), éstos se alternan con otros más remisos a la idea de perdurabilidad sin término y más cercanos a las nuevas materialidades que incorpora la modernidad (escayola, silicona, tela y fibra de poliéster, etc.). Pero aún existe una tercera condición necesaria para convertirlo en doble que lo distancia de la idea de imagen, la que permite el enlace de dos mundos:

«Un doble es algo completamente distinto a una imagen», escribe Vernant. «No es un objeto 'natural', pero tampoco es un producto mental: ni una imitación de un objeto real, ni una ilusión del espíritu, ni una creación del pensamiento. El doble es una realidad exterior al sujeto, pero que en su misma apariencia, se opone por su carácter insólito a los objetos familiares, al decorado ordinario de la vida. Se mueve en dos planos que mueven al mismo tiempo una notable disconformidad: en el momento en que se hace presente se descubre como no siendo de aquí, como perteneciente a otro lugar inaccesible.»¹⁷⁸

El **ritual**, la posibilidad de poner en contacto dos mundos de naturaleza dispar, otorga al artista el estatus de **médium**, un factor que la racional modernidad descartaría. Muñoz desplaza el sentido y el agente de la mediación de la encarnación a la interpretación y del artista al espectador.

Por otra parte, en la medida en que las piezas de Muñoz van disgregándose en fragmentos a lo largo u ancho del espacio dispersando la atención del espectador, a medida que incorporan aspectos como narratividad o apariencia de movimiento, renuncian a la capacidad de **evidencia** mencionada por Bozal. Podemos entender tales operaciones como el reverso de la monumentalidad.

¹⁷⁸ BOZAL, Valeriano. "Mimesis: las imágenes y las cosas". Visor: Madrid, 1987; p.69

Representación Teatral. Fiestas Agrarias

Los términos *mimos* y *mimeisthai* constituyen el origen etimológico de mimesis y hacen referencia a los cambios de personalidad operados en las fiestas agrarias que, a posteriori, darían lugar a las artes escénicas. Los participantes experimentaban la **encarnación en sí mismos** de seres no humanos o no contemporáneos, pero el término *mimeisthai* alude más al **representar/encarnar** que al **imitar**.

La mimesis, en este caso también requiere de unas características materiales y formales específicas y de un ritual con el resultado de que los participantes adquieran la personalidad divina, heroica, etc., y se de la **katharsis** de los **participantes [§CAP6]**. También se ponen en contacto realidades de distinto orden y el parecido resulta igualmente prescindible (¿qué apariencia tiene tal Dios más allá de una representación?), aunque ocasionalmente se empleen **máscaras [§CAP7]** para favorecer la **semajanza** como mediación entre **identidades**:

“La mimesis ritual no se ajusta a un modelo empírico, en todo caso a un modelo cultural y religioso, transmitido oralmente, que la figura mimética – aquella que participa en el ritual- concreta: la sugestión es un elemento fundamental. A su vez, la mimesis es un hecho antes que la cualidad de un objeto o una imagen”¹⁷⁹

A diferencia del kolossos, el cariz de encarnación que ostenta este tipo de representación se basa en una **concepción cíclica del tiempo**. La cosecha de este año es la del año anterior reencarnada y que ha sido y será re-producida sucesivamente. El paralelismo más obvio con esta orientación temporal en Muñoz es el **ritual antropológico** que se plantea como tema principal del emblemático texto de Muñoz, *Segment*¹⁸⁰. En él se narra el **ritual** realizado en un poblado en el que anualmente se levanta “la Posa”, construcción efímera delimitadora de un espacio interior vacío para re-poso temporal de sus habitantes. Es el mismo sentido cíclico que guía piezas cinéticas como *Vivir en una caja de zapatos (P0001)* o la conversación vacía de contenido de *Stuttering Piece (P0160)* **[§CAP4]**.

En torno a la orientación temporal de lo que se concibe como semilla del teatro, completa Bozal que se trata de un **levantarse**:

“En este renacer es una recuperación de la integración y unidad supremas, de una perdida edad de oro que, con la fiesta irrumpe y altera la cotidianeidad. La fiesta no se limita a narrar aquel pasado, a recordarlo: gracias a la mimesis, lo pone en pie, ante todos y entre todos, introduciendo lo extraordinario como norma, alterando lo habitual y convencional, revelando el verdadero sentido de las cosas, de los hombres y de la naturaleza”¹⁸¹

Las personas que toman parte en las fiestas adquieren un **papel activo**, no son receptores de narraciones recordadas, son auténticos dioses. La mimesis llena de emoción y hermana a los **participantes** gracias a la universalidad, a la salida de su individualidad que ha permitido el rito.

¹⁷⁹ BOZAL, Valeriano. “Mimesis: las imágenes y las cosas”. Madrid: Visor, 1987; p.71

¹⁸⁰ BENEZRA, Neal. “Juan Muñoz”. University of Chicago Press: Chicago, 2001; pp.69-75

¹⁸¹ BOZAL, Valeriano. “Mimesis: las imágenes y las cosas”. Madrid: Visor, 1987; pp. 71-72



Fig. A.3.3 · Fotografía que acompaña al texto de Muñoz 'Segment', traducido como 'la Posa'

Un cambio básico posterior en el fundamento de la mimesis propia de las fiestas agrarias y paralelo al de la escultura va a alterar el sentido de la representación: la mimesis teatral, pasa a operar en el ámbito de la **ficción**. Las consecuencias atañen a los elementos cruciales del acto teatral:

1. El **actuante** interpreta, no encarna. Ya no es un dios sino que **finje encarnarse en él**
2. El **participante** se transforma en **espectador** (receptor)
3. La puesta en escena, en pos de una **alta verosimilitud** desarrolla aspectos que en la fiesta resultaban prescindibles como la **máscara**:

“En el rito, la presencia de una máscara era la presencia de otro mundo, ahora es la indicación de que otro mundo se dice presente. El actor, la acción, tiene que convertir ese «se dice», esa ilusión, en una presencia convincente, real.”¹⁸²

La mimesis teatral ficcional también altera los efectos emocionales en el público. La conmoción del espectador, el **efecto catárquico** (de evidencia, purificación, ejemplaridad, etc.) se conseguirá en la medida en que la ilusión ante él simulada cobre **apariencia de realidad** (búsqueda de verosimilitud), este salir de sí mismo para entregarse a la generalidad del resto de los espectadores, pasa por el **consentimiento del engaño, la suspensión de la incredulidad**:

“El teatro engaña al espectador, en eso consiste su grandeza, también su interés político, puesto que propondrá como mimesis lo que no es más que simulación. Simulación que pone ante los ojos del espectador el horizonte de verdad [...]. La posibilidad propagandística de que goza el teatro y que hizo de él un instrumento de estado, sólo llega a ser en virtud de una mimesis completa: aquella en que la simulación no es percibida, cuando el espectador se entrega, ilusionado, como si lo que allí se representa fuera verdad.”¹⁸³

¹⁸² Ibídem; p.73

¹⁸³ Ibídem; p.73

En cuanto a los valores implícitos en la *mimesis*, el teatro griego **no narra** algo previamente acaecido sino que «**lo levanta**». Valeriano Bozal considera que este hecho, el de constituirse en **arte de presencias** constituye específicamente el factor que lo asemeja a las artes plásticas.

MIMESIS EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ. EL CUESTIONAMIENTO COMO CONCLUSIÓN

Las esculturas de Muñoz denotan una relación ambigua tanto con el sentido original de la representación escultórica como con la teatral, sin ajustarse a ninguna de ambas. Se erigen como portadoras de **apariencias** que no constituyen un doble en el sentido de mimesis escultórica original, rompiendo con los parámetros de monumentalidad pre-modernos en su dimensión de **fijación a un lugar** aunque sí articulan un espacio en torno a sí y aquel en que son instaladas temporalmente. Las apariencias son fuente de teatralidad en Muñoz en el sentido de artificio, disfraz, escamoteo. Concurren los parámetros de la monumentalidad como reversión. No obstante, los **desdoblamientos** de figuras abundan en el objeto de estudio, mas hablamos del doble encarnado o ¿de reflejo? ¿De imagen? ¿De representación exenta de **trascendencia**? ¿tiene que ver con la intersubjetividad? **[§CAP7]**

Tiene una orientación temporal y espacial en que parecen concurrir ambas tradiciones: lo representado está ocurriendo en otro espacio-tiempo (no hay desarrollo presente) y su materialidad, siendo estable –salvo algunas excepciones de labios móviles, también estales en su movilidad- revela en algunos casos rastros de eventualidades como rugosidades o pliegues, reforzadas por una gestualidad variable en la figura antropomorfa representada. Su mundo estancado no se sustrae necesariamente del ciclo cerrado ni se ajusta a éste en exclusiva. Su apariencia estatuaría remite a la **eternidad**, junto con su estabilidad frente al movimiento del espectador pero este sentido temporal no tiene por qué ajustarse a enfoques trascendentes clásicos **[§CAP5]**. Tampoco no suelen estar fijadas a un emplazamiento fijo que transforman en lugar con una determinada significación colectiva y permanente entonces en qué medida puede articular el lugar ¿de forma permanente? ¿con una significación colectiva común?

4

**ENMARCANDO EL
ESPACIO ESCÉNICO**

4.0. PROSCENIO · INTRODUCCIÓN AL ESPACIO ESCÉNICO	149
4.1. CONCEPTUALIZACIÓN DEL ESPACIO	151
4.1.1. Enfoques Científico-Filosóficos del Espacio	151
4.1.2. Concepción Escénica del Espacio en Artes Figurativas	152
4.2. ESCENA · CONVENCION Y SUBVERSIÓN	154
4.2.1. [2D] Representación Proyectiva del Espacio	154
4.2.2. [3D] Figuración en Espacio Real	158
4.2.3. [J] Espacio Figurado en Medio Radiofónico	164
4.3. MARCO · MULTIPLICACIÓN Y COLAPSO	167
4.3.1. Marco General · Límites Físicos del Soporte	167
4.3.2. Multiplicación de Marcos y Colapso	171
4.3.3. Interespacios · Demarcar y Expandir	175
4.4. ELIPSIS · CAMPOS Y OCULTACIÓN	179
4.4.1. Fuera de Campo	180
4.4.2. Campo y Contracampo	184
4.4.3. Juegos de Ocultación dentro del Campo	186
4.5. CONTEXTO · EXTERIOR E INTERIOR	189
4.5.1. Exteriores · Marcos y Enclaves	189
4.5.2. Interiores · Contenedores de Exteriores	193
4.5.3. Deslizamientos entre Realidad y Ficción	195
4.6. CONCLUSIONES	199
ANEXOS CAPITULARES	205
A.4.1. <i>ESCENOARQUITECTURA · Distribución del espacio teatral</i>	206
A.4.2. <i>PROXÉMICA · Espacio cotidiano y relacional</i>	211
A.4.3. <i>MANY TIMES · Puesta en Escena en contenedores disímiles</i>	214
A.4.4. <i>CURTAIN · Puesta en Escena · sintaxis y comparativas</i>	220
A.4.5. <i>VENTANA Y ESPEJO · Metáforas del Espacio Representado</i>	224
A.4.6. <i>ALHÓNDIGA BILBAO [Az] · Inversiones y Espacio Escenográfico</i>	228

4.0. PROSCENIO · INTRODUCCIÓN AL ESPACIO ESCÉNICO

Dos orientaciones de puesta en escena han quedado distinguidas en el capítulo anterior: *mise-en-scène* (escenografía-artificio) y *performance* (performatividad-acontecer), resultando más pertinente en el caso muñoziano la vertiente escenográfica de **mise-en-scène** aun cuando, en orden a dirimir las **condiciones de imposibilidad** o de posibilidad negada, no descartemos de la perspectiva performativa como modelo comparativo.

Tal orientación *mise-en-scène* tendrá su reflejo en el tipo de espacialidad descrita. La concepción escénica del espacio incorpora la primera de las operaciones de puesta en escena, el **enmarcado**, como condición necesaria. Este enfoque será el que predomine en nuestro análisis del espacio en la obra de Juan Muñoz, si bien cabe subrayar el hecho que las técnicas convencionales de representación escénica del espacio acarrearán consecuencias para las subsiguientes operaciones como consecuencia de su inevitable interconexión, esto es, la disposición del lugar de la mirada así como la organización de las figuras en el espacio escénico quedarán necesariamente mentadas. Ambas se verán igualmente involucradas en la puesta en escena de las piezas, si bien adquirirán núcleo central a los capítulos correspondientes al espectador y la figura respectivamente.

En relación al enmarcado cabe apuntar que consideraremos la existencia de un marco desde parámetros sensibles –límites físicos de la extensión del soporte material en cada caso- así como figurados –la delimitación de un campo- entendiendo el **marco general** como los límites del espacio escénico en sus extremos y características materiales. La delimitación de campos, no obstante, no tiene por qué reducirse al marco general, pudiendo el propio espacio escénico incorporar **marcos interiores** así como establecer relaciones con el **espacio circundante** (contextual).

Si bien esta la operación de figuración espacial no sólo se construye sino que se descodifica bajo una serie de parámetros establecidos por el **sistema de representación** correspondiente según el medio bidimensional, tridimensional o sonoro en que se despliega cada pieza, buscaremos las constantes trans-mediales que aportan una atmósfera escénica común, un **clima expresivo propiamente muñoziano** confrontándolo a la ideología que acompaña a las principales concepciones **científico-filosóficas** que se han ido sucediendo a lo largo de la historia [§4.1.1]. En consecuencia, realizaremos un análisis de la **concepción escénica del espacio** según la convención que rige en el conjunto de las artes figurativas según apunta Jacques Aumont a partir de la noción de **escena** [§4.1.2].

La búsqueda de un patrón común al espacio escénico en la obra de Muñoz implicará varias vías de análisis:

Comenzaremos por realizar un repaso a las operaciones de enmarcado atendiendo a la condición material de las piezas **[\$4.2.]**. La organización del espacio teatral se verá condicionada por las convenciones asociadas al **sistema de representación** empleado en cada caso, sistema que conlleva una **mirada implícita** (un espectador teórico) y un **orden ideológico** de visión del mundo. Tal y como se apuntó en las conclusiones del capítulo 2, si en soporte plano y medio radiofónico el espacio del público se haya ontológicamente segregado del escénico, las piezas no unitarias desplegadas en espacio real permiten distribuciones diversas, como ejemplifican las piezas con orientales **[\$A.4.3.]**.

El marco se plantea como límite material del soporte de la pieza determinado por su **materialidad** y como extremos de la escena representada **[\$4.3.]**. Habremos de analizar las posibilidades electivas de una **disposición** de las zonas asignadas al espacio escénico y del público - escenoarquitectura **[\$A.4.1.]**- así como la existencia de posibles **marcos internos a la pieza**, algunos de los cuales nacen de las **inter-distancias** entre elementos cotidianos o figuras analizados por la proxémica **[\$A.4.2.]**.

Precisamente a raíz de la existencia de marcos internos detectaremos dentro del espacio escénico la incorporación de **estrategias de ocultación y revelación espacial**, aquello que desde lo explícito apele a la imaginación-construcción virtual del espacio y a la imposibilidad de visibilizar presencias por multiplicación de campos **[\$4.4.]**.

Pero las relaciones espaciales del marco general no se orientan hacia el interior en exclusiva sino también hacia el exterior. En relación a la figuración espacial según el enclave y la posibilidad de enmarcado en un contexto bien de **exterior** o de **interior** analizaremos cómo funciona dicha operación así como la relación entre espacio real/literal y ficcional/figurado dilucidando si existe una separación neta entre ambos o se dan ciertos flujos de influencia mutua **[\$4.5.]**.

4.1. CONCEPTUALIZACIÓN DEL ESPACIO

4.1.1. ENFOQUES CIENTÍFICO-FILOSÓFICOS DEL ESPACIO

La trascendencia conceptual que Muñoz atribuye al orden espacial, en relación preferente a **arquitectura y escultura**, queda reiteradamente plasmada en un amplio espectro de reflexiones teóricas y textos de ficción, así como en la orientación temática de sus experiencias en la esfera del comisariado. Javier Maderuelo describe en su publicación “*La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*”¹⁸⁴ las tres categorías de espacio en coexistencia que desde un enfoque científico-filosófico nos procuran el contexto para valorar el tratamiento espacial en el objeto de estudio bajo parámetros estéticos propios. Pasamos a describir su sentido teórico para concluir, tras el oportuno análisis de su espacio escénico, el sentido espacial que opera en la obra de Muñoz.

Muñoz designaba al espacio mediante el vocablo inglés *room*, emparentado etimológicamente con el *raum* alemán de componente semántico común de “alojamiento” y, por extensión, de lugar, sitio, enclave o entorno. Este hecho da preferencia a la conceptualización aristotélica del espacio como **lugar** (*topos*), como fragmento de una totalidad y en consecuencia, calificable y catalogable desde criterios históricos, culturales, etc. La cualidad de **ordenación** e **identificación** le confiere un **sentido relativo**. Heidegger recupera este enfoque en su influyente ensayo “Arte y espacio”¹⁸⁵ preguntándose qué es el espacio desde el punto de vista del arte. Incide en el, abrir, vaciar para habitar y dar lugar al acontecer en un espacio cerrado visualmente por unos límites que acotan las distancias que definen su **cabida**. Se define en función de su **capacidad de contener** prevaleciendo en consecuencia sus cualidades de **extensión, escala y carácter**¹⁸⁶.

Esta visión se distingue de la conceptualización heredera del espacio platónico absoluto que vierte Newton entendiendo el espacio como **trama cartesiana** vacía, racional, abstracta e isométrica, contenedor absoluto de todos los objetos materiales.

Finamente en el **campo cuatridimensional** definido por Einstein el espacio y el **tiempo** se comprenden en relación mutua, aludiendo a un ámbito donde tienen lugar **acontecimientos**.

¹⁸⁴ MADERUELO, Javier. “La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989”. Akal: Madrid, 2008

¹⁸⁵ HEIDEGGER, Martin. “El Arte y el Espacio”. Herder: Barcelona, 2009

¹⁸⁶ MADERUELO, Javier. “La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989”. Akal: Madrid, 2008; p.13

4.1.2. CONCEPCIÓN ESCÉNICA DEL ESPACIO EN ARTES FIGURATIVAS

La idea de la **unidad plástica de los cuerpos y el espacio de su entorno**, introducida en el arte gótico por maestros como Giotto, desembocará en las primeras tentativas de **perspectivizar** las reproducciones icónicas de la realidad a través de la **representación de espacios cerrados unificados**. Así, en opinión de Aumont, la **concepción escénica del espacio** en pintura nacería gracias a la **organización perspectivista**. La ruptura con la representación espacial medieval se asienta en la **percepción óptica**, vinculada a la necesidad de creación de **un marco convincente para los personajes** representados.

Benjamin Buchloh¹⁸⁷ nos recuerda que el retorno a la figuración tras la modernidad supuso retomar “*códigos visuales que permiten el reconocimiento*” restableciéndose las convenciones perceptivas de la representación mimética, esto es, los sistemas de ordenamiento espacial y visual que habían definido la producción pictórica desde el Renacimiento -en crisis a su vez desde principios de siglo XX-. Nos preguntamos hasta qué punto este restablecimiento fue secundado y/o transgredido por Muñoz. Nuestra búsqueda toma en consecuencia como punto de partida los **sistemas hegemónicos de representación espacial escénica** en occidente para los diferentes medios -en **correlación** a la **ideología implícita** que comportan- vigentes aún hoy en muchas miradas contemporáneas.

Tal y como recuerda Santos Zunzunegui, las diferentes técnicas de representación espacial proyectiva desarrolladas a lo largo de la historia del arte¹⁸⁸ responden a codificaciones que implican un determinado **sistema de organización de sentido**¹⁸⁹. En el caso de la representación proyectiva del espacio en imagen fija sobre una superficie plana -aplicable a dibujos y grabados en el objeto de estudio- la **visión (geometría) euclidiana** se impone desde el Renacimiento y la técnica de la **perspectiva ortogonal** que secunda su verosimilitud se erige en el sistema dominante en occidente¹⁹⁰.

En cuanto al espacio escénico tridimensional -en que se despliegan *Esculturas, Instalaciones* y la versión performativa de *Piezas Radiofónicas*-, Aumont indica que la **codificación de la representación teatral hegemónica** en occidente hasta nuestros días elaborada durante unos

¹⁸⁷ BUCHLOH, Benjamin. *Figuras de la Autoridad [...]* en WALLIS, Brian (ed.). “Arte Después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la Representación”. Akal: Madrid, 2001; p.107

¹⁸⁸ recordemos que en la **construcción del espacio proyectivo** la visión euclidiana se presenta como una de entre otras opciones ZUNZUNEGUI, Santos. “Pensar la Imagen”. Cátedra y UPV/EHU: Madrid, 1995; p. 47

¹⁸⁹ Según afirma Zunzunegui: “*Conviene no perder de vista que, a lo largo de los siglos, han existido múltiples artificios destinados a producir una representación icónica que una cultura dada considerase adecuada en relación a su sistema de organización de sentido (contenido)*”. *Ibidem*; p.48

¹⁹⁰ En geometría euclidiana, proyección ortogonal es aquella cuyas rectas proyectantes auxiliares son perpendiculares al plano de proyección (o a la recta de proyección), estableciéndose una relación entre todos los puntos del elemento proyectante con los proyectados.

tres siglos –del s.XVI al s.XVIII- promueve una **ilusión teatral** que asienta la representación del espacio en los mencionados medios asociada a la pintura. Sustenta tal afirmación en el paralelismo de ciertas manifestaciones como las antiguas ilustraciones bidimensionales en **perspectiva** de los antiguos telones de fondo, el **marco** del escenario o el **telón** –como exponente material de la superficie del marco- [**SA.4.4**]. Del mismo modo, conceptos afines y asociados a la operación de enmarcado como el **fuera de campo** cinematográfico y **fuera del área de actuación** teatral llevan a Aumont a advertir una convergencia entre los medios cinematográfico, pictórico y teatral en torno a la noción de **escena**, cuya definición nos devuelve a la recurrente piedra de la polisemia:

“La palabra escena es por otra parte ambigua donde las haya, pues designa a la vez un espacio real, el área de actuación; por extensión metonímica, el lugar imaginario en que se desarrolla la acción; y luego un fragmento de acción dramática (por tanto un trozo unitario de la acción), por consiguiente cierta unidad de duración.”¹⁹¹

El espacio teatral según la codificación tradicional –**teatro a la italiana**-, al igual que la pintura perspectivista, se vería marcado por el **centramiento**, como atestigua la afirmación de Jean Jacques Roubine en 1699¹⁹² apuntando a un lugar central preferente de entre todas las localidades del espacio destinado al público –punto de vista ventajoso para su **mirada**-, en la medida en que *“la perspectiva frontal estaba destinada a la mirada del príncipe y sólo a él”* consistiendo la labor del decorador –predecesor del escenógrafo- en conciliar dicha perspectiva central con *“una multitud de miradas ordinarias situadas en diferentes puntos de la sala”*.

Las reflexiones previas difícilmente podrían incluir la representación espacial mediante el sonido en la versión radiofónica de las *Piezas de Radio*. Este caso responde a códigos mucho más recientes y específicos del medio. Sin perjuicio de una exposición más detallada de los pormenores del lenguaje radiofónico en apartados y capítulos posteriores [**SCAP6**], aludiremos a la espacialidad y temporalidad inscritos en el concepto paralelo a la puesta en escena teatral, la **puesta en onda**. Cabe en este sentido una aclaración. Si bien la realización escénica de *Will be a likeness? (P0109)* se despliega en un espacio convencionalmente teatral –*A Man in a Room, Gambling (P0108)* se da en los estudios de grabación radiofónica que, no obstante reproducen un esquema semejante al teatro a la italiana-, la versión sonora de las piezas radiofónicas de Juan Muñoz **no responde en ninguno de los cuatro casos al género de teatro radiofónico**. Su puesta en onda sigue los parámetros de **programas radiofónicos divulgativos** periódicos cuya espacialidad figurada radica en el espacio de enunciación imaginado por el oyente así como en los espacios descritos o narrados mediante la palabra enunciada o a través de los sonidos grabados o representados manualmente por los Foley artists. A lo largo del presente capítulo abordaremos a través de ejemplos concretos el tratamiento que del espacio escénico realiza Muñoz según el medio en que elabora tal construcción.

¹⁹¹ AUMONT Jacques. “La Imagen”. Paidós: Barcelona, 1992; p.240

¹⁹² ROUBINE, Jean- Jacques. “Histoire du théâtre en France”, citado en AUMONT, Jacques. “La Imagen”. Paidós: Barcelona, 1992; p.241

4.2. ESCENA · CONVENCION Y SUBVERSION

A menudo se tiende a hablar de figuras en referencia sólo a objetos y limitar el término **figura** a la **apariencia** o forma de estos, sin considerar otros elementos del conjunto (e incluso éste mismo) como figura, mientras que Bozal advierte:

“Representar es articular y, así, producir figuras representativas. [...] Representar quiere decir, pues, organizar el mundo fáctico en figuras. El nivel más elemental de esta organización es el espacio temporal, condición y supuesto de cualquier otro más complejo. Ello quiere decir que también el espacio y el tiempo, lejos de ser datos, se organizan como figuras. Los objetos están ahí, al representarlos como figuras “les proporciono” un significado que no estaba dado de antemano, el objeto no lo tienen como una etiqueta, surge en su representación. Organizar implica un sujeto, es decir, un punto de vista que da cuenta de las figuras y el horizonte, que permite decir esto es tal cosa.”¹⁹³

Veamos cómo figura Muñoz el espacio según el medio correspondiente.

4.2.1. [2D] REPRESENTACION PROYECTIVA DEL ESPACIO

Finesta Aperta y Perspectiva

John Willats distingue de entre los sistemas de dibujo y sistemas de denotación utilizados en las artes bidimensionales aquellos que se centran en el espectador y aquellos que tienen como referencia principal el propio objeto¹⁹⁴. Concretamente la **perspectiva ortogonal** -líneas de profundidad perpendiculares al cuadro y paralelas entre sí que convergen en un punto de fuga- es un sistema de dibujo que produce una **impresión óptica veraz** -orientada por lo tanto a la **mirada** del espectador- en un **campo visual limitado** (enmarcado). Tomaremos esta técnica, apuntada por Aumont como convención normativa en nuestro contexto histórico occidental desde la que establecer una comparativa en la representación del espacio escénico en la obra de Juan Muñoz.

Santos Zunzunegui resume las características del **espacio** plasmado por perspectiva ortogonal: **racional, infinito, constante y homogéneo**¹⁹⁵. La **racionalidad cartesiana** de la infinitud del espacio representado bajo tal **orden visual** comporta el citado corolario social:

¹⁹³ BOZAL, Valeriano. “Mimesis: las imágenes y las cosas”. Visor: Madrid, 1987; p.22

¹⁹⁴ Por ejemplo la cultura japonesa en sus representaciones incorpora varios puntos de vista y un sistema de proyección oblicua. En el sistema de representación Paleolítico los márgenes de las imágenes son confusos y no están enmarcadas. Así que según Wright la tradición de representar el mundo a través del contorno de un rectángulo es un fenómeno occidental y urbano (punto de vista fijo y límites de una ventana, edificio urbano), en WRIGHT, Terence. “Manual de fotografía”. Akal: Madrid, 2001; p. 38

¹⁹⁵ ZUNZUNEGUI, Santos. “Pensar la Imagen”. Cátedra y UPV/EHU: Madrid, 1995; p.49

antropocentrismo sustentado por la construcción desde un **punto de vista** inmóvil como **lugar privilegiado** desde donde el hombre observa la realidad. La metáfora derivada enunciada como *finesta abierta* pronto cuajaría. La ventana como marco para **delimitar la extensión de un campo** espacial representado en el interior del cuadro:

“La creación de un ámbito perceptivo aparentemente tridimensional que parece extenderse indefinidamente (aunque no infinitamente) por detrás de la superficie pintada objetivamente bidimensional”¹⁹⁶

El espectador conocedor de tal metáfora quizá alcance a captar una **reversión** de la misma en *Contraventana (P0159)*, pieza que en calidad de marco-umbral puede sugerir la existencia de un campo contiguo oculto –a través de las contraventanas- **[§A.4.5.]**. La irónica vuelta de tuerca de la metáfora historiográfica opera en **formato escultórico** pero, volviendo al plano...

¿Construye Muñoz un espacio proyectivo riguroso mediante la técnica de perspectiva artificial que guarda las características citadas –racionalidad cartesiana, centralidad de la mirada, punto de vista privilegiado- y que forma parte del horizonte de conocimiento/expectativas del espectador? Veamos algunos casos.

¿Espacio Racional? Incongruencias e inexactitudes

Hemos dibujado en color las líneas de fuga deducibles de las representaciones espaciales en ciertos *Dibujos de Gabardina* para percatarnos de que podría interpretarse que algunos de ellos transgreden la técnica arrojando **perspectivas inexactas**. Muñoz no alcanza el grado de extrañeza provocado por las perspectivas imposibles de las **pinturas metafísicas** de *de Chirico* pero resulta patente una cercanía en el tratamiento espacio-temporal engañoso de ambas escenas –entre otros aspectos como la tipología de figura que puebla sus escenarios **[§7.1]**-. El espacio racional convencional es sutilmente subvertido traicionando la aplicación fiel de la técnica¹⁹⁷.

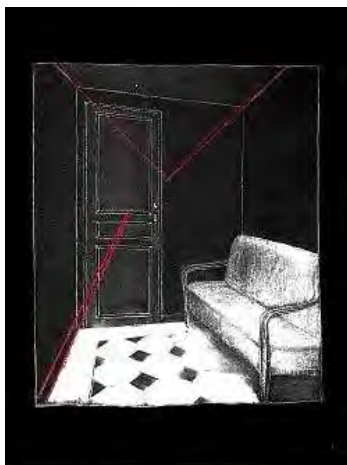


Fig. 4.1 · Dibujo de Gabardina (P0069)

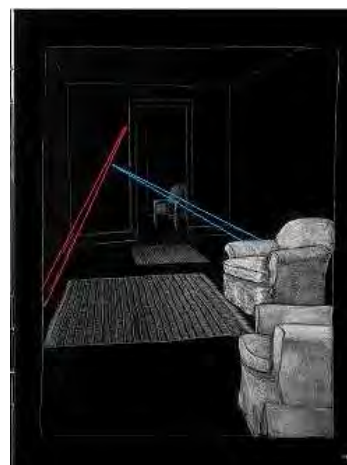


Fig. 4.2 · Dibujo de Gabardina (P0073)

¹⁹⁶ aludiendo a Panofsky, *ibídem*; p.48

¹⁹⁷ Descartamos la posibilidad de espacios y objetos referenciales no convencionales (ángulos no rectos).

¿Ordenado? Inestabilidad y Topografía Indeterminada

Habitualmente deducimos las cualidades de las estancias donde se sitúa a la figura fundamentalmente a partir de **las aristas** engendradas por el encuentro entre paredes, techo y suelo -supuestamente perpendiculares y paralelas entre sí- así como de las sombras y luces proyectadas. Los **grabados de mobiliario** (P0266) –así como muchos otros dibujos- eluden la representación de toda especificación descriptiva de la estancia. Los planos horizontal y vertical del marco-soporte se erigen en referentes de estabilidad en tales casos. Los muebles se presentan entonces en ostensible diagonal con respecto al marco-soporte -y entre sí cuando aparece más de uno en el mismo marco- carentes en consecuencia de estabilidad y asentamiento. **Inestabilidad y caída** rigen en tal caso. La pareja de oficiales en algunas ilustraciones de *An Outpost of Progress* (P0195)(2) sigue esta misma pauta pues carece igualmente de sostén dentro de su marco interior al conjunto de la representación. Su apoyo sobre suelo, ante una falta de sombras arrojada por posiciones corporales confusas, queda del mismo modo en entredicho. Otras piezas gráficas emergen de una forma más estable con respecto al cuadrante del soporte físico (guardando las verticales y horizontales por éste establecidas) desde una **fondo oscuro indeterminado** como en *Espaldas* (P0086). Invirtiendo la convención negro sobre blanco se aplica el **blanco sobre negro** (o naranja, en algunos dibujos de balcones) la figura parece emerger desde la oscuridad o, en cualquier caso, de un fondo des-dibujado, imprecisable.

¿Un Solo Punto De Vista? Perspectivas Yuxtapuestas

En referencia al **punto de vista único** que establece la perspectiva ortogonal, cabe recordar las reflexiones de Juan Muñoz en torno al uso del espacio en las cavernas y la pintura de los 80's en que *“La multiplicidad de direcciones, en algunos casos unas yuxtapuestas sobre otras, no crea en el espectador la impresión de ritmos contradictorios”*¹⁹⁸. Esta parece ser la idea que reflejan algunos de sus Dibujos que aúnan varias perspectivas:

Sin Título (P0221) El dibujo adjuntado en la **[Fig.4.3]** y construido a partir de dos ilustraciones parciales de un hombre tocando el tambor aúna en una sola superficie de representación dos puntos de vista diferentes. Mientras el hombre representado en la zona superior responde a un plano americano de angulación normal, el plano de tamaño medio que se sitúa más abajo responde a un plano contrapicado bastante acusado, esto es, el primero de ellos sitúa la mirada frente al hombre (si bien éste vuelve el rostro ocultándolo a la vista) y el segundo, sin embargo, presupone una mirada colocada en cota inferior a la figura. Ambas ilustraciones conviven en un mismo espacio, si bien en origen fueron dibujadas sobre soportes transparentes diferentes, según se deriva de los fragmentos de papel pegados.



Fig. 4.3 · *Sin Título* (P0221)

¹⁹⁸ MUÑOZ, Juan. *Los primeros, los últimos* en “La imagen del animal: Arte prehistórico, arte contemporáneo”. Ministerio de Cultura: Madrid, 1983; p.44

¿Centralidad de la Mirada?

Cabe analizar la centralidad del punto de vista desde diversos ángulos. Comenzamos por un ejemplo en relación al punto de fuga y consecuente **descentramiento del lugar de la mirada**. En el *Dibujo de Gabardina (P0293)* [Fig.4.4] se ve un pasillo principal embaldosado sólo en la parte central, ya que se aprecia un cambio del pavimento en la zona perimetral, con una anchura indeterminada al no ser representado en su totalidad. Basándonos en el análisis representativo, deducimos que se trata de una Perspectiva Cónica Central, con un único punto de fuga, situado fuera de los márgenes del dibujo.

Todas las líneas paralelas de la estancia, suelos y elementos, **concurrir en el punto de fuga** situado en la Línea del Horizonte. Por otro lado, en la zona de pavimento lisa se encuentra un entrante que advierte la posición de una fuente de luz -¿umbral? ¿nueva *finesta*?- y la colocación de varios elementos de mobiliario. Estos elementos, supuesta su estructura básica

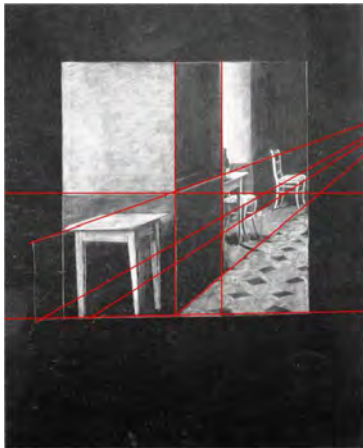


Fig. 4.4 · *Dibujo de Gabardina (P0293)*

cuadrangular, comparten paralelas también a las líneas principales de la estancia: suelos y techos. Las **sombras** de los elementos de mobiliario son contrarias -mientras una silla, tiene una sombra arrojada lateral provocada por la luz del supuesto ventanal que sólo se aprecia parcialmente, la otra silla tiene una sombra arrojada distinta ya que el foco de luz es el del plano general central y se proyecta sobre el suelo en la parte trasera de la silla- atribuible a la existencia de dos fuentes de luz o una sutil incoherencia en la aplicación de la técnica proyectiva.

Además, la mesa de primer término parece “flotar” ya que su pata trasera termina por encima de la arista engendrada por la intersección entre la pared oscura vertical y el embaldosado inferior que marcaría el suelo. El enmarcado negro interior al soporte aloja **restos del sistema de representación espacial** (líneas blancas). Dentro de la extensión material del soporte bidimensional se representa, en consecuencia, un espacio ilusorio que contiene ciertas sutiles incoherencias de interpretación abierta y en el marco interior indicios de la trama-truco.

Por otra parte y en relación a la **angulación** del plano mostrado, existen casos en que el punto de vista mostrado propone un lugar de la mirada ciertamente incómodo/peculiar/inusual para el espectador. El *Dibujo de Gabardina (P0038)* muestra un plano casi cenital mientras que el contrapicado extremo (angulación supina), del *Dibujo (P0050)* avanza la perspectiva de abajo arriba, que posteriormente Muñoz materializará en formato instalativo para un espectador móvil en el nivel inferior de la gran instalación *Double Bind (P0115)*. Lo que queda en la zona central del marco es el intersticio espacial entre el rostro que mira y el reloj. La vaguedad

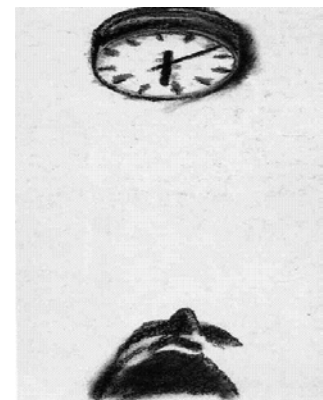


Fig. 4.5 · *Sin Título (P0050)*

espacial se acompaña de indeterminación temporal puesto que la forma circular del aparato y las líneas homogéneas que distinguen las horas no permiten establecer este dato con precisión. Se trataría de **una hora muy precisa pero indeterminable** (varias posibilidades).

4.2.2. [3D] FIGURACIÓN EN ESPACIO REAL

Las estrategias que secundan el rosario de sutiles transgresiones de los principios perspectivistas del espacio proyectivo en la obra gráfica de Muñoz extienden su influjo a piezas desplegadas en el espacio literal / real. Este hecho parece apuntar a un trasvase directo de principios espaciales de puesta en escena característicamente muñozianos entre el medio bidimensional y tridimensional. No obstante, sin descartar una operativa espacial trans-medial, tampoco podemos soslayar el hecho de que la transgresión materializada en técnicas proyectivas no permite una traslación directa al espacio escénico desplegado en el espacio real en la medida en que este medio presenta unas particularidades concretas que pasamos a enumerar.

La profundidad de la escena es efectiva y la diferenciación ontológica entre el espacio escénico bidimensional del cuadro y el tridimensional del espectador se evapora, pudiendo yuxtaponerse (permitiendo la penetración mutua) o eludir la diferenciación entre las áreas correspondientes a público y escena por coincidencia en un marco arquitectónico común.

Se permiten diferentes esquemas de relación entre la primera y segunda de las acepciones de la noción de escena de Aumont –**espacio real figurable** destinado a la representación y **lugar figurado** por ésta- pudiendo llegar a subsumirse y confundirse uno y otro, ser compatibles/simultáneos,.... Las formas relacionales entre el espacio real y el ficticio también serán analizadas en el objeto de estudio.

Tanto la espacialidad efectiva como el volumen de los objetos y actores involucran de forma más directa al **cuerpo del espectador** potenciando la posibilidad de plurisensorialidad y participación. También su mirada/escucha/tacto puede realizarse **en desplazamiento** derivando en una **variedad de puntos de vista** posibles. La cuestión de las **experiencias** que ofrece Muñoz en su obra serán analizadas en mayor profundidad a posteriori [**§CAP6**] centrándonos a lo largo de este capítulo en las posibilidades que la espacialidad que una u otra puesta en escena ofrece al receptor.

Aun ante las particularidades previamente mencionadas debidas a la incorporación del espacio arquitectónico a la pieza, cabe analizar en qué medida la obra de Muñoz que se despliega en el espacio real responde a planteamientos de corte **pictoricista** -que han marcado durante largos

años la escena tridimensional- o se orienta hacia modelos que se abren de forma decidida al **espacio literal**.

Escenoarquitectura · Arquitectura y Pictoricismo

Como ya hemos referido con anterioridad, la reflexión que sigue expone cuestiones alusivas a piezas que hemos dado en clasificar dentro de las familias *Esculturas*, *Instalaciones* y -las realizaciones escénicas de- *Piezas Radiofónicas*. Pero ¿abren unas y otras en mismo grado y sentido las posibilidades específicas de representación en el espacio en que se inscriben?

Comenzaremos por el género más prolijo y que detenta la condición aperturista hacia el espacio circundante en artes plásticas. Si bien Krauss concibe la *Instalación* en términos de variante expansiva del campo escultórico hacia la arquitectura, Mark Rosenthal disiente considerando que esta visión minimiza la auténtica dimensión y posibilidades del fenómeno instalativo incidiendo en la magnitud de la **experiencia integral** que se proporciona al espectador. Sin embargo, tampoco faltan detractores como Kimmelman¹⁹⁹ que tilda la *Instalación* de espectáculo sin contenido, lo que nos devuelve a un enfoque más **visual-pictoricista**. En el caso de la obra de Muñoz, la preeminencia de arquitectura junto a la importancia de la imagen no permite descartar ninguna perspectiva.

Siguiendo la estela de Krauss, el análisis de Maderuelo de las relaciones espaciales en “*El espacio raptado*” apunta desde una óptica expansiva de la escultura hacia la arquitectura algunas tendencias básicas discordantes con los principios escultóricos tardo-modernistas. Hemos considerado pertinente para el análisis de la omnipresencia de la arquitectura en el objeto de estudio interrogarnos sobre tales tendencias:

1. El objeto escultórico deja de ser **autorreferencial** para adquirir su sentido en relación al **espacio circundante** pero ¿en qué grado el espacio circundante condiciona el sentido de las *Instalaciones* de Muñoz?
2. También pierden su **unicidad** para expandirse en **varios fragmentos** requiriendo de una composición escénica -**3ª operación de puesta en escena** Cvejic [§3.2.5] que posibilita e incluso exige variantes / replanteamientos cada ocasión en que es instalada-. A nivel espacial habremos de discernir la **lógica cohesionadora** de los fragmentos/elementos que bien puede fundarse **en las relaciones espaciales internas a la pieza** (inter-espacios entre elementos compositivos) o en su **relación con la arquitectura** en que se inscribe en cada ocasión (marco).
3. Los valores asociados al espacio desde ambas disciplinas, arquitectura y escultura, gravitan en torno a los conceptos de **forma y función(alidad)** ¿juega este segundo factor en el sentido de la obra? ¿Qué tratamiento otorga Muñoz a la arquitectura en el conjunto de su obra?

¹⁹⁹ Según menciona Rosenthal, Kimmelman atacó la instalación considerándola “*un espectáculo que puede permitir suplantarse el contenido*” en KIMMELMAN, Michael. “Installation Art Moves In, Moves On”, *The New York Times*, Arts & Leisure, section 2, August, 1998, 1, 32 citado en ROSENTHAL, Mark. “Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer”. Prestel: München, 2003; nota 4

Cabe advertir que la naturaleza híbrida de la *Instalación* como género explicitada por Larrañaga²⁰⁰ además de escultura y arquitectura también guarda determinado influjo pictórico. Así, Sánchez Aguilés incide en la **orientación post-pictórica** de las escenas en espacio real de Muñoz -exploración seguida tanto por el madrileño como por varios artistas de su generación- afirmando que sus instalaciones funcionan de forma semejante a **cuadros** desplegados en el espacio²⁰¹ (tableau). Si así fuera, el lugar de la mirada resulta determinante en base a que mirar es, precisamente, el rol atribuido al espectador. Esta opinión correría pareja a la filiación pictoricista que del **espacio teatral hegemónico** organizado a la italiana revela Aumont, además de corroborar una serie de preceptos históricos que entendían la escultura como arte netamente visual –Hildebrand-, exigiendo requisitos receptivos parejos a la pintura.

Esta doble orientación en la creciente complejidad de la puesta en escena de piezas plásticas tiene su paralelismo en la conceptualización del espacio escénico, aquel que parece concernir de forma más directa a las realizaciones en escena de las *Piezas de Radio*. El esquema de separación entre espacio escénico y del público -que **imposibilita el intercambio**, el bucle autopoiético que la estética performativa exige-, se mantiene de forma estricta en las dos experiencias teatrales de la *Piezas de Radio* [**§A.6.1 y 3**], pudiendo atribuirse la **segregación espacio-temporal** entre pieza y espectador a otros factores.

Pasamos a tratar la escena muñoziana desde un enfoque esceno-arquitectónico.

ESPACIO Y CORPORALIDAD · IDEOLOGÍA DEL ESPACIO ESCÉNICO

Veamos cómo el espacio escénico en arquitectura teatral ha estado fuertemente marcado por el pictoricismo. Según se plantea en la introducción de la publicación de Fernando Quesada “*La caja mágica. Cuerpo y escena*”²⁰² los **modelos arquitectónicos** para edificios teatrales derivan de la concepción del espectáculo, de la configuración de la escena así como del papel que se otorga a **actor** y **público** en su seno [**§A.4.1.**].

En este sentido, Quesada defiende una tendencia moderna a la síntesis²⁰³ entre **dos modos de concebir el espacio escénico** que manan de dos puntos de vista alternativos: el del espectador y el del actor. La pareja de dibujos que Oscar Schlemmer realizaría entre 1924-1925, ilustran la dualidad **cuerpo y escena** sobre la que el investigador construye su tesis:

²⁰⁰ LARRAÑAGA, Josu. “Instalaciones”. Nerea: Donostia, 2001

²⁰¹ SÁNCHEZ AGUILÉS, Mónica. “La instalación en España 1970-2000”. Alianza Forma: Madrid, 2009; p. 168 “A pesar de surgir del deseo de construir algo tridimensional en el espacio real del espectador, las instalaciones de Muñoz se comportan más como cuadros abiertos en el espacio que ignoran por completo la presencia del visitante. Como si de actores y del decorado de una obra de teatro se trataran, así funcionarán la mayoría de sus instalaciones.”

²⁰² QUESADA, Fernando. “La caja mágica. Cuerpo y escena”. Fundación Caja de Arquitectos: Barcelona, 2004

²⁰³ Los extremos alumbrarán diversos modelos arquitectónicos. Oskar Schlemmer resolvería el dilema sometiendo al cuerpo al espacio intelectual, estructurando arquitectónicamente el cuerpo del actor mediante el vestuario, de forma bastante similar al vestuario geométrico diseñado por Malevich para la ópera “Victoria sobre el sol” [**§A.4.4.**].

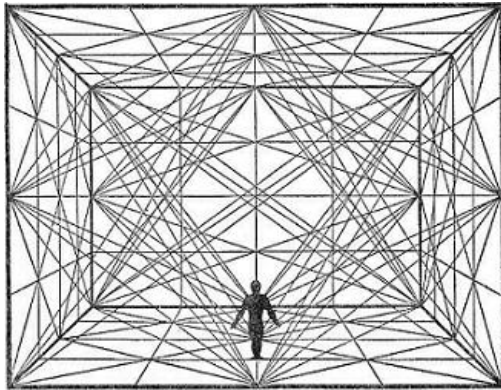


Fig.4.6 · *Delineación espacial y figura* (1924),
Oscar Schlemmer · Espacio de la
Representación

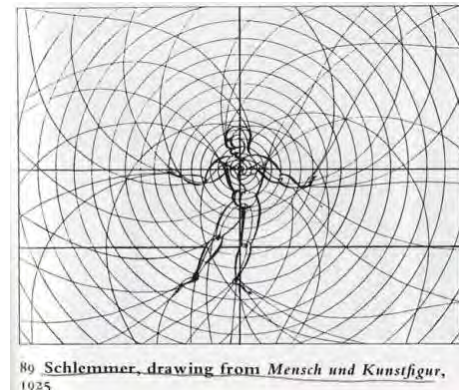


Fig.4.7 · *Delineación espacial egocéntrica*
(1925), Oscar Schlemmer · Espacio del actor

- **Espacio del Espectador, de la Representación** (exterior, óptico o intelectual, construcción perspectiva): En *Delineación espacial y figura* [Fig.4.6] el espacio se subdivide a partir del marco geométrico de las seis caras del cubo. Las caras del dibujo quedan activadas en la dimensión de profundidad gracias a las líneas de conexión entre vértices y puntos medios. Los límites del recinto (marco tridimensional) se precisan, acotados y medidos (en unidades convencionales de longitud), siendo el origen del espacio abstracto representado que se muestra ajeno al acontecimiento fundamental de la aparición del cuerpo en su seno. Respondería a la orientación pictórica apuntada por Aumont.
- **Espacio del Actor, de la Experiencia** (interior, háptico o experiencial, fisiológico): por el contrario, la *Delineación espacial egocéntrica* [Fig.4.7] describe un espacio ilimitado (el marco rectangular del dibujo no acota la extensión total del espacio representado, no coincide con los límites de éste) que mana de un cuerpo. Sus unidades de medición se establecerán a partir de los ritmos del organismo humano²⁰⁴ en coherencia con el corazón como centro pulsionar donde se cruzan las líneas curvas. Las líneas rectas -los ejes horizontal y vertical- constituyen las únicas marcas indicativas de una posición de la figura en el espacio y, por tanto, no cabe la distinción clara de la profundidad (revelando la dificultad de representación de dicho espacio). Si bien este dibujo alude al cuerpo de actor, en el caso de las *Esculturas e Instalaciones* muñozianas **el desplazamiento correría, en su caso, a cargo del espectador**. Los **actores** en las *Piezas de Radio* restringen su movimiento a un espacio acotado -mesa, proscenio, zona central del escenario... a un marco interior al marco general de la representación- ajustándose a la idea de espacio geométrico.

²⁰⁴ Por ejemplo la respiración, pulso o circulación sanguínea. Quesada considera perfectamente legítima la utilización de tales medidas y no las abstractas para establecer una relación entre espacio y cuerpo.

La distinción previa nos remite al sentido de la espacialidad planteada bajo el paraguas de la **estética performativa**. Fischer-Lichte admite que la configuración esceno-arquitectónica ha sido históricamente concebida en función de las características inalterables del espacio escénico –altura, anchura, longitud, volumen...-. Bajo la tradicional asociación de las disciplinas escultórica y arquitectónica a la perdurabilidad, el **espacio geométrico** termina por concebirse como **contenedor inmutable**: “Se entiende el espacio como una especie de recipiente que, en sus características esenciales, no se ve afectado por lo que acontece en él”²⁰⁵. El planteamiento performativo, por el contrario, concibe una espacialidad inexistente antes y después de la realización escénica y, si bien se ve afectada por las características del espacio geométrico en que se inscribe, se encuentra en **permanente fluctuación** a partir del movimiento de personas, fuentes de luz, de sonido, etc.: “La espacialidad de una realización escénica se origina en y a través del **espacio performativo** y se percibe de acuerdo a las condiciones establecidas por él”²⁰⁶.

MODELOS ARQUITECTÓNICOS E IDEOLOGÍA SUBYACENTE

Volviendo al análisis de la arquitectura teatral, dos planteamientos extremos con respecto a la relación entre las concepciones del espacio escénico precedentes estructuran los casos de arquitectura teatral analizados por Quesada quien sostiene que cada uno de estos dos modelos de espacio privilegia los distintos fenómenos aludidos: la representación o la experiencia, y asumen en sus seno el **espectáculo** o constituyen su **negación**. Por un lado **Bayeuth** –diseñado por Wagner para su Obra de Arte Total, Gesamtkunstwerk- se presenta como paradigmático de **escenoarquitectura espectacular**, entendiendo que configura una organización espacial donde el espectador juega un **rol pasivo dejándose seducir, raptar, subyugar** por lo que un agente activo (y dominante) frente a él realiza, el actor.

Este modelo normativo es contrapuesto al **Pabellón Phillips** –construcción efímera diseñada por Le Corbusier e Iannis Xenakis con motivo de la Exposición universal de Bruselas de 1958- que ampara la idea del espacio arquitectónico “disponible para la escritura de la autobiografía del espectador”, como “instrumento de autorrepresentación”²⁰⁷, organización espacial transitable y concebida para **la acción del espectador**. Las condiciones de Bayeuth se aproximarían a la convención pictórica de referencia:

²⁰⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. “Estética de lo Performativo”. Adaba: Madrid, 2011; p.220

²⁰⁶ Ibidem; p.221

²⁰⁷ “Sin embargo podríamos reconsiderar el significado del espectáculo arquitectónico. En origen, el término latino *spectacula* designaba el lugar del espectador, su espacio. Y cabría la posibilidad de ver en el espectáculo el mejor instrumento para la autorrepresentación. Es decir, considerarlo como el lugar arquitectónico disponible para la escritura de la autobiografía del espectador” en QUESADA, Fernando. “La caja mágica. Cuerpo y escena”. Fundación Caja de Arquitectos: Barcelona, 2004; p.15

Bayreuth: Acceso a la Verdad a través de la Ilusión

Bayreuth²⁰⁸, diseñado según el concepto de puesta en escena de Wagner²⁰⁹ figuraría como modelo de espacio teatral que, identificando espacio escénico y del espectador como recintos complementarios y opuestos (diferenciados) proyecta un escenario exento de ornamentación y riqueza material que procure una visión casi de ensueño de las **pinturas escenográficas**. Una de las contribuciones de Wagner al espectáculo moderno estriba en dejar en **completa oscuridad** el espacio del público para que dirija su mirada **libre de distracciones** hacia la escena. Pretende proveer al público de un **espectáculo de ilusión completa** que le de acceso a **la verdad**, erigiéndose en “*verdadero espejo de la vida*”²¹⁰. La ocultación de la orquesta en un **foso**²¹¹ -denominado *abismo místico*- elimina de la vista elementos reales externos al ideal pictórico de la escena, cerrando el territorio del drama con una especie de “**anillo atmosférico**” que mana del actor irradiando anillos concéntricos hacia los espectadores. Encuadrando la frontera entre el espacio escénico y el del público incluye un doble arco de proscenio anterior y posterior al foso que ejerce un **efecto óptico de mayor profundidad a la escena**, alejando visualmente al público, y contribuyendo a la magnificación de los personajes que adquieren una proporción sobrehumana. Esta **magnificación** –que toma al espectador como *tabula rasa*- según describe Quesada nos habla de un **espacio-tiempo atrapado** en la escena:

*“La magnificación es una manipulación del espacio y el tiempo, una expresión de la capacidad humana para condensar en un momento esa silueta de vida atrapada en los confines espaciales de la escena y el abismo místico”*²¹²

Pabellón Philips: Acción y Autorrepresentación

En el caso del Pabellón Phillips, el planteamiento es radicalmente opuesto. Construcción realizada para albergar un espectáculo multimedia durante la Exposición Universal su propia existencia se limitó a una breve duración -fue demolido en 1959- y su diseño facilitaba experiencias que requerían de la participación y elección del usuario de entre varias opciones simultáneas –mediante la iluminación se crearon hasta cincuenta y un ambientes distintos-.

Este modelo arquitectónico se aproxima a los planteamientos de la **instalación**, promoviendo un espectador **emancipado** de las directrices inamovibles establecidas por una puesta en escena en que prima el espacio geométrico que decide por sí mismo.

²⁰⁸ Quesada alude a la etimología del nombre del teatro que nos remite al espacio como contenedor y la línea espacial citada por Amón en alusión a Heidegger: “*La etimología del nombre de Bayreuth se refiere al hecho de abrir un claro en el bosque para hacerlo habitable*” en *Ibidem*; p.27

²⁰⁹ Asistido por el experto en la disposición interior de teatros Gottfried Semper.

²¹⁰ Citado en QUESADA, Fernando. “La caja mágica. Cuerpo y escena”. Fundación Caja de Arquitectos: Barcelona, 2004; p. 27

²¹¹ cuestión mencionada en la descripción del personaje-arquitecto del auditorio en *Building for Music (P0110)*.

²¹² QUESADA, Fernando. “La caja mágica. Cuerpo y escena”. Fundación Caja de Arquitectos: Barcelona, 2004; p.29

CONVENCIÓN DEL TEATRO/DRAMATURGIA BURGUÉS REPRESENTADO EN TEATRO/EDIFICIO A LA ITALIANA

Juan Muñoz explora las posibilidades escenoarquitectónicas que le ofrece el contenedor en cada ocasión, especialmente en aquellas piezas cuyos fragmentos son combinables en disposiciones disímiles, cuyo ejemplo más ilustrativo corresponde a las piezas configuradas a partir de un alto número de figuras iguales como las distintas variantes de *Many Times* que analizamos en apartado anexo [§A.4.3].

Sin perjuicio de que en el capítulo 5 profundicemos en el rol asignado al espectador interrelacionado con la espacialidad de las piezas, entendemos que la organización escenoarquitectónica del **espacio teatral a la italiana** constituye la referencia en su calidad de convención normativa en occidente con su horizonte de expectativas asociado. En este sentido y como se deriva del análisis apuntado, Muñoz respeta en ocasiones dicha convención asignando un espacio perfectamente separado y delimitado para el público mientras que en otras la transgrede permitiendo que los espectadores adquieran una diversidad de puntos de vista parciales e incluso convirtiéndolos en presunto objeto de observación en una línea similar a la representación proyectiva del espacio.

Si la metáfora que se deriva del espacio proyectivo representado en perspectiva ortogonal es la **ventana**, la expectativa de diálogo especular que las figuras escénicas despiertan en el teatro-dramaturgia burgués representado en el teatro-edificio a la italiana se alinea con la del **espejo** –búsqueda del auto-reconocimiento en lo que se ve e idea de verdad proyectada–. Precisamente la **identificación** del espectador con los personajes mostrados en Bayeuth permitiría su **manipulación**, a diferencia del Pabellón Phillips que buscaría una **auto-creación** a través de las decisiones que tome el propio espectador-participante (en un abanico mayor o menor de posibilidades) no fijadas de antemano. La idea de auto-reconocimiento del espectador en las figuras antropomorfas muñozianas será analizado en el capítulo 7 mientras que los posibles roles del espectador en la obra de Muñoz lo harán en el capítulo 6.

4.2.3. [J] ESPACIO FIGURADO EN MEDIO RADIOFÓNICO

La característica fundamental del medio radiofónico espacialmente valorada por Muñoz en lo que a espacialidad se refiere es su **ubicuidad**, el hecho de que la emisión radiofónica se reciba simultáneamente en espacios no sólo separados del punto de emisión sino distantes entre sí.

Por otra parte, en cuanto a la concepción escénica convencional habremos de reparar en el género radiofónico de los programas de Muñoz pues no responden al **radio-teatro** como podría suponerse. Si bien las realizaciones escénicas guardan los principios de puesta en escena teatrales, el contenido sonoro no responde a la representación de una dramaturgia

teatral sino a la de **programas regulares de no-ficción** (aunque sean ficticios de facto), un formato presuntamente diario o semanal de emisión en franja horaria de tarde-noche: programa de explicación de trucos de magia o de inventos, programa divulgativo sobre auditorios o programa de “variedades”. Esta circunstancia influye directamente sobre el horizonte de expectativas del público y sobre el tratamiento de la espacialidad en su puesta en escena. En consecuencia, consideramos importante establecer una distinción entre **puesta en escena** y **puesta en onda**. La puesta en escena en el medio radiofónico tendrá que ver con el uso que se haga de los **recursos expresivos propios del medio** así como los **modos de presentación** al oyente potencial. Remitimos el desarrollo de las particularidades del medio al [§CAP6] para centrarnos en las cuestiones correspondientes a la **espacialidad** propia de la versión sonora de las *Piezas de Radio*.

Según lo dicho, el marco general de la versión radiofónica de estas piezas es de **naturaleza temporal**, el “durante” de su emisión, no obstante distinguimos algunos niveles del tratamiento de la **espacialidad figurada** a través de diferentes **sistemas de expresión sonora** también en relación al lugar desde el que se enuncia, el **espacio de emisión**.

REVERBERACIÓN DEL ESPACIO DE ENUNCIACIÓN DEL CONDUCTOR DEL PROGRAMA · ESPACIO INAUDIBLE

La convención establece que el locutor o presentador del programa (personaje presente en las cuatro piezas) realice su alocución desde una **habitación insonorizada**, exenta de reverberación y frecuentemente acompañada de música de fondo. Si nos atenemos a las observaciones que en relación a la estética radiofónica apunta Arnheim para tal caso, la estancia en que se ubica el locutor es inexistente para el oyente, concibiéndose su voz como **emergida de la nada**. Esta espacialidad impercibida registra un paralelismo con el foso en los edificios teatrales que in-visibiliza la orquesta, según lo establecido por la puesta en escena normativa de Wagner y a la que se alude en *Building for Music (P0110)*. La convención se guarda en *A Man in a Room, Gambling (P0108)* o en *A Registered Patent (P0111)* se transgrede en *Building for Music (P0110)* colocando al locutor en ruta en el interior de un coche.

El sentido espacial del plano sonoro apenas se utiliza con fines expresivos reduciendo la segmentación perspectivista de la realidad representada (figura/fondo, tamaño/distancia,...) a un uso convencional salvo en contadas ocasiones y de forma muy sutil [§ANEXOS CAP6].

ESPACIO DIEGÉTICO · EFECTOS SONOROS COMO ESCENOGRAFÍA

Precisamente el efecto sonoro pregrabado del coche en el que circula el locutor de *Building for Music (P0110)*, el sonido urbano de fondo de un programa en *A Man in a Room, Gambling (P0108)* que simula un directo desde Sevilla o los efectos sonoros realizados físicamente por el Foley artist en directo para distintos espacios descritos en *Will it be a likeness? (P0109)* constituyen un recurso para representar entornos (función **descriptiva ambiental**), atmósferas

ficticias que siguen la línea de creación espacial típicamente muñozianas además de promover cierta **narratividad potencial**. Así, los efectos sonoros serían clave en la **descripción espacial**, aportando **verosimilitud y ambientación** al conjunto de la escena (una especie de **escenografía** según Arnheim) generando un efecto de realidad.

ESPACIO DIEGÉTICO · DESCRIPCIONES ORALES DE LUGARES

Si los efectos sonoros funcionan pueden llegar a escamotear su naturaleza representativa – y hablan del presente de ese espacio-, en el caso de los lugares descritos mediante la palabra, tal ilusión no puede darse sin la complicidad voluntaria del oyente. Dicha descripción se realiza como **recuerdo pasado** impregnado de narratividad –lugares en los que vivió (habitación), lugares de despedida y ausencia (estación de tren)- y espacialidad (auditorio) o como visión de un lugar futuro aún por construir (auditorio). Tanto en *Will it be a likeness?* (P0109) como en *Building for Music* (P0110) se describen tanto emplazamientos exteriores como estancias interiores. Ponemos un ejemplo en íntima relación con el foso wagneriano:

CASO · Auditorio de Building for Music (P0110) · Visibilidad y audición musical

El **fetichismo** histórico implícito en la experiencia de acudir a un auditorio donde los músicos están presentes y tocan en directo a la vista del público tiene que ver con un determinado planteamiento de puesta en escena para los espectáculos musicales en vivo. La opción de puesta en escena wagneriana en que el enmarcado excluye a la orquesta desplazándola al foso, altera la experiencia visual del conjunto del espectáculo. La pieza *Building for Music* (P0110) describe las particularidades de un auditorio concebido para esta segunda opción de puesta en escena, en que la orquesta queda fuera del campo de visión de la audiencia. Su materialidad exclusivamente sonora produce sin embargo una visualización de aquel edificio para la música que a su vez oculta la visión de los músicos intercalando. No solo la descripción del edificio para la música en que los intérpretes son ubicados en un espacio fuera del campo de visión de los oyentes realizada mediante la palabra sino su presunta desaparición (por bombardeo) o el objeto del programa (presuntamente semanal y dedicado a auditorios) tratan la cuestión del vaciamiento o imposibilidad perceptiva.

La combinación de ambos sistemas expresivos, palabra y efectos sonoros despliegan una función **descriptiva-expresiva**, esto es los sonidos realizados no son imprescindibles para la comprensión del oyente pero enfatizan e implican la generación de un estado de ánimo. Está basado en códigos de significación simbólica y cultural.

ESPACIO DE RECEPCIÓN

La ubicuidad perceptiva consustancial al medio permite a Muñoz la inclusión de variados efectos engañosos que, tomados de las formas de comunicación interpersonal radiofónicas convencionales (tono y ritmo de la palabra, gestión del silencio...) manipularán la sensación de distancia, especialmente psicológica. Dichas cuestiones serán tratadas más ampliamente en el capítulo correspondiente al espectador, en este caso, oyente.

4.3. MARCO · MULTIPLICACIÓN Y COLAPSO

La operación de enmarcado, fundamental en toda puesta en escena, requiere del establecimiento de un límite-frontera en cuyo interior se dispongan los elementos escénicos -escenografía y figuras- que seleccionen el **campo plástico** y que denominaremos **marco general**. El paralelismo citado por Aumont entre el marco escénico de orden pictórico (o gráfico) y el de orden teatral sustenta un enfoque altamente pertinente en relación a la diversidad medial de la obra muñoziana -que amplía su espectro incluso al soporte sonoro- definiendo, a través de distintas **estrategias de representación**, escenas cuyas características transversales de enmarcado nos interesa destacar.

Más allá de las especificidades del marco general en cada medio y su mayor o menor capacidad para establecer con claridad el **confín de la escena**, destaca una aguda tendencia a la proliferación de **marcos interiores** al campo de la pieza que complejizan el espacio representado. Los campos internos incorporados a través de marcos interiores, nos instan a girar la mirada también en sentido opuesto, esto es, valorando la posible proyección-expansión del campo encuadrado hacia su **exterior**, hacia el espacio del público. Estos análisis contribuirán a esclarecer el grado de filiación o rechazo de la **auto-referencialidad** -calidad de la obra de arte moderna- así como las características del **espacio escénico muñoziano**.

Enunciamos pues algunos de los cuestionamientos cuya búsqueda de respuesta emprendemos en el presente apartado: ¿Constituye el marco un contenedor eficaz del **campo**? ¿Pierde **auto-referencialidad** la pieza en favor del espacio circundante o redunda en sí misma?

4.3.1. MARCO GENERAL · LÍMITES FÍSICOS DEL SOPORTE

Muñoz se ajusta en sus *Dibujos* a la convención pictórica más extendida por la cual los límites de los bordes del soporte bidimensional -de **papel o tela**- definen un **campo rectangular** -de orientación tanto figura como paisaje-, a excepción de contadas piezas en formato **circular** [§A.4.4] -*Autorretrato en Espejo Convexo (P0191)*, *Los mellizos Kray (P0295)*, *Retrato de Pontormo (P0296)* -.

De este modo, varios *Dibujos de Gabardina* así como *Otros Dibujos* -



Fig. 4.8 · Sin Título (P0294)

fundamentalmente aquellos que incorporan una superficie pintada de fondo negro que establece los límites del campo de representación-, acostumbran a reservar en el interior del soporte un **área perimetral** encuadrada a modo de marco transicional en el propio soporte. Este marco participa de características tanto del mundo real (soporte) como del representado (campo), luego podríamos considerarlo **híbrido**. Las menos de las veces los dibujos son enmarcados mediante un marco-objeto adicional y cristal que refuerce la separación entre mundos [§Fig.4.8].

Por su parte, las versiones sonoras de la *Piezas Radiofónicas* encuentran su marco en la **duración** de su emisión en el contexto de la programación regular de tarde-noche de una cadena generalista de radio, eludiendo de esta forma el **contexto comunicativo** propiamente artístico. En este sentido, Josep María Martí²¹³ destaca la **duración** y **estructura** en su concepción de **programa** radiofónico: “*un conjunto de contenidos diferenciados del discurso radiofónico, dotado de una estructura propia y diferenciada así como de una duración concreta*” (Martí, 1990:28). En esta misma línea y avanzando las irrenunciables relaciones entre espacio y tiempo de las que Muñoz participa, el marco temporal deviene **espacio vacío o lleno** en razón del **argumento** que sostiene su estructura según Ortiz y Volpini:

“El programa²² es un VIAJE³ y el ESPACIO (la tierra visitada) es el TIEMPO que ese programa - «espacio» se la llama también- dura. En ese ESPACIO/TIEMPO se dibujan, a modo de accidentes, los contornos, los paisajes, los momentos/lugares por los que la acción fluye y en él se desarrolla un argumento. No importa que se trate de un programa informativo, musical, «de compañía» o de «creación» pura: todos tejen su «línea argumental» y todos necesitan un ESPACIO donde desenvolverse. Pero ese ESPACIO, ¿EXISTE? Salvo en su dimensión de tiempo transitable –donde el programa debe producirse- es sólo un hueco en la programación: es el vacío. El objetivo del PROGRAMA es sacar ese ESPACIO de la nada. La función del guión es darle unos contornos definidos, crear su geografía, y habitarlo²¹⁴”

Dentro de la **estructura** que mantienen todas las piezas salvo *A registered patent [...] (P0111)* –que comienza con música de misterio sucedida por unas primeras palabras que inciden en el carácter engañoso de la pieza a través de la enunciación de su título “*An optical illusion producing a rotating box, by Juan Muñoz*”– podemos destacar la **entradilla musical** y el **saludo y despedida a la audiencia** como equivalente al **marco transicional** al espacio (tiempo) del programa. La estructura recurrente resulta explícita, igual que la constante en la **duración** de 5 minutos en *A man in a room, Gambling (P0108)*, en la medida en que se trata de varios capítulos con una composición muy similar, frente a *Will it be a likeness? (P0109)* o *A Building for Music (P0110)* que constituyen piezas radiofónicas únicas aun cuando simulen periodicidad.

No obstante lo anterior, el grueso de la obra –*Esculturas, Piezas Radiofónicas* en su versión performativa e *Instalaciones*– toma como soporte el **espacio real** y en este último caso los extremos del marco general no resultan siempre tan evidentes, favoreciendo la confusión en varios sentidos.

²¹³ profesor de Comunicación Audiovisual y Premio Ondas 2014 por su trayectoria radiofónica.

²¹⁴ ORTIZ, Miguel Ángel y VOLPINI, Federico. “Diseño de programas de radio. Guiones, géneros y fórmulas”. Paidós: Barcelona, 1995; pp.27-28

Salvo una minoría exhibida de forma permanente o eventual en **exterior** –ya sea urbano o natural, acotado o abierto, cuestiones que trataremos más adelante- el emplazamiento más habitual de las piezas es el **interior** de recintos museísticos durante un periodo de tiempo de exhibición pre-establecido, erigiéndose la **arquitectura** en límite físico de su extensión, pero ¿hasta qué punto condiciona el emplazamiento-marco la composición interna de la escena -3ª operación de puesta en escena-? ¿hasta qué punto la arquitectura delimita los extremos del espacio de representación?

La **cohesión sintáctica** de la pieza puede hacerse depender bien de las relaciones espaciales internas entre los elementos compositivos (**inter-distancias**) o bien de sus relaciones con el **marco general** – condicionando sus especificidades concretas la mise-en-scène de la pieza en cada emplazamiento-. La fuerza de las **relaciones internas entre elementos** se impone prevaleciendo inalterado su sentido al margen del contenedor en que sean dispuestas en piezas como *Sara con espejo* (P0175), *Cinco Figuras con Tambor* (P0103) [**Fig.4.15**] o *The Prompter* (P0023) [**Fig.4.14**]. No presentan dificultades para ser instaladas en diferentes espacios y funcionan de forma similar a las *Esculturas*, de composición interna fija. Sin embargo hay otras piezas cuyas inter-distancias, posición y significación derivadas se ven más significativamente alteradas según las características de la arquitectura que las albergue. Responderían a esta casuística piezas como *George o Figuras Colgantes* (P0242) cuya **puesta en escena en estancias alternativas altera en cierto grado el sentido de la pieza** haciendo depender éste en mayor medida de la arquitectura que las alberga. El ejemplo por antonomasia del juego de puesta en escena en términos de sintaxis espacial –máxima libertad en la tercera de las operaciones de puesta en escena- son las variantes con **múltiples figuras** –*Escenas de Conversación* [**Fig.4.31-33**]- y, muy especialmente, las realizadas con orientales [**A.4.3**].

En ocasiones son techo, suelo y paredes de **una sola o varias salas en su integridad** las que conforman el espacio teatral de la pieza-*Instalación*, erigiéndose en su marco general y delimitando su campo. No obstante, no tiene porqué ser así. En los casos en que la pieza ocupa tan sólo una **sección de la estancia** la sala pierde fuerza como marco general en favor de otros artefactos: **elementos como alfombras, mobiliario, etc.** o **estructuras de corte arquitectónico que encapsulan la pieza** –una suerte de contenedor interno a la pieza similar a las arquitecturas de las figuras de Giotto- o bien a través de la mencionada **tensión relacional de las inter-distancias** entre distintos elementos.

Veamos algunos ejemplos:

CASO 1 · *Sin título (balancín)* (P0276)

Pieza Inscrita en su propio marco (elem. arquitectónico) Contendida en su Arquitectura

La escena constituida por las tres figuras antropomorfas es enmarcada por una construcción cuyas aristas describen la **imagen genérica-arquetípica de la cabaña**. Esta construcción casi gráfica se repite en otras piezas como *Si ella supiera* (P0006), *Guerrero, escudo y muerte en la Glyptothek de Múnich II* (P0281) o *Este canto* (P0288) con la particularidad de que, en este



Fig. 4.9 · *Balancín* (P0276)

caso, al igual que las figuras que contiene, su base es / se apoya sobre una rueda. A una imagen arquetípica asociada a la **estabilidad** y el **enraizamiento** se le incorpora un elemento asociado a la **inestabilidad-movilidad**. Si atendemos a las figuras así como a la colocación de la pieza sobre peana observaremos que el movimiento sugerido es de **balanceo** –no existe desplazamiento de su posición más allá de la colocación del peso de un lado a otro en un perímetro perfectamente definido-.

Encuadre a través de estructuras de tipología constructiva similar pero asociadas a espacios semi-fijos -empiezan a incorporar huecos en alturas- aproximándose al **mobiliario de almacenaje** en *Seis terracotas* (P0273) hacia los *Cabinets* (P0217) o *Un mes antes* (P0140).

CASO 2 · *Lo vi en Bolonia* (P0101)

Instalación enmarcada en el interior de una arquitectura de tránsito

Las arcadas, símbolo arquitectónico identificativo de la ciudad italiana a la que alude el título de esta pieza, conforman una zona de tránsito urbano de **estatus ambiguo entre exterior e interior**. Las originales boloñesas resguardan al paseante de las inclemencias climáticas del cielo abierto en su casco antiguo. Definen arquitectónicamente un **itinerario** que ofrece **refugio** al peatón. Las que incorpora Muñoz a la pared de la pinacoteca, sin embargo, **enmarcan una zona de tránsito sin guarecer** a una figura **incapaz de desplazarse en su interior**. Semejante a un tentetieso, su configuración esférica inferior inspira una fútil voluntad de recorrido puesto que el potencial movimiento la devolvería inevitablemente a su posición de partida.



Fig. 4.10 · *Lo vi en Bolonia* (P0101)

Las arcadas referenciales de Bolonia que, además de configurar un **espacio fijo** dotan de **identidad** al entramado urbano que circunvalan, quedan en sus homónimas en la pieza reducidas a ocho columnas -estilización del fuste salomónico- instalables en estancias intercambiables –definiendo en consecuencia un **espacio semi-fijo**- sobre las que inferir un **espacio urbano indeterminado**, tan genérico/anónimo como la figura que en ellas se inscribe. Aunque proyecte su influjo hacia el contenedor que las alberga -por proyección imaginativa de su contexto y funcionalidad habituales- *Lo vi en Bolonia* (P0101) rebose contradicciones: pasadizo que jamás será recorrido por la figura y enclavado fuera del entorno que le da **sentido identitario y funcional**, fuera de lugar, metafóricamente hablando “*enclavado en su propio exilio*”.

Cabe mencionar una puesta en escena de esta pieza especialmente afortunada durante la exposición retrospectiva en el corredor que rodea los jardines interiores al edificio del

MNCARS. El **marco interior** conformado por las columnas de *Lo vi en Bolonia* (P0101) supusieron un muy muñoziano **marco dentro del marco**. El espectador, que en cualquier caso tiene un acceso limitado al interior de la pieza, ve cómo ésta se inscribe en una zona de paso ordinario (espacio del público) en el que sí fluye el movimiento de tránsito frente a la evidente suspensión del espacio-tiempo escénico de la pieza.

PEANA

Hemos analizado dos casos en que el marco-contenedor de la figura presentaba una estructura de apariencia netamente arquitectónica, no obstante la función de separación y elevación históricamente atribuida a la peana frecuentemente es desempeñada en la obra de Muñoz por **elementos de mobiliario**. La colocación de pedestales –cúbicos, verticales, blancos- orientados a proporcionar una vista privilegiada de la figura en algunas exposiciones retrospectivas - *Stuttering Piece* (P0160) en la Tate, *George o Enano* (P0051) en MNCARS...- no responden a la práctica habitual de Muñoz –quien tiende a mostrar las figuras sobre sillas o mesas como *Enano con Caja* (P0082) o *Figuras (Ginebra)* (P0087)- salvo con respecto a las bailarinas en que se refuerza la relación entre el suelo óptico de la peana y la parte inferior de la bailarina que lo refleja sobre superficie curva.

El empleo de sillas, estanterías o taburetes difumina el carácter transicional entre el mundo cotidiano y el de la representación, históricamente atribuido a la peana. **Estructuras no permanentes (espacio semi-fijo) como la grada** para las figuras de *Thirteen laughing at each other* (P0224), la **estantería/murete** sobre el que se asienta el muñeco de ventrílocuo, las **sillas** de la instalación de DIA, etc. comportan una orientación temporal distinta a la de la historiográfica tradicional. Ateniéndonos a la historia como nexo de unión entre estatua y pedestal, casi apuntarían de una forma mucho más certera a una situación impermanente.



Fig. 4.11 · *Figura Doble* (Burdeos) (P0070)

4.3.2. MULTIPLICACIÓN DE MARCOS Y COLAPSO

La citada proliferación de marcos interiores a la pieza constituye una estrategia recurrente en Muñoz, bien por incorporación de elementos concretos frecuentes en la historiografía artística que abren campos adicionales al contenido en el marco general (**cuadros, espejos, umbrales**) como por la configuración estructural de los objetos (discontinua) o por **composición escénica** entre elementos (**interdistancias**).

Veamos algunos ejemplos.

CASO 1 · *Dibujo de Gabardina (P0158)*

Cuadro dentro del cuadro · cuadros, umbrales, espejos....

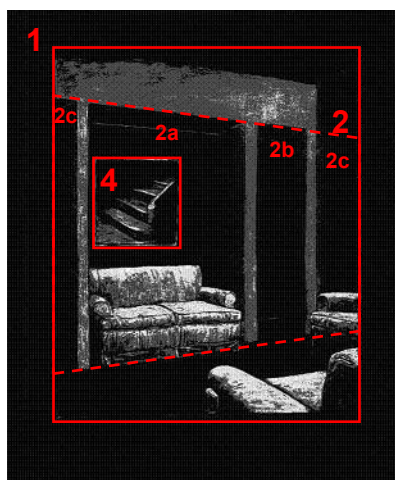


Fig. 4.12 · *Dibujo de Gabardina (P0158)*

El *Dibujo de Gabardina (P0158)* aglutina varias de las estrategias de multiplicación de enmarcados que serán practicadas por Muñoz en piezas de distinto formato. Así, el frontis del espacio fijo representado [2] en el interior del rectángulo dibujado como marco general distintivo de la tela-soporte [1] define a su vez varias discontinuidades espaciales. En la zona central se acotan mediante paredes salientes dos huecos donde el izquierdo [2a] encapsula un sofá y un cuadro [4] – representación de una escalera, espacio de tránsito de origen y destino desconocidos por quedar fuera de su propio marco-. El hueco a la derecha [2b] semeja un umbral hacia otro espacio inaccesible a la vista expandiendo el campo a nivel imaginativo más allá de

lo representado. El resto del frontis [2c] tan sólo permite vislumbrar una extensión frontal superior a la representada cuyas especificidades y límites tampoco alcanzamos a visualizar. Sólo sabemos que se extiende fuera de campo. En el plano horizontal son los elementos semifijos –entre otros el sofá encapsulado en el frontis- los que acotan un espacio a través de su orientación convergente como posteriormente se hará, incorporando figuras, en piezas como *Cinco con espejo (P0119)*. Una orientación convergente que se lee desde la posibilidad de espacio relacional entre potenciales figuras.

CASO 2 · *Balcón de Malmö (P0016)*

Compartimentación de un contenedor

Podemos considerar como primera acotación espacial –marco general- el **balcón rectangular**, cuyo extremo derecho de la zona frontal ha sido cubierto por tablas de madera, **obstaculizando la visibilidad** de su interior desde tal posición al espectador / transeúnte –lugar frontal de la mirada-. Una mirada lateral sin embargo revela la ocultación de una **verja** similar en forma e inferior en tamaño a la del balcón compresor, disruptiva de la continuidad de su espacio interno y constituyente de un marco interior adicional que parece **ahondar en la auto-referencialidad** de la pieza.

No obstante, cabe concebir la escena en términos expansivos que **tensionen en sentido opuesto la introversión auto-referencial**. El objeto-balcón ha sido dispuesto en altura sobre pared y tal posición remite al contexto natural del elemento funcionalista, a su ubicación convencional en el paisaje exterior urbano, pudiendo tomarse como una primera discontinuidad en el marco general del

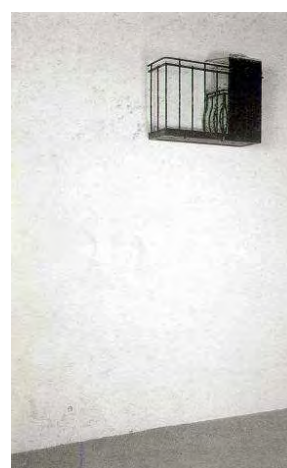


Fig. 4.13 · *Balcón de Malmö (P0016)*

contenedor-sala. Así la pieza, aun tomando por frontera material el balcón, abre su influjo al conjunto de la estancia. Este efecto de influjo que tan sólo queda apuntado en los balcones individuales toma mayor consistencia en instalación de balcones sucesivos [Fig.4.39].

CASO 3 · *The Prompter*, versiones (P0023) (P0098) y (P0114)

Enmarcado por elementos horizontales sobre el espacio fijo (mapa, alfombra, suelo óptico, escenario) · Puesta en escena comparativa: misma pieza con elementos variables



Fig.4.14 · Comparativa de las versiones y puesta en escena de *The Prompter* a.(P0114) b.(P0098) c.(P0023)

En el interior del marco general de una sala -o de un espacio flanqueado ex profeso por paredes como en el Guggenheim- con una iluminación de baja intensidad confluyen tres marcos: 1) marco arquitectónico de la sala expositiva, 2) el tablado-escenario (ligeramente elevado) 3) la concha del apuntador. Determinados extremos/rasgos de esta pieza –tanto elementos como operaciones de puesta en escena- provocan alteraciones según las diferentes versiones.

Concha-Figura · La concha del apuntador es entendida por Muñoz en calidad de “**casa de la memoria**” pues alberga una figura cuya función supuesta –deducida a partir del título y del contexto- consiste en recordar el **texto dramático** a los actores –momento que jamás llega a darse, que permanece en situación de expectativa, puesto que el reparto jamás llega a pisar el escenario-. En la primera versión, la figura es gráfica –siguiendo la obra referencial de Honoré Daumier [A.5.3]- y se descubre desde una **posición frontal de la mirada**. En las versiones posteriores la figura presenta una volumetría cuya mitad superior ocupa de facto el espacio interno a la concha además de revelar, desde un punto de vista posterior, la mitad inferior de su cuerpo. El hecho de que el personaje sea un **enano** hace que su **tamaño** se adecúe al vacío de la concha y su **altura** a los dos planos diferenciados en cota -el suelo (espacio del público) y el escenario (espacio de representación). Llama la atención el **ajuste perfecto de este encaje** que en la realidad no suele darse, teniendo el apuntador una dimensión corporal corriente que es ocultada en su integridad. La elección de un enano como modelo antropomorfo tiene su **leyenda** asociada a esta pieza –el arquitecto barroco enano François de Cuvilliers (1695-

1768)²¹⁵ sobre el que leyó Muñoz durante el proceso de creación para “Theatre Garden Bestiarium”- así como una ligazón con la ineficiencia de las caricaturas escultóricas [§7.1]. En cuanto a la **fisonomía semi-oculta** -la ocultación del rostro en primera instancia deriva del lugar inicial de la mirada sobre la pieza, pudiendo interpretar que se trata de un/a niño/a- será revelada sólo mediante una incómoda re-colocación de la mirada en la zona liminal entre el escenario y el suelo de la sala.

Escenario · Tres son las apariencias mediante las que el escenario ostenta su condición de artefacto/lugar de representación: **plano topográfico**²¹⁶ -como en *Balcón con Mapa (P0184)*-, **tablado** -la RAE establece una asociación directa entre el tablado y las artes escénicas en la 3ª acepción del término tablado es “*pavimento del escenario de un teatro*”- y **estampado modular geométrico óptico-ilusionista** -el módulo geométrico bidimensional que lo forma engaña relativamente a la visión con una aparente tridimensionalidad-. En este último caso, se incorporó -de forma casual/circunstancial según confiesa el propio autor- que ocasionalmente replica el estampado óptico añadiendo si cabe un marco-suelo adicional.

Marco General – Arquitectura Sala · La instalación de esta pieza -versión (P0023)- en la retrospectiva nos permite realizar una comparativa de puesta en escena en estancias de diversa índole. Tanto la Tate como el Museu Serralves dispusieron una sala en exclusiva para su instalación que favorecía la atmósfera individualizada, reforzando la función de la arquitectura como marco general con connotaciones teatrales. Así, mientras el escenario se encuentra elevado en cota, el resto de la estancia se entiende por extensión como espacio del para la mirada -aun cuando carezca de asientos- salvo la zona liminal de la concha. La pieza se instaló en todas las ocasiones de tal orientación que cuando el espectador entra a la sala ve el escenario y la mitad inferior y posterior de la figura bajo la concha. La visión de la estatua queda necesariamente fragmentada, oculta tras la concha -superior posterior- o bajo el tablado -inferior anterior-. En Londres, en torno a tres cuartos de la superficie total del suelo fue ocupada por el escenario, dejando un exiguo tercio al público que casi lo excluía. La iluminación muy tenue hacía dos salvedades aumentando a iluminación media a través de focos que iluminaban al apuntador y el tambor. La atmósfera evocaba un espacio teatral consecuente con el principio wagneriano de oscurecer la zona del público pero, no obstante, tampoco quedaba netamente iluminado el escenario. En el Guggenheim Bilbao y en MANCRS

²¹⁵ Cuvilliés era tan diminuto en estatura que llama por primera vez la atención del exiliado Max Emanuel, Elector de Baviera, quien detecta las aptitudes del joven enano de la corte, financiando su ulterior educación incluso en París (1720-1724) donde se formó en el taller del arquitecto Jean-François Blondel. A la postre sería uno de los mayores representantes del rococó bávaro.

²¹⁶ El plano topográfico es una representación gráfica de una determinada superficie mediante curvas de nivel que tiene como finalidad mostrar las variaciones del relieve. La pieza carece de los factores que permiten una correcta interpretación y localización/identificación del territorio concreto al que hace referencia, como ciertas pautas para la *orientación* (coordenadas) o datos como la *escala* -para interpretar la distancia proporcional- o el *intervalo de contorno* -la diferencia en elevación entre curvas de nivel para interpretar en cota-. De esta forma, queda trazada la representación topográfica de un **territorio ilocalizable**, exento de toda referencia contextual-exterior a sí mismo (**auto-referencial**).

se optó por acotar el espacio destinado a la pieza construyendo dos paredes que limitaban su extensión longitudinal. En Madrid se consiguió acotar lo suficiente como para percibir la pieza como en una sola sala. En Bilbao quedó la pieza muy abierta al resto, creando a izquierda y derecha dos habitáculos pequeños para otras piezas que casi la flanqueaban. La iluminación general contribuyó a eliminar la atmósfera individualizada y concentrada provocando una percepción casi conjunta a las dos piezas que la flanqueaban y a otras dos salas con un número mayor aún de obras. La idea de instalación escultórica prevalece en este caso frente al suspense de una representación inminente. Bajo estas últimas condiciones de puesta en escena mengua la dimensión diegética y la atmósfera dramática.

Resulta obvio que Muñoz se vale de todos los recursos posibles para multiplicar los marcos espacio-temporales en el interior de las piezas proyectando su influjo también hacia su exterior. La pieza radiofónica *A Registered Patent (P0111)* también resulta un ejemplo plausible pues el locutor enuncia en soledad desde una sala insonorizada un invento sobre una caja que contiene a un tamborilero y, a su vez, esta enunciación puede ser recibida en otra estancia íntima para el oyente.

4.3.3. INTERESPACIOS · DEMARCAR Y EXPANDIR

Hemos querido abordar en mayor detalle la casuística de la sintaxis intra-pieza a partir de varias figuras con el objetivo de destacar que su disposición espacial puede dar lugar a un esquema de puesta en escena que establece un juego curioso entre el enmarcado (composición en convergencia) y flujos direccionales expansivos (composición en dispersión). El **inter-espacio** entre elementos –su **sintaxis interna**– se erige en el elemento cohesionador del conjunto en las piezas que nos disponemos a analizar definiendo el espacio escénico.

SINTAXIS POR INTERDISTANCIAS · COHESIÓN A PIE DE SALA

Vamos a establecer una comparación entre dos piezas que descansan al mismo nivel que el espectador, eludiendo dispositivos de transición que delimiten su campo mediante elementos arquitectónicos semi-fijos (alfombra, mueble,...) o aparentemente fijos (columnas, arcada,...), donde el enmarcado de la pieza deviene más difuso y la cohesión interna de la pieza se funda en las inter-distancias entre elementos.

CASO 1 · *Five Figures with Drums* (P0103)

Ámbito Interior y Figuras Desconectadas

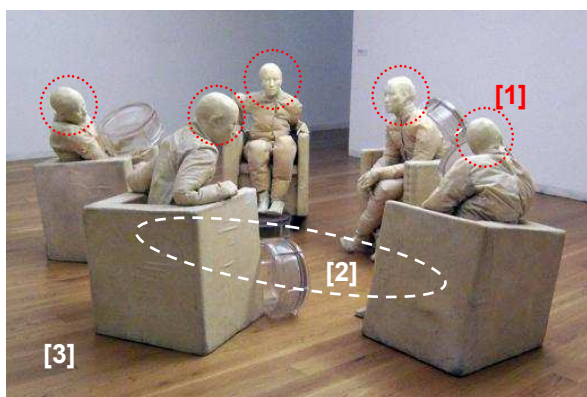


Fig. 4.15 · *Five Figures with drums* (P0103)

Tras enfrentarnos a esta pieza instalada en un espacio escénico constituido por una sala en exclusiva –Tate/Serralves– y compartiendo estancia con otras piezas –Guggenheim/MCARS– comprobamos que en toda ocasión las distancias entre butacas y, por extensión, entre figuras, se mantiene constante, al margen de la estancia donde se dispongan. La **proxémica intra-pieza**, esto es, la sintaxis por inter-distancias,

rigen en la composición escénica por encima de las posibilidades que ofrezca cada sala-contenedor. El factor espacial constante en los distintos contenedores es, en consecuencia, el supuesto **espacio semi-fijo e informal** –en principio modificable sin mayor obstáculo-. De esta forma se establecen varios niveles de enmarcado:

[1] Mundo Interior - Figuras absortas · Cada butaca contiene un espacio acotado que se halla ocupado/habitado por una figura. Si nos fijamos en la apariencia de cada una de ellas percibiremos que su gestualidad y actitud parecen proyectar un **marco de aislamiento psicológico individual interno**, absorta cada cual en su relación con el tambor o en su propio mundo interior.

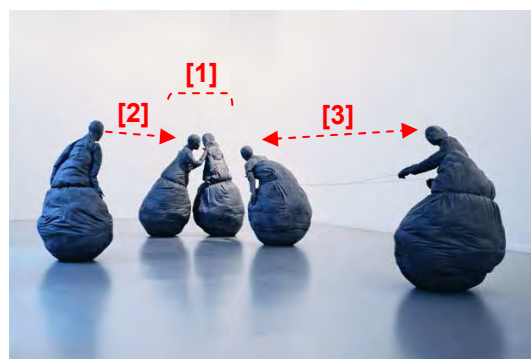
[2] Mundo Conjunto – Configuración Conjunta · Las butacas en **disposición convergente y regularmente distanciadas** a lo largo de un perímetro cerrado –nutrido de intersticios insuficientes/muy justos como para invitar al espectador a introducirse en él- delimitan un área interior. El horizonte de experiencias del espectador hará que infiera una escena asociada a la **comunicación e intercambio** entre personajes pero aun cuando se hallan separadas por una distancia de relación personal, las figuras no ofrecen indicio relacional alguno.

[3] Lugar de la Mirada – Espacio del Público · El público **circula en derredor a la pieza** en un esquema espacial de tipología teatro arena, sin introducirse en el marco interior puesto que, siendo posible, apenas queda hueco para pasar sin tocar alguna figura.

Remitiéndonos a las **retrospectivas** observaremos que en el Guggenheim compartía una sala de amplia extensión (203) con otras piezas, evocando el conjunto un gran escenario con cinco escenas simultáneas. Tal impresión global quedaba no obstante perturbada por las diferentes tipologías de figura -mismo tipo que *Sombra y Boca* (P0066) y *Mirando al Mar* (P0215) y diferente en *One Figure* (P0218) y *Two Seated On the Wall* (P0201)-. Por el contrario, en el Museu Serralves ocupó una sala rectangular de techos bajos que concentraba la escena acentuando la impresión de lugar de reunión. La sala de la Tate apenas dejaba espacio al público para circular y, en consecuencia, propiciaba su visualización desde el umbral de entrada/salida (lugar de la mirada “fijo” y visión tipo cuadro).

CASO 2 · *Pieza de Conversación* (P0198)**Cohesión de la Pieza por Interdistancias · Figuras Conectadas****Escenas Expansivas del Marco**

Se trataría de la **casuística opuesta** al caso anterior en varios sentidos. La disposición de las figuras, lejos de converger delimitando un área interior conjunta, describe **ejes direccionales** (distancias variables más amplias) en base a posibles relaciones de los personajes entre sí, que ya no se ignoran mutuamente (aunque tampoco llegan a comunicarse). Mientras en el caso anterior permanecían sentadas ocupando un espacio

Fig. 4.16 · *Pieza de Conversación* (P0198)

individual, éstas incorporan la **voluntad/imposibilidad de desplazamiento** a partir de su configuración esférica y de su gestualidad descriptiva de **acciones** de naturaleza diferente (habla-escucha, visión, cinésica)–[1] una pareja comparte confidencias bajo la atenta mirada de una tercera figura [2] mientras la cuarta ve impedida su aproximación por la sujeción que sobre ella ejerce la quinta [3]- formando micro-escenas **encadenadas** a través de la dirección de la atención de al menos una figura de cada escena [SCAP7] –los confidentes entre sí, observador y huidor a los confidentes-.

La energía convergente conjunta (concentración) derivada de la disposición de las butacas en *Five Figures with Drums* (P0103) se contrapone a la divergencia (dispersión) de la “atención” de sus figuras, absorta cada cual en su “mundo interior”. Por el contrario, en *Pieza de Conversación* (P0198) los límites del espacio escénico quedan difusos y el espectador puede atravesar la pieza, si bien percibirá un encadenamiento de miradas entre figuras que, en el caso de la quinta, podría llegar a termina por mirar hacia el exterior (en principio, el espacio del público). La conexión entre figuras sugiere un **instante** en el flujo de diversas **acciones** (conflicto/drama interpersonal) mientras que en el primer caso parece referirse a una actividad individual, **intrapersonal**.

SINTAXIS POR INTERDISTANCIAS · COHESIÓN EN COTA**Espacios Escénicos en Convergencia o Expansión · Variantes de Puesta en Escena**

Si en el caso previo las figuras eran puestas en escena al mismo nivel que los espectadores, en los casos que vamos a abordar el marco espacial –balcón- es instalado sobre pared en su posición convencional de altura. Una disposición convergente de las figuras -que sugiere al menos reconocimiento mutuo por encontrarse en campo de visión- pero a una altura inaccesible físicamente y excluyente del espectador en base a cota es *Balcones Opuestos* (P0126) [Fig.4.17]. Podemos observar una variación importante gracias a la puesta en escena en el MACBA de la pieza similar *Sin título* (P0253) [Fig.2.19] que, igualmente,

contiene terracotas en balcones pero colocados en contigüidad. El hieratismo de unas figuras que parecen mirar a la lejanía del horizonte, reforzada por un suelo óptico expansivo, se abre a un **plano común con el espectador como es el suelo** (óptico) que también se extiende hasta los límites de la sala pero parece hacerlo más allá. La densidad dramática de los Balcones en oposición se concentra en la inter-distancia en cota mientras que en el segundo caso se dispersa simulando exceder el marco arquitectónico general.

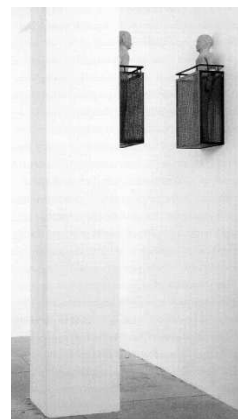


Fig. 4.17 · Balcones
Opuestos (P0126)

En conclusión

- I. Cabe recordar que es precisamente la **discontinuidad espacial** la noble tarea de la escultura según el escrito de Muñoz comisario en “Correspondencias: 5 arquitectos y 5 escultores”.
- II. La obra Muñoz promueve la **multiplicación de marcos** internos a la pieza sin excluir su aparente prolongación hacia el exterior de sí misma, hacia el espacio del público. El espacio muñoziano, de cariz **barroco** deviene **complejo, multidireccional e incontenible**.
- III. En cuanto a la auto-referencialidad, los **códigos retóricos de representación** presentados (estatuas hieráticas, planos topográficos,...) remiten al marco de un **contexto histórico cultural** llegando incluso a nutrirse de datos concretos (la patente de *A Registered Patent* está basada en una real, las arcadas de Bolonia,...) pero descontextualizados, desligados de las claves que nos llevarían a una descodificación (escala, territorio...). En cuanto a su relación con el marco general de la arquitectura en que se ubica, a lo sumo flexibiliza su puesta en escena en aras a apropiarse de la misma sin que sea ésta la que ejerza su influencia sobre la pieza.

4.4. ELIPSIS · CAMPOS Y OCULTACIÓN

La inclusión de marcos en la obra de Muñoz conlleva una **proliferación de campos internos** que aporta la posibilidad de jugar con estrategias de **revelación** y **ocultación** espacial gracias al **corte/selección** que necesariamente se realiza en la operación de enmarcado. A fin de cuentas la segregación que ejerce el marco permite incluir, además de lo mostrado, aquello sugerido. Según afirma con respecto al marco el doctor Fernando Zapiráin en su análisis del fuera de campo en los álbumes ilustrados –concepto trans-disciplinar ya mentado por Aumont en relación al espacio escénico –, son varios los datos de los que nos provee:

“La gran aportación de espacial del marco o ventana es que al dividir, reúne en sí de forma dialéctica cuatro realidades: el objeto captado, el objeto oculto, el sujeto que lo percibe y el mecanismo empleado para acotar el mundo (para racionalizarlo)”²¹⁷

Para clarificar los conceptos que se derivan de la noción de campo y que serán de aplicación a la escena muñoziana en nuestro análisis posterior, tomaremos el *esquema general escópico perceptivo* elaborado y desarrollado por Zapiráin²¹⁸ en el que resume los puntos de vista narrativos derivados del denominado *cubo fantasmático*²¹⁹ en que quedan ilustradas las modalidades de campo y fuera de campo que detectamos en el objeto de estudio:

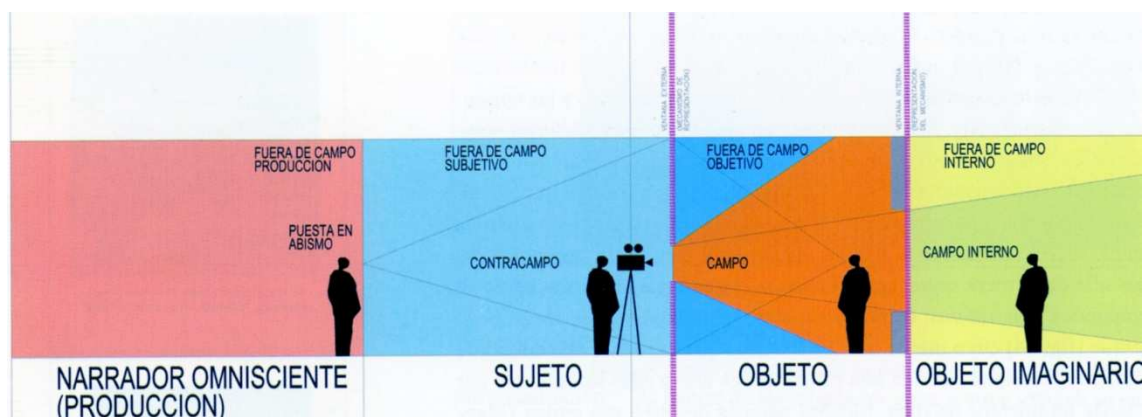


Fig. 4.18 · ESQUEMA GENERAL ESCÓPICO PERCEPTIVO (ZAPARAIN, Fernando)

El **campo** se considera la zona más objetiva pues en ella se explicita el espacio virtual que el marco segrega, dejando fuera de sus límites el **fuera de campo externo objetivo**, es decir, otras zonas cercanas que se infieren y que previsiblemente aparecerían en el campo de variar

²¹⁷ GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. “Lo ausente como discurso. Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico” [TD], Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia: Valencia, 2003, citado en ZAPARÁIN, Fernando. *Fuera de Campo: la importancia del espacio en blanco*.

<http://www.bienvenidosalafiesta.com/UserFiles/File/EspacioenBlancoTexto.pdf>, consultado el 12·12·2014

²¹⁸ Ibidem

²¹⁹ La experiencia visual generadora del *cubo fantasmático*, noción que referencia a BURCH, Noël. “Práxis del cine”. Fundamentos: Madrid, 1985, y define como “*pirámide focal que parte del observador, con seis caras, a las que se podría añadir una séptima: el sonido en off*”.

ligeramente el encuadre. Por otra parte, el mundo no visible del sujeto-observador se erige en **fuera de campo externo subjetivo** y, tras de sí, se da la **puesta en abismo**, un concepto que, asociado al narrador omnisciente –ubicuo, conoce todos los extremos de la narración incluyendo lo ya ocurrido, lo que ocurrirá así como todo espacio interior o exterior...- permite *observar al observador* así como revelar los *mecanismos de producción* de la imagen. Los nuevos horizontes posibles –**campos internos**- ocultados a su vez por umbrales o cuadros representados en el propio campo constituirían el **fuera de campo interno**. Finalmente surge el **fuera de campo intersticial** que se da en la secuencia entre dos campos. *Las Meninas* de Velázquez constituye el exponente más significativo de los conceptos enumerados.

Pasamos a observar el uso que de estos conceptos realiza Juan Muñoz.

4.4.1. FUERA DE CAMPO

La elipsis espacial que siguiendo a Gómez Tarín establece el *fuera de campo* subraya la relevancia de aquel contenido ausente significativo para la comprensión de la historia que tan a menudo sugieren las piezas muñozianas:

El fuera de campo es una elipsis espacial que excluye una porción escénica (personajes, decorado, sonido o atmósfera) significativa para la historia²²⁰

DESDE LA FIGURA · FUERA DE CAMPO OBJETIVO (EXT/INT)

Los personajes representados en *Otros dibujos* con frecuencia instan al espectador a interrogarse sobre lo que falta **dirigiendo su atención/actividad hacia algo que rebasa los límites del marco de la representación**, hacia aquello que permanece oculto a la mirada por hallarse **fuera de campo** ¿Cómo es el espacio al que dirige su mirada²²¹ la mujer que emerge de la sombra en el dibujo (P0043) y desde donde surge la luz que la ilumina? ¿qué mira y parece disponerse a tocar/descubrir? La respuesta concreta y cerrada queda en cualquier caso fuera del alcance de la mirada del espectador, queda **fuera de campo externo objetivo**.



Fig. 4.19 · Sin Título (P0043)

²²⁰ GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. “Lo ausente como discurso. Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico” [TD], Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia: Valencia, 2003, citado en ZAPARÁIN Fernando *Fuera de Campo: la importancia del espacio en blanco* en; consultado el 12-12-2014 <http://www.bienvenidosalafiesta.com/UserFiles/File/EspacioenBlancoTexto.pdf>

²²¹ que a su vez es mirada por el espectador.

Esta es una estrategia que Muñoz extiende a piezas escultóricas. En *Si ella supiera* (P0006) todas las figuras orientan su visión hacia el exterior de la arquitectura donde se apolotonan, proyectando su mirada hacia el espacio del público e incluso más allá, lo que plantea un **fuera de campo externo objetivo** a la estructura-contenedor tomada por marco escénico general. Otras figuras exentas también aluden a un fuera de campo similar tomando por marco general la arquitectura que las alberga –paredes, suelo, ventanas- excluyendo distintos elementos escénicos.

Si en los ejemplos previos se mantiene una fórmula compositiva no sujeta a variaciones, la figura del *Enano* o *George* se presta a cambios en función de la orientación que adquiera en la estancia en que se ubique, según ligeras variaciones en su puesta en escena. En Dublín, por ejemplo, fue orientado siguiendo la dirección del pasillo (P0055), de forma que su atención parecía dirigirse o ignorar al público en función de su posición relativa a la figura. En el MNCARS (P0235) o en (P0051), sin embargo, fue colocado frente a un ventanal, de tal forma que resultaba inevitable preguntarse ¿qué mira a través de la ventana? ¿mira algo que está o estará en el exterior o ese mirar al horizonte remite más bien a un pensamiento interno? En cualquier caso el objeto de su atención quedaba fuera del alcance del espectador (incluyendo una suerte de **fuera de campo temporal** podríamos decir, en la medida en que parece esperar algo que no ha acontecido aún o que acaba de acontecer).

Otra casuística más notoria del fuera de campo objetivo externo se da en *Listening Figure* (P0194) en que la ausencia de un presunto **estímulo sonoro** emerge gracias a la postura de la figura colocada en proximidad a una pared. Manifiesto resulta igualmente el caso de la *Figura (mano apoyada)* (P0095) en que la extremidad del título así como los pies, literalmente desaparecen más allá de la pared y el suelo respectivamente. Un caso de “**mutilación**” similar - que bien pudiera deberse a las dificultades técnicas de sustento- se da con los pies de las figuras de orientales que se presentan apoyadas sobre corte a la altura de los tobillos, de tal manera que pueden sugerir un suelo en cota inferior común para ellas (espacio figurado) y diferenciado del espacio del público. Cabe mencionar que los orientales concentran la atención en tal grado sobre rostro y gestualidad que la ausencia de pies frecuentemente pasa desapercibida –más aún en aquellas piezas que aglutinan gran cantidad de figuras o cuyo lugar de la mirada se coloca en altura-.

Si en el caso (P0043) la mirada de la mujer remite a un espacio contiguo, el mundo que sueña/piensa/imagina el hombre-mono mientras cierra los ojos en el dibujo (P0046) también podría apuntar a una suerte de **fuera de campo interno** -en su memoria o imaginación- similar al que presentaba el enano. Tal atmósfera paradójica en que en una misma pieza confluyen no sólo interpretaciones alternas sino simultáneas entre la idea de exterior e interior resulta un juego constante en el objeto de estudio que también tendrá su repercusión en lo tocante al fondo además de sobre la figura.

En las piezas de radio, también detectamos un fuera de campo objetivo espacio-temporal cuando Berger, en su calidad de conductor de un programa aparentemente en directo finge

atender a una llamada de un oyente que no se escucha pero que comenta en su intervención posterior.

DESDE EL LUGAR DE LA MIRADA · FUERA DE CAMPO OBJETIVO

Los límites del marco de la pieza pueden presentarse un tanto diluidos, especialmente en las piezas que se despliegan en el espacio fáctico tal y como ha quedado apuntado. Sin embargo, la gran instalación *Double Bind* (P0115) presentó una segregación espacial en base a niveles en cota y, concretamente, una sucesión de escenas en su nivel intermedio visibles tan sólo desde el inferior –donde se permitía circular libremente a los espectadores- a través de aperturas rectangulares en el plano común a ambas –techo para el nivel inferior y suelo para el intermedio-. Tales marcos establecieron una acotación de la visibilidad del campo también sujeta al lugar en que la mirada se posiciona dentro de un estrecho margen. La inaccesibilidad física al nivel intermedio que experimenta el espectador en *Double Bind* (P0115) es acompañada por una accesibilidad visual parcial desde el nivel inferior que, incluso in extremis, deja fuera de campo objetivo externo las especificidades del paisaje escénico intermedio y/o fragmenta la visión de la escena completa. La escena queda planteada en los márgenes interiores al marco, luego la visualización desde el nivel intermedio necesariamente es fragmentada, exigiendo un cambio de posición en el espectador para observar sus distintos huecos. Los **marcos rectangulares** que simultáneamente permiten la visualización parcial pero impiden la del espacio de cada escena al completo, demandan una postura forzada al espectador –casi las antípodas del punto de vista adecuado, en un fuerte contrapicado- se anuncian proyectando luz sobre el suelo del nivel inferior de un modo similar al de las fuentes de luz (presumiblemente ventanas/puertas) que quedan fuera de marco en los interiores representados en los *Dibujos de Gabardina*.

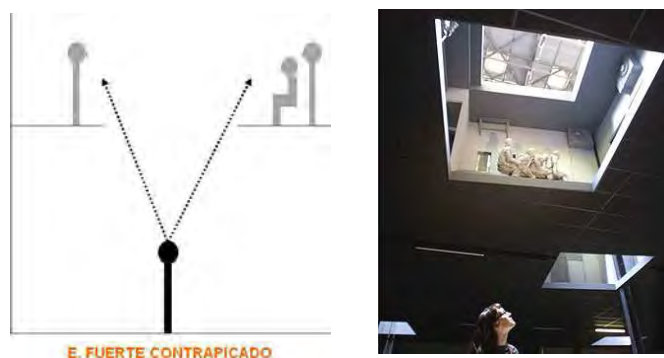


Fig. 4.20 · *Double Bind* (P0115), a. esquema de visualización y b. fotografía detalle tomada desde el nivel inferior

Si la arquitectura adquiere una importancia significativa en la concepción de la pieza, una de sus repercusiones más relevantes es la **forma de recepción**, en movimiento y desde puntos de vista dispares o punto de vista único, cuestiones que analizaremos con más detalle en el capítulo dedicado al espectador [§CAP6].

FUERA DE CAMPO INTERNO

Fuera de campo interno en una instalación

Pero aún hay más marcos y fuera de campo en *Double Bind* (P0115). El paisaje escénico del nivel intermedio que se atisba desde abajo está plagado de paredes con entradas o umbrales, aquí abiertos / allá cerrados apuntando a una variedad de **fuera de campo internos** en un entramado de corte laberíntico: dejan entrever un frío fluorescente, algunas figuras se disponen a penetrar en aquellas aberturas, otras miran en su interior [Fig.4.21], etc.



Fig.4.21 · *Double Bind* (detalle) (P0115) fotografía del nivel intermedio desde el nivel inferior

FUERA DE CAMPO INTERNO · CENTRALIDAD DEL INTERSTICIO

CASO 2 · *Dibujos de Gabardina* (P0148) (P0033) (P0073)

A diferencia de ejemplos previos varios *Dibujos de Gabardina* guardan un punto de fuga que queda dentro del marco, situando la mirada en una posición más o menos centrada. Llama la atención que la zona a la que se orienta tal mirada -hacia la que concurre el punto de fuga-, digamos la vista central, describa **esquinas** de estancias que continúan fuera de campo externo – intuitas a partir de a partir de las aristas y paredes cuya continuidad queda detenida por el marco, fuentes de luz (presumiblemente ventanas/puertas) o mobiliario seccionado ej. (P0034) (P0037) (P0035)– o **zonas de tránsito como pasillos, distribuidores, umbrales**, etc. en consonancia con lo apuntado sobre *Double Bind* (P0115). Tales pasillos terminan en un umbral que apunta a otro espacio en contigüidad que no alcanzamos a ver y cuya elipsis constituye un **fuera de campo interno**. Desde el bagaje audiovisual contemporáneo y ante esta imagen, el espectador difícilmente puede sustraerse a la anticipación de un acontecer próximo (el **suspense** que genera la expectativa de que alguien recorra dichos tramos y aparezca en aquel espacio de un momento a otro). Esto es, la centralidad de este tipo de espacios incorpora una dimensión de **temporalidad diegética** induciendo a imaginar acciones y personajes que en aquel instante preciso quedarían fuera de cuadro. Invocan **narrativas latentes** privadas de las claves del enigma que permitan su comprensión, formulando preguntas sobre aquello que falta en un campo **marginal e insuficiente**. Siguen describiendo **esquinas** de estancias interiores cuya continuidad intuimos **fuera de campo externo**.

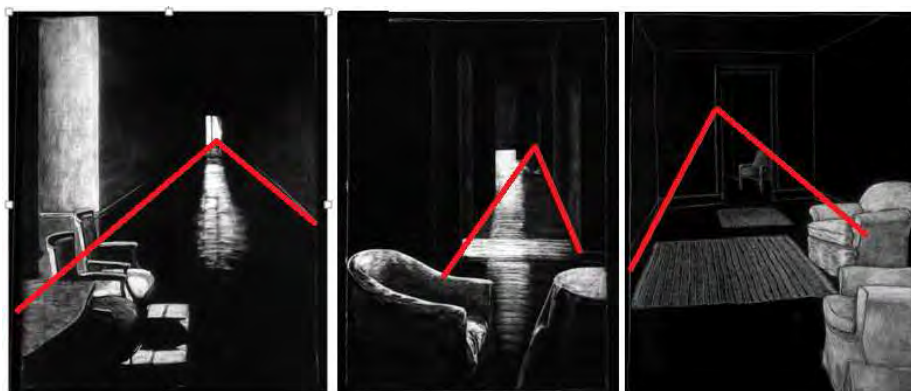


Fig. 4.22 · *Dibujo de Gabardina* (P0148) Fig. 4.23 · *Dibujo de Gabardina* (P0033) Fig. 4.24 · *Dibujo de Gabardina* (P0073)

4.4.2. CAMPO Y CONTRACAMPO

¿Un Solo Punto De Vista? Fuera De Campo Intersticial

Retomamos la representación simultánea de dos puntos de vista dentro de un único marco que tratábamos en *Sin Título (P0221)* [**Fig.4.3**] para observar una operación similar en *Dibujo de Gabardina (P0152)*, donde el mismo marco general agrupa en su zona inferior y media un plano frontal picado de un sofá y parte de la estancia en que se ubica y en la superior lo que parece una vista posterior también en picado de ese mismo sofá. La simultaneidad de dos puntos de vista sobre el mismo objeto en marco común hace aflorar un **inter-espacio acotado por el cambio de posición teórica** realizado necesariamente por el artista-observador que, igualmente, requeriría del **lapso temporal** mínimo del desplazamiento. Al fin y al cabo tales vistas hubieron de ser obtenidas en **momentos diferentes** puesto que de darse a la vez, los observadores saldrían en la vista opuesta. De esta forma también se apunta una diferencia **temporal** inscrita en la representación final. Dado que ambas vistas concurren en el mismo marco y que la superior deja fuera de campo objetivo externo las características de la estancia apenas se explicita un **fuera de campo intersticial**.

CAMPO Y CONTRACAMPO

El caso de la pareja de *Dibujos de Gabardina (P0283)*, manteniendo la idea de la descripción de un espacio que contiene un elemento de mobiliario único desde dos puntos de vista –y, por tanto, se lee como dos zonas de una misma estancia- presenta no obstante algunas diferencias. Concretamente, cada una de las vistas se presenta en su propio marco y los campos se encuentren re-enmarcados dentro de la tela, aunque se expongan en cercanía. De ahí que lo que se entiende por **fuera de campo intersticial** entre dos viñetas consecutivas en el caso de los álbumes ilustrados adquiera en este caso una presencia discreta pero de cesura explícita entre dos imágenes... ¿secuenciadas? Aparentemente no pero la representación del mismo sillón en primer término de ambos “por delante” y “por detrás” induce a pensar en una mirada que se coloca sucesivamente en la zona anterior y posterior al sillón. Este par de perspectivas incluye en su encuadre dos umbrales (puertas semi-abiertas) colocados en paredes opuestas de un mismo habitáculo que suponen dos aperturas (finesta abierta) a dos estancias más (**campos y fuera de campo internos**). Los puntos de vista en oposición expanden la extensión del espacio representado en una misma dirección en **campo y contracampo**, una fórmula más integrada en el horizonte de experiencia visual del espectador contemporáneo pues la propia RAE asocia en su definición a medios como la TV o cine “*paso de un encuadre al siguiente en una misma escena, desde un punto de vista opuesto*”²²².

Podríamos establecer incluso un paralelismo de estas visiones con la disposición en escena del *Enano doble (P0083)*. Nótese que el título no alude a dos enanos sino a uno doble, cuyas

²²² Según la RAE, en <http://lema.rae.es/drae/?val=contracampo>, consultado el 25-12-2014

figuras observan los campos opuestos de una misma estancia, una sentada y otra de pie –por comparación ésta parece más presta al movimiento, siendo la misma pose que en otras muchas piezas como las citadas en el apartado previo-.

APERTURA DEL CAMPO INTERSTICIAL HACIA LAS TRES DIMENSIONES

Es precisamente una figura que mira (y, dependiendo de la versión mueve sus labios en murmullo sordo) la que es incorporada a *Ventrílocuo mirando un Doble Interior (P0029)*. La puesta en escena del doble interior mediante la contigüidad de los dos *Dibujos de Gabardina* se abre a la tridimensionalidad del espacio del espectador la posibilidad de constituirse espacio ilusorio intermedio, una especie de **campo intersticial**, planteando la ilusión de una apertura con profundidad efectiva de la distancia longitudinal que los separaba. Una especie de campo y contra campo situados en contigüidad. La incorporación del muñeco de ventrílocuo sobre el murete –estableciendo un nuevo intersticio espacial pared-murete- y orientado hacia los dibujos –incorporando un nuevo espectador y perpetrando la cadena de miradas- en *Ventrílocuo mirando un Doble Interior (P0029)* se añade un espacio más y un nuevo “observador”.



Fig. 4.25 · *Ventrílocuo mirando un doble interior (P0146)*

Sin perjuicio de que analicemos con mayor detalle las relaciones entre el ver y ser visto de Muñoz y los encadenamientos de miradas que promueve [§7.4] digamos que el artista, si bien no revela desde la posición de la mirada los mecanismos de la representación –y por tanto no se trata de una puesta en abismo- puede ser entendido como un comentario irónico sobre el narrador omnisciente, en el sentido de que lejos de conocer todos los extremos de la narración permanece ignorante de la información clave que le permita comprender la situación dramática.

CAMPO Y FUERA DE CAMPO SUBJETIVO · ESPEJO

El objeto-espejo, tan presente en la obra de Muñoz, acostumbra a plantearse con una figura frente a sí y, desde un abanico de ángulos mirada-espejo, devuelve al espectador su propia imagen además de la frontal de la figura. La imagen reflejada nos muestra una sección del contra-campo en el que nos encontramos en calidad de sujeto observador pero a su vez nos incorporamos mediante el reflejo como objeto observado incluido en el campo subjetivo (y su fuera de campo correspondiente) [§A.4.5].

4.4.3. JUEGOS DE OCULTACIÓN DENTRO DEL CAMPO

El gusto por la ocultación de los espacios interiores a elementos arquitectónicos auxiliares o de mobiliario

CASO 1 · *Dibujo de Gabardina (P0031)*

Espacios Interiores Ocultos en un Dibujo

Extraña La distribución de los escasos muebles en lo que interpretamos como un interior residencial. Detectamos **zonas espaciales internas** a los propios elementos que bien del espacio fijo (chimenea, puerta) o del espacio semifijo (mesa, alfombra) e **inter-espacios entre elementos**. Espacio dislocado²²³ en que la distribución del mobiliario a la par que se indica, es ocultada: mesa sin sillas –cuyo espacio interior se **oculta a través de un mantel**-, escasamente separada de la chimenea, zona contigua delimitada por la alfombra –semi-oculta por presentarse **fuera de campo**-, estancia adyacente indicada por la puerta umbral –que queda fuera del campo enmarcado por la puerta- espacio interior a la chimenea cuya extensión queda oculta **en penumbra**. Existe una cierta **dislocación** en el sentido de transgredir la colocación convencional/funcional de los muebles en un habitáculo de uso común.



Fig. 4.26 · *Dibujo de Gabardina (P0031)*

También existen ausencias notorias en el interior de la propia representación que atañen a las figuras y que no se deben a un corte en el marco. El objeto de manipulación que mantiene absorta y concentrada a la figura escultórica del *Retrato de Hombre Turco (P0197)* falta de entre sus manos igual que falta aquello que maneja el personaje del dibujo (*P0039*) –deliberadamente encuadrado en un marco interior a la superficie completa del soporte-. Podría situarse en su mente, una especie de rememoración de una actividad pero constituyen **ausencias** en el interior del marco que resultan menos naturales que las derivadas de ciertos mecanismos de ocultación. La capacidad de ocultación (del espacio escénico) que mostraba la tela en *Curtain (P0002)* parece evocarse también en los manteles que cubren el espacio interior de mesas en los *Dibujos de Gabardina* o aquellas que portan algunas figuras -

²²³ No seremos las primeras en especular sobre la mella que la costumbre de cambio de muebles en la residencia familiar [§CAP2] Muñoz Torregrosa pudo haber suscitado en la comprensión espacial del artista. Parece razonable conceder una mayor consciencia del espacio fijo del contenedor (límites de la habitación) percibido como unidad separada de la disposición concreta de los muebles en su interior (espacio semi-fijo) más que como paisaje conjunto e integrado. También mayor consciencia del volumen vacío – espacio como capacidad de contenedor- que dejan los muebles al ser desplazados. En cuanto a la capacidad de orientación/movilidad en un espacio familiar entendemos que las aplicaciones inconscientes del conocimiento de un espacio familiar (agilidad de movimientos porque tenemos interiorizadas sus distancias) no son aplicables ante un cambio en el estado del espacio semi-fijo, requiriendo éste un reajuste, un re-dimensionamiento e interiorización de los nuevos intersticios. Psicológicamente genera extrañeza y familiaridad.

mostradas individualmente o en algunas de las escenas de *Double Bind* (P0115) (8), **ocultan** sus brazos a la par que sugieren la intención de **cubrir algo, de tener algo que ocultar**-. La ocultación de brazos de ninguna manera supone la elipsis más notoria en el cuerpo de la figura, pero esta es una cuestión que se retomará y profundizará en el capítulo correspondiente **[§CAP7]**.

La tela de presenta como elemento de ocultación y engaño también en las cuatro fotografías de *Escena de desaparición* (P0003), número de ilusionismo que se realiza en vivo en *Will it be a likeness?* (P0109). En estas fotografías que retratan al autor de perfil en cuatro fases sucesivas a modo de explicación del truco, el **fuera de campo** amplía el espacio representado gracias a la necesaria existencia de un foso inferior para que el truco tenga lugar. Este foso –donde se alberga la maquinaria en el edificio teatral barroco muy dado al espectáculo de las apariciones- termina por albergar el cuerpo cuyo vacío interior mantiene oculto la tela gracias a la estructura soporte.

Para finalizar con el análisis de las estrategias de ocultación espacial, pasamos a describir una **puesta en escena** de Dibujos de Gabardina que deriva en instalación y que entendemos abundará en la comprensión relacional inter-familias. En *Puesta en Escena Acumulativa con Marco, Cristal y Peana* **[§Fig.4.27]** una acumulación de lo que parecen ser *Dibujos de Gabardina* apilados, enmarcados y cubiertos por cristal, es presentada sobre una superficie ligeramente oblicua de mármol que descansa sobre suelo y pared. La materialidad, colocación y forma de dicha superficie semeja una especie de **peana** para los dibujos que, reforzada por las operaciones de enmarcado (marco-objeto), sugiere una aspiración de **permanencia en el tiempo** y una **articulación en el espacio**

–que remite a la estatuaria- aunque ligeramente pervertida –no es totalmente horizontal, lo que incorpora un cierto grado de inestabilidad además de mejorar las condiciones de visionado, ni se enclava indefinidamente en tal espacio-. Por otra parte, el apilamiento reorganiza las cesuras entre telas y supone una **estrategia de ocultación** del espacio representado en los dibujos colocados en segundo plano, una suerte de compresión de espacios diegéticos por acumulación de soportes bidimensionales.

En conclusión

- I. La multiplicidad de puntos de vista derivada del *cuadro fantasmático* es incorporada por Muñoz en cantidad de piezas al margen del medio.
- II. La incorporación de estrategias “cuadro dentro del cuadro” sirven para que el **campo imaginado** por el espectador **exceda con creces los límites del marco** de la pieza y, al mismo tiempo, se erija en umbral que **oculta** tal ampliación espacial.



Fig. 4.27 · *Sin Título* (P0297) en “Juan Muñoz. Uma Retrospectiva” en Museu Serralves

- III. Si en el mapa de *The Prompter* (P0098) carecíamos de determinados datos para poder leer y contextualizar el código topográfico que se planteaba, la ausencia de datos clave para comprender la escena se deriva frecuentemente de la naturaleza selectiva del marco (**fuera de campo**) tanto interno como externo. Pero también en el interior del campo pueden aparecer indicios que aludan a una información vital para la comprensión de la escena que queden fuera de campo. Todas estas estrategias propician la presunta **ocultación** (inferida) de datos clave para la correcta descodificación, la consciencia de ausencias.

4.5. CONTEXTO · EXTERIOR E INTERIOR

Ya hemos visto en piezas como aquellas conformadas por **balcones** o **arcadas** la ambigüedad o carácter **liminal entre exterior e interior** de algunos de los elementos arquitectónicos preferidos por Muñoz. Su inclusión acostumbra a contener la pieza en su interior, además de proyectar hacia la estancia que la alberga una **atmósfera escenográfica de exteriores**.

La estrategia de **enmarcar paisajes de exterior en interiores** se manifiesta igualmente en la *Obra Gráfica* -donde algunas de las estancias de interior representadas en los *Dibujos de Gabardina* exhiben **cuadros de parajes agrestes**- así como en *Esculturas* donde opera una curiosa inversión entre interior y exterior que involucra igualmente la recurrente idea de desplazamiento. Sin perjuicio de que abundemos en los casos anteriores, comenzaremos por analizar la casuística opuesta, esto es, los marcos involucrados en las piezas específicamente ideadas para **exterior** ¿cómo se concibe el enmarcado estas piezas? ¿Sigue las mismas lógicas?

4.5.1. EXTERIORES · MARCOS Y ENCLAVES

Algunas piezas instaladas en exteriores se enmarcan en un espacio-fijo permanentemente acotado cuyo acceso queda restringido a la normativa de la entidad (semi)privada que las alberga. Pero incluso estos recintos ofrecen un fondo distinto a la pieza según sus cualidades paisajísticas y su extensión.

Sorprende el reducido número de piezas que Muñoz idea para espacio público teniendo en cuenta el temprano interés que suscitó en él la **escultura pública**, como sugiere su entrevista a Serra²²⁴, el cortometraje en 16mm en torno a la temática, las fotografías en Croydon [**Fig.2.1**] o las alusiones en varios de sus escritos (como “*En una plaza*” o [*Sobre Escultura Pública*], 1981). La consideración de arte público en Muñoz repara menos en el régimen administrativo de propiedad/uso del propio emplazamiento como en el aspecto corriente de lo representado²²⁵. Sin embargo hizo petición expresa de emisión de sus piezas en **emisoras públicas** (aunque también fueron comercializados sendos CD y DVD de algunas de ellas).

²²⁴ Mentado en BENEZRA, Neal. “Juan Muñoz”. University of Chicago Press: Chicago, 2001; p. 53

²²⁵ MUÑOZ, Juan. [*Sobre escultura pública*] en SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.37

“Valga afirmar que ante la escultura de Bernini, la más durable impresión es su sentimiento de lo común. El Cristo, más enjuto que divino, toma su medida del cuerpo humano, y es esta dimensión, tomada de lo común y no su mero emplazamiento, lo que da a esta escultura su adjetivación pública”

Pasamos a describir las piezas de exterior más representativas:

CASO 1 · *Untitled (Monument) (P0068)* · **Bankside, London** · *encargo de Artangel*

La imagen de la pieza -una especie de murete/monolito que sostiene tres banderas- guarda el **lenguaje convencional del monumento [§A.3.1]** -la materialización de las banderas en bronce refuerza incluso su **estasis** ontológica a la par que evidencia su falsedad puesto que no ondean-. Otras particularidades refuerzan su naturaleza de artificio. Su emplazamiento, a orillas del Támesis lo erige en **pista falsa** para el eventual viandante que pretende orientarse en el *laberinto rojo*²²⁶ y que lo toma como punto referencial de articulación vial de la ciudad. La pieza no guarda una **relación permanente con el lugar** -tres meses instalada- **ni lo articula** -lugar de tránsito inalterado-. Tampoco persigue un **fin conmemorativo** -no guarda la memoria de evento alguno- careciendo de contenido. Su sentido se reduce a plasmar la invisibilidad de los monumentos en espacio público que, pasado un tiempo, no concitan atención ninguna. La principal característica en su recepción es en consecuencia el **olvido del sentido conmemorativo** asociado al monumento público. Pasa apenas desapercibido, es ignorado por muchos transeúntes, justo al contrario de la aspiración a la **eterna memoria** que pretende el monumento²²⁷.



Fig. 4.28 · *Monument (P0068)*

CASO 2 · *Two Figures for Middleheim (P0067)* · **Museo Exterior Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst Middleheim, Amberes**

Dos figuras -con mitad inferior tipo saco- son colocadas a unos 3,5m. de altura sobre un par de árboles enfrentados en las **hileras que enmarcan un camino** -similar a otras piezas como *Balcones Opuestos (P0126)*-. La disposición de las figuras, que recuerda a las composiciones de **efigies religiosas flanqueando una imagen central**, flanquea en esta ocasión el espacio destinado al público y diseñado para su **tránsito** (camino), enmarcado por dos hileras de árboles. Las figuras parecen ensimismadas en su mundo interior. El extrañamiento se deriva de varios factores como la **descontextualización** de una composición arquitectónica/pictórica de la tradición sacra a exterior natural transitable, o la posición de elevación de dos figuras cuya mitad inferior y materialidad representan y gozan de mucho peso. Las figuras se colocan



Fig. 4.29 · *Two Figures for Middleheim (P0067)*

²²⁶ Borges designa de esta forma a la capital británica apropiándose Muñoz de tal apelativo. Nótese que la zona en la que es ubicado, el South Bank es una localización que quiso ser revitalizada a través del sector artístico en Londres.

²²⁷ Véase en relación a la cuestión relativa a la atención sobre monumentos [§6.5.2].

en un espacio que constituye un sendero en sí mismo, diríamos que **refuerzan el enmarcado pre-existente** dotándolo de una significación indeterminada e intertextual.

CASO 3 · *A Room Where it Always Rains* (P0225) · **Plaza del Mar, Barcelona** · **encargo de Gloria Moure para la Olimpiada Cultural Barcelona '92**



Fig. 4.30 · *A Room Where it Always Rains* (P0225)

El emplazamiento, entre dos árboles, es un exterior de playa abierto al mar en el barrio de la Barceloneta. Se construye un **marco-jaula** que circunscribe el espacio escénico de las figuras antropomorfas albergadas en su interior. Cuatro figuras conforman **otro marco interior** debido a su posición convergente que, por sus inter-distancias sugieren una relación personal mientras que su gestualidad hierática descarta la representación de comunicación interpersonal alguna. La quinta figura, descolgada del

grupo dirige **su mirada fuera de marco** sugiriendo una ampliación en el campo de representación. No altera la articulación del emplazamiento exterior en el que se ubica sino que añade **un mundo autónomo** y encapsulado en forma de habitáculo restringido **accesible sólo a la vista**. El espectador observa desde los cuatro frentes exteriores (espacio del público) a través de las rendijas del entramado arquitectónico (marco teatral tipo arena) que **acota/enmarca** la escena, acentuando la conciencia de su **exclusión** de la escena tanto a nivel espacial como temporal. Desde este último punto de vista son algunos **rastros del transcurrir de la vida (realidad)** los que se internan en forma de hojas, arena,... ofreciendo constantemente a la mirada el contrapunto espacio-temporal entre la ficción congelada de la jaula y el exterior.

CASO 4 · [1] *South Shields* (P0220), [2] *Dublín* (P0059) y [3] *Washington* (P0171)
Comparativa entre Escenas de Conversación en Exterior



Fig. 4.31 · *Conversation Piece*, en *South Shields* (P0220); Fig. 4.32 · *Conversation Piece*, en *Irish Museum of Modern Art, Dublín* (P0059); Fig. 4.33 · *Last Conversation Piece* (P0171) en *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington*

En *South Shields* [Fig.4.31], rodeada de un paraje playero, se instala la escena sobre una superficie embaldosada. Si bien algunas figuras se ubican en el límite con la arena, la escena queda inscrita en el suelo firme a modo de marco mientras se abre en cota al paisaje. En el

caso del *IMMA en Dublín* [Fig.4.32], el marco circundante es arquitectónico con una cota respetable y la superficie abarca una gran extensión que permite un distanciamiento excepcional entre figuras eliminando la posibilidad de recepción en conjunto. Las relaciones inter-figuras toman mayor significancia. Finalmente en el *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden* [Fig.4.33] –también hemos de decir que se trata de tan sólo cinco figuras- la escena se nos muestra muy cohesionada a través de las inter-distancias. Tres de sus figuras guardan una cercanía de relación íntima –de agresividad- mientras las dos más alejadas las observan. El estatus del marco es difuso puesto que se despliega en una zona de césped rodeada por un entorno urbanizado en forma de área peatonal cementada colindante al edificio por un lado y semi-amurallada abierta a una extensión superior de césped por otro.

CASO 5 · *Thirteen Laughing at Each Other* (P0224)

Comparativa de Puesta en Escena de la Misma Pieza

Consta de **cuatro módulos de gradas poblado cada uno por 3-4 figuras**, una de las cuales parece caer ante las demás que permanecen sentadas, todas ellas dotadas de rostros risueños. Los cuatro módulos han conformado diferentes puestas en escena según su disposición espacial en distintos enclaves que pasamos a describir:

LEYENDA · ■ Módulo-gradá → Dirección de la Visual de las figuras

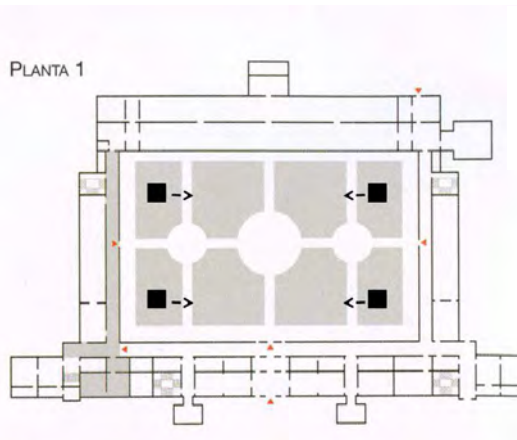


Fig. 4.34 · *Thirteen Laughing at each other* (P0224), en MNCARS · a. Fotografía · b. Planta



Fig. 4.35 · *Thirteen Laughing at each other* (P0224), en Guggenheim Bilbao Museoa · a. Fotografía · b. Planta

En ambos casos se toma parte de la estructuración arquitectónica del museo para instalar la pieza y dotarla de un efecto teatral. Su disposición alterna flanqueando una zona de paso - Guggenheim Bilbao- o delimitando las cuatro equinas del patio rectangular interior al edificio - MNCARS- condiciona la forma de recepción e intensidad de las reacciones que despierta la pieza en el sentido de que el lugar de paso fomenta un tipo de atención diferente que quien toma su interior como estancia.

En el Guggenheim las gradas han sido dispuestas a lo largo de las escaleras descendentes a la entrada principal del Museo Guggenheim, con lo que todo aquel que pretenda acceder por esta vía puede llegar a sentir el efecto teatral de **intuirse objeto de las carcajadas de las figuras**. La longitud disfuncional de los escalones del museo refuerza este efecto. Cuando una persona comienza a bajar o subir la escalera se da cuenta de que la longitud de la superficie horizontal le fuerza a bajar siempre con la misma pierna y apoyar la otra en el mismo escalón en lugar de bajar al siguiente. En la puesta en escena del MNCARS tal efecto depende más del propio espectador puesto que su paso o aproximación depende de una decisión propia. En la cercanía el efecto queda disipado, obviándose el hecho de que las figuras no dirigen la mirada al espectador. El hecho de verse en un espacio menos controlado por los protocolos de seguridad de la pinacoteca libera al visitante para **interactuar** con la pieza de forma más libre (fotografías, acceso táctil,...) si bien puede **contagiarse de la actitud lúdica** de las figuras la gracia que las ha dado origen queda por siempre fuera de su alcance cognitivo, incluso el aspecto dramático por el instante representado queda en suspenso: ¿se ríen de la caída o se caen de la risa? el motivo de mofa en ambos casos permanece inaccesible.

4.5.2. INTERIORES · CONTENEDORES DE EXTERIORES

Los ejemplos precedentes muestran cómo Muñoz elige determinados emplazamientos de exterior que concitan espectadores en **tránsito** (orilla del río, sendero, escaleras) o **estancia eventual** (jardines, playa, museo) constituyendo ellos mismos un contexto cuyo sentido pre-existente se ve alterado. No obstante, también realiza la operación inversa de representación de exteriores contenidos en un interior.

Es el caso de los cuadros representados en los *Dibujo de Gabardina (P0037)* -escena presidida por un gran árbol y una pequeña figura que parece tirar de un carro- y *Dibujo de Gabardina (P0151)* unos veleros que representan paisajes (mar, campo...)-. Si en estos casos el exterior se presenta como la representación de un cuadro interior al cuadro, en ciertos dibujos ilustrativos de *Outpost of Progress (P0195)* operan como puntos de vista simultáneos dentro de un mismo marco.

CASO · *Outpost of Progress* (P0195)

Marcos Simultáneos dentro del Marco General

Visión Interior y Exterior Simultáneas

Este ejemplo tomado de la serie de dibujos ilustrativos de la obra literaria homónima de Joseph Conrad, muestra la yuxtaposición de dos imágenes en la superficie del marco general establecido por los **límites del soporte-papel**. Un exterior –fotografía del espacio habitable de una chabola en entorno selvático- y un interior –escena de dos figuras acotada por un marco interno rectangular también dibujado-. Bien pudieran ser leídas ambas imágenes como visiones simultáneas –exterior e interior- de un mismo espacio-tiempo –en principio imposibles de percibir simultáneamente- según la cual la pareja habita la chabola. La mesa descrita en la escena incluye asimismo un **hueco que media entre ambas figuras**. No será el propio entorno selvático en el que transcurre la obra literaria una buena metáfora de la deshumanización progresiva –su interior psicológico- que se va apoderando progresivamente de la pareja de vigías.

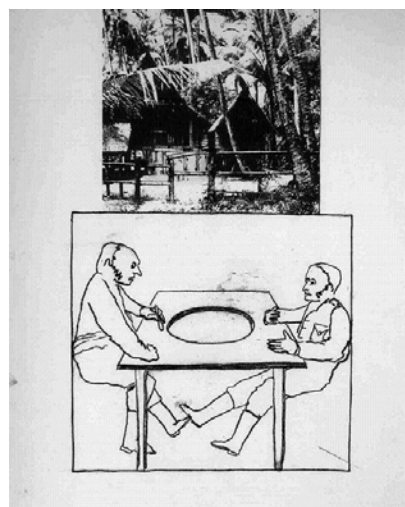


Fig. 4.36 · *An Outpost of Progress* (P0195)(2)

Del mismo modo que hemos tenido ocasión de comprobar cómo piezas instaladas en exterior han sido dotadas de un marco que acota la extensión de la escena en su interior, existen igualmente piezas que proyectan la imagen de contener en su interior una suerte de paisaje laberíntico. Es el caso de *Derrailment* (P0237) y *Loaded Car* (P0236), cuyo contenedor consiste en un medio de transporte –coche o tren, concretamente-, cuya funcionalidad esperada consiste precisamente en recorrer el contenido que ocupa su interior. Tales paisajes siguen la imagen de una urbe impersonal dotada de escaleras, rampas, puertas y ventanas cerradas sin apuntar a un principio o final del recorrido, así como algunas zonas de estancia sin habitante presente.



Fig.4.37 · *Derrailment* (P0237), detalle del interior



Fig.4.38 · *Derrailment* (P0237), instalada en MNCARS

Otras piezas como *Para la sala de estar* (P0072), cualquiera de los balcones - *Hotel Declerq* (P0018) [§Fig.4.39], la calle de la instalación *A Place Called Abroad* (P0063) o la citada *Lo vi*

en *Bolonia* (P0101), por citar una variedad, incorporan bien elementos del mobiliario urbano o transforman en vías de exterior el interior de la sala expositiva incorporando una tensión entre las dos dimensiones de la escena – espacio real interior- y espacio ficticio exterior.

Pero incluso el título y la composición escénica circular de las figuras en *Plaza* (Madrid) (P0005) apunta a una operativa de inversión similar [SA.4.3]. Añadamos en este caso la colocación a distancia y desde altura de la mirada. Se apela a un espacio público inaccesible al público.

Del mismo modo encontramos entre las piezas de radio la representación de espacios de exterior tanto a partir de la palabra como de efectos sonoros. Sería el caso del capítulo 5 en *A man in a room, Gambling* (P0108) con sonido pre-grabado de las calles de Sevilla e incluso la intervención de un supuesto viandante – un japonés, a quien fácilmente se le supone una estancia tan sólo temporal en la capital hispalense- o en *Will it be a likeness?* (P0109) la ambientación sonora de una estación mientras el narrador se refiere a ella y sigue sus explicaciones desde la sala de grabación o espacio inexistente para el oyente. En *Building for Music* (P0110) también se da algo curioso. La retransmisión que realiza en supuesto directo el presentador del programa se da desde el interior de un coche en desplazamiento y su objetivo es hallar un exterior: el solar vacío donde una vez existió en edificio al que dedican el programa. De alguna forma se transponen los presupuestos de partida por los cuales el locutor enuncia el contenido del programa desde una sala insonorizada y tales contenidos aluden a un edificio que alberga en su interior un auditorio.

4.5.3. DESLIZAMIENTOS ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

Varios balcones metálicos homogéneos emergen a unos tres metros del suelo de la galería sobre la pared. Junto a ellos un letrero: “Hotel”. El cartel añade connotaciones al espacio interior imaginado: vivienda temporal, no personalizada, urbana. Por extensión, la sala del museo deviene calle (espacio de tránsito y exterior), y los espectadores transeúntes ocasionales a la vista del potencial usuario ocasional del balcón. El espacio que se propone a la imaginación es pues urbano y despersonalizado, frente al espacio privado e interior que son las salas de los museos. Una escena donde toda **narratividad** tiene cabida, incluyendo el desplazamiento de los espectadores-actores.

EL RAPTO DEL ESPACIO REAL POR EL FICTICIO · ENCHAINMENT

Alentado por su observación de la práctica de puesta en escena de Carl André, Muñoz asumió la capacidad de **activación** del conjunto del contenedor-sala expositiva a través de la disposición oportuna de **un pequeño elemento** en su interior. Piezas como *Hotel Declerq* (P0018) ilustran el **rapto** del conjunto del habitáculo y su transformación proyectiva/imaginativa

en calle a través de la presentación en altura de dos simples elementos (balcón y cartel) [§6.2]. La evolución hacia la apropiación progresiva del espacio real por parte del ficcional-escenográfico consolida una orientación cercana a las instalaciones tipo *Enchantments* o *Encantamientos*, pertenecientes al grupo de las de **ocupación del espacio** según la clasificación que propone Rosenthal²²⁸. Este tipo de instalaciones se caracterizan por **crear un mundo imaginario** (mágico, de pesadilla, etc.) superpuesto al real que, en el caso de Muñoz se ejecuta a partir de muy pocos elementos. La composición de las instalaciones de tipo *Enchantment* no acostumbra a establecer relación fuerte con su entorno inclinándose preferentemente por lo literario y psicológico (artificio, realidad privada, encantamiento o idealización). Así, desde la coincidencia de base con el juicio de Rosenthal conviene esclarecer algunos matices en cuanto a las relaciones con el espacio circundante de las instalaciones de Muñoz.

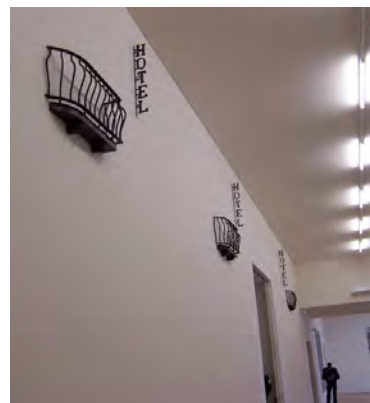


Fig 4.39 · *Hotel Declerq (P0018)* · Museu Serralves Oporto "Uma retrospectiva"

Las **filled space installation**, apunta Rosenthal, resultan fáciles de reproducir en diferentes localizaciones porque la coherencia **entre las partes** que las componen resulta más significativa que las relaciones con el conjunto del espacio y sus especificidades. Este principio se cumple claramente en piezas como *Sara frente al espejo (P0053)* o *Cinco figuras con tambor (P0103)* [§Fig.4.15], por poner algunos ejemplo. En la medida en que **los intersticios** entre elementos concitan el grueso de la cohesión y significación frente a las relaciones con el contenedor, facilitando su exposición en una estancia compartiendo espacio escénico con piezas adicionales a modo de escenas yuxtapuestas. Por el contrario y de forma más acusada en la familia de *Grandes Instalaciones* -quizá debido a ser creadas por encargo y para un espacio dado- existen otras piezas que describen todo su sentido escénico condicionando las distancias entre elementos a partir de **su despliegue en un espacio específico** dando lugar a puestas en escena del todo contrapuestas en lo que a relaciones en el espacio teatral se refiere derivadas de sus especificidades arquitectónicas. También está el caso de las estructuras levantadas para deslindar los tres niveles de la pieza *Double Bind (P0115)* acordes a las dimensiones de la Sala de Turbinas de la Tate Modern - habiéndose planteado la recreación de dicha pieza en otros espacios sin éxito con la única excepción del Hangar Biccoca en Milán (2015)-.

A lo largo de los 1990's proliferó una práctica de **escultura pública** que Muñoz había criticado por su colocación sin consideración el contexto según afirma Benezra. La obra de Muñoz, no obstante, difícilmente puede entenderse en términos de **site specificity**, puesto que ninguna pieza perdería completamente su sentido adaptándose a la *identidad mnemónica* de cada

²²⁸ ROSENTHAL, Mark. "Understanding Installation Art: From Duchamp To Holzer". München: Prestel, 2003

sede, aunque quizá sí un cierto grado de densidad en las inferencias receptoras, por la pérdida de sutiles apropiaciones de las especificidades del **espacio exterior al teatral**.

No obstante, Muñoz si establece un grado relacional débil entre pieza y emplazamiento en ocasiones.

Así, la tendencia a la inclusión de alusiones a la historia o configuración del enclave exterior forma parte significativa de algunas piezas. Es el caso de *Building for Music (P0110)*, unida a la localidad de Arnhem a través del enclave buscado y del **hito histórico** real del bombardeo, sin embargo, el desconocimiento de tal episodio o el desapego por aquel lugar mantiene claves de la pieza como la cuestión del vacío y lleno arquitectónico, el espejo temporal, la contraposición en la orientación espacial, etc.

Muñoz también se apropió de la **aparición de ciertos elementos del contexto urbano exterior** en la instalación *Streetwise (P0190)*. Por ejemplo, para la configuración de la callejuela de su instalación tomó como referencia para la forma y dimensiones de las ventanas que se encontraban en las calles contiguas. La reproducción formal del elemento exterior no resulta determinante pero sí aporta una continuidad que induce un mayor grado de ilusión derivado de un extrañamiento de lo cotidiano inmediatamente contiguo, difuminando los límites y ampliando la transición entre espacio real y ficcional. En el caso de su predecesora *A Place Called Abroad (P0063)* en el DIA Center for the Arts lo que se mantuvo fueron determinadas paredes internas a la sala levantadas con motivo de la exposición precedente.

Los precedentes son algunos de los ejemplos más significativos de la inclusión en su práctica de puesta en escena de **las especificidades estructurales/espaciales de la arquitectura** dada en calidad de factor condicionante o determinante tanto para la composición interna del espacio escénico como para las posibilidades de tránsito en el espacio del público, o para la relación entre ambos materializada en las dinámicas de la mirada [§7.4]. De este modo, la pieza **desliza su ficción contaminando al contenedor** o pudiendo igualmente **constituye al margen de tales especificidades**.

ESPACIO AUTÓNOMO · WHITE CUBE

La puesta en escena se revela territorio privilegiado para comprobar la relación entre la *identidad artística* o *sentido interno* de la pieza y las *connotaciones pre-existentes* o *identidad mnemónica* (relativo a la memoria) del espacio-soporte.

Ese **componente mnemónico** se excluye en los espacios expositivos tipo White Cube para que la **producción de sentido** no resulte afectada, **no se polucione**. Así, el White cube defendido por Greenberg constituye un espacio autónomo del mundo que proporciona un contexto deliberadamente silencioso y blanco dispuesto para la observación de una pintura igualmente fiel a sus medios y proclive a la auto-reflexión. Bryan O'Doherty, en su análisis de la influencia del contexto en el arte contemporáneo reafirma que las leyes que rigen la **galería moderna** siguen este principio común:

“«el mundo exterior no debe penetrar en ella y, por eso mismo, las ventanas suelen estar cegadas. Las paredes están pintadas de blanco. La luz viene del techo [...] Así, como solía decir, ‘el arte puede vivir su propia vida’». La finalidad de tal escenario se asemeja a la de los edificios religiosos: al igual que las verdades de la fe, las obras de arte deben presentarse aisladas del tiempo y sus vicisitudes.”²²⁹

¿Cómo consigue acaparar para su mundo ficticio el espacio circundante en lugar de dejar que ese espacio impregne con sus connotaciones su obra? La forma de figuración, tiene su incidencia. El Manifiesto Realista (1920) de Gabo y Pevsner, ambos estudiados en profundidad por Muñoz, afirmaba entre otras cuestiones “Sabemos que todo tiene una imagen propia esencial: la silla, la mesa, la lámpara, el teléfono, el libro, la casa, el hombre. Son mundos completos con sus ritmos y sus orbitas.” El hecho de que busque una **imagen** del elemento arquitectónico **esencial** – en la misma línea del grado cero de la figura antropomorfa **[S7.1]** permite una simbiosis importante con el entorno de abstracción White cube, acaparándolo más fácilmente para sí y produciendo mayores efectos ilusionistas. En entornos más fuertemente connotados queda subrayada la clausura de la pieza en su propio espacio-tiempo de ficción, reduciendo las posibilidades efectistas. Es el caso de la *Conversation Piece (Dublín)* (P0059) instalada en un interior de en la Art Gallery of New South Wales de cuyas paredes colgaba una gran cantidad de cuadros durante la 12ª Bienal de Sydney (2000)²³⁰. Otro caso, el de la *Figura Colgante (P0xxx)* instalada durante la exposición retrospectiva en el MNCARS en el hueco extremadamente largo y vertical de las escaleras, resultaba pertinente a nivel espacial si bien se percibía con mayor claridad su condición de estatua.

Muñoz dedica una parte de su ensayo en “*Correspondencias: 5 arquitectos y 5 escultores*” a explicar las relaciones que establecen las esculturas expuestas en varios museos de arte contemporáneo con un diseño arquitectónico de distinta índole (Guggenheim N.Y. de Frank Lloyd Wright, Nationalgalerie (Berlín) de Mies van der Rohe, Centro de Arte Georges Pompidou). **Instalación como relación entre elementos escultóricos y formato del contenedor dado**. Es indudable la importancia que confiere a las características concretas de los museos y salas, al punto de inducir, condicionar y permitir diferentes puestas en escena para las piezas que así lo permiten pero ajustándose a las especificidades puramente espaciales **[SA.4.3]**.

²²⁹ O'DOHERTY, Bryan. “Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo”. Murcia: CENDEAC, 2011; p.21

²³⁰ Véase la fotografía de Jenni Carter en <http://www.biennaleofsydney.com.au/about-us/history/2000-2/>, consultado el 23-10-2014.

4.6. CONCLUSIONES

ENMARCADO Y FIGURACIÓN ESPACIAL

Figuración Espacial y Sistemas de Representación

Los límites materiales del soporte de cada pieza determinan la operación de enmarcado en relación directa con el **medio** en que ésta se despliega, pudiendo ser gráfico bidimensional (papel o tela de gabardina, etc.), escultórico espacial (en exteriores; sección, sala o salas interiores, etc.) o sonoro temporal (duración, estudio), así como una combinación de los previos. Cada uno de estos medios requiere del empleo de un **sistema de representación espacial convencional** específico que conllevará el establecimiento de un determinado punto de vista –un **lugar para la mirada, un espectador teórico**- así como una determinada **ideología** asociada –una forma de ver el mundo²³¹ -.

Así, hemos analizado la figuración espacial en la obra de Muñoz desde los sistemas de representación normativos asociados a la **concepción escénica**, esto es, a la unidad de los cuerpos en el espacio (Aumont): en soporte bidimensional iniciada por Giotto y desarrollada a través de la **perspectiva ortogonal**; la distribución escenoarquitectónica normativa del **teatro a la italiana** para las *piezas escultóricas, instalaciones y realizaciones escénicas* de las piezas radiofónicas así como de la figuración espacial a través de **sistemas de expresión sonoros** propios del medio radiofónico (concretamente la función descriptivo-ambiental se forja en los efectos sonoros).

Ideología Asociada · Espectador (Lugar de la Mirada) y Concepción del Espacio

En este sentido, la necesaria **separación** entre el espacio del público y el de la escena representada impuesta por el medio en el caso de la radio así como en los soportes bidimensionales, es guardada de forma opcional por la organización del teatro a la italiana. Muñoz jugará a incorporar **efectos** a su representación que simulen una **ruptura** de tal separación -en el caso del medio radiofónico la simulación de intimidad y cercanía constituye en sí misma una convención enunciativa [**§A.6.0**]- así como **inversiones** de las competencias de cada zona -escenario=ser mirado y espacio del público=mirar -, sin que llegue a materializarse de forma efectiva.

Desde la segregación, si la perspectiva ortogonal basa la verosimilitud del espacio proyectivo en la reproducción fidedigna de las apariencias ópticas en un campo visual limitado a un marco-**ventana**, la ideología implícita consagraría el antropocentrismo en la medida en que la visión humana constituye su principio ordenador. Así, el punto de vista normativo se plantea

²³¹ “Cada cambio en la estructura social implica una transformación en las formas de percibir la realidad. Esta nueva percepción impulsa cambios en las formas artísticas de esa sociedad” en MUÑOZ, Juan. “La imagen del animal: Arte prehistórico, arte contemporáneo”. [Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Palacio de las Alhajas, Madrid; Fundación “La Caixa” Barcelona] Madrid: Ministerio de Cultura, 1983; p.42

centrado, estable y el lugar de una mirada entendida como pura opticalidad [§6.3] resultaría privilegiado para la comprensión-visión del conjunto de la escena. También el espacio así representado respondería a los principios racionalistas de orden y homogeneidad.

Un enfoque ideológico paralelo guarda el ejemplo de arquitectura teatral “a la italiana” ideado por Wagner, Bayeuth. Un espectador pasivo y concentrado en el escenario mira a cierta distancia y a oscuras lo que le es mostrado como **espejo** de la verdad y, a expensas de su situación corporal y psicológica fácticas, cae inmerso en el efecto de identificación con los personajes y el drama representados ante sí.

Tales parámetros ideológicos son socavados en la obra de Muñoz a través de planteamientos que enfrentan el horizonte de expectativas previamente apuntado a una representación donde los puntos de vista se multiplican y superponen, lo visible emerge parcialmente de la oscuridad o queda oculto o fuera de campo, presentado visiones sólo marginales o parcialmente iluminadas, descentradas y descentrantes en la medida en que no existe un solo foco de atención estable sino varios que movilizan la mirada en múltiples direcciones desorientándola. Pasamos a abundar en las características del espacio muñoziano figurado en base a tales estrategias.

CARACTERÍSTICAS DEL ESPACIO MUÑOZIANO

Concepciones Científico-Filosóficas

El análisis de la obra de Juan Muñoz arroja un tratamiento espacial en que se hace **confluir posiciones contradictorias**, valores en oposición, bajo los tres principales enfoques científico-filosóficos.

La idea de **lugar topográfico** expuesta por Aristóteles y recuperada por Heidegger resulta visible en los mapas, en las calles, etc. de un contexto escenográfico **des-localizado** –sin enclave en trama conocida, siempre extranjero- y **anónimo** que sugiere la ausencia de identidad, de historia y de relaciones propia de los **no-lugares** antropológicos descritos por Marc Augé y apuntando al trazo del propio desarrollo urbano actual hacia la ciudad genérica de Rem Koolhaas.

En cuanto a la trama cartesiana, el espacio como **extensión homogénea, continua e infinita** constituye el principio de los sistemas de representación espacial tomados como normativos y transgredidos. El establecimiento de marcos delimitadores de su extensión no redundará más que en una persistente **discontinuidad** espacial que el propio autor consagra como función de la escultura²³² así como la simulación de su rebasamiento/expansión jugando con lo específico y lo inespecífico, lo contenido y lo que escapa, lo real y lo irreal. **Contiene** en la forma **el infinito**.

²³² Según apunta en *Notas afines a tres* en MUÑOZ, Juan & GIMÉNEZ, Carmen. “Correspondencias: cinco arquitectos, cinco escultores”. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Dirección General de Arquitectura y Vivienda: Madrid, 1982

La capacidad de tensionar el espacio a través del lapso espacial entre cuerpos, da lugar, según Heidegger²³³ a la posibilidad del **acontecer**. Los interiores despoblados, los intersticios entre figuras, las zonas de transición o de permanencia efímera avanzan un acontecer en ciernes inferido por el espectador suspendido *sine die*.

Características Transversales al Espacio Muñoziano y Efectos sobre el Espectador **Extensión, Centralidad, Continuidad, Estabilidad, Realidad**

Régimen Perceptual Barroco

Se trata de un espacio **escenográfico** que promueve un **régimen perceptual** que podríamos asociar al **barroco** (Ndalianis²³⁴) recreándose en **estrategias ilusionistas** y siguiendo el principio formal de **colapso del marco**. El enmarcado de la escena resulta borroso en la medida en que se incorporan efectos que perceptualmente inducen al rebasamiento de sus límites hacia el **espacio circundante** para asimilarlo a la par que multiplica los **puntos de vista y campos interiores**. El supuesto lugar centrado y estable del espectador deviene **mudable, múltiple y desorientador** revelando una imagen **marginal y parcial**, de forma que los elementos dispuestos en escena no terminan de ser suficientes para permitir desentrañar intelectivamente la situación dramática que se plantea, apuntando en toda ocasión a la **ausencia u ocultación** de claves explicativas que quedan fuera de campo o veladas dentro del espacio escénico. Tal representación parcial despierta, no obstante, **expectativas, inferencias y avance diegético**.

Arquitectura de la Visión y Experiencia Espacial

Detectamos un gran paralelismo con la idea de Deleuze en “*El Pliegue: Leibniz*”²³⁵, *barroco*” en que sugiere que el barroco ofrece una arquitectura de la visión que sitúa al **espectador en una relación espacial** con respecto a la representación, perspectiva concurrente con la inquietud de Muñoz por proveer experiencias espaciales²³⁶ en sus *Instalaciones*, familia desde la que plantea separaciones en cota y en planta, zonificaciones, puntos fijos o tránsitos en un mismo espacio teatral común a las figuras, etc. Así, la obra muñoziana más que mostrar una disposición estática de perspectiva ordenada, plantea un **centro en movimiento** (Maderuelo), arrojando como resultado la articulación de **condiciones espaciales confusas** que cuestionan la propia visión.

²³³ HEIDEGGER, Martin. “El Arte y el Espacio”. Herder: Barcelona, 2009

²³⁴ NDALIANIS, Angela. *Baroque Perceptual Regimes*. Senses of Cinema, Issue 5, abril 2000, disponible en: <http://sensesofcinema.com/2000/5/baroque/>, consultado 17-04-2013

²³⁵ DELEUZE, Gilles. “El Pliegue. Leibniz y el Barroco”. Paidós: Barcelona, 1989. Deleuze se basa en los escritos de Leibniz (1715) en donde las mónadas son unidades básicas que reflejan el todo en armoniosa concatenación de percepciones.

²³⁶ así lo manifiesta en su última entrevista con Lingwood en referencia de Double Bind (P0115) en *A Conversation, May 2001* en MAY, Susan. “The Unilever Series. Juan Muñoz: Double Bind at the Tate Modern” [exh. cat.]. Tate Gallery Publishing Limited: London, 2001; p.69

Colapso Del Marco · Hacia Dentro y Hacia Afuera

El enmarcado general de la escena puede ser establecido bien en los **límites del soporte** o bien en la cohesión por **inter-distancias** de los elementos escénicos entre sí, no evidenciando con claridad en cualquiera de los casos dónde termina la **realidad** y dónde empieza la **ficción**. A este enmarcado general se le añaden una cantidad y variedad de **marcos internos al propio espacio representado** –recuadros interiores al soporte bidimensional, elementos de mobiliario que elevan la figura sugiriendo una suerte de eventual peana, umbrales, espejos....- que lo **expanden** y **requiebran**.

En consecuencia podríamos describir la concepción escénica del espacio muñoziano bajo el calificativo paradójico que apunta Bollnow también en referencia a los espacios barrocos: un **Espacio Interior de Extensión Ilimitada**.

Flujo entre Interior y Exterior

El sistema abierto típico del barroco permite un gran **flujo entre el interior y el exterior** al que el espacio muñoziano también se adscribe diluyendo los límites de separación entre el ámbito de lo real y lo irreal, esa zona imprecisa de rozamiento entre campos, como en la vigilia, es donde nacen las posibilidades de la realidad.

Algunas de las estrategias que emplea son la inclusión de figuras que **miran fuera de campo**, algunas de las cuales dirigen su atención hacia el propio espectador simulando su incorporación a la escena; el **cuadro dentro del cuadro**, esto es umbrales, dibujos, huecos interiores, piezas dentro de otras piezas a modo de elemento; asimilación de ciertas **características del contexto** formales e históricas –reproducción del aspecto de ventanas y puertas contextuales, organización escenoarquitectónica en función de las especificidades del contenedor, eventos históricos de consecuencias espaciales como un bombardeo-; o **transformación de atmósferas** que favorecen el deslizamiento perceptivo entre interior y exterior como erigir habitáculos a cielo abierto, transformar salas en calles por incorporación de balcones, disfrazar esculturas a modo de monumentos urbanos, etc.

Múltiples Centros · Inestabilidad

El punto de vista es transformado en un proceso cambiante no sólo por la incorporación de varias perspectivas sobre plano del mismo objeto sino como consecuencia de su capacidad tridimensional de enganchar al espectador en términos espaciales. Puede existir una narrativa central carente de las claves para su descodificación pero también se invita al espectador a una actitud dinámica de seguir caminos guiados por varios centros de atención encadenados - los grupitos de orientales o micro-escenas entre figuras antropomorfas, los suelos ópticos expansivos, las puertas y ventanas que quedan cerradas o su apertura no resulta accesible a la mirada, las narraciones enunciadas por varias voces en sentido espacial y temporal opuesto, etc.-. Opera de acuerdo a una **lógica policéntrica** que se articula en encadenamientos, espacios intermedios cerrados, expansión multidireccional centrífuga, inversiones, departamentos estancos, etc. **desplazando el punto fijo y estable**.

Carencia, Tensión e Inferencias

Abundan las **zonas de indeterminación** –zonas de oscuridad o carentes de especificidades- que permiten inferencias imaginativas favorecidas igualmente por los **indicios** referentes a lo que queda oculto o fuera de campo. La carencia además de dar cuenta de aquello que hay y de aquello que falta, imprime una tensión entre las cosas permitiendo paradójicamente la conjetura de que algo puede acontecer o lo haya hecho recientemente. También provoca interés por las zonas que quedan fuera de campo procurando una **atmósfera enigmática**.

El **encuadre** en la subfamilia de los *Dibujos de Gabardina*, esto es, lo que se nos muestra en el interior del marco de la representación, privilegia una **visión parcial** y **poco explicativa** de habitaciones. Esta estrategia provoca interés por las zonas que quedan fuera de campo, en la falta, procurando una atmósfera enigmática. Además los objetos, suelos y paredes emergen desde un **fondo oscuro** que concentra/dirige la visión hacia zonas/figuras iluminadas aproximándose a la convención de puesta en escena teatral -White cube convencional de la galería moderna frente al Black Box del teatro convencional-. Esa forma en que aparecen las cosas, emergiendo desde la oscuridad, también remite de algún modo al barroco.

Contención y Centramiento

El **cierre** (convergencia) en el interior del marco característico de los **sistemas clásicos** de figuración espacial así como su **centramiento** en aras de asegurar una claridad narrativa y simetría organizativa también es subvertido por Muñoz colocando al espectador en una relación de **angulación** y **fragmentación** del encuadre con respecto a la escena que desplaza su supuesta posición de visibilidad privilegiada utilizando la presencia del marco de tal forma que su propósito pueda ser socavado, esto es, un espacio orientado a escaparse de sus límites.

Si la mirada del espectador es dirigida a la profundidad de la composición en los *Dibujos de Gabardina* ésta desemboca en un **nuevo umbral** que anuncia un campo adicional inaccesible a la vista por quedar oculto o fuera de campo. También se incluyen representaciones perspectivicas del espacio que acusan ligeras inexactitudes o perspectivas con el punto de fuga fuera de marco.

Tal y como recuerda Ndalianis²³⁷ El sistema barroco se niega a respetar los límites del marco tendiendo a **invadir el espacio en todas direcciones** combinando los **puntos de vista múltiples, cambiantes y las perspectivas narrativas** de forma que operen para colapsar la función clásica del marco.

MEDIO Y MENSAJE

Entonces cuál es el mensaje que nos lanza Muñoz desde su puesta en escena ¿qué “verdad” se está contando? El formato clásico hace desaparecer la construcción racional de modo que el espectador reciba la **ilusión de realidad** de estar mirando otro mundo a través de una

²³⁷ NDALIANIS, Angela. *Baroque Perceptual Regimes* en *Senses of Cinema*, Issue 5, abril 2000, disponible en <http://sensesofcinema.com/2000/5/baroque/>, consultado 17-04-2013

ventana o un **espejo** donde **auto-reconocerse** racional, centrado y estable. El principio de realidad racional y comprensible representada en el interior de un marco que encorseta la composición es hecho añicos pero sin proponer una versión alternativa sobre el mundo. Lejos de presentar una nueva verdad, vuelve su mirada hacia la propia representación.

En cuanto a la auto-referencialidad, los **códigos retóricos de representación** presentados - estatuas hieráticas, planos topográficos,...- remiten al marco de un horizonte de figuración perteneciente a un **contexto cultural** nutriéndose de éste pero desligándolos de las claves que nos llevarían a una descodificación plausible. En cuanto a su relación con **contexto espacial** de la arquitectura o entorno natural en que se ubica, a lo sumo flexibiliza su puesta en escena en aras a apropiarse de la misma sin que sea ésta la que ejerza su influencia sobre la pieza, pero no se une inextricablemente a él a modo de site specific.

Muñoz provee diferentes **grados de revelación** del engaño-ilusión. En ocasiones propone un espacio ostensiblemente teatral explicitando su naturaleza artificial (en vacío de la representación propia de la teatralidad-artificio) –un escenario ligeramente elevado dotado incluso de una concha para el apuntador, espacialidad por iluminación dramática, suelos ópticos, distribución en escena con zonificación para cada intérprete...- y en otras oculta trucos –como posibles **inexactitudes** en la ejecución, apariencias-disfraz- que desconciertan, descolocan por plantear espacios incoherentes que fundamentalmente cuestionan la mirada del espectador.

Este cuestionamiento funciona exponiendo el carácter artificioso de lo que ve y estableciendo un conflicto entre percepción y creencias, provocando una **desconfianza** respecto de su propia mirada como consecuencia de la sospecha o evidencia de que algo no encaja, de que las propias certezas están en entredicho. La desorientación del espacio teatral tiene su reflejo en la desorientación respecto a las propias competencias y creencias.

No obstante, ese cuestionamiento no encuentra respuesta apaciguadora, no encuentra sino vacío. La **polisemia** extrema de la escena –que no obsta para que sea sugerente y desencadene una búsqueda infructuosa de sentido- y la **visibilización del artificio** orientan el mensaje hacia los propios signos y hacia su despliegue espacial, hacia la propia práctica de representación y la mirada a ésta dirigida, poniendo en escena más una convención problematizada que una escena concreta. Privan al espectador de la información necesaria para la comprensión en aras a evidenciar la imposibilidad de comprensión del significado unívoco de unos signos que se ofrecen a la interpretación sin cerrarla jamás.

ANEXOS CAPITULARES

ANEXO 4.1 · ESCENOARQUITECTURA · *Distribución del Espacio Teatral*

La organización del espacio real exige una distinción conceptual de los **distintos espacios escenoarquitectónicos** que nos permita dirimir de qué forma concreta se materializa la operación de enmarcado de la escena en el objeto de estudio.

ANEXO 4.2 · PROXÉMICA · *Espacio Cotidiano y Relacional*

Hablamos de un espacio cotidiano, en relación al ser humano, donde los espacios intermedios son clave tanto a la hora de enmarcar-distinguir flujos de movimiento potencial como para describir la situación dramática como (relaciones entre los personajes y con la arquitectura).

ANEXO 4.3 · MANY TIMES · *Puesta en Escena en Contenedores Disímiles*

Las sucesivas puestas en escena de esta pieza compuesta por un centenar de figuras que han sido desplegadas en contenedores disímiles procurando condiciones receptivas y composiciones escénicas diversas serán analizadas de forma comparativa más extensa.

ANEXO 4.4 · CURTAIN · *Puestas en Escena · Sintaxis y Comparativas*

Esta pieza muestra diferentes vertientes de análisis pertinentes al presente estudio:

1. Visión relacional entre pintura (la superficie del lienzo) y convención teatral (el telón)
2. Representación del mito del engaño por copia de apariencias y ocultación (Zeuxis y Parrasio)
3. Posibilidades de puestas en escena alternativas en calidad de pieza completa en el contexto escénico más amplio de una exposición y como parte de una pieza más amplia.
4. Creación de un nuevo lenguaje de “grado cero”

ANEXO 4.5 · VENTANA Y ESPEJO · *Metáforas del Espacio Representado*

La metáfora de la ventana, la figuración espacial que desde parámetros cartesianos ha predominado en pintura es puesta en escena por Muñoz bajo su personal enfoque de ocultación y prevalencia imaginativa. El espejo elemento tanto metafórico como funcional también en relación a la representación ha desempeñado también varios roles en el objeto de estudio que describimos en este anexo, fiel reflejo de la polisemia imperante.

ANEXO 4.6 · ALHÓNDIGA BILBAO · *Inversiones y Espacio Escenográfico*

La remodelación del edificio de la Alhóndiga Bilbao se revela un exponente ilustrativo de la extensión de algunas de las estrategias del tratamiento espacial en Muñoz hacia ámbitos de orden arquitectónico y urbanístico.

ANEXO 4.1 · ESCENOARQUITECTURA DISTRIBUCIÓN DEL ESPACIO TEATRAL

NOCIONES DE ESPACIO DESDE LA TEORÍA TEATRAL

A continuación procedemos a establecer un **mapa conceptual** de las nociones de espacio desde la teoría teatral pertinentes al análisis de puesta en escena que evite confusiones terminológicas y contribuya a la comprensión de la organización espacial desplegada en el objeto de estudio. Tomando como base el Diccionario de **Patrice Pavis**, quien advierte sobre la simultáneamente desesperada e igualmente vana necesidad de tal distinción, completaremos la nomenclatura propuesta con fuentes bibliográficas específicamente escenográficas y arquitectónicas²³⁸.

El planteamiento formulado por Erika Ficher-Litche (1999:194) referido a las condiciones mínimas del hecho teatral previamente apuntadas por Brook, es reformulado desde una óptica espacial por GOVAL en los siguientes términos:

“En un ámbito espacial E, el actor A que representa al personaje X es observado por el espectador S, situado en un emplazamiento específico P, configurando un conjunto espacial T que acoge las ubicaciones antes citadas”²³⁹

Así, el espacio teatral [T] englobaría el emplazamiento de los emisores [E] y receptores [P] respectivamente, formando el conjunto aglutinador de todos los posibles espacios de carácter **físico-arquitectónico** de la representación teatral, cuya organización, manipulación, configuración e intervención, determinarán el espacio escenográfico o teatral de la representación (PUESTA EN ESCENA). No obstante, a efectos de nuestro estudio conviene afrontar igualmente el espacio que escapa al carácter físico-arquitectónico configurándose a través de **imágenes mentales**. Tales imágenes en el campo teatral se derivan del texto dramático mientras que en el contexto de la obra de Muñoz la inferencia de una dramaturgia borrosa/imprecisa/subyacente es inducida por estímulos visuales y auditivos.

Adjuntamos a continuación un esquema ilustrativo de los espacios a los que aludiremos a lo largo del estudio:

²³⁸ ESPACIO TEATRAL Y PERCEPCIÓN -suficiencia investigadora realizada por GOVAL , consultado el 10-10-2012
<http://imagenesescenografia.blogspot.com.es/2007/01/espacio-y-teatro.html>

²³⁹ *Ibidem*



Fig. A.4.1 · MARCO CONCEPTUAL DEL ESPACIO DESDE LA TEORÍA TEATRAL

[D] ESPACIO DRAMÁTICO (versus ESPACIO ESCÉNICO [E])

El *espacio escénico* perceptible y concretado a través de la escenificación se distingue del *espacio dramático* en que este último requiere para su visualización de un ejercicio imaginativo (**ficcionalización**) por parte del receptor que fije un **marco para los personajes y la acción contenidos en el drama**. Los dispositivos de ‘ocultación’ disparan en nuestra imaginación la configuración del espacio ficticio que se insinúa. La puesta en escena puede estar fomentando en la obra de Muñoz a un espacio dramático la ficcionalización de un espacio dramatizado exento de texto o drama, invirtiéndose el sentido teatral convencional. El espacio escénico por tanto sería concretado por el receptor en la **percepción** (visual, auditiva, aptica, etc. según los casos) de la acción escénica y el espacio dramático se construye en la **imaginación** de cada lector del texto dramático. En ambos casos, el espacio que provee Muñoz está **dramatizado**, entendiendo por tal adjetivación la apariencia de drama latente portador de carga psicológica y narrativa además de fenomenológica.

[T] ESPACIO ESCENOGRÁFICO o ESPACIO TEATRAL

El espacio donde se sitúan emisores y receptores durante la representación, caracterizado por **la relación entre ambos**. Ubersfeld distingue la construcción de tal espacio a partir de tres referentes –arquitectura, pintura y cuerpo–:

“[...] a partir de una arquitectura, de un punto de vista sobre el mundo (pictórico), o de un espacio esencialmente esculpido por el cuerpo de los actores”²⁴⁰

²⁴⁰ referenciado a UBERSFELD (1981:85), citado en PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.175

La arquitectura -en su carácter relacional entre **cuerpo y espacio**- así como la pintura -**punto de vista** fijo y privilegiado- han regido la práctica escenográfica y el diseño de edificios teatrales a lo largo de la historia. La filiación de Muñoz con el **impulso postpictórico** de los 90's apuntado por **Sánchez Aguilés** así como el referente análisis de **Fernando Quesada** en torno al diseño del edificio teatral marcado por la relación entre **cuerpo y espacio**, idea soportada por el madrileño, nos permitirán comprender el abanico de orientaciones escenográficas que el espacio el objeto de estudio engloba. Tales orientaciones dependen de la combinación de los dos espacios siguientes:

[P] ESPACIO DEL PÚBLICO Es el lugar destinado a la mirada (los receptores tomados como colectivo y con posibilidades amplias de desempeño de diferentes roles). Por aproximación y uso también es frecuente su denominación como **sala**. No tiene porqué estar separado del espacio escénico pero, en tal caso, su distribución en relación al mismo condiciona las diferentes tipologías de arquitectura teatral.

[E] ESPACIO ESCÉNICO

En su dimensión de **espacio performativo**, el espacio escénico viene dado por el movimiento de los actores en el espacio durante el fugaz presente del "aquí y ahora" teatral. No obstante también puede establecerse de forma pre-determinada una estructuración escenográfica del espacio teatral en su dimensión de **espacio geométrico** -conllevando una ideología/convención de teatro diferente del espacio performativo-. Es el lugar **percibido concretamente** por el público y, por aproximación, cabe referirse a él también como **escenario**.

Pavis advierte de que en el momento en que el público atraviesa el **marco de la escena**, esto es, la **zona liminal** entre [E] y [P] -tomando como convención la separación entre ambos- se convierte en **participante** y el acontecimiento en **juego dramático o happening** confundiendo espacio escénico y social. Tal consideración será analizada en el capítulo correspondiente a la mirada [**SCAP6**].

A lo largo de la historia del teatro se ha experimentado con todo tipo de relaciones entre ambos espacios, dando lugar a arquitecturas escenográficas de diferente índole basadas, por ejemplo, en la **tipología dramática** (tragedia clásica, drama romántico, naturalista²⁴¹

[L] ESPACIO LÚDICO o GESTUAL: Los límites del territorio **individual** (en derredor del cuerpo de la figura) y **colectivo** (derivado de la conjunción relacional de varias figuras en forma de marcos y/o direcciones interiores) de los actores es trazado tanto a través de sus **acciones (potenciales)** como de sus **relaciones de proximidad o lejanía (inter-distancia)**. También es la **forma de comportamiento del cuerpo del actor** (ej.

²⁴¹ *Ibidem*; p.172

Pavis: hacia arriba o hacia abajo, crispado o relajado, expansivo ensimismado). El espacio se organiza a través de los actores '*como un pivote*'.

Mientras el espacio escénico proporciona el **marco general** y tiende a englobar los elementos que en él aparecen (movimiento de concentración), el **espacio gestual** llena el espacio-ambiente (movimiento expansivo), conformando entre ambos un juego de movimientos espaciales inversos.

Sin perjuicio de profundizar en apartados y capítulos posteriores, unas reflexiones iniciales:

- Partiendo del paralelismo entre **figuras antropomorfas y actores**, en la obra de Muñoz, no existe desplazamiento de tales *pivotes* a través del movimiento. Aceptando la idea de Muñoz de que las **estatuas** generan un **espacio propio en torno a sí**, podríamos considerarlas pivotes en torno a los cuales se articula el espacio. Habremos de indagar el uso específico que a través de su **configuración, gestualidad y espacios intermedios** hace Muñoz con sus figuras antropomorfas. En este sentido, el espacio lúdico o gestual de las figuras de Muñoz vendría a analizarse a través de dos fuentes: Las formas de comportamiento corporal comportarán calidades diferentes visibles a través de la **gestualidad** de las diversas figuras antropomorfas de Muñoz [**§CAP.7**]. Las cuestiones alusivas a las relaciones entre figuras serán interpretadas desde la **proxémica** [**§A.4.2.**].
- Por otra parte, el desplazamiento efectivo frente, en torno a o en el interior de las piezas corre, en su caso, a cargo del **espectador**. De forma especialmente efectiva en este, la relación de **distancia entre el visitante y la pieza** procura efectos teatrales (trucos dirigidos a confundir perceptivamente) que, si bien no articulan el espacio de la pieza (más bien es al revés, la configuración espacial contribuye a generar el efecto teatral), sí que resultan claves tanto en su percepción como en la atribución de un sentido.

Las posibles combinaciones de las zonas precedentes permiten distinguir el **calado ideológico y vivencial** en las diferentes opciones de disposición espacial de las **arquitecturas teatrales**. La pieza *Building for Music (P0110)* abunda en este sentido comentando las características de un auditorio ficticio, la relación escena-público, las posibilidades de visión-escucha, etc.

TIPOS DE TEATRO SEGÚN LA DISPOSICIÓN DEL ESPACIO TEATRAL

Planta

En un teatro donde el espacio del público está separado de la escena, teniendo en cuenta que el eje fundamental de configuración del espacio escénico corresponde a la posición de mirada, una clasificación oportuna de la tipología de escenarios toma como criterio **el número de frentes**, es decir, sobre planta (en el eje horizontal) los lados donde es ubicado el público.

- *Teatro a la Italiana* · un solo frente. Suele estar aforado, esto es, limitada la visibilidad frecuentemente a través de telones o cortinas por el resto de frentes (suponiendo también la configuración rectangular más frecuente). La habitual cortina del fondo se llama *Telón de fondo*, las de los lados *Piernas* y las cortinas pequeñas del techo, *Bambalinas*.
- *Teatro Isabelino* · tres frentes. Al fondo hay una pared que puede tener decorados y el público se coloca en los otros tres lados.
- *Teatro Arena* · el espacio del público se extiende a lo largo de todo alrededor, normalmente es cuadrado y la gente se coloca en los cuatro frentes, como si fuera una "arena de lucha libre" o un "ring de box". Si la configuración es circular como en ciertas carpas circenses, en lugar de rectangular, entonces se denomina, directamente, "CIRCULAR". 60's Acercamiento a la ficción teatral.
- Los teatros "*Caja Negra*" o "*Black Box*" son susceptibles de cambio tanto en estructura como en utilización del propio espacio. Los espacios escénicos que pueden acomodar al público y al escenario de cualquier manera también son conocidos como "Experimentales".

Cota

La **variedad de niveles** también constituye un factor crucial a la hora de analizar la obra de Muñoz puesto que es profusa su exploración de las diferentes posibilidades de relación de la mirada en el **eje vertical**. Las diferencias sobre planta Así, un *Teatro Greco-Romano* o *a la italiana* acostumbra a disponer gradas ascendentes desde un nivel ligeramente inferior al espacio escénico colocando el lugar privilegiado de la mirada a unos metros sobre el mismo suelo. Esta disposición sigue la lógica del balcón, resultando la dirección privilegiada de la mirada de arriba abajo.

En los escenarios de tipo arena se comparte nivel (incluso si la escenografía permite diferentes zonas) entre todos los actuantes (público y actores).

ANEXO 4.2 · PROXÉMICA

ESPACIO COTIDIANO Y RELACIONAL

PERTINENCIA DE LA PROXÉMICA EN EL ANÁLISIS DE LA P.E. OJM

La definición de Puesta en Escena propuesta postula una estructuración ordenada de los elementos en el espacio cuya aplicación al objeto de estudio debe asumir, como fuente ineludible de significancia, **su condición de espacio en relación al ser humano**.

Esta afirmación se basa en varias consideraciones. En primer lugar, Muñoz alude a la corporalidad humana como **medida** de referencia en arquitectura. Así, los espacios representados en su obra -algunos evocados por un número mínimo de elementos- constituyen entornos que reconocemos como parte de nuestro **hábitat cotidiano** (interiores de habitaciones, parkings, corredores, escaleras, coches, ascensores, calles, plazas,...). Por otra parte, las **figuras antropomorfas** que erigen distancias intersticiales entre sí y/o con elementos arquitectónicos al ser puestas en escena, invitan a leer las escenas en términos antropológicos –dinámicas relacionales, sociales, comunicativas, perceptivas...- impidiendo reducir la interpretación de las configuraciones espaciales conformadas a criterios meramente funcionalistas-objetuales por parte de **la mirada**.

En consecuencia, coincidimos con Pavis en considerar la disciplina **proxémica** una herramienta útil en el análisis de la puesta en escena -constituye una disciplina de aplicación en diversos ámbitos, entre otros el teatral o el arquitectónico- destacando en su objeto de estudio aspectos del todo pertinentes a nuestra investigación:

“el modo de estructuración del espacio humano: tipo de espacio, distancias mantenidas entre las personas, organización del hábitat, estructuración del espacio de un edificio o de una habitación”²⁴²

De esta forma, recurriremos a determinados conceptos sustanciados por Edward Hall, padre del término *proxemics*, que desde la perspectiva **antropológica** continuó la labor de aquellos predecesores que consideraron la **comunicación** como esencia de la cultura y la vida medio siglo antes de su publicación “La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio” que tomaremos como referente. Su contenido quedó definido así:

“El tema central de este libro viene constituido por el espacio social y personal y por la forma en que el hombre lo percibe. Para expresar las observaciones, interrelaciones y teorías referentes al uso que el hombre hace del espacio, como efecto de una elaboración especializada de la cultura a la que pertenece, he acuñado el término de ‘proxemística’”²⁴³

²⁴² Ibídem; pp. 360-361

²⁴³ HALL, Edward T. “La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio”. Instituto de Estudios de Administración Local: Madrid, 1973; p.15

LÍMITE DE LA INTERPRETACIÓN PROXÉMICA

No obstante lo anterior nos preguntamos si, como indica Pavis, la obra de Muñoz induce exclusivamente y en todo caso una lectura mimética de interacción social en sus configuraciones con figuras (presentes o ausentes):

“En tanto que mimesis de la interacción social, el teatro reproduce estas leyes espaciales y todo cambio de códigos es significativo.”²⁴⁴

*¿Podemos decir que las escenas de Muñoz son leídas en todo caso como **miméticas** (imitación de la realidad) de la interacción social (aun cuando esta lectura resulte fallida o extremadamente polisémica)?*

Muñoz afirma un carácter alegórico de sus figuras -con lo cual no estaríamos colocados en un orden de semejanza realista²⁴⁵ con el referente, un “espejo” de las **dinámicas sociales cotidianas**-. La familiaridad de la imagen de elementos como **mobiliario, coches, balcones...** inducen a una lectura bajo este **efecto realidad**. No obstante, las figuras pueden hacer correr la lectura de la escena en sentidos diversos. A partir de un determinado momento en que Muñoz comienza a ensayar **dinámicas de convivencia** entre figuras –paralelo a un grado de iconicidad superior tanto de la imagen antropomorfa como a nivel escalar (hombres grises, chinos,...)- que responden mejor a esta interpretación proxémica inter-personal (aunque opere a nivel de creación de paradojas) que cuando es bajo (terracotas, tótems...) en que la actitud de absorción o la configuración hierática promueven su interpretación como estatua, como signo de la historia del arte cuya peana ha sido sustituida por un balcón o mobiliario cotidiano.

¿Qué relación existe entre la distancia física y la distancia psicológica según la estructuración del espacio teatral y el consecuente lugar de la mirada en relación a las figuras?

Bajo la perspectiva proxémica la mayor cercanía física entre personas supone una distancia relacional de mayor cercanía psicológica. Sin embargo, aplicado este principio a la relación **entre público y figuras antropomorfas**, cuando la representación pretende una ilusión de realidad este paralelismo se invierte. La lejanía física permite un **efecto ilusorio de comunicación o percepción mutua** entre figuras y espectadores. A la inversa, la cercanía física deriva en lejanía psicológica porque elimina el efecto ilusorio de comunicación figuras-espectadores. Esta cuestión será objeto de análisis en el capítulo dedicado a la mirada y su lugar [§CAP6].

²⁴⁴ PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.360

²⁴⁵ La corriente estética del Realismo (2ª mitad del siglo XIX) persigue la **representación de lo real y lo concreto, eludiendo los tratamientos idealizadores o subjetivos** que sí se dieron en periodos previos como el Romanticismo cuya fuente de inspiración se hallaba en el mundo interior (intimismo, subjetividad, sentimentalismo, evasión...). El Realismo procura reflejar la realidad externa de forma objetiva y despersonalizada por medio de la observación y la documentación. Su género principal en literatura es la novela, **vinculada a un público burgués** que demanda temas cercanos a su entorno inmediato y personajes con los que pueda identificarse.

TIPOS DE ESPACIO DESDE LA PROXÉMICA

Pasamos a exponer la clasificación espacial según su capacidad de movilidad apuntada por May destacando su aplicación en la obra de Muñoz con objeto de clarificar la forma en que **la puesta en escena codifica espacialmente las distancias entre figuras, objetos y espectadores**:

- ESPACIO FIJO O ESPACIO ARQUITECTÓNICO, marcado por **estructuras inamovibles**. En este sentido, los **planos arquitectónicos (paredes, suelo, techo, umbrales, muretes, escaleras, columnas, ascensor, pasamanos)** delimitan escenas de diversa índole en el objeto de estudio. Por ejemplo la sala-contenedor constitutiva del marco de muchas *Instalaciones*, la distribución interna del espacio escénico tridimensional en *Esculturas* como *Bailarinas en Apartamento (P00xx)*, la distribución espacial de estancias interiores representada gráficamente en los *Dibujos de Gabardina* o el edificio descrito mediante la palabra (auditorio) en una *Pieza de Radio* como *Building for Music (P0110)*.
- ESPACIO SEMI-FIJO o de la **disposición de los objetos en el interior del contenedor**, pudiendo a su vez acotar zonas internas al marco general mediante una distribución u otra: describir espacios de tránsito o de estancia diferenciadas, permitir o impedir el paso a su través, etc. su apariencia de elementos de **mobiliario cotidiano (sillas, mesas, gradas, alfombras)** marcará su significancia. Ejemplos: Muebles de diversa índole en las de estancias de interior en los *Dibujos de Gabardina*, asientos sobre los que se coloca la figura antropomorfa como en *Figura doble (Burdeos) (P0070)*.
- ESPACIO INFORMAL O INTERPERSONAL. Las **inter-distancias que median entre personas**, en nuestro caso por extensión/inferencia, figuras antropomorfas. Hall distingue cuatro **categorías de relaciones** en función de tales distancias (en la cultura estadounidense): Íntimas (menos de 50cm.), Personales (50cm.-1,5m.), Socio-consultativas (1,50m.-3,5m.) y Públicas (hasta la distancia que alcanza la voz).

A las distancias interpersonales previas añadiremos como factor explicativo algunas de las variantes del **comportamiento proxémico individual** detectables en las figuras (actitud corporal global, ángulo de orientación de los interlocutores, contacto corporal según forma e intensidad, intercambio de miradas -si bien no existe mirada como tal sí que se da una direccionalidad de la “atención” del personaje marcada por la colocación de los ojos/rostro- e intensidad de la voz). Pretendemos así valorar la **concordancia o discordancia** entre la categoría relacional emergida a partir de los espacios intermedios entre figuras y la deducible a través de su posición relativa/distribución y gestualidad corporal para dirimir la **distancia psicológica entre sí y con el espectador**.

ANEXO 4.3 · MANY TIMES

PUESTA EN ESCENA EN CONTENEDORES DISÍMILES

Las instalaciones conformadas exclusivamente por un número significativo de figuras (en el caso que nos ocupa entre veintidós y cien orientales) amplían la capacidad de experimentación en el planteamiento compositivo –por interdistancias entre piezas y con respecto al marco-, puesto que tales piezas requieren de la ideación de una puesta en escena en función del contenedor en que son inscritas. De ahí que consideremos oportuno incorporar en este anexo una visión comparada de algunas puestas en escena realizadas hasta la fecha para la pieza *Many Times* por parte de las comisarias en las exposiciones retrospectivas tras el fallecimiento de Muñoz así como disposiciones realizadas por éste para diferentes exposiciones a lo largo de su trayectoria. El análisis también comprenderá otras cuestiones clave en el objeto de estudio como las dinámicas de interacción social entre figuras (comunicación) y con el espectador, delimitación de marcos internos a la pieza, inversión de roles, inversión espacio interior/exterior o la connotación de un espacio en función de la disposición de las figuras.

Comenzamos por exponer a modo de introducción las pautas generales para pasar a abordar los aspectos individuales a posteriori.

Retrospectivas · El planteamiento compositivo de la pieza en ausencia del autor consistió en disponer las 100 figuras de orientales en **múltiples agrupaciones** de un número variable de componentes abarcando/ocupando la totalidad de la superficie del contenedor de una forma relativamente equilibrada. El agrupamiento se realizó de una forma más o menos aleatoria en cada ocasión siguiendo determinadas pautas específicas:

- Los grupos se ven virtualmente enlazados entre sí pues al menos una de las figuras de cada “corro” orienta su mirada hacia otro corro, estableciendo una suerte de **encadenamiento [§7.4]**.
- Como en varias *Escenas de Conversación* una figura **mira su reloj de muñeca**, tal figura siempre se presenta en soledad.
- Algunas unidades (2 o 3) orientan su atención hacia el umbral por donde el público se interna en la sala dándose el primer encuentro “visual”.

La pauta compositiva común permite analizar la influencia que sobre la puesta en escena han ejercido las **particularidades arquitectónicas** de las distintas estancias que han albergado la pieza (marco general) y los distintos lugares para la mirada que disponen.

Variantes · las composiciones más significativas que en vida realizó Muñoz plantean disposiciones de figuras que resultan de una agrupación azarosa durante el proceso productivo/creativo –en el *Estudio de Muñoz (P0165)*-, en calidad de pieza individual -*Plaza (P0005)*- o como elemento-fragmento de una *Gran Instalación* de mayor envergadura -*The Nature of Visual Illusion (P0187)* (balconada)-.

MANY TIMES · “JUAN MUÑOZ. A RETROSPECTIVE” · TATE MODERN

LONDRES, Reino Unido (2008) · comisaria: Sheena Wagstaff

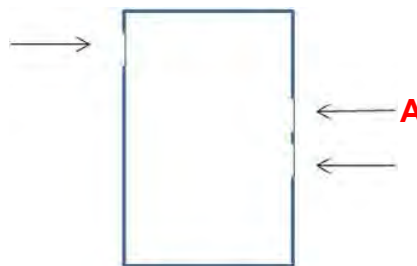


Fig. A.4.2 · *Many Times* puesta en escena en la Exposición Retrospectiva Tate Modern · a. Esquema en planta de la sala 10 · b. Fotografía de la Instalación desde **A**

La **distribución** de las figuras se extiende de forma regular a lo largo del conjunto de la estancia configurando grupos/corros de figuras de entre 2 y 17 componentes. La **morfología** rectangular de la sala junto con su discreta **extensión**, unida a la opción descrita de distribución en planta, algo difusa, sin una geometría demarcada con rotundidad, apunta a dinámicas de relaciones imprecisas dispersando a lo largo del recinto distintos puntos de interés con un grado de densidad poblacional considerablemente alto y homogéneo.

Los **puntos de vista** planteados se reducen básicamente dos:

- **Mínima perspectiva exterior** · los tres puntos de acceso al espacio escénico de la pieza – las tres aberturas señaladas en planta- impiden una perspectiva visual amplia desde las salas contiguas, limitada por una corta separación, igualdad de cota y alta densidad de piezas en las propias salas. Esto eliminó la posibilidad de observación del conjunto en su totalidad así como la confusión escalar de unas figuras cuyo tamaño no alcanza el 1:1.
- **Circulando en el interior** de la pieza · espectador y figuras comparten espacio teatral pero las zonas interiores a la pieza generadas a través de los corrillos de figuras (marcos) resultan inaccesibles. La circulación de los espectadores a su través no resulta holgada y en este sentido su exclusión fue más que patente en todo momento.

MANY TIMES · “JUAN MUÑOZ. UNA RETROSPECTIVA” · GUGGENHEIM BILBAO

BILBAO, Euskal Herria (2009) · comisaria: Carmen Giménez

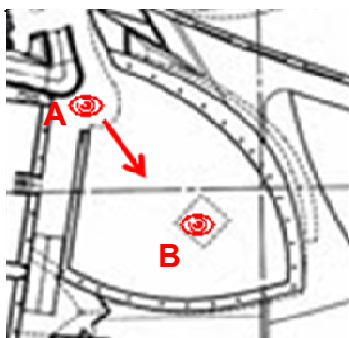


Fig. A.4.3 · Planta Sala 208 Guggenheim Bilbao Museoa y lugares para la mirada

La forma curvada de la sala, los altísimos techos y la posibilidad de circulación en el interior (limitada a un máximo de 20 personas a la vez) aproximan el espacio escénico al concepto de teatro circular o de calle.

La sala 208 resulta especialmente interesante porque permite varias posibilidades de ubicación a la mirada y, por ende, diversos efectos teatrales puesto que su extenso volumen vacío

permite experiencias de cercanía-lejanía tanto desde el exterior (en cota superior de la balconada y ligeramente inferior del pasillo de acceso) como desde su interior. La altura de los techos y la iluminación general sugiere un espacio exterior público de encuentro, una plaza.

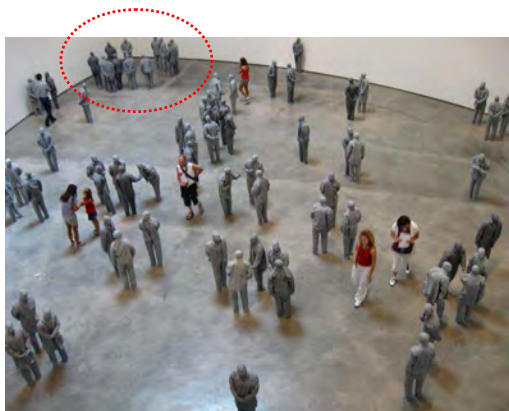


Fig. A.4.5 · Vista desde la balconada del piso 3



Fig. A.4.4 · Vista en ligero contrapicado desde la sala 208

- **Perspectiva exterior en cota similar** · el espacio contiguo por el que el espectador se va acercando y que supone el único acceso físico al espacio escénico es un pasillo-rampa curvado y ligeramente más bajo que el suelo de la estancia. Así, durante su aproximación, la distancia de observación permite revisar la interpretación escalar de las figuras. También se da otro efecto que en la cercanía desaparece. Las tres figuras que se orientan en dirección a la entrada abarcan en su campo visual al espectador pretendiendo ser conscientes de su presencia mientras se mantiene en lejanía. En la cercanía se revela como mero trucaje.
- Desde el **balcón que corona la sala** el espectador observa sin ser observado (salvo, de forma puntual, por otros espectadores en sala). Tal cota (unos 6 metros de alto) privilegia la **visión del conjunto** mejorando incluso la frontalidad del palco “a la italiana” [Fig.A.4.5]. El fuerte picado y la distancia inducen a la confusión perceptiva en relación al tamaño de las figuras, que parecen ser de escala 1:1.
- **Circulando en el interior [Fig.A.4.4]** · La amplia extensión en planta destinada exclusivamente a la pieza permite un desplazamiento holgado y cómodo entre figuras y grupos, pudiendo experimentar dentro de la propia pieza sensaciones diferentes según uno circule en torno o se introduzca en el espacio demarcado por algunos grupos. En este sentido, fueron objeto de observación las reacciones de varios espectadores en relación el grupo que describe un área central más nítida hacia la que se orientan las 12 figuras que lo componen –ilustrado en la esquina superior izquierda de la [Fig.A.4.5]-. La mayoría de los visitantes tendieron a observar desde el perímetro circular definido por las figuras pugnando por comprender a partir de expresiones y gestualidad el poso de narrativa latente. De las 8 personas observadas tan sólo 2 se introdujeron, permaneciendo apenas 3 segundos la primera de ellas -se limitó a entrar y salir incómoda- y mucho más tiempo la segunda mostrando una actitud entre nerviosa y divertida al verse “observado” por los orientales.

MANY TIMES · “JUAN MUÑOZ. UMA RETROSPECTIVA” · MUSEU SERRALVES

OPORTO, Portugal (2009) · comisaria: Sheena Wagstaff

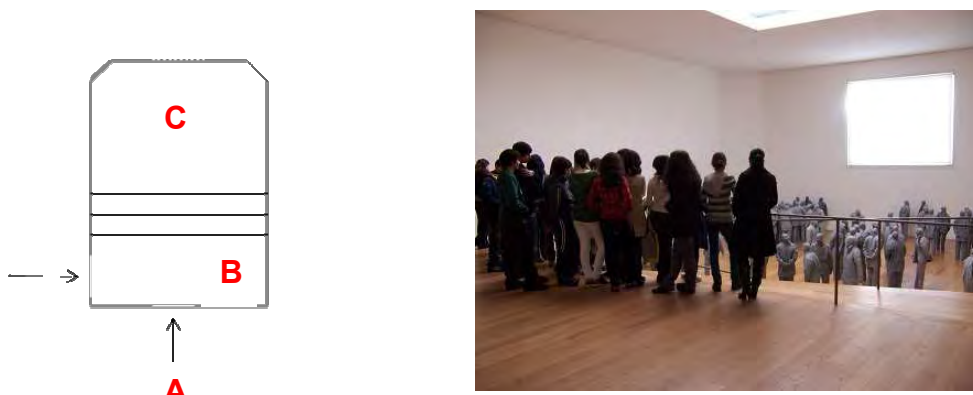


Fig. A.4.6 · Instalación en Museu Serralves de Oporto · a. Planta Room 1 · b. fotografía desde (B)

La estancia se divide en dos zonas de cota ligeramente disímil conectadas por una rampa interior de transición. Ofrece, en consecuencia, dos posibilidades de visualización: separada y ligeramente superior (B) o interior al espacio escénico (C). El punto de vista inicial ligeramente superior en cota permite percibir como escena la pieza y apoya el equívoco entre escalas. Además, dos de las figuras han sido orientadas hacia la posible entrada del espectador transmitiendo sensación de invitación a entrar o curiosidad por parte de las figuras hacia el espectador. Cada uno de los grupos tiene un punto central de atención que aflora a través de la orientación de la corporal de las figuras incluidas en el mismo.

MANY TIMES · “JUAN MUÑOZ. UNA RETROSPECTIVA” · MUSEO CENTRO NACIONAL DE ARTE REINA SOFÍA (MNCARS)

MADRID, España (2009) · comisaria: Sheena Wagstaff

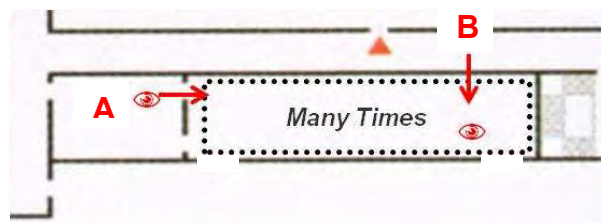
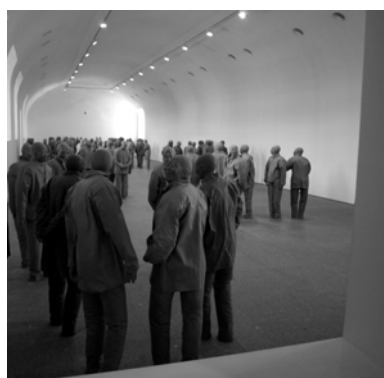


Fig. A.4.7 · *Many Times*, Instalación en MNCARS · a. Esquema de planta · b. Fotografía de la Instalación desde la sala contigua (A).

La estancia semeja una especie de búnquer. De planta longitudinal, techo bajo y curvado, dotada de ventanales en los extremos y con una abertura de tipo ventana lateral (A) a la sala contigua, todos los puntos de vista se plantean en igual cota que las figuras. Así, el primer

contacto visual puede ser desde la entrada tras recorrer el pasillo (B). Ofrece una imagen cercana y parcial de la pieza ya que se extiende hacia ambos lados, izquierda y derecha. La visión desde la sala contigua (A) ofrece una visión longitudinal del conjunto más cercana al esquema clásico de separación “a la italiana”. No obstante la profundidad no permite una visión clara. Este umbral converge naturalmente con los planteamientos de Muñoz pues desde la sala en que se ha instalado *Many Times* también se ofrece una visión parcial de las piezas instaladas al otro lado (al que los orientales no restan atención alguna).

MANY TIMES · ESTUDIO DEL ARTISTA

TORRELODONES, España (1999) · Juan Muñoz

Las fotografías que el artista sacó en su estudio nos proporcionan varios puntos de vista de arriba abajo apuntando a una configuración global densa y relativamente azarosa en torno a unos 7-8 grupos grandes que va a dar a la puerta del exterior. Las férreas y multitudinarias agrupaciones potencian la percepción de vectores compositivos que recuerdan a planteamientos como los de Meyerhold. Los interespacios entre figuras se reducen al mínimo en los contornos de las agrupaciones eludiendo la circulación interna del espectador que no accede al interior de los grupos, sólo puede circundarlos. La atmósfera es de alta densidad, de concentración de gente mucho más acuciante que a lo largo de la balconada del museo danés.



Fig. A.4.8 · Fotografía de las figuras dispuestas en el estudio del artista en Torrelodones (P0187A)(6)

PLAZA · PALACIO DE VELÁZQUEZ (PALACIO DE CRISTAL)

MADRID, España – 1996



Fig. A.4.9 · Plaza (P0005), Palacio de Cristal (Madrid)

La pieza dibuja, a través de la disposición de las veintidós figuras en escena, una configuración circular en un contenedor rectangular con un centro único en torno al cual se orienta el gran grupo de figuras, salvo unidades más dispersas que otorgan cierta sensación de movimiento al conjunto. El acceso al público al espacio escénico es denegado, estableciendo su lugar de contemplación en una cota superior²⁴⁶. Así, prácticamente un solo punto de vista que permite contemplar la pieza en

²⁴⁶ MUÑOZ, Juan. *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.37

su conjunto desde una lejanía que dificulta la percepción del tamaño ligeramente inferior al humano de las figuras. Estas se encuentran próximas entre sí –guardan un espacio informal que sugiere relación personal–.

La inaccesibilidad física del público a la pieza contrasta con otras propuestas como *Medio Círculo (P0186)* en que las figuras se colocan dando la espalda a la entrada al recinto pero en medio círculo, “abrazando” la zona en una actitud netamente social. Plantean una especie de acogida a un personaje desconocido que, según se interna en dicha zona puede desempeñar el propio espectador al colocarse en situación (Espacial) de ser observado.

THE NATURE OF VISUAL ILLUSION (SECCIÓN) · “THE NATURE OF VISUAL ILLUSION” · LOUISIANA MUSEUM OF MODERN ART

LOUISIANA, Dinamarca (2000) · Juan Muñoz

A la inversa del caso previo, el punto de vista ligeramente superior de la mirada privilegiada ha sido asignado, en este caso a las figuras. La balconada que corona la estancia-contenedor alberga un conjunto de piezas que, en una relación comunicativa ambigua mutua, se muestran sin embargo completamente ajenas a la presencia de espectador alguno salvo en unidades contadas, cuyo ángulo de visualización se orienta hacia abajo.

También se priva al público del acceso al espacio escénico pero se invierten los términos convencionales en la dinámica de visualización, explicitando el interés del autor por este tipo de experimentaciones con el lugar de la mirada y su tendencia a examinar el contenedor e instalar en función de las posibilidades que éste ofrece pues la configuración del conjunto de la pieza se ajusta al espacio en forma de U que forma la balastrada mientras el espectador circula en una sala inferior. Ésta circunstancia obliga a **mirar hacia arriba y ser observado con mayor facilidad.**



Fig. A.4.10 · Fotografía detalle de las figuras en la balconada del Louisiana Museum of Modern Art (P0187B)(1)

ANEXO 4.4 · CURTAIN

PUESTA EN ESCENA · SINTAXIS Y COMPARATIVAS



Fig. A.4.11 · *The Nature of Visual Illusion* (P0176) en MACBA (detalle)

El parentesco que Aumont atribuye al telón teatral con la superficie bidimensional en pintura se actualiza en las varias representaciones icónicas -en ocasiones liso y en otras, estampado- que de tal motivo realiza Muñoz. Añádase la polisemia del término original en inglés *Curtain* que lo mismo designa al objeto cotidiano de la cortina como al telón teatral.



Fig. A.4.12 · *Curtain* (P0002)

Puesta en Escena como Pieza Individual o como elemento integrada en una pieza superior

El tamaño de esta pieza, que guarda la relación cromática muñoziana del blanco sobre fondo negro, es netamente superior a la habitual en los *Dibujos*, aproximándose a la de las figuras ligeramente inferiores al natural. De este modo se facilita su incorporación en calidad de **elemento a puestas en escena** que se despliegan en el espacio literal al conjuntarse con figuras orientales –véanse las dos versiones de *The Nature of Visual Illusion* (P0188) en Louisiana y en el MACBA en Barna (P0176) o *Fin del camino* (P0214)- además de describir en los pliegues representados sobras que sugieren una ocultación/ausencia de figura que juega con la idea de **suspense** -de forma inminente o inmediatamente anterior alguien ha entrado o va a entrar en escena, algo ha pasado o va a pasar-.

Orden · Al Principio y Final del conjunto de la Exposición · Temporalidad Teatral

El despierta asociaciones con el mundo de la farándula ya que las representaciones teatrales, circenses y espectáculos en general suelen ocultar a la vista del espectador el espacio escénico hasta su comienzo, volviendo a ocultarlo a su conclusión. "Arriba el telón" marca el inicio de las realizaciones escénicas. En este sentido, no sólo separa el espacio escénico del espacio del público sino que señala el principio y final del evento. También enmarca, por tanto, el lapso temporal, la duración de la representación escénica que va a ser o ha sido accesible a

la vista del espectador. Paradójicamente, en este caso, la cortina misma es la representación y no existe espacio escénico alguno. De forma que a la vez se evoca y se niega.

En este sentido, resulta relevante subrayar el lugar en que es colocada dentro del recorrido expositivo global así como las connotaciones teatrales derivadas. En el caso de la exposición instalada en el Louisiana Museum of Modern Art, por ejemplo, la pieza recibía al espectador, remitiendo al momento previo a una realización escénica que podría tener lugar en un presunto **escenario postrero**. De alguna forma también constituye una especie de recordatorio o aviso previos sobre la teatralidad-falsedad de la exposición en su conjunto.

En el caso de *Fin del camino* (P0214), por el contrario, su título la sitúa en último término de un trayecto impreciso. Ambos espacios remiten a un lapso espacial y temporal inespecíficos pero relativos a la duración y al movimiento.

También hemos tenido ocasión de ver esta pieza en la exposición retrospectiva en el MNCARS perdiendo parte de la densidad semántica con respecto a las puestas en escena previamente mencionadas puesto que en tal ocasión no se acompañó de figura alguna, compartiendo sala con *Enano con columnas* (P0054) a mitad de recorrido expositivo.

Ocultación de un presunto Espacio Escénico

El hecho de que el telón ocupe la práctica totalidad de la pared sugiere a la imaginación un espacio contiguo oculto (quizá un escenario) similar en dimensiones al que se encuentra experimentando en ese momento. Un espacio cuyo acceso le es irremediamente negado. Su carácter liminal entre dos zonas recuerda a *Contraventana* (P0159) y a las calles y espacios intersticiales con ventanas y persianas cerradas incluidos en grandes instalaciones como *A Place Called Abroad* (P0188) o *Double Bind* (P0115). Por ocultación explícita generan en el espectador la sensación de apertura a otro espacio ya que presentan o representan el dispositivo de cierre del umbral. En los *Dibujos de Gabardina* estos espacios adyacentes suelen ser evocados a través de marcos de puertas y corredores o simplemente mediante la inclusión de haces de luz cuyo origen queda negado a la visión.

Mito de la Representación fiel de las Apariencias

Si bien admite la asociación con el espacio teatral, detenta igualmente una relación intertextual con un famoso mito relativo a la maestría en la representación fiel de las apariencias. “La leyenda del artista”²⁴⁷, libro de referencia para Muñoz según apunta Benezra, cita la conocida anécdota de Plinio, tomada de la obra de Duris según la cual Zeuxis pinta unas uvas tan verosímiles que los gorriones las llegan a confundir con las reales. Parrasio, en respuesta, anima a Zeuxis descorrer la tela bajo la que se oculta la obra que superará la hazaña de su colega. La obra resulta ser la propia cortina. La leyenda habla del engaño, de la ilusión y de la posibilidad de confundir la realidad con la ficción, temática en perfecta sintonía con la idea de ilusión visual sostenida por el artista madrileño.

²⁴⁷ KRIS, Ernst y KURZ, Otto. “La leyenda del artista”. Cátedra: Madrid, 1991

Comparativa con otros “telones”

También entendemos interesante el análisis comparativo de la pieza con dos obras que, separadas cronológicamente 80 años entre sí y desde vínculos disímiles con lo teatral resultan exponentes altamente ilustrativos de planteamientos alusivos a la representación desde su negación, tanto por defecto como por exceso.



Fig. A.4.13 · *Cuadrado negro sobre blanco* (1912), Kazimir Malevich



Fig. A.4.14 · *Orinda Theater* (1992), [Serie Theatres], Hiroshi Sugimoto

CASO 1 · “Cuadrado negro sobre blanco” (1912) · Kazimir Malevich

Grado Cero de la Representación

La concepción de la pieza está vinculada a las artes escénicas en su origen pues surge a partir del proceso de diseño por parte de Malevich, desde parámetros altamente geométricos, del decorado y vestuario de la ópera futurista “Victoria sobre el sol” (estrenada en 1913)²⁴⁸. Retrospectivamente, Malevich declararía que el **telón de fondo** diseñado para el segundo acto -un gran cuadrado dividido en diagonal y precursor del cuadrado negro-, fue la primera exhibición pública del Suprematismo. La **desvinculación** con la representación de Malevich, que busca más allá de los desafíos a la perspectiva o a la racionalidad de movimientos como el cubismo o el surrealismo respectivamente recuerda a la actitud de desvinculación de referente concreto que pretende la figuración muñoziana [§7.2]. En el contexto de la ópera futurista aún es posible interpretar el telón diseñado como símbolo de la división entre la noche y el día, portador por tanto, de cierto grado de representación y no puramente abstracto. No obstante, el soviético propone una pintura que no hable más que de sí misma y niegue toda posibilidad de hallar referencias al mundo visual exterior mientras que el madrileño busca sus referencias en el lenguaje plástico. Malevich se erige en punta de lanza de la abstracción en su intento de hallar el **grado cero de la representación** lo que no supone una aspiración a la destrucción de la figuración sino la invención de una figuración nueva que reduce las figuras a signos neutros que conformen un nuevo lenguaje.

²⁴⁸ Para ampliar la información sobre los diseños de vestuario y decorados así como visualizar una versión contemporánea de la pieza, véase: <http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/victory/1victory.html> consultado el 23-10-2014

La fuerte impresión causada por esta pieza en el contexto de “la última exhibición futurista” no sólo se deriva de su forma sobria y contundente sino de su **puesta en escena** ya que se hace pender del “típico lugar que las familias ortodoxas reservan a los iconos religiosos, una analogía blasfema que no pasa desapercibida para el público ruso”²⁴⁹ y que escandaliza.

CASO 2 · “Orinda Theater” (1992) · Hiroshi Sugimoto

Exceso de Representación

A través de la serie fotográfica de cines, Sugimoto nos presenta un espacio de ilusión y representación -la pantalla de cine- en el interior de otro -un teatro-. El obturador de la cámara permaneció abierto a lo largo de la proyección de una película completa, registrando la película todas las imágenes proyectadas a lo largo de su duración y erigiéndose en una suerte de contenedor temporal y de la totalidad de imágenes. El resultado es un cuadrado blanco por exceso de representación, por superposición de un número de reflejos de luz tal que, paradójicamente, no permite distinción de imagen alguna. La pantalla, aquel dispositivo de reflexión de luz que permite generar la ilusión de movimiento de imágenes por sucesión, concentra simultáneamente todas ellas, proporcionando la única imagen acumulativa de la misma pantalla blanca.

Por otra parte, el reflejo de los haces de luz hace visible el espacio del público, la zona asignada a la mirada que permanece en oscuridad durante la proyección en el sentido convencional de teatro a la italiana, transformando en objeto de observación el espacio del público y en marco cegador la pantalla. Estas inversiones entre aquello que convencionalmente resulta visible y lo que no también constituye una forma de operativa típicamente muñoziana.

²⁴⁹ ECHEVARRIA, Ana. *Desde Cero*. Historia y Vida, nº559, año XLVI; p.80

ANEXO 4.5 · VENTANA Y ESPEJO · METÁFORAS DEL ESPACIO REPRESENTADO

Partiendo de las dos metáforas ilustrativas de la conceptualización escénica del espacio según los parámetros históricos normativos para pintura y teatro, esto es, la ventana y el espejo, analizamos a continuación la reversión que Muñoz opera a través de algunas de sus piezas.

VENTANA

Entendemos la pieza *Ventana con visagras (P0159)* como una reversión del concepto de *finesta aperta* consolidado en la historiografía pictórica. Este objeto arquitectónico auxiliar da una vuelta de tuerca al sentido convencional de la metáfora impidiendo la visibilidad del hipotético mundo “otro” representado del que se priva a la mirada.

Tal **privación perceptiva** no elimina sin embargo la posibilidad de ‘visualizar’ mundos posibles en la imaginación del espectador si se entiende como una operación de ocultación. Siguiendo tanto la metáfora pictórica como el reconocimiento del objeto cotidiano y la expectativa asociada del umbral, cabe un mundo imaginado que admitiría configuraciones personales infinitas pues la imagen reconocible de una ventana cerrada despierta la expectativa de la existencia de un espacio contiguo (abre) mientras que las puertecillas que cubren el hipotético umbral ocultan (cierran).



Fig. A.4.15 · *Ventana con bisagras (P0159)*, instalada en sala expositiva, Guggenheim Bilbao

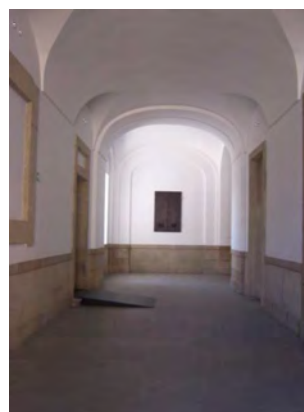


Fig. A.4.16 · *Ventana con bisagras (P0159)*, instalada al fondo de un pasillo en MNCARS

Por otra parte, **la disposición de la pieza en el espacio expositivo** condiciona los diferentes grados de apercibimiento de su artificialidad y, por tanto, de su carácter teatral-artificioso. Comparemos dos opciones alternativas. En ambos casos la contraventana es dispuesta a la altura convencional de ventanas y cuadros, esto es, a la altura de la mirada del espectador genérico, sobre la pared de una sala expositiva (Guggenheim Bilbao) o al fondo de un corredor (MNCARS). Su inserción en el corredor permite la eliminación -definitiva o temporal- de su teatralidad, la explicitud de su condición de artificio, pues puede ser confundida con una

ventana convencional del propio edificio cerrada²⁵⁰. En una sala expositiva, un contenedor de con su función más netamente definida, se despierta la expectativa de un campo tras la contraventana, que queda oculto por su falta de apertura.

ESPEJO

El espejo, elemento estrechamente ligado al mundo de las apariencias, asiduamente es incorporado en la obra de Muñoz. Así, Piedad Solans da cuenta de la utilización histórica del **espejo** por parte de los artistas con diferentes propósitos perceptivos, psicológicos y simbólicos, pudiendo advertirse el poso de tal diversidad interpretativa en el objeto de estudio:

*"[...] bien como elemento perceptivo, bien como un objeto de conocimiento donde descubrir su identidad, bien como una metáfora de la belleza, el tiempo y la alteridad con una significación simbólica."*²⁵¹

La metáfora del espejo se ha empleado frecuentemente en referencia a una representación **idealmente icónica**. Así, el espejo perfectamente fraguado tendría la capacidad de reflejar las apariencias de la realidad hasta sus últimos detalles. En este sentido, la realidad referencial y la copia "objetiva" –entiéndase óptica- de sus apariencias han constituido objeto y objetivo tanto en el arte plástico como en el teatral durante largos años. Recordemos que el proceso de re-teatralización se alza contra el drama burgués generador de un **efecto de identificación** tal sobre los espectadores que se veían a sí mismos representados en el drama que se interpretaba en escena como si esta fuera un reflejo de su propia realidad.

Por otra parte y desde la plástica, la estrategia de producción icónica "estrategia espejo" apuntada por Gombrich²⁵² proporcionaría una **experiencia mediada del mundo físico** paralela al efecto de identificación. En esta línea, Muñoz aludía a los tiempos del pensamiento mágico en que la auto-observación del humano prehistórico se daba a través de una **alteridad** que en el magdalenense se sitúa en la imagen del animal:

*"La observación de sí mismo la realiza a través del otro' que camina, caza, se tiende y procrea. [...] nunca desde entonces el representador necesitaría al representado en tan gran medida"*²⁵³

Sin perjuicio de abundar en el tratamiento que de la cuestión de la alteridad en relación a la identidad realicemos en capítulos posteriores **[§7.3]** –derivada del diálogo especular, como un medio para la auto-identificación personal, multiplicación de la misma figura, etc.- presentamos el análisis de tres piezas que problematizan los aspectos de las convenciones históricas previamente destacadas:

²⁵⁰ Este efecto puede ser incrementado en función de las medidas de las ventanas propias del edificio, cuestión que Muñoz trabaja ex profeso en *A Place Called Abroad (P0063)*

²⁵¹ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.). "Arte, cuerpo, tecnología". Universidad de Salamanca: Salamanca, 2003; p.137

²⁵² citada por Calabrese, se refiere a la apariencia del mundo óptico en CALABRESE, Omar. "El lenguaje del arte". Paidós: Barcelona, 1987; p.66

²⁵³ MUÑOZ, Juan. *Los primeros, los últimos* en "La imagen del animal: Arte prehistórico, arte contemporáneo". Ministerio de Cultura: Madrid, 1983; p.42

CASO 1 · *Los Mellizos Kray* (P0295)

Espejo Representado y Distorsión del Reflejo

Varios retratos realizados por Muñoz constituyen una excepción al soporte bidimensional rectangular si bien, lejos de mostrar una composición sobre superficie plana circular -como en el caso de los tondos del Renacimiento italiano a lo largo de los siglos XV y XVI- presentan una imagen distorsionada con respecto a la representación perspectivista sobre soporte plano. Tal distorsión remite a representaciones de imágenes reflejadas sobre **espejos convexos**, frecuentes en la pintura flamenca del siglo XV.

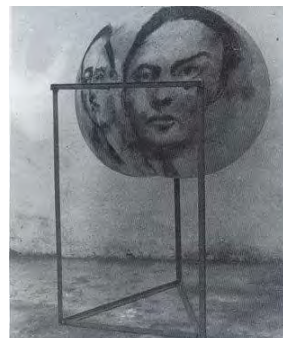


Fig. A.4.17 · *Los Mellizos Kray* (P0295)

Extractamos algunas conclusiones en relación a la idea de representación y de presencia/ausencia:

- manifiestan su condición de **representación de segundo grado**: representación de un reflejo, no del referente original.
- explicitan la **ausencia del referente**, necesariamente contiguo espacialmente, presente a nivel espacio-temporal en la auténtica imagen especular.
- introducen literalmente el **concepto de cuadro como espejo** si bien reivindican el truco/la transformación que necesariamente incorpora, una suerte de advertencia *esta imagen no reproduce idealmente la realidad, es un mero efecto*.
- Valiéndonos del intertexto que el “Autorretrato sobre espejo Convexo” de Parmigianino nos proporciona [§A.5.3] también puede considerarse que el espacio representado es una suerte de **puesta en abyme**, esto es, el espacio posterior a quien realiza la representación, quedando su imagen incluida en la misma.

Si la distorsión de la imagen prima en estas piezas -el rostro queda distorsionado permaneciendo reconocible, el fondo contextual donde se ubica queda completamente indeterminado- en otras como el dibujo *Balcón Triple* (P0137) [§Fig.2.19] destaca la *inversión izquierda-derecha* que opera el espejo pues la palabra “HOTEL” altera su dirección.

CASO 2 · *Mirando al Mar II* (P0215)

Espejo y Autorrepresentación (Verdad)

Dos estatuas de tamaño casi humano y portadoras de máscaras orientan su mirada hacia el espejo colgado frente a ellas. La falta de estabilidad derivada de su posición de puntillas hace suponer que se trata de un instante detenido, una mirada relativamente fugaz. La incorporación de elementos asociados directamente a las formas tradicionales de representación escénica y/o plástica del personaje -figura antropomorfa, sombra, máscara, espejo- induce a pensar en un juego de reflejos además de apuntar a una retórica de la ocultación. Lo que la máscara oculta constituye un exponente manifiesto de



Fig. A.4.18 · *Mirando al mar II* (P0215)

fachadas, superficies, cáscaras enfrentadas entre sí en una suerte de **espiral de reflejos** - representación frente a representación frente a representación- que se dirime en un inter-espacio tensionado.

CASO 3 · *One Figure (P0198)*

Más Allá del Reflejo · El Espejo que No Refleja

Recordemos que la observación requiere de un distanciamiento, tal y como apuntábamos en relación al cambio de rol-mirada en la mimesis teatral [§A.3.1]. Del mismo modo, el reflejo-imagen tanto de un cuerpo ajeno –por ejemplo en espectador- como del propio requiere de una distancia entre el observador y la superficie especular. En este sentido, piezas como *One Figure (P0198)* o *Las Últimas Palabras de Neal (P0180)* llaman la atención por la posición relativa de la figura con respecto a la visualización.



Fig. A.4.19 · *One Figure (P0198)* · a.completa · b. detalle rostro

¿Qué busca la figura que no mantiene una distancia ni una posición lógicas para que aquello que mira sea su propia imagen-reflejo, ni siquiera su contra-campo, sino algo “más allá” (inscrito acaso en el interior del objeto espejo)? ¿Plantea un interrogante al respecto de si es la superficie del espejo visible en sí misma? ¿busca un punto de contacto con esa realidad “otra”?

ANEXO 4.6 · ALHÓNDIGA BILBAO [AZKUNA ZENTROA] · INVERSIONES Y ESPACIO ESCENOGRÁFICO

Las inversiones que incorpora Juan Muñoz a su obra y que complejizan la experiencia espacial del visitante no suponen una práctica de este artista en exclusiva ni se reducen al ámbito de la plástica. El influjo de tales prácticas se hace notar igualmente en el tratamiento escenográfico de algunas de las recientes intervenciones arquitectónicas en nuestro entorno más próximo. Un ejemplo muy representativo es la remodelación del edificio Alhóndiga de Bilbao y la urbanización de sus alrededores realizada en el edificio ¡Comienza el espectáculo!

EXTERIOR EN INTERIOR · TRAMA URBANA EN EL INTERIOR DE UN EDIFICIO

La entrada principal al interior del edificio -situada en un vértice- se abre al atrio, un amplio espacio vacío delimitado por tres contrastados volúmenes-lleno de lo que aparentan **fachadas de edificios** de exterior, convirtiéndolo en una especie de plaza inserta en una **trama urbana**. Las fachadas se hallan jalonadas por sendas **ventanas** que nos permiten observar desde el atrio las zonas de actividad que en se divide el interior y que enmarcan lo que podría interpretarse a su vez como **escenas yuxtapuestas** –un hombre leyendo un periódico aquí, una joven frente al ordenador allá, una mujer corriendo sobre cinta...- con personajes que, a su vez, tiene la posibilidad de visualizar lo que acontece en el atrio. La pretendida plaza del siglo XXI que diseña Philippe Starck para el encuentro de la ciudadanía alberga también de forma eventual escenarios donde se desarrollan realizan propuestas culturales de orden performativo y efímero. También alberga de forma permanente y en altura un panel de proyección móvil que alterna información relativa a las actividades del centro con la imagen de un planeta/estrella. Así, un **marco-pantalla interior** a la plaza se abre al mayor de los exteriores, **el cielo**, operando una aproximación de la mirada al objeto de observación que se manifiesta en un **cambio escalar** haciendo visible **al ojo humano** el astro y sus variaciones e incorporando en consecuencia un sustrato de otra temporalidad. El peatón puede ver las vicisitudes de un planeta en el macrocosmos.



Fig. A.4.20 · Vista del Atrio-Plaza Interior del edificio reconvertido de la Alhóndiga Bilbao.

EL ABAJO ESTÁ ARRIBA · LA VISIÓN DE LO OCULTO

Los intersticios entre los grandes bloques volumétricos delimitados por las fachadas interiores abren vías a modo de calle cuyo plano superior queda igualmente enmarcado por un cielo/techo exponente de otra inversión espacial (arriba-abajo) que revela, además, **una visión de lo que habitualmente permanece oculto**. Las piscinas situadas en el piso superior muestran fragmentos de su fondo por donde se ve pasar nadando o a pie a unos usuarios por lo demás no identificables. La colocación habitual del **fondo en el subsuelo** se ve transgredida en esta ocasión por su colocación visible **en el sobresuelo de las calles** que simula cielo abierto.

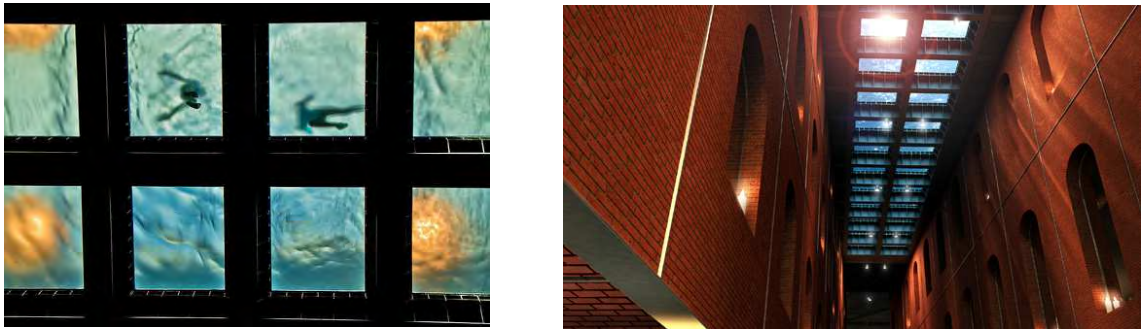


Fig. A. 4.21 · Visión de lo oculto, lo subterráneo, bajos de las piscinas · a. detalle; b.calle

Los colores azulados y la deformación de los cuerpos en su imagen a través del medio acuático fomentan nuevos co-relatos fantásticos en relación al “espacio exterior” aun cuando las condiciones reales que dan lugar a tal imagen sean sobradamente conocidas.

HISTORIOGRAFÍA COMO SOSTÉN (LEVITACIÓN)



Fig. A.4.22 · Columnas (detalle) · Compilación Historiográfica

Los tres grandes edificios interiores descansan sobre 43 columnas de muy diversa apariencia. El escenógrafo profesional Lorenzo Baraldi, fue el encargado de concretar la idea de plasmar a través de las columnas una muestra metonímica del **lenguaje** no ya arquitectónico sino cultural en toda su diversidad histórico-geográfica. Tras una investigación iconográfica de “*todos*” (sic)

los estilos y formas (incluidas expresiones pictóricas y escultóricas) que han existido “*desde la antigüedad hasta la actualidad*” el italiano diseñó los 43 modelos en materiales y estilos diferentes. La **función** de sustento se ve ampliamente superada por la función ornamental. El sustrato de **diegético y ficcional** de las columnas resulta buscado y notorio apareciendo incluso en las webs oficiales de la ciudad asociado al recorrido inter-columnas:

“Entrar en el atrio de Alhóndiga Bilbao es adentrarse en el recorrido por esa diversidad cultural y geográfica que ha influido en el devenir de la humanidad. No hay un orden establecido, no hay un guión cerrado para recorrer esta historia. Cada persona visitante puede aportar su visión creando su propio itinerario, despertando su capacidad para inventar historias.”²⁵⁴

El elemento columna se liga a una narratividad implícita y la posibilidad de performatividad, de acontecer, se refuerza a través de la reflexión Philippe Starck *“Tras las columnas se esconde, se enamora, se besa... Tras las columnas se espía, se mata, nace una cita...”²⁵⁵*. Puro drama.

LA SALITA EN EL JARDÍN

Las referencias ficcionales no terminan ahí. Del mismo modo que un exterior urbano parece hacerse con el espacio interior del edificio, el espacio exterior más próximo ha sido urbanizado y amueblado con apariencia de interior de vivienda. No sólo los jardines adyacentes sino las calles circundantes han sido jalonadas por un mobiliario urbano que, si bien en su dimensión material responde a las inclemencias propias del exterior, su imagen remite al espacio de intimidad de una residencia particular. Los mosaicos y relieves de las losetas del suelo recuerdan los estampados de las alfombras (al revés que el *Minarete*, cuya trama pretende representar el mapa de un exterior), las farolas lámparas, los bancos, los sofás... Los jardines se hallan enmarcados de forma general por medio de una valla que complica el acceso reduciendo la extensión de las entradas y aumentando su número, pero en su interior también existe una compartimentación de espacios a través de una sucesión de arbustos que transforman el conjunto en una especie de laberinto.



Fig. A.4.23. · Jardines Exteriores al Edificio Alhóndiga Bilbao (Azkuna Zentroa)

En conclusión, se trata de una remodelación con claro sesgo teatral que fascina a la mirada con múltiples puntos de atención y se nutre de sendas estrategias de inversión espacial. Una propuesta fundamentalmente visual que lejos de enraizarse en el contexto en que se ubica (Bilbao) genera una espacialidad propia.

²⁵⁴ <http://www.bilbaointernational.com/las-columnas-de-alhondiga-bilbao/>, consultado 25-11-2012

²⁵⁵ *Ibidem*

5

**ENMARCANDO EL
TIEMPO ESCÉNICO**

5.0. PREÁMBULO · INTRODUCCIÓN AL TIEMPO ESCÉNICO	235
5.1. CONCEPTUALIZACIÓN DEL TIEMPO	237
5.1.1. Enfoques Científico-Filosóficos del Tiempo	238
5.1.2. Tiempo(s) y Arte(s)	239
5.2. DISPOSITIVO TEMPORAL Y TIEMPO FIGURADO	243
5.2.1. Piezas Móviles/Sonoras	244
5.2.2. Piezas Inmóviles	248
5.3. DURACIÓN · ETERNIDAD DEL LAPSO EN BUCLE	253
5.4. NARRATIVIDAD · RELATO AUSENTE “ANTES Y/O DESPUÉS”	257
5.4.1. Narratividad y Representación · Showing & Telling	257
5.4.2. Situación Dramática y Narratividad	259
5.4.3. Secuencia y Campo de Coexistencia	263
5.5. CONCLUSIONES	270
ANEXOS CAPITULARES	276
A.5.1. <i>TEMPORALIDAD EN EL HECHO ARTÍSTICO</i>	277
A.5.2. <i>THE WASTEDLAND · Puestas en escena · Comparativas</i>	285
A.5.3. <i>INTERTEXTUALIDAD (POR ALUSIONES)</i>	291

5.0. PREÁMBULO · INTRODUCCIÓN AL TIEMPO ESCÉNICO

El tiempo constituye una dimensión compleja que experimentamos subjetivamente como flujo y que, a lo largo de los siglos, filosofía y ciencia han tratado de conceptualizar de modo similar al espacio y en relación a él [§4.1.1]. Comenzaremos pues contextualizando la temporalidad muñoziana en el amplio marco general conformado por las tres grandes corrientes científico-filosóficas descritas en relación al espacio [§5.1.1].

Circunscribiendo la contextualización al más acotado campo artístico, realizaremos un recorrido histórico descriptivo del argumentario de las corrientes detractoras y defensoras de ámbitos de hibridación entre escultura y teatro en razón de la dimensión temporal [§5.1.2]. Para ello, confrontaremos la tradición **segregadora de las artes** en base al factor tiempo -previamente apuntada desde el concepto griego de mimesis [§A.3.1], sostenida a partir de la división entre artes espaciales y temporales de Lessing y continuada por Hildebrand y Greenberg- en que basa la idea peyorativa de teatralidad como **contaminación** Fried con la historiografía alternativa de una escultura **legítimamente teatral** aportada por Krauss.

A continuación realizaremos un análisis de las formas en que la temporalidad se manifiesta de forma efectiva en el objeto de estudio, en su **dispositivo** [§5.2.1] –piezas móviles/sonoras- así como de las estrategias de **representación del movimiento** [§5.2.2] –piezas inmóviles-. Si bien el planteamiento previo contempla el conjunto de las artes plásticas y escénicas en coherencia con la diversidad material de la obra, no obviamos que cada medio ha desarrollado un lenguaje propio que soporta unas técnicas y procedimientos específicos para representar. En atención a adscripción preferente del propio Muñoz así como a su primacía cuantitativa y cualitativa en el objeto de estudio, hemos concedido una especial consideración a las particularidades del **lenguaje escultórico**. En consecuencia, han supuesto una fuente referencial primaria los capítulos dedicados al Tiempo y al Movimiento en la publicación “*Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico*” escritos por los doctores en Bellas Artes de la Universidad de Valencia Paris Matía y Pablo de Arriba respectivamente, así como el conjunto de reflexiones de la historiografía inextricable entre espacio y tiempo del campo escultórico durante el pasado siglo realizado por Rosalind Krauss en sus “*Pasajes de la Escultura Moderna*”.

No obstante, el **medio radiofónico** también presenta especificidades relevantes en cuanto a las posibilidades de manipulación de espacio(s) y tiempo(s) que analizaremos en relación a su percepción en capítulos posteriores [§6.5.3].

Si como se evidencia en primera instancia existen dentro del conjunto de la obra piezas móviles, performativas y sonoras que requieren tiempo para su desarrollo y recepción así como piezas estáticas que “contienen tiempo” -representado- (Aumont, 1992), nos emplearemos en

discernir, dentro de los diferentes **niveles temporales intra-pieza [§A.5.1]** planteamientos transversales que describan un sentido temporal específicamente muñoziano. Así, dentro de dichos niveles distinguimos tres aspectos especialmente significativos en el objeto de estudio:

- **Duración [§5.3]** · resulta de interés en la medida en que constituye la condición necesaria para el levantamiento de la teatralidad descrita por Cornago además de permitirnos ubicar el planteamiento global temporal de Muñoz en relación a las nociones científico-filosóficas inicialmente planteadas. El análisis previo aspira a hacer aflorar determinados **estratos y tensiones temporales** que interesa subrayar por revelarse propiamente muñozianos. Su análisis nos permitirá evidenciar las diversas **estrategias** (recursos representacionales) empleadas por Muñoz para incorporar diferentes líneas temporales en un sentido **convergente** (escena unificada *renacentista*, performatividad) o **divergente** (representación *barroca*) y valorar la consecuente posibilidad de **co-presencia** o **convivio**.
- **Narratividad [§5.4]** · desde la asunción del calificativo de *storyteller* (cuentacuentos) por parte del artista, pasando porque la teatralidad implica la figuración de un espacio y tiempo dramáticos, procedemos a analizar el carácter del tiempo narrativo en las escenas muñozianas. Más allá de la específica temporalidad de los elementos y bajo el epígrafe de la **narratividad**, nos enfocaremos al relato inscrito en la puesta en escena en términos de composición espacial. Bajo una perspectiva escénica podemos sustraer aquellas dimensiones temporales que se derivan de la **disposición de la pieza en el espacio-tiempo**, de su puesta en escena. El despliegue escénico, asociado fundamentalmente a la tercera de las operaciones descritas sigue una orientación en **sucesión (secuencia)** o **simultaneidad**.
- **Historia y Memoria (Intertextualidad) [§A.5.3]** · daremos cuenta igualmente del reconocimiento de aspectos tomados de obras de arte y formatos constitutivos de la historia del arte pues subrayan la importancia de la imbricación histórica de la obra de Muñoz así como la interpelación del horizonte de conocimiento del espectador.

Valoraremos la temporalidad de la puesta en escena muñoziana, su **convergencia y divergencia**, en términos comparativos con la unidad tradicional de tiempo-espacio así como con la nueva forma de proyectar la temporalidad derivada de la puesta en escena promotora del **encuentro intermedial e intertextual** (Lorente, de Diego y Vázquez, 2012), una puesta en escena contemporánea caracterizada por el **desmontaje de la convención**. Tampoco prescindiremos de la temporalidad considerada desde la producción performativa de la materialidad en **co-presencia** (Fisher Lichte, 2011) para dirimir la tipología de teatralidad que sustenta Muñoz en su particular práctica de puesta en escena.

5.1. CONCEPTUALIZACIÓN DEL TIEMPO

Conceptualmente el tiempo está asociado a la expresión de la **duración** (lapso) y a la **sucesión/secuencia** (antes y después) de **acontecimientos** según subrayan las dos primeras acepciones del término según la Real Academia Española de la lengua²⁵⁶.

El flujo continuo indivisible cuya irreversibilidad e imposibilidad de acumulación, posesión y, en definitiva, de control por parte del ser humano de esta dimensión fundamental en su existencia ha tornado altamente compleja la tarea de conceptualizar aquello que **percibimos** a través del cambio, del **movimiento**, de la mudanza. De ahí que el propio movimiento y su representación se hayan identificado con el tiempo y su imagen, arrojando distintas interpretaciones y teorías con respecto a su naturaleza.

Tales interpretaciones acarrear un sustrato cultural del que hubo de ser plenamente consciente puesto que en el catálogo de la exposición por él comisariada, “Correspondencias: 5 arquitectos y 5 escultores”, Beardsley escribe una reflexión en relación a la obra de Simonds que subraya la **naturaleza cultural** de las diferentes **concepciones del tiempo** –explicitando tres modelos a los que asigna una forma concreta²⁵⁷– unidas a la idea de **ritual**. Considerando que el eje de aquella exposición era el espacio –escultórico y arquitectónico– parece evidenciarse una correlación entre ambas dimensiones para el madrileño. Así, entendemos pertinente comenzar a perfilar la temporalidad muñoziana partiendo de los enfoques científico-filosóficos preeminentes en occidente que han guiado las reflexiones en el capítulo previo buscando un cierto paralelismo entre las conclusiones obtenidas.

²⁵⁶ TIEMPO: (Del lat. *tempus*) 1. Duración de las cosas sujetas a mudanza (*es en el movimiento que percibimos el trascurso del tiempo en el espacio*). 2. Magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, presente y futuro [las cursivas son nuestras], en www.rae.es, consultado 24-05-2012

²⁵⁷ BEARDSLEY, John en MUÑOZ, Juan & GIMÉNEZ, Carmen. “Correspondencias: cinco arquitectos, cinco escultores” Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Dirección General de Arquitectura y Vivienda: Madrid, 1982; p.108

“Simonds distingue en sus esculturas tres categorías fundamentales: la gente que vive en una línea, la que construye en círculo y la que construye en espirales. [...] Por el contrario, la gente que se desenvuelve en círculo vive el mito del eterno retorno, del tiempo cíclico, del presente habitado por el pasado. Su “idea irreductible del centro” es distinta de la gente que vive en espiral, para quien la progresión es importante, a pesar de que su preocupación fanática por el pasado les une con lo que han vivido. Pero, como las viviendas de Simonds demuestran, todos estos grupos comparten, cada uno a su manera, la necesidad común de una existencia con ritos.”

5.1.1. ENFOQUES CIENTÍFICO-FILOSÓFICOS DEL TIEMPO

Las conceptualizaciones científico-filosóficas descritas en el capítulo previo por Javier Maderuelo - pertinentes también en cuanto al enfoque comparativo entre el espacio escultórico y el arquitectónico- encuentran su correlación en la dimensión gemela del tiempo.

La visión aportada por Aristóteles en su idea de **tiempo relativo** que vincula los acontecimientos según un orden numerable resulta coherente con la idea espacial de *Topos*. Así, el tiempo se identificaría con la **medida del tiempo**: “*El tiempo es el número [la medida] del movimiento según el antes y el después [lo anterior y lo posterior]*”²⁵⁸. La **secuenciación** prioriza la trabazón entre un antes y un después, apoyando los planteamientos de la teoría relacionista que concibe el tiempo en un flujo, como un tránsito situando su orden de existencia entre cosas no simultáneas.

El **tiempo absoluto** defendido por Platón, por el contrario, entiende la vida de los seres como mero reflejo, mera sombra de un tiempo absoluto, inmutable e inmóvil identificado con la **atemporalidad**: “*Presencia que no pasa*”²⁵⁹. Esta concepción resulta coherente con la física de Newton mientras que la previa se asocia a Leibniz, habiéndose dado a lo largo de la historia varias formulaciones híbridas entre ambos posicionamientos.

Entre dichas formulaciones destaca el **espacio-tiempo** de Einstein. Su teoría de la relatividad no contempla marco de referencia inercial alguno como el espacio o tiempo absolutos. El espacio tridimensional y tiempo unidimensional de la física newtoniana tornan espacio-tiempo, una estructura cuatridimensional cuya geometría no es fija, dando lugar a **diferentes ordenaciones posibles de los acontecimientos**²⁶⁰ reiterando la pregunta lanzada en el capítulo previo de si el espacio (-tiempo) muñoziano existe **al margen de los acontecimientos** que en él pudieran darse.

Si las principales concepciones de tiempo encuentran su paralelo en las de espacio cabe preguntarse por un posible paralelismo en el tratamiento de Muñoz con respecto a ambas. Así, la querencia por los **inter-espacios des-contextualizados** definidos por el lapso espacial entre dos cuerpos situados fuera de “su” lugar, plantea una perspectiva temporal paralela, esto es, la idea de **entre-tiempos** fuera de la trama de **ordenación cronológica**.

Asimismo podríamos inquirir sobre un paralelismo entre el anonimato de los **no-lugares** y la despersonalización temporal que sugiere la idea de **olvido**. Siguiendo esta misma dinámica nos concierne analizar la dimensión temporal referenciada a las **convenciones artísticas** así

²⁵⁸ ARITÓTELES. “Physika” IV, II, 220 a.C., Atenas citado en GALLEGO, Rosa y SANZ, Juan Carlos [dir.]. “Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico”. Akal: Madrid, 2006; p.69

²⁵⁹ Ibídem; p.68

²⁶⁰ RIDERBBOS, Katinka [ed.]. “El tiempo”. Akal: Madrid, 2003; p.24

como la posible apertura de una diversidad de **marcos y elipsis temporales** -sucesivos, interiores, contrapuestos, etc.-.

Este paralelismo que aparentemente está sujeto a un análisis de ambas dimensiones por separado, segregación tan sólo a efectos del estudio, circunstancia que será paliada en la medida en que procuraremos correlacionar el influjo de ambas. Es precisamente la independencia de espacio y tiempo en el análisis de la escultura el eje del debate que valora la teatralidad en escultura bajo parámetros modernos que exponemos a continuación.

5.1.2. TIEMPO(S) Y ARTE(S)

“Lo que para Fried distingue a la escultura del teatro es el concepto de tiempo. Una extensión de la temporalidad, la inserción de la experiencia temporal de la escultura en el tiempo real, convierte a las artes plásticas en una modalidad del teatro. Mientras que son los conceptos de presencialidad e instantaneidad lo que hace que la pintura y la escultura modernas venzan al teatro»²⁶¹

Retomamos en primer lugar el enfrentamiento entre las posturas a favor y en contra de la concepción separada de las artes **[§3.1.1]** con objeto de contrastar en el objeto de estudio los razonamientos que soportan tal separación. Así, el “Laokoon o los límites entre la pintura y la poesía”²⁶² (1766) de Lessing establece una diferencia en el empleo de **signos sucesivos**, propio de las artes temporales, a diferencia de los **signos simultáneos** característicos de las artes espaciales resultando, en consecuencia, artes como la poesía más adecuadas para la **narración** que la escultura, si bien admite, además de su complementariedad, el **engaño por ausencia** que se da en ambas.

La división de las artes según el “principio de exclusión de tiempo” que responde a la lógica temporal newtoniana es recogida por la postura formalista en historia del arte en el siglo XIX – Konrad Fiedler, Adolf Hildebrand- aludiendo en sus postulados a las diferentes **esferas sensoriales** – principalmente lo visible y lo audible- y estableciendo una correspondencia entre cada arte y el ámbito operativo legítimo según su esfera sensorial propia. A las artes plásticas, entre las que se cuenta la escultura, la esfera que les corresponde es la **pura visualidad**, consustancial a la **espacialidad**. La representación del desarrollo de la acción en el tiempo, correspondería según tal teorización a los recursos narrativos propios de la literatura. El tiempo se consolidaba como extrínseco a la escultura que ha de pensarse en términos de **atemporalidad** –única temporalidad acorde a su naturaleza-.

²⁶¹ KRAUSS, Rosalind. *Ballets mecánicos: luz, movimiento, teatro* en “Pasajes de la escultura Moderna”. Akal: Madrid, 2002; p.203

²⁶² LESSING, Gotthold E. “Laocoonte”. Tecnos: Madrid, 1990

La postura modernista de Greenberg retoma en el siglo XX la idea de instantaneidad y simultaneidad, la pieza visual se evidencia completa al observador en un solo instante en lo que Díaz Soto denomina “*at-onceness*” [todo-a-la-vez]:

[...] el arte pictórico en su definición más elevada es estático; trata de superar el movimiento en el espacio y el tiempo. [...] idealmente, la totalidad de un cuadro debería ser accesible de un vistazo; su unidad debería ser inmediatamente evidente. T esto es algo que ha de ser captado sólo en un instante indivisible de tiempo. Nada de expectación queda involucrada en la experiencia pertinente y verdadera de un cuadro; una pintura, lo repito, no se “desvela” del modo como lo hacen una historia o un poema, o una pieza musical. Está toda ahí, como una revelación repentina”²⁶³

La **experiencia imaginativa** que proveían las artes visuales se desarrollaba en un “**espacio puramente óptico**” opuesto al espacio literal donde la acción humana se despliega en el tiempo. Hacia los 60’s Fried añade la noción de “**tiempo óptico**” ante el requerimiento de percepción secuencial de los colores en los cuadros de Olitski y, consecuentemente, la necesaria duración de la experiencia estética. Así, las acciones y sucesos en la experiencia receptiva del arte visual derivan de una temporalidad regida por el **interés contemplativo del observador**²⁶⁴ independiente de la **temporalidad literal**, esto es, al margen de la duración del tiempo corriente de recepción durante el acto de contemplación.

Los análisis de Fried se sustentan en una “narrativa de autopoiesis” ficcional y matizadamente diacrónica describiendo un **proceso autopoietico “impersonal” o “automático”** que sostiene la producción de la pieza por impulso propio y conteniendo la génesis de su poiesis.

Las **modalidades de representación temporal** en pintura figurativa que posteriormente defiende sobre las que abundaremos en el capítulo correspondiente a la mirada aluden a una temporalidad vinculada a la ilusión de profundidad y la acción-actividad de los personajes en escena [§6.3.2]. La manifestación privilegiada de tales cuadros adquiriría el nombre de “*presentness*”, el instante mediado con la duración que da “*acceso pleno e inmediato al contenido expresivo y al significado profundo de la obra*”²⁶⁵, establecía así su ideal normativo del auténtico arte modernista de raíz anti-teatral.

La lógica previa de la temporalidad literal extrínseca a las artes visuales se topa con los argumentos de “Pasaggés on Modern Sculpture” de Rosalind Krauss quien, negando la mayor, aporta, a partir del estudio de casos muy insignes, toda una historiografía escultórica del siglo XX que excluye la posibilidad de división de espacio y tiempo literales en la medida que según se defiende rotundamente en la introducción:

²⁶³ The case of abstract art CE4:80-81 citado en DÍAZ SOTO, David, *Michael Fried y el problema formalista del tiempo en las artes plásticas*, consultado el 15-01-2015

<https://www.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/DAVID%20DIAZ%20SOTO.pdf>

²⁶⁴ *Ibidem*

²⁶⁵ *Ibidem*

“Cualquier organización espacial encerrará una declaración implícita sobre la naturaleza de la experiencia temporal. La historia de la escultura moderna estará incompleta si no se tratan las consecuencias temporales de una disposición particular de la forma”²⁶⁶

Aun dedicando un capítulo específico a exponer ejemplos concretos de convergencia entre la práctica de la escultura y el teatro, aludiendo a géneros como performances, arte cinético o escenificaciones, la existencia de temporalidad en el resto de capítulos se aborda desde planteamientos como el tiempo narrativo inscrito en estatuas y relieves o la huella del tiempo de producción por parte del artista, así como las implicaciones de un espectador en desplazamiento en instalaciones minimalistas, por citar algunos casos. A efectos de distinguir adecuadamente los distintos estratos temporales en la obra de Muñoz, tomaremos como referencia la clasificación contenida en el anexo capitular correspondiente al artefacto artístico y al teatro [§A.5.1].

Muñoz demuestra conocimiento y consideración de la idea de presenteidad [*presentness*] de Fried al respecto de la cual comenta la conveniencia de un análisis en profundidad, pudiéndose también distinguir escenas en su obra que responden a las dos modalidades temporales que el crítico e historiador americano define para la pintura figurativa [§6.3.2].

Sin embargo, varios son los factores que apuntan a la consideración de una dimensión temporal para el conjunto de su obra, factores que encontramos condensados en uno de sus escritos y que orientan parte del resto de la investigación:

“Cuando hablamos de artes temporales parece que prejugamos que todas las obras de arte estáticas no guardan relación con el tiempo. Pero para mí, de alguna manera, aunque resulte paradójico, en cierto sentido la existencia de una estatua aparece (en el momento que le prestas atención) idéntica a la existencia de un ser vivo. El filósofo Emmanuel Lévinas se refiere precisamente a eso: habla del instante de una estatua «en su futuro eternamente suspendido», y dice que «ese instante inmóvil de la estatua le debe su agudeza a que no es indiferente a la duración». Pero como nos estamos refiriendo a las artes que tienen lugar dentro del reino del reloj, hablaré de la experiencia de hacer programas de radio.”²⁶⁷

Extraemos algunas hipótesis preliminares:

A. Tanto las obras de arte móviles como las estáticas guardan una relación con el tiempo

· La obra de Juan Muñoz permite el análisis de piezas de una y otra “categoría” proporcionando una perspectiva privilegiada de la interrelación entre la temporalidad del dispositivo y el tiempo representado en diversas modalidades. A continuación incluimos el estudio de **cómo se manifiesta la temporalidad** en diferentes tipologías de piezas en obra de Juan Muñoz con objeto de buscar **factores comunes** además de valorar el componente narrativo inscrito en piezas individuales y conjuntas.

²⁶⁶ KRAUSS, Rosalind. “Pasajes de la escultura Moderna”. Akal: Madrid, 2002; p.12

²⁶⁷ MUÑOZ, Juan. [Hablando en Alburquerque]. en SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.201

B. La experiencia receptiva y la disposición de las condiciones de encuentro entre pieza y espectador son factores fundamentales en la obra de Juan Muñoz determinando la temporalidad [§6.5]

Por un lado Muñoz coincide con la idea creciente²⁶⁸ de que la experiencia espacial que la escultura plantea al espectador supone la introducción de la temporalidad en ella, entendiendo la belleza como un fenómeno que no pertenece a la obra de arte sino que emerge en el encuentro entre la pieza y el espectador. Las condiciones de tal encuentro, concretamente aquellas condiciones que dirijan la atención del espectador, constituirán por tanto un factor clave condicionante de la puesta en escena. El mismo Muñoz comentaba a este respecto en una de sus conferencias:

“El escritor argentino Jorge Luis Borges dijo que un libro es un objeto entre otros objetos. Un volumen perdido entre los volúmenes que habitan el universo indiferente. De ser así, cualquier imagen sería una imagen más dentro de la infinita multitud de imágenes. Y este dibujo sólo es una de las muchas que llenan este universo indiferente. Un dibujo, inmóvil en su estante hasta que encuentra a su lector. Una cierta mirada, un observador destinado, por un instante, a contemplar los símbolos que el dibujo preserva ¿Qué tiene lugar en ese instante? Quizá Borges lo hubiera llamado belleza. Una palabra tan manida que ha pasado de moda, pero que no por ello deja de expresar un misterio que no está en las cosas, sino en nuestros encuentros con ellas.”²⁶⁹

C. La estatua no es ajena al tiempo corriente

Frente a la alineación con la conceptualización platónica de **tiempo absoluto** al que remite el sentido original de la mimesis [§A.3.1] –incluso en las fiestas agrarias se conecta con ese “otro mundo” trascendente pero exige una alternancia entre el tiempo del ritual y el tiempo de la cotidianeidad –Muñoz contempla una relación de sus estatuas con la temporalidad literal de los espectadores. La estatua lejos de ignorar la existencia de tiempo literal lo desdeña mientras su propia temporalidad acusa una dilación sin término:

“Para mí las mejores esculturas [se refiere a estatuas] parecen dilatarse en el tiempo. Su futuro se pospone eternamente, y podría decirse que son indiferentes al tiempo. En cambio, los maniqués de la calle ni siquiera saben qué hora es, no temen al tiempo, no viven despreciándolo”²⁷⁰

Con estas claves planteadas de forma preliminar acometemos el análisis del objeto de estudio de forma más pormenorizada.

²⁶⁸ Inquirido por esta cuestión en una entrevista Txillida afirmaba: “El tiempo se presenta siempre donde está el espacio. Sobre todo cuando hay un espectador que se mueve y que está vivo, se mueve y hay un espacio, pero ese espacio llama al tiempo porque tú te mueves y ya es tiempo lo que está ocurriendo entre tú y la obra que estás mirando; es el tiempo el que está jugando. En esta y en todas las esculturas el tiempo siempre está presente si hay un ser vivo que las mira. En una escultura el tiempo es un valor añadido.”, disponible en:

http://www.doooss.org/articulos/entrevistas/eduardo_chillida.htm, consultado el 17-04-2013

²⁶⁹ WAGSTAFF, Sheena (ed.). “Juan Muñoz. Una retrospectiva” [exh. cat.]. Turner: Madrid, 2008; pp.141-144

²⁷⁰ Muñoz en LINGWOOD, James. *Una Conversación, septiembre 1996* en “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.155

5.2. DISPOSITIVO TEMPORAL Y TIEMPO FIGURADO

La tradicional atemporalidad escultórica, asociada a la estabilidad de los materiales, enclave fijo y unicidad se topa con la temporalidad que requiere la mirada y su discurrir en la recepción del arte. El tiempo asociado a la contingencia de la **recepción** se suma a otras dimensiones temporales asociadas al **dispositivo**, al **movimiento representado**, etc. de tal suerte que Krauss afirma sobre la escultura moderna:

“La escultura es un medio peculiarmente localizado en el punto de unión entre el reposo y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que pasa. Esta tensión, que define la auténtica naturaleza de la escultura, explica su enorme poder expresivo”²⁷¹

Basándose en la dimensión psicológica del tiempo, esto es, en la duración experimentada, Aumont²⁷² distingue entre imágenes cuyo dispositivo de producción y presentación incluye constitutivamente la duración y, por tanto, registran modificaciones a lo largo del tiempo sin intervención del espectador –**imágenes temporalizadas**- y aquellas cuyo dispositivo no incluye transformaciones, esto es, aquellas que se mantienen idénticas a sí mismas en el transcurrir temporal –**imágenes no temporalizadas**-.

Dado que el primer criterio de clasificación será la temporalidad del dispositivo aplazaremos las cuestiones relativas a las **esferas sensoriales** que trataremos en el capítulo relativo a la mirada [§6.4] para distinguir entre **piezas móviles/sonoras e inmóviles** durante su instalación en un espacio concreto. Hemos agrupado en el primer epígrafe aquellas que se despliegan según un dispositivo o medio temporal, esto es, cambian de posición en el espacio-tiempo ante los ojos del espectador. El hecho de que desplieguen un desarrollo espacio-temporal perceptible a nivel auditivo y/o visual exige un **tiempo de reconocimiento [§A.5.1.]** para su completo proceso receptivo, como en el caso de la escultura cinética, instalaciones sonoras o las piezas de radio en su dimensión exclusivamente radiofónica o audiovisuales.

El segundo caso, las piezas inmóviles se mantienen iguales a sí mismas en el transcurrir temporal, pudiendo incluir, no obstante, **estrategias de representación del movimiento** pertenecientes al horizonte convencional de la historia del arte que provoquen una inferencia de acontecer en el espectador.

²⁷¹ KRAUSS, Rosalind. “Pasajes de la escultura Moderna”. Madrid: Akal, 2002; p.12

²⁷² AUMONT, Jacques. “La imagen”. Paidós Ibérica: Barcelona, 1992; p.169

5.2.1. PIEZAS MÓVILES / SONORAS

ESCULTURA CINÉTICA

La cinética es un factor que aparece desde las primeras indagaciones creativas muñozianas. Orientada principalmente al juego de revelación y ocultación a nivel visual /auditivo de **los dispositivos mecánicos** que la habilitan no parecen deber su razón de ser en un sustitutivo del actor como apunta de forma genérica Krauss²⁷³, si bien el movimiento resulta clave.

La pieza temprana *Sin Título* (P0120) por ejemplo sugiere la **visualización de los mecanismos del sonido** pues consta de una cinta de un cassette que describe un recorrido espacial que aborda la pared y el suelo gracias a un dispositivo mecánico. Si la cinta de cassette revela su condición de mecanismo-truco gracias a la puesta en escena, en el caso de *Mesa con Resistencia* (P0128) se invierten los términos, la propia disposición de los elementos, una mesa con tapete verde de la que emergen naipes, constituye en sí mismo una especie de aviso al espectador “esto es un truco” (ilusionismo) si bien su mecanismo sólo será revelado mediante un cambio en el punto de vista del espectador, sólo lo verá si se agacha.

Este gusto por la cinética se desarrolla a lo largo de los años materializándose en piezas que describen un **desplazamiento en bucle de ida y vuelta** dentro de un espacio acotado ya sea en vertical u horizontal. Es el caso del breve pero interminable recorrido de ida y vuelta sobre los raíles de la caja-contenedor ya sea ocupada por figuras o vacía en las distintas versiones de *Vivir en una Caja de Zapatos* (P0001), o el **constante subir y bajar** de, primero la escultura de tamaño objetual *Ascensor* (P0162) y posterior pareja de ascensores a tamaño natural en *Double Bind* (P0115)(3).

También encontramos mise-en-scène de elementos que incorporan un motor generador de un incesante **movimiento giratorio sin desplazamiento**, en torno al propio eje del elemento colgante como en las *Figuras Colgantes* (P0219) en Oporto [**Fig.A.5.15**] y *Observatorio* (P0256) [**Fig.2.6**] o asentado sobre suelo como en *el Norte de la Tormenta* (P0124) [**Fig.5.6**].

Mientras que figuras como las incluidas en *Bending* (P0287) o *el Cuentista* (P0078) dan a ver de una forma explícita el mecanismo que las dota de movimiento potencial de alguna de las **partes** de la figura permitiendo la consciencia de su **condición de artefacto** desde el primer instante del encuentro con el espectador, otras lo ocultan en primera instancia habilitando dos instancias en el encuentro. La mirada primera pre-cognitiva podría caer en la ilusión de la “animación” vital asociada al mito de Pígameo como la *Doble Figura (en A Place Called Abroad)* (P0064). Tal efecto de produce también gracias a la dilación en la visualización que determinada **relación espacial espectador-figura** permite, colocando la figura de espaldas a la

²⁷³ KRAUSS, Rosalind. “Pasajes de la escultura Moderna”. Akal: Madrid, 2002; p.203

entrada a la sala como en el caso de las silentes bocas móviles en piezas como *Ventrílocuo mirando un Doble Interior* (P0029) o *Sombra y Boca* (P0066) o incluyendo una variedad de focos de atención como en *Winterreise* (P0028), donde la boca móvil compite por la atención en la lejanía con un suelo óptico y el conjunto postural de las dos figuras. También en estos casos el lapso de movimiento –mayor en las dobles figuras que suben y bajan, menor en los labios que se abren y se cierran- no finaliza.

Finalmente cabe señalar la inclusión de un reloj en la instalación por lo demás inmóvil *Gracias* (P0026) que podría constituir una referencia al tiempo corriente del espectador, si bien se trata igualmente de un mecanismo de **movimiento circular en circuito cerrado**.

INSTALACIONES SONORAS

Si en la mayoría de las piezas netamente visuales reina el silencio –principalmente en calidad de ausencia de sonido-, Muñoz experimentó siquiera puntualmente con la incorporación de los tres **sistemas sonoros** audibles en piezas de corte instalativo-escultórico. Tal es el caso de los siguientes tres ejemplos²⁷⁴ realizados entre 1991 y 1994 que describimos brevemente: *Las puertas de mi casa* (P0196), *Waiting for Jerry* (P0102) y *Stuttering Piece* (P0160) [Fig.3.1].

Waiting for Jerry (P0102), 1991 [música]: la intervención en el espacio expositivo se limita a un pequeño agujero semiesférico iluminado desde el interior en la base de una pared – la entrada o salida del escondrijo de Jerry-. Mientras la sala permanece a oscuras, se escucha en bucle la sintonía de la serie de animación “Tom y Jerry”, cuyo argumento invariablemente implica la persecución del ratón (Jerry) por parte del gato (Tom). La música constituye el único sistema sonoro, reconocible y expresivo de una trama ausente u oculta pero sobradamente conocida para quien conoce la serie. En relación al posible origen de la pieza existen varias versiones por lo demás compatibles que coinciden en la visualización de la serie junto a sus hijos. En “Rooms of My Mind”²⁷⁵ se aduce a una intención inicial que fue perdiendo fuerza según el propio artista de realizar una crítica a la proliferación de salas oscuras en los museos. Por otra parte también se menta una suerte de epifanía existencialista en relación al agujero: un lugar por el que desaparecer de la realidad:

*“[...] so you have the reverse of Tom and Jerry: you are in his hiding place. And the thing with Jerry is that when things get really really bad, he can run away from reality. And I remember sitting there thinking: I want to be like Jerry, you know! I want a place to hide.”*²⁷⁶

²⁷⁴ La pieza *Norte de Tormenta* (P0124) inaugura la incorporación de música compuesta por Alberto Iglesias a esculturas de Muñoz que posteriormente se ampliaría a piezas de radio.

²⁷⁵ HEYNEN, Julia & LIEBERMANN, Valeria (eds.). “Juan Muñoz. Rooms of my Mind”. Navado Press: Trieste, 2006; p.10

²⁷⁶ ADAMS, Tim. *Breaking the mould*. The Observer (3 de junio de 2001), disponible en: <http://www.guardian.co.uk/education/2001/jun/03/arts.highereducation>, consultado el 8-7-2007 [*tienes el reverso de Tom y Jerry: estás en su escondite. Y la cuestión con Jerry es que cuando las cosas se ponen realmente mal, puede huir de la realidad. Y recuerdo sentado allí pensando: Yo quiero ser como Jerry, ¿sabes? Yo quiero un lugar para esconderme!*] [traducción propia].

Las puertas de mi casa (P0196), 1994 [**efectos sonoros**]: El título de la pieza, elemento paratextual que nos remite a un “espacio otro” y por extensión a un “tiempo otro”, avanza la descontextualización del estímulo sonoro que se ha operado. La grabación sonora de apertura y cierre de puertas en su bloque de viviendas -realizada junto a Alberto Iglesias- se emite en una sala expositiva (dotada de varias puertas) trasladando el efecto sonoro de un espacio íntimo y privado -mi casa- a otro público -sala de exposiciones-. Mientras la grabación sonora – grabada en el pasado, con una duración concreta- se emite en bucle, el espectador la escucha dentro del discurrir de su flujo temporal. El sentido de la pieza depende de su emisión en el contexto de una habitación/sala, por lo que es considerada a efectos del presente estudio como una instalación que incorpora efectos sonoros en un contenedor.

Stuttering Piece (P0160), 1993 [**palabra enunciada**]: tal y como se indicaba en el capítulo 3 [**§3.0**] incorpora la enunciación alterna de lo que simula una “conversación”²⁷⁷ en bucle entre dos voces atribuibles a las dos figuritas que, sentadas en proximidad sobre butacas de cartón orientadas en direcciones divergentes, conforman la escena. En este caso el sistema sonoro sería la palabra/voz. Este planteamiento remite a la imposibilidad de comunicación tanto desde la propia **enunciación** –el tartamudeo de una de las figuras- como desde **lo enunciado** que, esa especie de diálogo de sordos que trae a la memoria el cuestionamiento de la palabra que realizaron dramaturgos “anti-teatrales” como Beckett:

“[...] nuevo funcionamiento del habla, que Beckett exhibe: el habla se ha vuelto un habla autónoma más o menos desprendida de la comunicación, o un habla que comunica de otro modo.”²⁷⁸

PIEZAS RADIOFÓNICAS Y PERFORMATIVAS

El **medio radiofónico** ofreció a Muñoz un campo de experimentación fascinante que le llevó a incurrir también en realizaciones escénicas en equipo con otros artistas. En todo caso, el tiempo forma parte del desarrollo de la pieza, pero el espacio diegético también se manifiesta, en las versiones exclusivamente radiofónicas de forma virtual –imaginación- y fáctica en las realizaciones escénicas que, a su vez, zambullen a Muñoz en las posibilidades y efectos que la **recepción multisensorial** ofrece.

El juego espacio-temporal en estas piezas mana de las especificidades que el medio radiofónico ofrece –ubicuidad espacial y coincidencia temporal- permitiendo a Muñoz sumergirse en mayores complejidades de las hasta ahora citadas. Debido al juego de **ocultación/revelación** entre las realizaciones escénicas y las emisiones exclusivamente sonoras basados en los distintos campos sensoriales hemos resuelto realizar un análisis individualizado de cada una en los anexos correspondientes al capítulo de espectador [**§A.6.1-4**], no obstante, incluimos a continuación un breve resumen de la temporalidad que manejan:

²⁷⁷ HEYNEN, Julia & LIEBERMANN, Valeria (eds.). “Juan Muñoz. Rooms of my Mind”. Navado Press: Trieste, 2006; p.122

²⁷⁸ UBERSFELD, Anne. *El habla solitaria*, Acta Poética, 24, 2003; disponible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2725562.pdf, consultado el 18-02-2015

Las piezas se camuflan en la programación regular de radio en su franja horaria de tarde-noche. En todos salvo en *A Registered Patent* [...] que no pretende hacerse pasar por un programa radiofónico al uso las piezas radiofónicas aluden a programas previos que han podido existir (*A man in a room, gambling*) o no (*Will it be a likeness?* y *Building for Music*), una recurrencia de la programación que puede inferirse proyectada también a futuro. Pasamos a mencionar lo más destacable de cada uno desde el factor tiempo:

Building for Music (P0110) en 1993 - Se habla de un espacio (auditorio) desde el antes de su construcción (arquitecto) y desde el después de su destrucción (presentador del programa), el presente de la emisión radiofónica (falso directo, puesto que está grabado). Además, la voz del arquitecto sale “de ninguna parte” (no se aclara el origen de sus palabras) y el locutor habla desde un contenedor en tránsito durante el trayecto. La Bienal encargó a Muñoz una obra y éste optó por el formato radiofónico en colaboración con su cuñado, el reconocido compositor Alberto Iglesias. No consta puesta en escena presencial alguna. Muñoz representa ambos papeles en la narración sonora: el presentador del programa sobre arquitectura cuyo formato sigue la pieza y el del arquitecto autor del auditorio analizado. Las declaraciones insertas en esta pieza de radio se enuncian desde dos momentos, el previo y posterior a la “existencia” del auditorio construido –*antes*, cuando el arquitecto describe el diseño del auditorio, y después, mientras el locutor busca el solar donde presuntamente fue construido y destruido-. Ambos momentos se refieren y dan cuenta de un edificio-contenedor que ya no está un “presente” que se aborda desde un antes y un después.

A registered patent- A drummer inside a rotating box (P0111) A partir del texto correspondiente a la patente registrada de un invento que tiene que ver con un tamborilero en una caja y un truco para su desaparición se enuncia el texto (John Malcovich) junto con música (Alberto Iglesias). El texto presenta una estructura de secuencial imbricada, haciendo referencia a lo ya dicho (puntos previos). Su realización escénica tornó imposible tras el repentino fallecimiento de Muñoz frustró lo que en un principio se concebía como pieza radiofónica con puesta en escena²⁷⁹.

A Man in a Room, Gambling (P0108): Concebida en formato exclusivamente radiofónico en 1992, consta de diez capítulos de cinco minutos de duración en formato de programa explicativo de trucos de cartas. Su emisión radiofónica aconteció en horario de tarde-noche y se realizó una puesta en escena de algunos de estos capítulos en los conciertos de la BBC Studio One, Londres. También se realizó una edición completa en formato CD. En la puesta en escena performativa se juega con la idea de directo – un conocido presentador da ciertas instrucciones al público presente con respecto a su comportamiento cuando se está “en el aire”

²⁷⁹ Alberto Iglesias en MARÍ, Bartolomeu & LINGWOOD, James [comis.]. “Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio”. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.106, afirmaba lo siguiente:

“Yo terminé haciendo una pieza de radio porque ya había muerto Juan, pero su origen era una pieza tanto de radio como de teatro. Al estar Malcovich, seguramente hubiera tenido una puesta en escena especial”

que son falsas pues no se emite en directo. También Muñoz realiza una lectura del texto inicialmente en directo para pasar a play back. La orquesta toca en directo.

Will it Be a Likeness? (P0109)- Esta pieza incluye cantidad de alusiones temporales a la historia, alterna la narración con la conversación, finge una cobertura en directo, alterna acontecidos pasados de sustrato real con imaginarios,...

En conclusión, las piezas radiofónicas, a diferencia de las piezas móviles anteriores, incorpora **sentidos temporales** de muy diversa índole, incluyendo en ocasiones el encallamiento en **bucle** propio de las categorías previas. Los juegos entre tiempo dramático y escénico, las alusiones a espacios y tiempos alternativos, la idea de “en directo”, las condiciones de emisión, etc. son particularidades que amplían el espectro de temporalidades del conjunto del objeto de estudio.

Una observación importante hace referencia a la temporalidad performativa para el caso de las realizaciones escénicas. A este respecto cabe asumir que siguen una temporalidad prefigurada, determinada con antelación, no vinculada a posibles acciones de los espectadores/participantes, reduciéndose la incidencia del bucle de retroalimentación autopoietico a los mínimos del teatro tradicional.

5.2.2. PIEZAS INMÓVILES

ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO EN MEDIOS BIDIMENSIONALES

Uno de los recursos del **medio gráfico** para representar el movimiento consiste en trazar una especie de línea-rastro del mismo que podemos encontrar a lo largo de las escaleras en el *Dibujo de Gabardina (P0032)*. El *Dibujo de Gabardina (P0154)* por su parte plantea el **rastro-campo de color semiopaco** de un borrado que también proyecta temporalidad sobre el dibujo en su dimensión productiva. El rastro sugiere la ausencia de algo que fue representado (aconteció durante la producción) y cuyo rastro nos remite a su ausencia -un misterio imposible de resolver- similar a la sombra en la *Cortina (P0243)*.

Por otra parte, la pareja de **fotografías** que jalonan una pared en *The Nature of Visual Illusion (P0188)* (2) representan un fragmento de la misma escena con una diferencia en el **enfoque** que se erige en indicador temporal sugiriendo la captación de una duración más allá del instante, un **lapso perceptible de movimiento**. La falta de nitidez en los contornos de las figuras puede deberse a dos movimientos: el del objeto representado (combinado con un tiempo de obturación demasiado amplio) o el de la cámara (trepidación aun cuando el objeto representado permanezca quieto) y Muñoz juega al despiste combinando una escena diegética

aparentemente tensa y móvil con el efecto de la **trepidación**, favoreciendo así la interpretación errónea de achacar al objeto representado el movimiento.

ESTATUAS INESTABLES

Sin perjuicio de que en el capítulo dedicado a los humanoides tratemos las cuestiones relativas a las tipologías de figura y su puesta en escena habitual de forma individualizada [§7.1], pasamos a resumir aspectos de configuración y puesta en escena que inducen una impresión de inestabilidad a la escena.

Comenzando por la morfología, la **semiesfera inferior** de bailarinas y hombres-saco, que frecuentemente se combina con una gestualidad ambigua, transmite inestabilidad pues la base se sustenta en un solo punto con una masa superior importante. En el mismo orden, la configuración **articulada** de algunas figuras, especialmente indicada para la alteración de poses como ilustra el “*Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias*” de Ángel Ferrant²⁸⁰, contrasta con su posición fija erguida, reforzando, desde otras composiciones materiales, el mismo sentido paradójico de acción esperada, supuesta, previsible, posible. También algunos **contenedores** amenazan caída puesto que sus bases no destacan precisamente por su raigambre –las construcciones dotadas de patas que terminan en **punta** en (P0258), *Si ella supiera* (P0006), etc.-, como se le presupone a la idea de edificio que transmite su imagen.

De entre estos casos, las **bailarinas** aglutinan ejemplos especialmente ilustrativos de las variaciones posibles de puesta en escena adicionales a su configuración. Cuando se sitúa sobre un suelo óptico –*Bailarina sobre suelo óptico* (P0210)- el **reflejo distorsionado** de la trama refuerza si cabe el efecto. Se niega la característica principal de su condición –una **función o razón de ser** característica conocida por el espectador- como es la danza, que remite a la ausencia temporal asociada a la sonoridad. Cuando se ponen en escena sobre la misma superficie **se ignoran** mutuamente guardando una soledad similar a la recogida en los cuadros de Seurat e incluso sugiriendo un **acontecer trágico**, desasosegante cuando portan **tijeras**. El movimiento que describe Muñoz para la bailarina es eterno y sin desplazamiento:

“Tengo la impresión de que cuando hice la bailarina se trataba más de un movimiento sin fin, aunque sin poder abandonar el mismo espacio”²⁸¹

Además de las bailarinas varias figuras encuentran su materialización en **configuración esférica** como los hombres-saco o en un gesto corporal que implica desequilibrio –los hombres de puntillas o pose en movimiento –, **mecanización o articulación de algunas figuras**, en razón de su **propósito, función o condición** aparecen también los **derviches** cuyo baile se representa en un cuadro dentro del *Dibujo de Gabardina* (P0030) o el muñeco del ventrilocuo.

²⁸⁰ GALLEGO, Rosa y SANZ, Juan Carlos [dir.]. “Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico”. Akal: Madrid, 2006; p.125

²⁸¹ MUÑOZ, Juan. *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.60

En razón al **dispositivo móvil** que las contiene o del que penden –*Vivir en una caja de zapatos* (P0001), *Figuras Colgantes* (P0219), etc.–.

Citaremos algunos casos de inestabilidad que mana específicamente de la disposición de los elementos en escena en posición que sugiere dinamismo. En *Sin Título (balancín)* (P0276) [§Fig.4.9] concurren factores morfológicos y de **mise-en-scène** ya que tanto las figuras como la estructura que las sustenta están dotadas de **ruedas**, sugiriendo posibilidad de desplazamiento. Algunas otras figuras también se encuentran engarzadas en el espacio y entre sí por medio de mecanismos como *Dos centinelas* (P0077) o *Monumento sin título (Londres)* (P0068) [§Fig.4.28].

Diversas disposiciones espaciales inspiran una situación que amenaza cambio por caída puesto que se sustentan en un equilibrio precario como por estar **colgadas** –es el caso de *Figuras Colgantes* (P0219) que no incorporan motor como la del Guggenheim [§A.5.3]- y, en una medida más modesta, por hallarse **sentadas en altura** –Ej. *Dos colgando de la pared* (P0201), *Tres sentados en la pared con escalera* (P0201)-. Los conjuntos de dos figuras de puntillas como *Mirando al Mar* (P0215) o aquellas en que **una sostiene a la otra** –*Winterreise* (P0028), *A caballito* (P0226)- también hacen prever un sustento breve. La precariedad se plantea sobre balancín y boca abajo en *Broken noses carrying a bottle I* (P0250) y *II* (P0249) (Artium y Michigan), respectivamente.

ESPACIOS DESEQUILIBRANTES · SUELOS ÓPTICOS

Los efectos que sugieren dinamismo o desequilibrio no se circunscriben a la figura antropomorfa y su disposición en el espacio escénico, también afectan al espectador. De hecho, los suelos ópticos permanecen desactivados hasta que el **espectador** se incorpora en movimiento y su visión –que no su razón- induce un desequilibrio. Durante el **tiempo de circunnavegación** experimenta un desequilibrio que pone en contradicción lo que sabe y lo que ve. Los mecanismos perceptivos que intervienen en los suelos ópticos de piezas como -*The Wasteland* (P0020) [§Fig.A.5.1], *El Vientre del Ventrílocuo* (P0021), *Arti et amiciae* (P0022) [§Fig.2.9], *Winterreise* (P0028), *Enano con líneas paralelas* (P0084), *Ganchos* (P0179) serán explicados en mayor profundidad [§6.2].

ESPACIOS DE TRANSICIÓN Y MÁQUINAS EN REPOSO

Determinadas esculturas adquieren la imagen de espacios o **elementos arquitectónicos** cuya funcionalidad estriba en el desplazamiento de una figura ausente e incluso del propio espectador, es el caso de *escaleras*, *pasamanos*, *calles*, *corredores*. Un caso especialmente interesante por su **mise-en-scène** es *Balcón debajo del techo* (P0009) asentado entre dos planos -pared y techo- su disposición oblicua hace prever que las posibles figuras caerían.

Algo similar ocurre con los **vehículos** representados cuya imagen trae a la mente la idea de desplazamiento y, sin embargo se hallan parados a consecuencia de lo que se apunta como un

acontecer violento –descarrilamiento, accidente...- *Loaded Car (P0163)*, *Derrailment (P0237)*, *Accidente de Bote con Motor (P0193) (P0240)*.

IMAGEN NO TEMPORALIZADA SONIDO EVOCADO

La inclusión de ciertos elementos como **instrumentos musicales o sonoros, órganos auditivos o posturas/gestos** en figuras antropomorfas se erigen en estrategias de representación plástica que despiertan la expectativa insatisfecha de estímulos sonoros otorgan una mayor significación al silencio como **ausencia** manifiesta de sonido pudiendo inducir la **expectativa** de que éste acontezca o negándola de plano. Algunos ejemplos de piezas que responden a esta tipología son *Listening Figure (P0194)*, *Oreja (P0233)*, *Cinco Figuras con Tambor de cera (P0025)*, *Sin Título (P0221)*, *Laughing Figure (P0216)*..., conversación *(P0201)(P0199)*, *Bailarinas con cascabeles (P0210)*,...

SECUENCIA DE IMÁGENES Y SECUENCIACIÓN ESPACIAL

Algunas series de fotografías que representan sucesivas fases de un movimiento revelan el interés de Muñoz en esta cuestión, así *Sin Título (Bate) (P0122)* y *Sin Título (Fotos de mí mismo saltando) (P0121)* [§Fig.2.3] preceden a una *Escena de Desaparición (P0003)* [§Fig.5.9] representada fotográficamente que en *Will it be a likeness? (P0109)* se llevará a cabo en directo. También el dibujo *Sin Título (P0270)* [§Fig.5.7] presenta en un lateral una tira de marcos interiores a general que parecen fotogramas, el medio de temporalización de imagen fija por antonomasia.

Existen otros casos en que la secuencia no resulta evidente. Se trata de imágenes fijas presentadas en conjunto que sugieren el hilo conductor de un suceso común pero cuya ambigüedad no permite establecer de forma clara el orden y direccionalidad temporal. Serán objeto de análisis más profundo en el apartado siguiente.

ELEMENTOS PARATEXTUALES QUE HACEN ALUSIÓN AL TIEMPO

No debemos obviar tampoco las alusiones al tiempo en el elemento paratextual que constituye el título de las obras tanto por la conjugación verbal en pasado que remite a un acontecer-**percibir** previo o futuro en un **espacio** concreto -*Lo vi en Marsella (P0010)*, *Lo vi en Bolonia (P0101)*, *Para la sala de estar (P0192)*, *Estudios para la descripción de un lugar (P0207)*, *Fin del Camino (P0214)*, *Para la habitación de dibujo (P0192)*- o en **presente continuo e infinitivo**, lo que parece indicar una constancia -*Vivir en una caja de zapatos (P0001)*, *Esperando a Jerry (P0102)*, *Mirando al mar (P0215)*, *Una habitación donde siempre llueve (P0225)*-. También se citan ciertos **lapsos e hitos temporales** -*Un mes antes (P0140)*, *De sol a sol (P0143)*- o recurrente - *Muchas veces (P0165)*- y el tiempo como elemento figurado- *Tres balcones con tiempo (P0203)*-.

En conclusión

I. Las piezas que registran desarrollo temporal en su dispositivo describen un desplazamiento que implica un tiempo de reconocimiento en el espectador.

II. La inclusión explícita en escultura de la cuarta dimensión manifestada a través del **movimiento efectivo (cinética)** sigue en el objeto de estudio una temporalidad de desplazamiento espacial en bucle prorrogada indefinidamente, dando vueltas y vueltas sobre el propio eje sin partir ni alcanzar ningún punto concreto. Las piezas más propiamente cinéticas que siguen esta pauta son aquellas que incorporan una letanía interminable e inaudible a través de los motores bucales de las figuras como *Sombra y Boca (P0066)* o el movimiento en contenedor como *Vivir en una caja de zapatos (P0001)* o *Ascensor (P0162)* en que el recorrido de los contenedores bien en horizontal o en vertical se realiza sin cesar en una misma dirección y en ambos sentidos de un tramo espacial acotado. Un bucle in perpetuum mobile, que se presenta con elementos que sugieren un deseo o esperanza de romper.

III. También manifiestan **recurrencia del lapso temporal** aquellas piezas que incorporan a la instalación fija en el espacio sonido en cualquiera de los sistemas sonoros, bien la sintonía **musical** de *Waiting for Jerry (P0102)*, bien los **efectos sonoros** como *Las puertas de mi casa (P0196)* o bien mediante **la palabra** como la repetición de la conversación en *Stuttering Piece (P0160)*. Corroboran esta idea mediante el uso de la palabra casos como el lenguaje legal redundante de las patentes en *A Registered Patent (P0111)* o las alusiones a programas de frecuencia temporal pre-establecida (diaria, semanal,...) en los textos de *A man in a room, gambling (P0108)* (“como cada semana”), *Building for music (P0110)* (“el viernes anterior”) o *Will it be a likeness? (P0109)*.

5.3. DURACIÓN · ETERNIDAD DEL LAPSO EN BUCLE

Recordando el presupuesto de temporalidad normativo para la estatua comenzaremos diciendo que dicha inmovilidad es un valor conscientemente buscado por Muñoz:

“Hace algunos años hice el molde de un enano... En cierto modo, fue una experiencia divertida e inquietante a la vez. Sentí que lo que intentaba crear no era el enano o el cuerpo de un enano sino la estatua de un enano. La inmovilidad de la estatua de un enano.”²⁸²

Sin embargo, la introducción de **factores temporalizadores** en ciertas piezas escultóricas del objeto de estudio introduce una negación de la **atemporalidad** propia de **lo trascendente** -el *más allá* del tiempo- asociada a la estatuaria clásica, estable y enclavada en un emplazamiento fijo donde, según el mito platónico, la Verdad de las Ideas²⁸³ es revelada al conocimiento²⁸⁴.

El movimiento sin fin en circuito cerrado (**bucle**) nos remite al tipo de **desapego** del tiempo corriente teorizado por Lévinas para la estatuaria, relativo al *más acá* del tiempo -**no trascendente**- y cuya **condición intersticial** -lapso “enmarcado” por dos sucesos- es abrazada por Muñoz en coherencia con la idea de **tiempo relativo**. Mientras ir *más allá* es descrito por el filósofo como un comunicar con las ideas que deriva en comprensión, inteligibilidad y revelación de la verdad, Lévinas defiende la función del arte como acontecer del **oscurecimiento**, un expresar la **sombra**, la **no-verdad** que acompaña a todo ser²⁸⁵ comunicado a través de sensaciones -proceso pre-cognitivo-. Este parece ser el propósito de las puestas en escena de Muñoz.

Así, la estatua realiza una **duración eterna** en lo que Lévinas denomina el “**entretiempos**”, una suerte de suspensión o retraso del tiempo sobre sí mismo, la suspensión en un instante único

²⁸² MUÑOZ, Juan en *[Hablando en Alburquerque]* en SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.205

²⁸³ “*inamovibles en el cielo intemporal de los Arquetipos*”, según apunta Domínguez Rey, quien firma la introducción a LÉVINAS, Emmanuel. “La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Transcendencia y altura”. Trotta: Madrid, 2001; p.11

²⁸⁴ Idea a la que Lévinas se opone explícitamente, descartando el conocimiento racional como experiencia estética. *Ibidem*; p.46:

“Desprenderse del mundo significa siempre ir más allá, hacia la región de las ideas platónicas y hacia lo eterno que domina el mundo? ¿No se puede hablar de un desapego de más acá? De una interrupción del tiempo por un movimiento que va más acá del tiempo, en sus intersticios? Ir más allá es comunicar con las ideas, comprender. ¿No consiste la función del arte en no comprender?”

²⁸⁵ Esa no-verdad es el carácter sensible por el cual hay semejanza e imagen. El sentido del **doble** en el caso de Lévinas se distancia de aquel descrito por Bozal que emparentaría con la atemporalidad y trascendencia. Lévinas afirma la dualidad del ser de toda cosa o persona, en dos momentos relacionados entre sí por la semejanza, lo que es y su imagen, extrajera a sí-misma. La **alegoría** representaría lo que en el objeto mismo lo dobla, constituyendo la imagen la alegoría del ser.

que constituye un **intervalo vacío**, un acercamiento a la muerte que jamás llega a ser alcanzada y cuya **duración eterna** corre paralela a la duración de los vivos²⁸⁶. Mientras que en la temporalidad literal²⁸⁷, entendida como flujo que implica secuenciación –lo anterior y lo posterior- el **instante** se concibe como duración tendente a cero (infinitesimal) que pasa a ser sucedida por otro instante (futuro) y que en su fluir adquiere la condición de presente, la estatua encuentra su “vida”²⁸⁸, o mejor, su “muerte”²⁸⁹ en el instante representado **sin solución de continuidad, sin porvenir**²⁹⁰.

Tal instante jamás cumplirá el papel de **presente** –no hay devenir- eximiendo toda responsabilidad y adquiriendo, de este modo, un carácter **impersonal y anónimo**:

“Situación en la que el presente no puede asumir nada, no puede responsabilizarse de nada, y, por ello, instante impersonal y anónimo. El instante inmóvil de la estatua obtiene toda su agudeza de su no-indiferencia respecto a la duración. No sale de la eternidad. [...] El artista ha dado a la estatua una vida sin vida. Una vida fútil que no es dueña de sí misma, una caricatura de vida”²⁹¹

La suspensión manifestada a través de un **tránsito ad infinitum** en un lapso espacio-temporal acotado de **duración unitaria perceptible** a la mirada en los casos previamente mencionados es igualmente aplicable a las **estatuas (o piezas) inmóviles** bajo la idea de lapso infinitesimal. La posición estatuaría predomina en el conjunto de la obra de Muñoz al margen de la movilidad o inmovilidad del dispositivo así como del medio en que esté realizada tal y como se observa en la variedad de ejemplos ilustrativos que incorporamos a continuación [§Fig.5.1-5.6].

Varias figuras típicas en Muñoz acusan una configuración que apunta en este sentido. Hacen alusión al movimiento, la **esperanza** y la **imposibilidad**²⁹², esta idea de figura que aspira, sueña, o sugiere voluntad de movimiento que sin embargo no alcanza a constituir un desplazamiento espacial o se resuelve en un trayecto muy corto de su contenedor en bucle de ida y vuelta deviene de su **configuración**, su **razón de ser** y su **disposición** en escena.

²⁸⁶ LÉVINAS, Emmanuel. “La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Transcendencia y altura. Trotta: Madrid, 2001; pp.62-63

²⁸⁷ Esta expresión responde a una voluntad de vulgarización del concepto asociado a los parámetros lineales asociados a la conceptualización más extendida en occidente. Para abundar sobre los diferentes conceptos de temporalidad y las referencias que para su medición véase *Concepto de tiempo* en GALLEGO, Rosa y SANZ, Juan Carlos [dir.]. “Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico”. Akal: Madrid, 2006; pp.68-77

²⁸⁸ Tal duración no alude a la estatua como objeto (degradable, fundible,...) sino a su situación dramática.

²⁸⁹ Cuando Muñoz aludía en *Third Ear* a la representabilidad del presente y la muerte tan solo bajo su opuesto, entendemos que hablaba bajo el paraguas de la temporalidad descrita por Lévinas. Al presente se le niega su principal característica de **evanescencia** y a la muerte la capacidad de **interrupción del flujo**, temporalizándola, situándola en el tiempo como intervalo interminable, irresoluble, suspensión en una aproximación que jamás llega, en el *entretiempos*, según Lévinas, inhumano y monstruoso “*El «morir» se da en el horizonte del porvenir, pero el provenir en tanto promesa de un presente nuevo es negado – se está en el intervalo, para siempre intervalo*” p.62

²⁹⁰ “*La estatua realiza la paradoja de un instante que dura sin porvenir*” en LÉVINAS, Emmanuel. “La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Transcendencia y altura” [original 1994, trad. Antonio Domínguez Leiva]. Trotta: Madrid, 2001; p.57

²⁹¹ *Ibidem*; p.57

²⁹² MUÑOZ, Juan. *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996



Fig. 5.1 · *Sin título (P0106)* · Fig. 5.2 · *Escalera de caracol (P0008)* · Fig. 5.3 · *Vivir en un Caja de zapatos (P0001)*
 Fig. 5.4 · *Dibujo de hombre en círculo* · Fig. 5.5 · *Stuttering Piece (P0160)* · Fig. 5.6 · *Norte de tormenta (P0124)*

Los planteamientos del filósofo Emmanuel Levinas inducen a pensar en una suerte de concurrencia entre el **movimiento** (acción, tránsito, dirigirse a...) propio del actor y la **estasis** (inmovilidad) propia de la estatua. Pero los factores que sugieren un deseo o factibilidad de movimiento implican una suerte de energía doble en sentido contrapuesto que proporciona **tensión** a la pieza estática o móvil en bucle, una suerte de **equilibrio precario** distinto por una parte a la armonía, estabilidad y solidez de la estatua clásica y por otra del desplazamiento efectivo hacia un destino conocido. Tal y como afirmaba Muñoz:

“La pieza posee una doble direccionalidad: Una física (ir hacia) y una segunda, de obtusa voluntad interior que no comprendo. Ir hacia dónde, ¿hacia dónde van? es como si fueran a algún lado, se van hacia, pero no hay hacia”²⁹³

Hallamos, por tanto, un tratamiento paralelo del espacio y el tiempo. El entretiem po se caracteriza por su naturaleza **intersticial** que podemos hacer corresponder con el espacio ocupado –y **desocupado**– por un cuerpo. Por otra parte, se trata de un breve lapso **dislocado**

²⁹³ MUÑOZ, Juan en SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.165

del fluir. La dislocación de tal instante condena al olvido toda razón previa o posterior así como las relaciones de causalidad volviendo tal intersticio temporal en **impersonal**. El instante perpetuo corre en paralelo al tiempo literal pero no en un orden absoluto de trascendencia. Esto supone que mantiene como referentes **el presente y la muerte**, si bien nunca llegan a ser alcanzados y, por tanto, se hallan **representados por su negativo**.

El debate en torno a **la indiferencia de la estatua con respecto a la duración** se repite en diferentes reflexiones de Muñoz, en alusión al Balzac de Rodin en París o a de Chirico²⁹⁴. Concluimos que la duración de la estatua se extiende a la eternidad por el bucle de un lapso enmarcado en el que habita en paralelo al fluir del tiempo literal de espectador. El presente de éste adquiere esta condición en el flujo mientras que el presente de la estatua se encuentra desligado del devenir pero en un curso paralelo, lo que desemboca en una **indiferencia o desprecio** ante la imposible concurrencia de presentes entre el espectador y la figura representada, la **imposible co-presencia**.

“Con todo, la cuestión esencial de esta obra es la de la presencia, las esculturas tienen que llevar al espectador hasta un tiempo concreto, de la misma forma que un narrador tiene que comenzar su historia con precisiones sobre las circunstancias en las que ésta le fue referida. Juan Muñoz habla del presente, que en su opinión está siempre lleno de pasado o, para ser más precisos, es algo evanescente, imposible de atrapar. Considera que si hace una figura demasiado actual, del “momento” no consigue más que aplazar su muerte”²⁹⁵

La recurrencia en piezas alejadas de la estatuaria que tienen un desarrollo temporal efectivo como es el caso las piezas radiofónicas también se orienta hacia un devenir sin término definido. Tanto la simulación de programas previos y futuros como la imbricación de los sucesivos puntos en el texto así parecen indicarlo.

²⁹⁴ Entrevista con Schimmel Muñoz afirma *“In de Chirico, the statue plays the role of frozen time—the indifference to time of those statues of public figures, generals, poets, and so on, in the middle of the square. He is an artist that it will be necessary to return to again and again. The way he can compress time and space and make it uncanny. He's unique in the history of modern art.[...] But de Chirico was about the suspension of the moment of looking, about an indifference to reality that the Surrealists didn't have. De Chirico was more interested in this solitary moment. He freezes and crystallizes a moment in time and space.”* en BENEZRA, Neal. “Juan Muñoz”. University of Chicago Press: Chicago, 200; p.149

²⁹⁵ CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Algo (no) va a ocurrir. Juan Muñoz: El artista obsesionado por una habitación que ha sido vaciada*. Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), nº. 327, 2002; p. 91

5.4. NARRATIVIDAD · RELATO AUSENTE “ANTES Y/O DESPUÉS”

El componente narrativo que rezuma la obra de Muñoz es gustosamente asumido por el artista quien supera las reticencias iniciales para terminar por identificarse con el apelativo *storyteller*. A lo largo del presente apartado vamos a analizar de qué modos concretos se despliega tal narratividad en diferentes formatos así como las especificidades de tal sustrato narrativo en el objeto de estudio.

Así pues, dado que en apartados anteriores hemos comprobado la variedad de recursos que Muñoz maneja para incorporar el tiempo narrativo a su obra, comenzaremos por interrogarnos sobre si el relato es contado o representado, si se caracteriza por describir o imitar apariencias, esto es, cómo introduce Muñoz la dialéctica del showing-telling en su obra [§5.4.1].

A continuación y considerando que la imagen narrativa se distingue por **representar un suceso situado en el espacio y el tiempo**, analizaremos la inscripción del relato como acto temporal según las diferentes formas que adquiere: Imagen fija única [§5.4.2] y sucesión de imágenes fijas mostradas en conjunto [§5.4.3], incidiendo en los paralelismos con las piezas móviles (visuales y/o sonoras).

Orientamos el estudio de tal narratividad a vislumbrar qué historia²⁹⁶ es deducible a partir del conjunto organizado de significantes que Muñoz nos muestra -o al menos el germen de historia que es el acontecimiento-.

5.4.1. NARRATIVIDAD Y REPRESENTACIÓN · SHOWING & TELLING

La exposición del modo específico en que Muñoz aborda la narratividad –ya sea a través de imágenes como de palabras- recurrimos a Aumont, quien basándose en el análisis literario de Lubbock y cinematográfico de Gaudreault, aporta dos formas contrapuestas de relatar desde la representación: **showing** -mostración, ligada a la mimesis en el sentido de *analogon* de las

²⁹⁶ Relato según la narratología es “conjunto organizado de significantes, cuyos significados constituyen una historia” en AUMONT, Jacques. “La imagen”. Paidós Ibérica: Barcelona, 1992 [trad. Antonio López]; p.258

palabras y acciones de los personajes que se da en el teatro- y **telling** -narración, relato verbal que descarta la analogía-. Entendemos que la obra de Muñoz invoca ambas formas para su representación narrativa tomándolas incluso como tema, esto es, redoblando su representación.

En el caso de los dibujos, esculturas e instalaciones con figuras aparentemente predomina la vertiente analógica, esto es, *mostrar* una acción o actividad en curso mediante una imagen fija. No obstante, también encontramos un *mostrar contando*, como sugiere la postura de proximidad de la boca de una figura a la oreja de otra, una suerte de cuchicheo – como en *Dos figuras en cuclillas* (P0248) o ciertas micro-escenas en *Escena de Conversación* (P0198) -, la boca móvil de algunas figuras - *Winterreise* (P0028), *Sombra y boca* (P0066) entre otras - e incluso, dando una vuelta de tuerca adicional, las tira de imágenes que parte de la boca de ciertas figuras – pongamos como ejemplo *Two Seated on The Wall* (P0199) (P0200) (P0201) -. La imposibilidad de percibir el sonido que emiten o de dar coherencia intelectual a lo mostrado evidencia la estrategia de explicitar indicios de un *telling* que explicita una ausencia, la del contenido de lo contado.

Por otra parte, las *Piezas de Radio* en su versión sonora constituyen fundamentalmente relatos, *telling* (narración verbal), de acontecimientos variados –históricos, fantásticos hasta íntimos y personales o puramente explicativos- fundamentando incluso en la inexistencia de un *showing* la incapacidad de aprehensión del oyente de un *telling how*, el contar cómo se realizan los trucos de naipes sin imágenes que lo muestren de *A Man in A Room, Gambling* (P0108) [SA.6.1] o el goce estético de una pintura sin el ruido visual que el medio televisivo necesariamente incorpora *Will it be a likeness?* (P0109) [SA.6.3].

No queremos dejar de señalar el cambio de registro del *telling* inicial de la enunciación de Berger que, de forma casi inadvertida torna a un *showing* por conversación con el traductor. Otro de tantos vericuetos y discontinuidades de la pieza radiofónica y performativa más larga y compleja. Si las conversaciones y las acciones sustentan el fundamento analógico del texto teatral frente a la novela o el relato, la versión performativa de las piezas de radio muestra los mecanismos de la representación, un *show how* –mostrar cómo se hizo- que, en ocasiones, vuelve a tornar representación –como en el caso del play back de *A Man in a Room, Gambling* (P0108)-. De hecho, lo que se ve durante *Will it be a Likeness?* (P0109) -también en *A man in a room, gambling* (P0108)- no muestra analogía visual alguna con lo narrado como podría esperarse en teatro –podría decirse que en este desajuste estriba su “magia”- y presenta las acciones que constituyen el engranaje del representar -*showing how*-, cada uno en su modalidad –traducción, sonoridad, narración oral, trucos de magia-, desde un aparato de representación teatral tradicional –pues guarda la separación de espacios, telón rojo de fondo, iluminación dramática de las escenas, espectadores en sombra...-.

La distinción entre *showing* y *telling* confirma para el teórico francés la existencia de dos niveles de narratividad potenciales en relación a la imagen: la imagen única y la secuencia de imágenes.

5.4.2. SITUACIÓN DRAMÁTICA Y NARRATIVIDAD

SITUACIÓN DRAMÁTICA Y CONTRADICCIÓN APARENTE

La aparente contradicción terminológica encerrada en la expresión propia del ámbito teatral *situación dramática* se antoja una fórmula plenamente plausible para describir la tensión presente en gran parte del objeto de estudio que se materializa en una imagen única. La aparente contradicción estriba, según Pavis, en que el aspecto “dramático” del dispositivo teatral se refiere, precisamente, a la **acción** mientras que el término “situación” implica **estatismo**:

“La expresión ‘situación dramática’ produce inicialmente la sensación de contener una contradicción en los términos: lo dramático está vinculado a una tensión, una expectativa, una dialéctica de acciones. En cambio, la situación puede parecer algo estático y descriptivo, como un cuadro de género. [...] Toda situación, aparentemente estática, no es más que la preparación del siguiente episodio, participa en la construcción de la fábula y de la acción.”²⁹⁷

El término **acción**, en su acepción procesual, alude a una **transformación visible** en escena, constituyendo “*el elemento que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra*”²⁹⁸. En las piezas escultóricas y dibujos, la acción de las figuras resulta simultáneamente **imposible** [mundo material/físico, es de bronce] y aparentemente **inminente** [mundo representado, gesto suspendido en el transcurso de una acción, relación desequilibrante con el contenedor], encallando a los personajes en una **situación dramática permanente** - planteamiento de encallamiento se reproduce en el resto de materialidades-.

Así la posición estatuaria supone que el personaje queda instalado en una **situación** sin resolución, una situación fijada en el espacio y en el tiempo exenta de desarrollo. Si como apunta Pavis, la acción teatral se resume en la transformación de **situaciones dramáticas sucesivas**, observamos que incluso en las piezas cinéticas de Muñoz, la situación dramática se presenta estancada, permaneciendo constante en su movimiento, **en suspensión aunque no parada**.

AMBIGÜEDAD E INTERPRETACIÓN

La discontinuidad intrínseca a las historias exige una **labor interpretativa** por parte del espectador según sus **conocimientos tácitos** [§6.5.1] que Berger señala:

“Todas las historias son discontinuas y están basadas en un acuerdo tácito sobre lo que no se dice, sobre lo que une las discontinuidades.”²⁹⁹

²⁹⁷ PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.426

²⁹⁸ Íbidem; p.426

²⁹⁹ BERGER, John & MOHR, Jean. “Otra manera de contar”. Gustavo Gilli: Barcelona, 2007; p.285

Mientras la adecuada organización de silencios y acciones de la escena evocan una **atmósfera** particular en teatro, la puesta en escena muñoziana concentraría el dispositivo de significancias de la situación dramática, su atmósfera, a través de la **gestualidad** y **postura** de los personajes [§7.1] así como por las **distancias que intermedian** entre sí y con el contenedor, en concordancia con la equivalencia entre la **situación dramática** y el contexto de enunciación de un mensaje lingüístico, es decir, aquel conjunto de datos necesarios para la comprensión del texto y de la acción que Pavis establece:

“Describir la situación de una obra equivale a tomar una fotografía en un momento dado de todas las relaciones entre los personajes, a ‘congelar’ el desarrollo de los acontecimientos para establecer el balance de la acción”³⁰⁰

El Momento Pregnante de Lessing frente a la ambigüedad de la Obra Abierta de Eco

Sin embargo, hacer balance de la acción a partir de las escenas muñozianas no resulta fácil. La descodificación del presunto **relato** -o el embrión de relato que constituye el acontecimiento-contenido en una sola imagen, depende del **instante fijado** en la misma. La amplia tradición del tiempo narrativo en imagen fija nos remite al marco teórico de división entre artes espaciales y temporales en razón de la simultaneidad o sucesión de los signos. Así, recordamos la idea del **momento pregnante** de **Lessing**, quien establecía como pauta para narratividad en pintura la selección del momento con mayor **capacidad explicativa** de aquello que había ocurrido con antelación y lo que ocurriría a continuación en el conjunto del relato, una suerte de resumen del **pasado, presente y futuro del relato** en su conjunto.

En los tableaux de Muñoz, por contraste, si bien se sugiere un acontecer próximo, el contenido del relato se manifiesta **difuso e ininteligible**. Se elude la significación unívoca mostrando una narratividad tendente a maximizar la ambigüedad del acontecer sugerido. En este sentido, somos remitidos a la operativa que **Eco** bautizara como **obra abierta**, por la cual se busca una ambigüedad máxima en el mensaje. La imposibilidad de decodificación que se deriva, el misterio implícito en la obra muñoziana, no despierta, sin embargo, el deleite que apunta **Calabrese**³⁰¹. La característica apertura de un **campo de posibilidades** guardando el conjunto de **reglas**³⁰² –operativa ejemplificada a nivel de género, subgénero, etc. en [§A.5.3]- lejos de apaciguar al espectador **impide su complacencia**, desafiando sus expectativas.

El Momento Normal en que Nada Ocurre

Así, en la obra muñoziana la tensión y expectativa de acción manan de una situación con apariencia de normalidad, ilustrada por el artista en relación a los *Dibujos de Gabardina*:

³⁰⁰ Ibídem; p.425

³⁰¹ CALABRESE, Omar. “La era Neobarroca”. Cátedra: Madrid, 1984; p.146

³⁰² CALABRESE, Omar. “El lenguaje del arte”. Paidós: Barcelona, 1987; pp.118-119

“Una habitación normal es muy interesante; encuentro la normalidad muy sugerente. Se pueden crear historias a partir de situaciones normales, una situación normal está lista para que ocurra algo. Si encuentro la pintura surrealista aburrida es porque siempre te imponen la historia”³⁰³

En consecuencia, la normalidad del instante elegido no debe confundirse con la neutralidad narrativa. Muñoz encuentra la normalidad -esperar, conversar,...- altamente sugerente, conviniendo con Pirandello en otorgar al instante normal una especial idoneidad para la acción teatral, una suerte de estado-presagio del acontecimiento:

“Bueno, me parece que, si vamos a hablar de teatro el trasfondo de cualquier acción tiene que ser lo más normal posible”³⁰⁴

Atmósfera y Suspense

Tal componente dramático dominante en el objeto de estudio, aquel asociado a la **expectativa de cambio inminente** -apremiante, próximo- viene dado por el **suspense**³⁰⁵ derivado de la inclusión de elementos que despiertan un sentido de **anticipación** del suceso en el espectador, inferencias que son problematizadas mediante la confrontación con su contravalor. Así, lo normal y lo inquietante conforman una madeja de confusión para el receptor:

“Supongo que esta relación entre lo normal y lo inquietante forma parte del territorio del trabajo”³⁰⁶

Acontecimiento Amenazante e Inminente

Esta operativa queda claramente explicitada en la **atmósfera amenazante** que se cierne sobre el espacio detonando una cierta sensación de alerta inducida por factores como las posturas de los personajes en **actitudes agresivas** o de enfrentamiento— Ej. *Maqueta para última escena de conversación (P0057)* o *el par de fotografías de The Nature of Visual Illusion (P0188)(2)*-, el simulacro de **huecos** por los que el espectador podría caer al abismo –los suelos ópticos de *Double Bind (P0115)(12)*, *The Wastedlad (P0020)*- o la inclusión de **objetos peligrosos** como navajas, ganchos, tijeras, etc. – Ej. *Primer pasamanos (P0012)*, *Lo vi en Marsella (P0010)*, *Ganchos (P0179)*, *Bailarinas con tijeras/navaja (P0209)*, *Tambor de cera (P0025)*-. La posición de alerta mentada deviene por anticipación de un acontecer peligroso que cabe asociar al objeto en escena -recordemos lo austero de los elementos incluidos en las piezas de Muñoz- tal y como postula el **principio dramático** “el arma de Chejov” en que cada elemento en la narración debe ser necesario e irremplazable, basado en su opinión de que *“no se debe introducir un rifle cargado en un escenario si no se tiene intención de dispararlo”³⁰⁷*.

³⁰³ Muñoz afirmaba a Lingwood en *A Conversation*, Nueva York 22 de enero de 1995 en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos” [exh. cat.]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.124

³⁰⁴ SEARLE, Adrian. *Third Ear* en WAGSTAFF, Sheena “Juan Muñoz. Una retrospectiva”. Turner: Madrid, 2008; p.54

³⁰⁵ Según Pavis “[...] *actitud psicológica producida por una estructura dramática*” en PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.432

³⁰⁶ MUÑOZ, Juan & LINGWOOD, James. *A Conversation*. Parkett nº 43, 1995; p.44

³⁰⁷ Distintas fuentes dan cuenta de esta expresión como en RAYFIELD Donald. “*Anton Chekhov: A Life*”. Henry Holt and Company: Nueva York, 1997; p. 203.

Si la evocación de atmósferas constituía el objetivo escenográfico defendido por personalidades de las vanguardias teatrales como Appia y Craig, Krauss aludía en *Ballets Mecánicos* [...] a la apropiación del espacio escénico por arte de ciertos escultores – concretamente Picabia- en su introducción en la escena teatral, en el caso de Muñoz entendemos que más bien se da una teatralización del espacio museístico cercana a la escenografía que no restringe la variedad de materiales implicados, priorizando la creación de atmósfera propia de la práctica instalativa según apunta Josu Larrañaga:

“Cuando, como en el caso de las instalaciones, el desarrollo tridimensional emplea medios diversos, que incorporan luz, sonido, objetos de índole muy diferente, la realidad material se transmuta en un ambiente que integra todos estos datos. La materia en este caso resulta irrelevante, y es la capacidad envolvente y la activación de un espacio durante su puesta en escena lo que transmite una idea de tiempo igualmente escenificada, a veces, con la participación del espectador”³⁰⁸

Situaciones dramáticas “disfrazadas de normalidad”

Sin perjuicio de que en capítulos posteriores tratemos de forma más detallada algunas de las escenas típicamente muñozianas [§7.4], pasamos a apuntar desde la perspectiva temporal las más relevantes:

- Tiempo ritual de Suspensión entre dos Acciones – Entre ... y ... · La suspensión de la acción es “contada” por Muñoz en su escrito más emblemático, “La Posa” en términos de **transición entre dos acciones o direcciones**, una especie de **intersticio temporal** que se corresponde con otro espacial, tal y como se describe el sentido/uso de la edificación anual “la Posa” [§A.3.1.]:

“Aquí el campesino de Zurite se detiene entre dos acciones para habitar un momento de suspensión”³⁰⁹

- El Momento Previo – Antes de... · No sólo renuncia a fijar la escena explicativa del conjunto del desarrollo temporal de un relato completo sino también el instante de clímax. Ambos son descartados en favor de un momento en principio intrascendente, corriente que augura un acontecer próximo.
- Una Actividad – Durante... · Pero no toda escena plantea una acción suspendida en el flujo de su acontecer. Algunos personajes se muestran absortos en una actividad cuyo desarrollo temporal no implica variación, pudiendo tomarse un instante como representativo de todos los demás. Tal **estado** –asociado a la modalidad absortiva teorizada por Fried [§6.3.2]- no obsta en la escena muñoziana para la inferencia de un episodio inminente o inmediatamente precedente, como en el caso de la **espera** del muñeco de ventrilocuo.
- Acción en Proceso – Después de... · Algunas escenas como *Cinco figuras sentadas (con Espejo)* (P0119), *Pieza de Conversación (cables)* (P0198) sugieren la suspensión de una acción en **proceso**³¹⁰ -acciones dialécticas, en movimiento, dependientes de hechos

³⁰⁸ LARRAÑAGA, Josu. “Instalaciones” citado en VVAA, GALLEGO, Rosa y SANZ, Juan Carlos [dir.]. “Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico”. Akal: Madrid, 2006; p.91

³⁰⁹ MUÑOZ, Juan. *La Posa* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.82

³¹⁰ PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.356

anteriores/exteriores-, término que se entiende por oposición al previo de estado. La absorción de cada figura en su tiempo interno da paso a un tiempo relacional.

5.4.3. SECUENCIA Y CAMPO DE COEXISTENCIA

Más allá de la imagen fija única, la **secuencia de imágenes fijas** también resulta coherente con la **concepción relacional del tiempo** puesto que hace referencia a la trabazón entre acontecimientos sucesivos, si bien lejos de constituirse en continuidad, incorpora elipsis intermedias, vacíos a “llenar” de significación por parte del espectador.

Mientras que Lessing opone simultaneidad a secuencia para diferenciar artes del espacio y del tiempo, Krauss considera que en toda simultaneidad hay una **experiencia temporal**, un tiempo de recepción:

“De hecho, la historia de la escultura moderna coincide con el desarrollo de dos tendencias del pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, en las que se considera que el significado depende del modo en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto: la simultaneidad siempre contiene una experiencia implícita de secuencia.”³¹¹



Fig. 5.7 · Sin título (P0270)

Varias son las piezas que en el objeto de estudio se ponen en escena de forma secuencial. Encontramos con series fotográficas que describen bajo su orden cronológico a un **movimiento** sin narrativa explícita, acaso una semilla narrativa indefinida como batear, saltar en plinto o las cuatro fotografías **explicativas de un proceso**, el truco de desaparición propio de los números de ilusionismo. Otras piezas fotográficas como los paneles incluidos en la Gran Instalación *The Nature of Visual Illusion (P0188)(2)*, se colocan de forma consecutiva en un encuadre similar del mismo motivo estático bajo toma con y sin trepidación

[§Fig.5.10]. El aparente movimiento no estriba en el motivo sino en la **toma**. También la distribución espacial puede **secuenciar la trayectoria de visionado**. De hecho, la iluminación rítmica en el suelo del nivel inferior avanza una secuenciación del desplazamiento de espectador en cuyo techo encontrará una escena sin relación argumental o cronológica con la anterior y siguiente. También nos encontramos con piezas que pueden ser interpretadas como la **secuencia cronológica** del habla o canto de una misma boca [§Fig.5.11].

³¹¹ KRAUSS, Rosalind. “Pasajes de la escultura Moderna”. Akal: Madrid, 2002; p.12

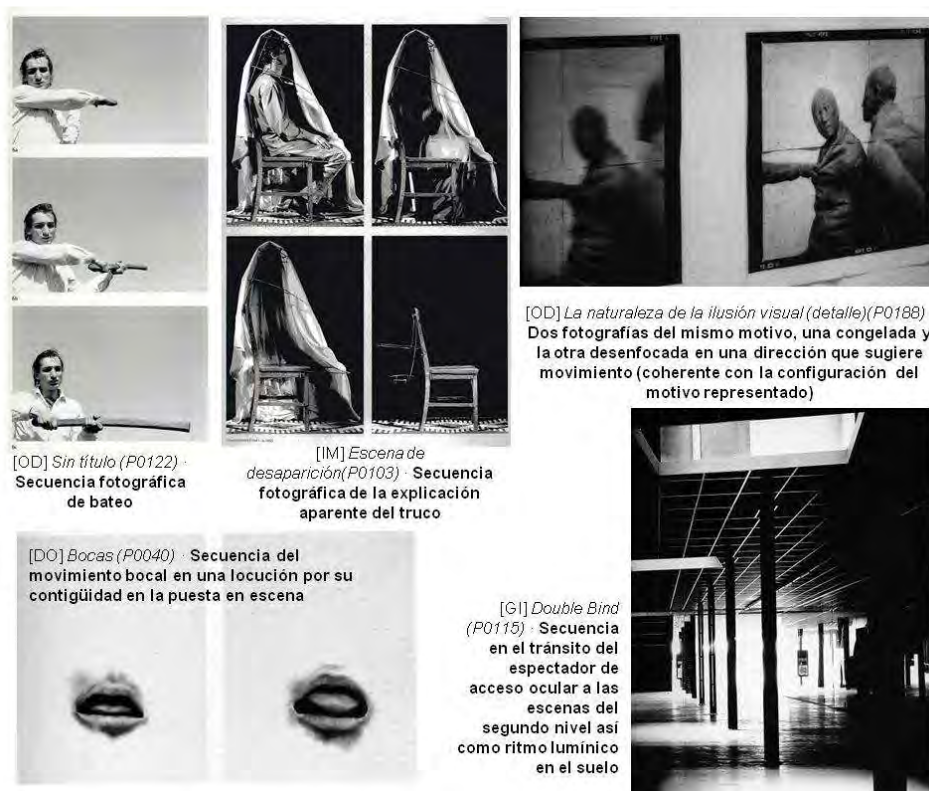


Fig. 5.8 · Sin título (bate) (P0122) · Fig. 5.9 · Escena de desaparición (P0003) · Fig. 5.10 · La Naturaleza de la Ilusión Visual (detalle) (P0188) · Fig. 5.11 · Bocas (P0040) · Fig. 5.12 · Double Bind (detalle nivel inferior) (P0115)

PRINCIPIO ORGANIZADOR

La secuencia es una **unidad narrativa**, formada por una o varias escenas/fases, que mantienen una **continuidad narrativa**. La mera colocación sucesiva de imágenes no constituye por sí sola una secuencia puesto que la serie requiere de una relación que en gran medida viene establecida por la **dirección** y el **orden**³¹². Esto es, si las imágenes de las distintas fases del suceso narrado se disponen de una forma desorganizada o incomprensible, la secuencia queda reducida a **mera sucesión** mientras una secuencia se organiza bajo un **orden unidimensional** conforme al cual las fases se van sucediendo unas a otras.

Por tanto, la sucesión no tiene porqué responder a una secuencia ni a la completa arbitrariedad. También cabe establecer un orden que soporte la intencionalidad narrativa a partir de la idea de montaje cinematográfico de Einseinstein del “**montaje de atracciones**”. John Berger nos recuerda la su visión con respeto al montaje que se basa en una energía que une ambas imágenes por contraste, equivalencia, conflicto o recurrencia. Berger relaciona esta energía con “*el estímulo con que un recuerdo impulsa a otro, con independencia de cualquier jerarquía, cronología o duración*”³¹³.

³¹² Secuenciar (RAE): Establecer una serie o sucesión de cosas que guardan entre sí cierta relación. En www.rae.es, consultado el 3-3-2013

³¹³ BERGER, John & MOHR, Jean. “Otra manera de contar”. Murcia: Mestizo, 1997; p.288

SECUENCIA Y MOVIMIENTO

Aumont resume las teorías de Arnheim y Gaudreault afirmando que el **acontecimiento, como embrión de relato**, se inscribe más en la **secuencia** que en el tiempo. Aun existiendo una **duración** del relato, éste también se define por el **orden**. Goodman, por su parte afirma que un relato en imágenes **no requiere de la temporalización** ni de lo enunciado ni de la enunciación. La imagen narra preferentemente **ordenando** sucesos representados.

Esta última casuística apuntada, más frecuente entre *Esculturas* e *Instalaciones* con pocos elementos, hace coincidir **en una sola estancia varias piezas**, pudiendo percibirse el conjunto como mera **yuxtaposición** de piezas independientes –convención expositiva de objetos artísticos en galerías y museos- o como **compilación de escenas de una narración común** – espacio escénico compartido por una presunta sucesión o simultaneidad de fragmentos dramáticos-. Las posibilidades combinatorias en percepción unitaria son favorecidas por el empleo de representaciones de **grado cero** en los elementos-signo de las diversas piezas, si bien la **secuencialidad y narratividad asociada** concurre en su máxima potencia cuando en las *Grandes Instalaciones*, desplegadas a lo largo de varias estancias, se plantean escenas con elementos comunes de una forma mucho más consciente. Veamos algunos ejemplos:

CASO 1 · Sala 2 "Una retrospectiva" Museu Serralves, Oporto

Yuxtaposición o Presentación Simultánea de Piezas

En la puesta en escena conjunta de piezas disímiles en la misma sala como el ejemplo adjunto el espectador puede enfrentarse a una yuxtaposición de piezas que difieren en tal grado que dificultan en extremo la asunción de relaciones entre sucesos-pieza.

En la **[Fig.5.13]** podemos observar cómo varias piezas comparten estancia expositiva. En el primer plano se nos aparece la pieza *Minarete* para *Otto Kurz (P0007)*, contenido el enmarcado en la propia pieza a través de la alfombra. Curiosamente, la pinacoteca ha debido de



Fig. 5.13 · Vista parcial del montaje de sala 2 en el Museu Serralves, Oporto

intuir insuficiente explícita la exclusión del espectador de tal espacio figurado entendiéndose necesaria la colocación de un marco en el espacio real que éste no debe transgredir para asegurar las condiciones de visión de la pieza. En segundo término aparece una vista parcial de *Este Canto (P0288)*, pieza auto-contenida en una estructura arquitectónica y *Lo vi en Marsella (P0010)* la mirada, son piezas que están **auto-contenidas (enmarcadas)** sobre alfombra o en estructura arquitectónica pero exceden el marco e interfieren de esta forma entre sí. A falta de factor común más allá de referirse a construcciones que aluden a la arquitectura no permite conformar un todo, una atmósfera común pues difieren también significativamente en **escala** – desde el 1:1 del natural hasta el tamaño objetual- y **sentido contextual** – pasamanos de interior, minarete de exterior-.

CASO 2 · *Esquina Positiva (P0058)*

Secuencia y/o Simultaneidad · Recorrido Sin Desplazamiento

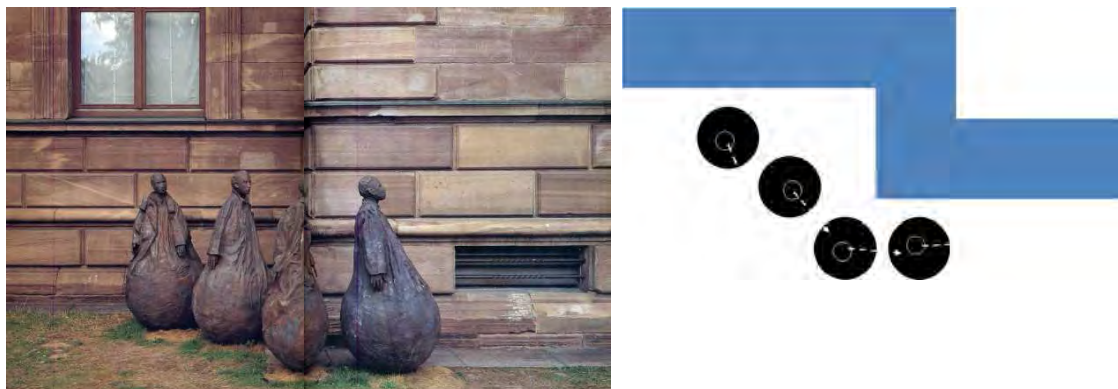


Fig. 5.14 · *Esquina Positiva (P0058)* · a. fotografía alzado · b. esquema en planta con dirección de miradas

La disposición de cuatro figuras prácticamente iguales circunvalando una de las esquinas del espacio expositivo introduce un cierto grado de ambigüedad entre las ideas de **secuencia** – podría tratarse de la misma figura en distintos momentos del recorrido compartiendo espacio de representación como se planteaban los relatos sagrados antes del renacimiento– y de **simultaneidad** distintas figuras que “marchan” en cadena según la dirección que marca la configuración de una esquina exterior del edificio. Esta segunda versión se refuerza a partir del juego de miradas (véase esquema en planta) que parece establecer un cierto vínculo entre las figuras extensible al espectador pero que igualmente podría ser interpretada por una prospección visual de la figura única en el durante de su desplazamiento.

La arquitectura del espacio expositivo por una parte articula la composición en escena y por otra es asimilada por la pieza para sí, que la da a ver ocupándola. La situación que se describe, en cualquier caso, apela al tránsito, prefigurando en el espectador la expectativa de desocupación próxima de la esquina – marco por la posición de las figuras que parece aspiran a seguir adelante. Esta anticipación narrativa contrasta con la carencia de extremidades inferiores, su configuración semiesférica tipo tentetieso sugiere por contra un movimiento sin desplazamiento.

CASO 3 · *Figura riendo a su sombra (P0104) + Loaded Car (P0163) + Panel Fotográfico*

Suceso y Elipsis Temporal (Elusión de Datos Relevantes para la Inteligibilidad del Acontecimiento)

Se trata de una puesta en escena conjunta de tres piezas con **diferencias escalares** y **materiales** –el panel fotográfico bidimensional refleja un fragmento de coche y vía en tamaño superior al natural dejando fuera de campo la mayoría de la información contextual; la figura escultórica que detenta una mueca facial histriónica no llega a alcanzar el 1:1 que supera con creces su propia sombra a la que se enfrenta; el coche metálico descarrilado es bastante inferior al referencial –escala objetual-, si bien el paisaje urbano que contiene lo es aún más –maqueta-. Esta última pieza concita ambivalencias con respecto al movimiento pues, siendo un medio de transporte carece de ruedas para moverse, y siendo un paisaje, su enclave tiene una funcionalidad asociada a la movilidad.

Los elementos dispersos coche-vía urbana-foco-figura gritando incitan la percepción del hilo conductor común, un **sustrato de relato**. Cabe puntualizar este efecto cobra mucha más fuerza cuando las tres piezas son instaladas en una sala única pues en las ocasiones en que comparten sala con más piezas (Tate, Guggenheim) se desdibuja parcialmente su ligazón dispersándose el efecto aludido a pesar de la proximidad.

El tiempo narrativo de la escena sin embargo se resiste a la **secuenciación** puesto que **el orden interno** de articulación no queda claro en absoluto, pudiendo tratarse de varios puntos de vista **simultáneos** del mismo instante del acontecer o de diferentes. Dado que no queda establecido un orden particular de lectura no podemos hablar de secuencia, aunque sí de espacios intermedios y elementos comunes cuya visualización conjunta permite inferir instantes/puntos de vista diversos de un mismo suceso, un **accidente de coche** gracias a la aportación cómplice del espectador –su horizonte de conocimiento–.

Otro elemento histórico con respecto a la temporalidad en arte al que puede remitir la figura es el debate suscitado en torno al Laocoonte y la posibilidad de que grite ¿es legítimo representar un grito en escultura?³¹⁴

CASO 4 · Bocas (P0040) + Árabe (P0197)

La puesta en escena de los dibujos de *Bocas* (P0040) en diferentes grados de apertura, suele disponerse conjuntamente, **en sucesión** sobre una pared o dos en escuadra, enmarcando un espacio tridimensional (esquina) y evolucionando así más netamente hacia la instalación.



Fig. 5.16 · Retrato de Hombre Turco (P0197) + Bocas (P0286)

³¹⁴ Winckelmann ve «el espíritu probado de un gran hombre que lucha contra el tormento e intenta reprimir la expresión de sus sensaciones encerrándolas dentro de sí; no rompe a gritar, como en Virgilio [Eneida, II, 774, y III, 48], sino que sólo exhala algún suspiro de inquietud...» **Schopenhauer** sostiene que no conviene realizar análisis exclusivamente psicológicos, sino a razones estéticas: si Laocoonte no grita es precisamente porque la belleza, en el arte antiguo, no *tolera* la expresión del grito «puesto que a causa de las limitaciones del arte, el dolor del Laocoonte no podía verse representado por el grito, el artista hubo de poner en marcha otra expresión de ese dolor y lo consiguió con el máximo esmero» una opinión apoyada en el propio **Lessing** quien asegura al final del primer capítulo «nada más antiteatral que el estoicismo, pues nuestra piedad es siempre proporcional por el sufrimiento que manifiesta el personaje que nos interesa». En ¿Grita el Laocoonte? Una aproximación desde Lessing y Schopenhauer disponible en: <https://apuntesdelechuza.wordpress.com/2011/01/02/%C2%BFgrita-el-laocoonte-una-aproximacion-desde-lessing-y-schopenhauer/>, consultado 25-04-2015.

La similitud en las cuestiones formales (dimensiones, cromatismo, técnica, etc.) del enmarcado de las bocas, las variaciones entre la posición bucal representada –eludiendo el resto de facciones faciales- y el hecho de que se coloquen en contigüidad, promueve la posibilidad de ser concebidas como instantes sucesivos de un movimiento vocal, aludiendo una **melodía** ausente y, en consecuencia, a la secuencia. Pero también cabe una interpretación desde la simultaneidad –varias voces en **armonía**-, que cobra mayor sustento espacial en la medida en que los dibujos se instalan los unos sobre los otros (como en la imagen) en una suerte de coro que rodea a la figura escultórica.

Tanto el vestuario como el título de la figura del *Árabe u Hombre turco (P0197)* aluden a factores culturales diferentes a los occidentales - cánticos y danzas cuyos indicios también se presentan en otras piezas como *Minarete (P0007)*, colocado sobre una alfombra turca, o los derviches del *Dibujo de Gabardina (P0030)*- que condicionan los sonidos imaginados en los dibujos de bocas.

La posición de esta figura no esconde su deuda con “El escriba sentado” (1479–81) de Gentile Bellini [SA.5.3]. No obstante, a diferencia del cuadro original, la figura escultórica se presenta directamente sobre el suelo, forzando al espectador a agacharse para acceder al rostro y al espacio intermedio entre su mirada y la actividad manual que absorbe su atención, y planteando un contrapeso físico al olvido de sí mismo que Muñoz valoraba en la pintura original, una absorción en su propio presente que Muñoz estima lugar de ocultación:

“El lugar en el que es posible esconderse es el presente. El carácter de Bellini habita dentro de su propia burbuja. Sigue siendo indiferente a nuestro presente. Su resonancia emocional es tal que, cuando nos centramos en su presente, olvidamos el nuestro. Ese hombre turco no está ahí para que le vean. Está ahí porque para nosotros ya está oculto. No en nuestro espacio, sino en su propio tiempo, en su propio presente.”³¹⁵

En Conclusión

I. Posición Estatuaria y Tiempo corriente: Los personajes de Muñoz se hallan suspendidos en un lapso temporal, condenados a la imposibilidad de devenir mientras el espectador, inmerso en el discurrir de la temporalidad corriente, intenta comprender una historia latente que intuye a partir de la situación incompleta mostrada, pugna por re-construir a partir de unos fragmentos.

II. La narrativa muñoziana se resuelve **desde el antes y/o el después**, nunca se representa el momento presente explicativo del suceso. En este sentido cabe recordar cómo Berger en “Otra Manera de Contar” defiende la posibilidad de contar algo mediante su ausencia –del mismo modo que otro referente literario de Muñoz, Marguerite Duras-. De esta forma indirecta puede el artista madrileño abordar la representación de **lo irrepresentable** –el presente y la muerte-:

³¹⁵ MUÑOZ, Juan en conferencia en MARÍ, Bartolomeu y LINGWOOD, James [comis.]. “Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio” [exh. cat.]. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.126

“Pero la experiencia de la presencia es... es el reflejo de su propia ausencia. No recuerdo haber sido nunca capaz de representar el presente/presencia, igual que no creo que uno pueda nunca llegar a representar la muerte; son dos cosas que están fuera del alcance del arte. Así que el único modo de relacionarse con una de ellas es mediante su doble, mediante su opuesto, mediante aquello que ha ocurrido o que va a ocurrir, mediante la ausencia del momento exacto de estar ahí”³¹⁶

Tal forma de proceder remite una vez más a la **retórica de la ausencia**, dejando fuera de lo explicitado parte de la información requerida para (re)componer el puzle completo del relato permitiendo su **comprensión intelectual**.

II. Las imágenes son fundamentalmente **ambiguas** a nivel de significación. Mientras el reconocimiento de los elementos despierta una actividad interpretativa en el espectador -quien en ocasiones goza de otros asideros paratextuales como, pongamos por caso el título – jamás queda clara la naturaleza del relato que se intuye constituyendo una obra abierta en extremo. Así, triunfa el oscurecimiento que Lévinas atribuye a la imagen y la falta de idoneidad de la razón para la experiencia estética.

³¹⁶ MARÍ, Bartolomeu y LINGWOOD, James [comis.]. “Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio” [exh. cat.]. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.126

5.5. CONCLUSIONES

TEMPORALIDAD ELEMENTAL MUÑOZIANA · ENTRETIEMPO (LÉVINAS)

Si por un lado el sentido temporal tradicional de la estatuaría corresponde a un **tiempo trascendente** –atemporalidad- que jamás concurre con la temporalidad corriente del espectador y por el contrario el teatro se distingue por el **convivio** espacio-temporal de los asistentes, situamos la **temporalidad propiamente muñoziana** en un lugar paradójico entre ambos planteamientos. Un lugar guiado por la idea de **entretiempos** acuñada por el filósofo lituano Emmanuel Lévinas en relación a la posición estatuaría. Procedemos a describir las características más significativas del tiempo muñoziano, del entretiempos, que detentan una clara relación con los sucesivos **enfoques científico-filosóficos** dominantes en occidente:

Más Acá · Ni Trascendente Ni Atemporal

Las reiteradas declaraciones de Muñoz en torno a la idea de que las estatuas lejos de mostrarse indiferentes al tiempo corriente “viven” despreciándolo, la inclusión en su obra de elementos móviles o sonoros que explicitan un cambio perceptible a los ojos u oídos del espectador, figuras mirando al reloj o relojes que siguen su curso, abundan los elementos que desechan la concepción de tiempo absoluto de Platón. En consecuencia queda excluida la **atemporalidad** trascendente e inmóvil del *más allá* para situar el **entretiempos** en una temporalidad *más acá*. La exclusión de la transcendencia mientras se abraza la representación excluye la dimensión mágica para investir a la obra de Muñoz de **falsedad e ilusionismo** [§A.3.1].

Lapso en Bucle · Eternidad en el Entretiempos

El entretiempos goza pues de una **duración**, que cabe entender en sintonía con la conceptualización temporal aristotélica y que necesariamente está “enmarcada”, esto es, tiene lugar **entre límites**. Dicho lapso-duración del entretiempos de Muñoz en ocasiones se muestra perfectamente perceptible a la mirada o escucha. Es el caso del tiempo que los intérpretes de las *Piezas de Radio y Per formativas* emplean en ejecutar sus actuaciones a lo largo de una realización escénica o emisión radiofónica -que remiten a la periodicidad de su programación o cuya duración y estructura temporal común a los diferentes capítulos o apartados viene pre-establecida-; el de la sintonía musical y/o la conversación que incluyen algunas piezas o el movimiento continuo descrito con desplazamiento en el marco de un breve intersticio espacial perfectamente acotado –circuito cerrado- o el giro en torno a un eje. Todos estos desarrollos temporales se dan **en bucle** sin interrupción. Podemos extender este mismo sentido durativo de repetición en bucle a las piezas inmóviles, entendiendo que el lapso temporal repetido consta de una duración tendente a cero –un **instante**-. En ningún caso la **posición estatuaría** sería indiferente a la duración. La repetición en bucle de tal lapso lo proyecta hacia la

eternidad, una eternidad en el más acá que habilita la concurrencia en oposición de dos valores durativos: **lapso y eternidad**.

Suspensión · Dislocación del Flujo del Acontecer

El entretiem po, al margen de la duración que comprenda, acusa una suspensión del fluir de la temporalidad corriente de cuyo devenir no puede participar. Si en el seno de la temporalidad literal unos acontecimientos derivan en otros dándose una serie de relaciones de causalidad que los relacionan, el lapso sin solución de continuidad de la estatua se encuentra desligado, suspendido del flujo del acontecer en curso, **demorando sine die** su desarrollo y desenlace. El movimiento o la sonoridad recurrentes encapsulan la “vida” de la estatua negándole el acontecer propio del transcurrir en un flujo “irrebobinable”. Su destino se encuentra fijado como los personajes pirandellianos ya escritos en una obra dramática si bien esto no niega una especie de voluntad férrea o deseo de cambio beckettiano.

Despersonalización · Irresponsabilidad y Olvido

Es precisamente esa imposibilidad de realizarse en el acontecer lo que exime a la figura de toda responsabilidad con respecto a los acontecimientos futuros o pasados. El tramo encapsulado en el entretiem po, precisamente por hallarse dislocado, fuera del fluir de la sucesión, deviene **anónimo** y desligado de las relaciones de causalidad que se pudieran desprender en relación a otros momentos. No sólo exime de responsabilidad respecto al pasado y futuro del instante de suspensión sino que se desliga dejándolos atrás, en el **olvido**. La memoria deviene olvido y el porvenir retardo. Si la estatua ha adquirido históricamente un sentido conmemorativo –guardar la memoria- la de Muñoz presenta el extremo opuesto de ese mismo orden memorístico.

ARTICULACIÓN Y TIEMPO NARRATIVO

Recordemos que Muñoz comenzó construyendo elementos arquitectónicos que plantean una narración-desplazamiento potencial en términos espaciales para pasar a incluir posteriormente figuras que permanecen concentradas en su propio espacio-tiem po suspendido (Fried). Tales elementos se conjugan en la puesta en escena de diferentes modos, definiendo su **articulación** el tiempo narrativo.

Montaje · Secuencia o Campo de coexistencia

La narratividad se da en el **montaje** – instalación, sucesión de imágenes fotográficas (fijas) con intencionalidad narrativa, puesta en escena conjunta de los elementos-, pudiendo configurar una **secuencia** -cuyo hilo conductor frecuentemente estriba en la sucesión cronológica de imágenes ilustrativas de determinado movimiento- o una **imagen única** donde, presentados sus componentes **en simultaneidad**, se establece una suerte de relación de **atracción entre imágenes** que descartan el principio ordenador cronológico de la secuencia, conformando un **campo de coexistencia** similar a la **memoria** -cúmulo de fragmentos sobre el que construimos una historia coherente-. Cabe apuntar que la convivencia de varias piezas en una sola sala no

concita necesariamente una narratividad conjunta reclamando afinidades para su percepción conjunta.

En el caso de las instalaciones de Muñoz no sólo depende de la selección de imágenes y del orden de sucesión sino muy especialmente del **despliegue espacial** que se realice en el contenedor de turno. Así, el avanzar del espectador **a través** de las imágenes-escultura, deviene **experiencia espacial, corporal además de imaginativa-intelectiva**.

Discontinuidades, Elipsis e Ininteligibilidad

Encontramos aplicable la descripción de la narrativa fotográfica Berger cuando afirma que cualquier narración requiere de la asunción de ciertas relaciones entre sucesos derivadas de las necesarias **elipsis** –lo no dicho- aflorando una combinación entre **lo no-dicho** (zancada) y lo acordado, esto es, **lo ya dicho** con anterioridad – en el caso de Muñoz frecuentemente se remite al horizonte de figuración histórico-artístico que supone el acuerdo tácito que une las discontinuidades- por lo demás, siempre se carece a la información suficiente como para desentrañar los pormenores de aquello se sospecha va a acontecer. El relato se escabulle de la aprehensión intelectual.

Suspense · Cuando no pasa nada pero está a punto de pasar

La situación dramática en suspensión no hace referencia al momento culminante del relato, al hito explicativo, sino a situaciones en que predomina la normalidad, en que **no pasa nada** significativo. La atmósfera de normalidad de Muñoz está preñada sin embargo de **suspense, preparado para la acción, su espacio está activado** en el sentido de que muestra al espectador la imagen de una situación que fomenta la anticipación o inferencia a nivel imaginativo de acontecimientos inminentes –*temporalidad experimentada*- a partir de recursos y estrategias que a lo largo de la **historia de la representación** han conferido narratividad a la **imagen fija**. Un acontecimiento futuro e incierto que siempre demora su llegada en la línea de la figuración de de Chirico vista por Buchloc:

“De Chirico describe sus pinturas como escenarios decorados para que, de forma inminente, se represente en ellos obras amenazadoras pero desconocidas, e insiste en los demonios inherentes a los objetos de representación [...] De Chirico habla de la tragedia del júbilo, que no es otra cosa que la calma que precede a la tormenta; así el lienzo se convierte en el escenario que permite representar el futuro desastre.”³¹⁷

Tiempos Irrepresentables

El acontecer que se vislumbra no se proyecta en exclusiva hacia el futuro. La huella de un **acontecer pasado**, de cuyas consecuencias da cuenta la pieza, también resulta relevante e inferible –la habitación vaciada requiere de un lleno anterior del que carece la habitación vacía-. En cualquier caso **el momento pregnante** del relato, las relaciones de causalidad explicativas de su desarrollo permanecen **inaccesibles**, respondiendo al modelo interpretativo de **ausencia**

³¹⁷ BUCHLOC, Benjamin H.D. *Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea* en WALLIS, Brian (coord.). “Arte después de la Modernidad” Akal: Madrid, 2001; p.112

de Barilli³¹⁸. Así, frente a la experiencia directa del mundo que promueve el modelo de presencia (teatralidad-performatividad), Muñoz plantea un tiempo narrativo a través de la falta de algo que queda evocado despertando en el espectador procesos deductivos característicos de una creación fundada en la **re-escritura y re-formulación de lo ya dicho, pintado, escrito** en línea con la **tendencia intertextual** de la puesta en escena contemporánea.

Como sostiene Berger, la tensión esencial en la obra de Muñoz no estriba tanto en su desenlace (inferido, pues nunca se alcanza) sino en el **misterio de sus vacíos**. La forma de contar de este *storyteller desde el antes y/o el después* le permite hacer alusión indirecta a los tiempos irrepresentables: el presente y la muerte.

CONDICIONES DEL ENCUENTRO Y PUESTA EN ESCENA

La imposibilidad de convergencia no se restringe a las temporalidades intra-pieza, también afecta a las relaciones entre ésta y el espectador determinando las condiciones del encuentro mutuo, unas **condiciones de encuentro** dependientes del contenedor en que se ubica así como de las circunstancias referidas al espectador, según Muñoz:

*"We are confronted in modern times with the task of placing and displacing objects in a given environment. It requires an understanding of the physical framework, but also of the moment of the spectator's arrival into the room."*³¹⁹

Aunque la pieza de Muñoz no constituye un sistema autorreferencial en sentido moderno debido a las relaciones intertextuales que detenta, el bucle temporal en que las figuras se hallan suspendidas torna imposible la **retroalimentación** entre los dos grupos de agentes – actores y espectadores-. La temporalidad sólo concurre con la aparición del espectador, cuya imaginación congrega las posibilidades de acción de la escena:

*"[...] siempre veo en el escenario un territorio en el que puede darse la acción, cualquier acción. Si pudiéramos retirar a todos los actores, el decorado se convertiría en un paisaje imaginario en el que podría tener lugar cualquier acción. Me interesaba más ese atrezzo vacío del teatro, de noche, cuando todo el mundo se ha ido y a pesar de todo la topografía de la imaginación sigue ahí, abierta a lo que pueda ocurrir, a cualquier cosa."*³²⁰

Condiciones de Encuentro entre la Pieza y el Espectador

El encallamiento temporal supone la inexistencia de desarrollo de acción alguna, de *encarnación* [levantamiento] durante un lapso temporal concreto compartido entre 'los personajes' y el público, alejan el objeto de estudio de una **teatralidad por bucle de**

³¹⁸ Calabrese indica que el crítico de arte Renato Barilli, reconociendo un carácter interpretativo a la semiótica basa su crítica estética en dos modelos interpretativos opuestos en "Fra presenza e assenza" (1975): el modelo de *presencia*, ligado a la fenomenología y el pragmatismo (McLuhan, Marcuse) frente al de la *ausencia*, de índole racionalista, deductivo, analítico (Calvino, de Chirico) en CALABRESE, Omar. "El lenguaje del arte". Paidós: Barcelona, 1987; p.116

³¹⁹ MUÑOZ, Juan & LINGWOOD, James. *A Conversation, May 2001* en MAY, Susan. "The Unilever Series. Juan Muñoz: Double Bind at the Tate Modern" [exh. cat.]. Tate Gallery Publishing Limited: London, 2001; p.74

³²⁰ Juan Muñoz en SEARLE, Adrian. *Third Ear* en WAGSTAFF, Sheena "Juan Muñoz. Una retrospectiva" Turner: Madrid, 2008; pp.52-54

retroalimentación autopoiético (Fischer Lichte, 2011). La única acción posible es desarrollada, en su caso, por cada espectador oyente ante la indiferencia de las estatuas.

El viaje de la visión literal a la imaginada que opera la escenografía (Surgers, 2005), una metáfora tan adecuada a la investigación de la obra de Muñoz, se despliega primordialmente en **términos espacio-temporales complejos, múltiples y dislocados**. Un espectador que tendrá ante sí, en su derredor, más allá o más acá de lo perceptible, mundos sugeridos por ambientes de corte escenográfico pero la acción, el presente de los personajes siempre quedará fuera de su alcance, aun cuando produzca un efecto de co-presencia, siguiendo a López Aguilés:

“La acción transcurrirá en una especie de dimensión existencial con la que el espectador no tiene posibilidad de contacto. El aislamiento, la imposibilidad de comunicación, la falta de entendimiento, la soledad y la frustración conducen al visitante a un profundo extrañamiento.”³²¹

Convivio Negado también ante Intérpretes

La negación de co-presencia se manifiesta de diversas formas. Cuando las figuras antropomorfas de Muñoz son **intérpretes** (voz, performers) frecuentemente no comparten espacio con el público (emisión radiofónica) y los tiempos de la realización escénica o la grabación sonora se hallan pre-determinados, sin margen de maniobra o intervención por parte de los espectadores. La co-presencia pues resulta en las piezas en que existen actores seriamente limitada y confusa -las dimensiones temporal y espacial son extrañadas y manipuladas- para devenir en el resto de la obra **imposible a la par que vanamente esperada** (existe ilusión de co-presencia efímera que se desvanece necesariamente en el efecto teatral) por tensionamiento entre el tiempo narrativo y la estasis en el tiempo corriente.

Teatralidad · Apropiación y Propósito Estético

La clasificación en función de la movilidad de las piezas en la obra de Muñoz ha arrojado una amplia diversidad de temporalidades que abarca la totalidad de las tipologías escultóricas a las que Krauss agrupa bajo el paraguas de la teatralidad por oposición a Fried -escultura cinética, tableau de “actores sucedáneos”, escultura ambiental, incluso la realizaciones escénicas o lo que puede ser considerado una especie de borrador escenográfico³²²-, sin embargo, no cabe y nos preguntamos con ella por el propósito estético de esta teatralidad:

“La cuestión no es si ciertos artistas han querido apropiarse del espacio escénico o explotar el tiempo dramático proyectado por el tiempo real; la cuestión en por qué, con qué fines estéticos, han querido apropiarse de tales cosas o emplearlas”³²³

Puesta en Escena · Obra de Arte Total y Puesta en Escena Contemporánea

El carácter **múltiple** y **paradójico** (ambiguo) que adquiere la temporalidad en la obra de Juan Muñoz contribuye a una ceremonia de la confusión ilusionista orquestada tensando de forma sutil el **marco discursivo de la escultura** a lo largo de la historia hacia lo teatral.

³²¹ SÁNCHEZ AGUILÉS, Mónica. “La instalación en España 1970-2000”. Alianza Forma: Madrid, 2009; p.168

³²² KRAUSS, Rosalind. “Pasajes de la escultura Moderna”. Akal: Madrid, 2002; p.203

³²³ *Ibidem*; p.205

Decimos **múltiple** en la medida en que prima la **proliferación de discontinuidades** –cada elemento se encuentra suspendido en su “presente”, los inter-espacios entre elementos, las escenas entre sí,...- **coexistiendo en un campo común** de sustrato narrativo con niveles/órdenes temporales diversos asociados a los definidos como elementos mínimos del hecho teatral especialmente durante el proceso de recepción -la memoria y el tiempo corriente en que el espectador mira y se desplaza-.

Efecto paradójico³²⁴ porque se prima la concurrencia (por simultaneidad – *Instalaciones*- o sucesión – *Piezas de Radio y Performativas*-) de sentidos temporales en **contraposición**. El montaje de atracciones preferencia la relación de **conflicto** de las temporalidades coexistentes. Esta dispersión y aparente contradicción entre tiempos funciona justo en sentido opuesto a la convergencia de la **puesta en escena intermedial** basada en la idea wagneriana de **Obra de Arte Total** (y la síntesis entre disciplinas de Lessing también) que Appia defiende:

*“El interés principal y el propio contenido de la obra es la síntesis. La confluencia de tiempos y espacios de todos los ingredientes”*³²⁵

Sin embargo la aproxima a la puesta en escena contemporánea en el sentido de que, según lo expuesto por una temporalidad aproximativa a la **intermedialidad** característica de la nueva puesta en escena (Lorente, De Diego y Vázquez, 2012).

³²⁴ En su acepción retórica la RAE define Paradoja como “figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción”, véase www.rae.es, consultado 24-3-2014

³²⁵ QUESADA, Fernando. “La Caja Mágica. Cuerpo y escena”. Fundación Caja de Arquitectos: Barcelona, 2004; p.21

ANEXOS CAPITULARES

ANEXO 5.1 · TEMPORALIDAD EN EL HECHO ARTÍSTICO

El análisis intra-pieza se apoyará en las diferentes **maneras en que actúa la temporalidad en el hecho artístico -como artefacto y como representación teatral**. La separación en distintos niveles se revela eficiente en aras de una claridad en la explicación, pues el tiempo de la pieza, del artista y del espectador frecuentemente se halla en diversos grados de interrelación. La tesis doctoral en Filosofía Estética de Carmen González García *“Artefactos Temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas”* nos ha resultado útil gracias a su análisis del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas en que distingue varios niveles temporales en relación al artefacto, la producción, diégesis y recepción.

ANEXO 5.2 · THE WASTEDLAND · Puesta en Escena · Comparativas

La pieza denominada *The Wastedland* nos ofrece la oportunidad de realizar un análisis comparativo amplio:

1. Diversas puestas en escena en contenedores disímiles durante la exposición retrospectiva
2. Comparativa con la pieza de Liliana Porter “La Tejedora” pues muestra igualmente un personaje sentado estático junto a un elemento-materialización temporal de una actividad.
3. Comparativa con la puesta en escena de la lectura dramatizada del poema de T.S. Eliot del que toma su título realizada por Fitzroy Producciones.

ANEXO 5.3 · INTERTEXTUALIDAD (POR ALUSIONES)

Las referencias a otros textos – bien literarios, plásticos o de cualquier otra índole- abundan en la obra muñoziana erigiendo el marco histórico-artístico en referente ineludible. A lo largo de este anexo proponemos una serie de piezas, géneros y autores en términos comparativos con piezas concretas de las que detectamos alusiones.

ANEXO 5.1 · TEMPORALIDAD EN EL HECHO ARTÍSTICO

La doble clasificación que abordamos a continuación en relación al **tiempo teatral** y al **artefacto artístico**, tiene por objeto aclarar los términos temporales empleados a lo largo del estudio. La división teórica derivada de la separación de la artes en función de su temporalidad no excluye posibles **confluencias en su aplicación** al conjunto de la obra de Juan Muñoz de tal forma que permitan una reflexión sobre **un orden temporal común** en que la pieza performativa y el artefacto supongan sólo casos específicos situados en extremos opuestos.

TIEMPO TEATRAL

Anne Übersfeld define el tiempo teatral como *“la relación entre el tiempo real de la representación, duración vivida por el espectador y el tiempo de la ficción”*³²⁶. En la estructura temporal de la obra dramática concurren por tanto dos temporalidades según coinciden en señalar tanto Patrice Pavis como Anne Übersfeld, el **tiempo escénico** y el **tiempo dramático**.

Tiempo Escénico

Tiempo de desarrollo de la realización escénica frente al espectador. Es medible cronométricamente aunque también está relacionado con el sentido subjetivo que se deriva de la percepción de duración en el espectador –aburrimiento, absorción...-): La ligazón que establece Übersfeld con el aquí y ahora de espectador y performers/actores, nos remite al presente continuo de la temporalidad corriente:

*“tiempo vivido por el espectador confrontado al hecho teatral, tiempo del acontecimiento, ligado a la enunciación, al hic et nunc al desarrollo del espectáculo. [...] se desarrolla en un presente continuo [...]”*³²⁷.

Tiempo Extraescénico o Dramático

tiempo de la ficción, de la fábula. A diferencia del tiempo escénico que remite al tiempo mismo, éste ha de ser reconstruido a través de un sistema simbólico):

“[...] no está ligado a la enunciación hic et nunc, sino a la ilusión de que ocurre, ha ocurrido u ocurrirá algo en un mundo posible, el de la ficción.”

Comprende el tiempo continuo de los **acontecimientos representados** en escena así como los que el espectador reconstruye en su imaginación a partir de los datos proporcionados durante el diálogo -un **tiempo evocado**, anterior al comienzo de la acción y recordado por los personajes en diálogo o en un relato reconstructivo de sus historias personales-.

³²⁶ “[...] le rapport entre le temps réel de la représentation, durée vécue par le spectateur et le temps fictionnel.” (Übersfeld 1981: 239) citado y traducido en FALSKA, María, *Relación Tiempo Escénico – Tiempo Dramático en algunos ejemplos del Teatro Español del Siglo XX*, Études Romanes De Brno 30, 2009, 2; consultado el 18-2-2015

³²⁷ PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.477

Duración

Confrontando ambas tipologías temporales en términos de duración, cabe apuntar que la **isocronía** constituye la excepción en teatro, siendo más propia de prácticas parateatrales y performances, especialmente de aquellas elusivas de toda representación. El caso más frecuente es que **el tiempo dramático sea más extenso que el escénico**.

Unidades Aristotélicas

El modo de concebir y experimentar el tiempo ha variado a lo largo de la historia y las formas de representarlo y expresarlo dan cuenta de las variaciones en la concepción cultural del mismo. El ideal clásico propugna una **unidad de acción, lugar y tiempo** congruente la perspectiva renacentista que se asienta sobre la física clásica. Se promueve una aproximación entre ambos tiempos -escénico y dramático- que restringe éste último a 24 horas desembocando en una estética naturalista. Pero los parámetros científicos clásicos entran en crisis y el teatro se enfrenta con nuevos ojos a la temporalidad, con los ojos de la experimentación. La trepidante evolución tecnológica del siglo XX altera la experiencia temporal y se abre directores de escena actuales como Robert Wilson que, por el contrario, **dilatan el tiempo escénico restituyendo un tiempo dramático más corto**.

Robert Wilson · Experimentando los Extremos Temporales

La experimentación que Wilson realiza con los extremos escalares espacial y/o temporal resulta un caso extraordinario, llegando algunas de sus obras a erigirse como auténticos referentes. El Tiempo Escénico (duración) y el espacio teatral de *KA MOUNTain* y *GUARDenia Terrace* supone un caso singular pues fue puesta en escena a partir de una mega-estructura concebida por horas donde actuaron hasta 700 personas entre reparto internacional y habitantes locales en las siete colinas de una montaña iraní con una duración de siete días -del 2 al 9 de septiembre de 1972- “a kind of frame or window to the world where ordinary and extraordinary events could be seen together”³²⁸. También el **tiempo de creación** es prorrogado al límite, como corrobora el proyecto *Monster of Grace: A Digital Opera in Three Dimensions*, un work in progress cuyas diferentes versiones vienen representándose desde 1998. Desde parámetros menos extremos, la ópera experimental *Einstein on the beach* (1976), elevada a la categoría de clásico contemporáneo, mostró al “gran público” un proyecto interdisciplinar, en ausencia de trama y guión relacionado con la imagen, de creación conjunta con otros dos artistas minimalistas, el compositor Philip Glass y la coreógrafa Lucinda Childs, de **cinco horas de duración** sin necesidad de interrupción pues al público se le permitía salir o entrar al auditorio con entera libertad.

Pero más allá de la duración del conjunto de la realización escénica, la **velocidad de las acciones** en su transcurso también es objeto de experimentación. Wilson Extrema el ritmo del movimiento de los actores en escena. Su experimentación con la velocidad del movimiento - dilatado o comprimido- no se da en términos conceptuales, no tiene que ver con la idea de

³²⁸ [una suerte de marco o ventana al mundo donde los eventos ordinarios y extraordinarios pudieran ser vistos a la vez] en <http://www.robertwilson.com/ka-mountain-and-guardenia-terrace/>, consultado el 25-3-2015

aceleración temporal que parece impregnar la contemporaneidad (Augé). Su experimentación manifiesta una visión **plástica de la temporalidad teatral** –extracotidiana- procurando hacer converger energías diversas en el instante(s) generado a partir de un movimiento extremadamente lento.

CASO 1 · *A Man in a room, gambling (P0108)*

Tiempo Escénico y Dramático en la Obra Muñoziana

En este sentido, queremos poner de relieve el juego de confusión entre tiempo escénico y dramático implícito en la realización escénica de *A Man in a room, gambling (P0108)*. Durante la duración capitular fija de 5 minutos de emisión se enuncia un **contenido de no-ficción** – explicación de trucos de cartas reales-, si bien en alguno se fingió emitir desde un emplazamiento exterior. Para la realización escénica se seleccionaron varios capítulos a emitir pretendidamente en directo ante un público que con anterioridad y posterioridad a tal emisión recibía instrucciones de comportamiento en función de estar “en el aire” (audibles y en directo) o fuera. Dado que no existió emisión en directo alguna –era un engaño, no hubo posibilidad de escucha radiofónica- podríamos considerar que tales instrucciones en rigor formaban parte del **tiempo escénico** –en contra de la apariencia de no-ficción-. Tampoco la enunciación vocal resulta ser en riguroso directo puesto que avanzada la realización Muñoz revela que está haciendo **play back** -emisión mediada, cristalizada, pregrabada con anterioridad- en una estrategia que recuerda al muñeco de ventrílocuo, que “habla” a través de otro. En este caso, la voz era del propio Muñoz pero emitida en el pasado.

Por otra parte, la **contextualización del tiempo escénico** en el conjunto de la programación de tarde noche pretende emular la experiencia de **deslocalización (espacial)** derivada de las descripciones del espacio marítimo imaginario que construye un oyente del parte meteorológico marítimo posterior al noticiario radiofónico.

En *A Man in a room, gambling (P0108)* el tiempo dramático se distribuye en una **estructura** de contenidos igualmente fija: saludo-introducción, explicación del truco y despedida, siendo la segunda parte la de mayor peso. La fugacidad de su emisión impide su adecuada comprensión perdiéndose en el *showing-telling* la posibilidad de comprensión del espectador. Esta imposibilidad de aprehender el conjunto de la explicación por la imposibilidad de volver a partes del textos previamente mentadas también lo encontramos en *A Registered Patent [...] (P0111)*. En alusión al medio radiofónico:

[...] los oyentes de radio no tienen la posibilidad de detenerse ante una información, analizarla o retroceder para restablecer el sentido de una frase [...]. La fugacidad de los mensajes exige al oyente de radio una mayor atención, sobre todo si se tiene en cuenta que, en muchas ocasiones, la radio no pasa de ser un ruido simultáneo a otro tipo de actividades”³²⁹

³²⁹ ORTIZ, Miguel Ángel & VOLPINI, Federico. “Diseño de programas de radio. Guiones, géneros y fórmulas”. Paidós: Barcelona, 1995; p.20

Orden Cronológico

En cuanto al **orden cronológico**, cabe plantearse el desarrollo temporal en términos de **Continuidad y Direccionalidad**.

Continuidad

Considerando la **continuidad** de la pieza, la temporalidad puede ser **continua** -en un solo acto- ó **discontinua** -cuando se dan **elipsis temporales**, esto es, la supresión de ciertos tiempos (espacios) y acciones que se dan por supuestos obligando, de esta manera, al espectador a adivinar y completar aquello que no quede dicho.

Al respecto de esta cuestión *Building for Music (P0109)* proporciona un esquema de descripción de un mismo edificio desde diferentes momentos. El narrador evoca el motivo de su desaparición incorporando un dato real a la narración ficticia [3'58''] y describiendo el auditorio mientras presuntamente busca en directo el solar vacío "desocupado", alternando sus intervenciones con las del arquitecto refiriéndose al proyecto del futuro auditorio. El **tiempo dramático** (de emisión) se estructura, por tanto, en una **diacronía** -en que se van alternando las visiones de futuro (prescrito) y pasado (presente, directo, del espectador) si tomamos como referencia central el tiempo que estuvo construido-.

Dentro del manejo diacrónico del tiempo hemos descrito esta modalidad de **Tiempo Simultáneo** -que implica la **sucesión alterna de dos o más tiempos**- pero también cabe la inclusión de **Tiempo Congelado**, esto es, la detención momentánea de la acción que suele responder a la intención de subrayar dicho instante ¿podríamos considerar la imágenes no temporalizadas como las *Escenas de Conversación* en estos términos?

Direccionalidad

En cuanto a la direccionalidad del tiempo de ficción encontramos cuatro casuísticas: a) Lineal · pasado-presente-futuro; b) Reversible · es posible alterar la secuencia cronológica de la historia conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado o futuro, de tal forma que ambos órdenes no se correspondan y den lugar, en términos del narratólogo Gérard Genette, a anacronías temporales³³⁰; c) Repetitiva y d) Circular.

Según lo comentado al respecto de *Building for Music (P0109)* se puede entender el tiempo de emisión como **reversible** en flash back y forward continuos. La **direccionalidad circular** sería aplicable desde una perspectiva temporal en piezas como *Vivir en una caja de zapatos (P0001)* que describiremos a continuación en mayor detalle junto a otros artefactos artísticos.

Por otra parte, El lenguaje de las patentes utilizado en *A Registered Patent [...] (P0111)* ofrece una estructura imbricada cuyas referencias a puntos anteriormente mencionados durante la intervención inducen una reversión parcial indirecta por alusiones y el lenguaje técnico empleado en el mismo texto sugieren repetición.

³³⁰ en forma de retrospección (**analepsis**) -como por ejemplo un breve salto atrás tipo **flash back**- o de prospección (**prolepsis**) -**flash forward**-, procedimientos ampliamente utilizados en obras narrativas de todos los tiempos-.

NIVELES TEMPORALES DEL ARTEFACTO ARTÍSTICO

Tomamos como guía la clasificación de niveles temporales en la obra de arte categorizada como “artes del espacio” aportada por Carmen García en su tesis doctoral “*Artefactos Temporales [...]*” para comprender cómo actúa la temporalidad en el hecho artístico y desarrollar aquellos aspectos temporales que resulten más significativos del objeto de estudio. Tal clasificación no resulta especialmente novedosa puesto que la propia autora alude a clasificaciones previas similares cuyas diferencias apenas estriban en la terminología y el peso de uno u otro nivel. Nuestra elección se funda en la consideración de **la obra de arte como artefacto** y del **tiempo como material artístico**, como campo de juego muñoziano:

“Para establecer estos niveles [...] se tratará la obra de arte desde su entidad como artefacto del que se derivan temporalidades relacionadas con su carácter objetivo, con sus procesos constitutivos y con su necesidad de ser contextualizado”³³¹

Tiempo del Artefacto

Tiempo del Objeto Físico · edad de la obra (deterioro y obsolescencia material), tiene que ver con las condiciones materiales del objeto artístico y su posible deterioro lógico a lo largo del tiempo.

La obra de Muñoz está realizada en materiales que excluyen el interés por los **procesos de mudanza material** y su temporalidad, excluyendo del mismo modo una preocupación creativa central por **maximizar su durabilidad**. Pensemos en las estructuras escenográficas que soportaban los distintos niveles en *Double Bind (P0115)* o los muretes sobre los que se representaban las calles en *A Place Called Abroad (P0063)(1)-(3)*, destruidas al finalizar la instalación. También en determinadas figuras materializadas en escayola *Enano (Dublín) (P0055)* –el color blanco facilita su integración escénica en el corredor-.

Resulta admisible la hipótesis de que la previsión de una instalación en exterior haya condicionado la producción de piezas en materiales como bronce en orden a una minimización de su deterioro, sin embargo somos más proclives a entender esta opción desde una lectura en términos de **sentido representacional** –como una intención de escamotear o explicitar su carácter ficcional (pasamanos de materiales convencionales, balcones de hierro...) o inducir connotaciones históricas constitutivas de un determinado horizonte de conocimiento (la amplia tradición historiográfica en estatuaria).

³³¹ Umberto Eco centra su análisis en el campo de la narración literaria mientras que Bernard Lamblin – contenido temporal según género pictórico- y Omar Calabrese - modos a través de los cuales la pintura puede representar el tiempo- en pintura, disponible en: http://www.ub.edu/doctorat_eapa/wp-content/uploads/2012/09/simposio_damian-peralta_2012.pdf, donde se retoma la clasificación de Eugenio Trías, la cual clasifica las artes según su ubicación con respecto a un eje que divide entre Espacio y Tiempo y con respecto a un segundo eje que distingue entre Reposo y Movimiento. Asimismo, se retoma el análisis propuesto por Umberto Eco y Omar Calabrese de los modos y convenciones que el arte ha desarrollado para abordar el problema del tiempo (temporalidad del objeto artístico, tiempo de la representación, tiempo de la interpretación y tiempo representado).

Tiempo del Contexto Cultural · vigencia de los contenidos formales, materiales y conceptuales (sujeta a criterios de época y espacio en que tal juicio se realice) · se refiere a los estratos de significados acumulados a lo largo de los años por interpretaciones o versiones, pues la obra es tanto hija de su tiempo como de las sucesivas interpretaciones que sobre ella se han realizado, dando lugar a imágenes de plena actualidad en el momento de su interpretación, icónicas o arquetípicas.

Esta temporalidad casa de forma natural con la intertextualidad, cualidad muy significativa en la obra muñoziana, si bien los estratos de significación acumulados a lo largo de los años pueden desconocerse o despertar lecturas y expectativas variables congruentes con una de las ideas de cambio que escribe el propio Muñoz “*la escultura es como la electricidad. Es tan sólo nuestra comprensión de ella lo que cambia*”³³². A este respecto, planteamos la lectura en términos historiográficos –basada en la forma y materialidad- de un ejemplo ilustrativo:

CASO 2 · *Monument (P0068)*

Banderas de bronce

Su materialidad resulta elocuente en lo que a reminiscencias historiográficas se refiere, a la temporalidad-presente del encuentro con el receptor y en cuanto a la capacidad de integración de/en el espacio contextual en su puesta en escena. Los elementos de bronce niegan el presente cambiante que su imagen de bandera proyecta -no ondean- y a la vez, a través de la apariencia de la pieza, remiten al ideal de eternidad en escultura conmemorativa. Por otra parte, aunque finalmente se materializó en bloques de piedra artificial, en uno de los escritos que intercambié con James Lingwood durante el proceso creativo Muñoz aludía a materialidades para el monolito-soporte relacionadas con el clasicismo monumental y con un escamoteo en el enclave coherente con “*la escultura disfrazada de monumento*” que pretendía erigir:

*“The sculpture disguised as monument should be approximately [...]. Probably it can be done in blocks of square pieces of granite or the same material as in the balustrade by the river.”*³³³

La puesta en escena consistiría en una **aparición** a orillas del Támesis exenta de explicación ni anuncio y una **desaparición** similar tres meses después, desvinculándose de su sentido espacial-monumental [§4.5].

Tiempo de la Producción

La expresión del tiempo referente a la **elaboración de la obra** y las **huellas o marcas** que esta factura deja en la pieza. No encontramos en el objeto de estudio inscripción alguna que apunte a una intencionalidad de destacar este tipo de temporalidad, entendiendo las huellas o marcas que aparecen en algunos *Dibujos de Gabardina* como **estrategias de representación**

³³² MUÑOZ, Juan. *Del oficio de ser visto* en SEARLE, Adrian (ed.). “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.65

³³³ “*la escultura disfrazada de monumento debería ser aproximadamente [...]. Probablemente se pueda hacer en bloques cúbicos de granito o del mismo material que la balaustrada del río*” en NOOD, Gerry van [ed.]. “Off Limits. 40 Artangel Projects”. Merrell: London, 2002; p.85

de movimiento. En su caso, las temporalidades de producción (conclusión) sucesivas previamente apuntadas con respecto a los dibujos que incorporan dos puntos de vista del mismo objeto/espacio [§CAP4] se inscriben en el juego de temporalidades planteado en el diálogo ficticio entre dos de sus dibujos que Berger escribe:

“¿Podríamos ser dos dibujos diferentes de la misma esquina?

¿Quieres decir dibujados en diferentes días? Si eso fuera así, ni siquiera estamos en el mismo tiempo. Tu ahora no es mi ahora.

Creo que el tiempo en el que estamos ahora –que no tiene nada que ver con el tiempo que él estaba dibujando- es el mismo.

*Podríamos pedir una tercera opinión. Podríamos preguntárselo a la camarera cuando entre. Oigo tintinear sus llaves en el pasillo”.*³³⁴

Tiempo Diegético

El tiempo del **contenido** de la obra, formas de **evocar sensaciones temporales.** Aspectos que implican tiempo como el movimiento representado. Incluimos la definición que Umberto Eco aporta:

*“El flujo cronológico, la sucesión de acontecimientos, que constituyen el objeto de una representación cualquiera, ya sea una novela, un poema o un cuadro figurativo.”*³³⁵

- *Movimiento Representado* · cuestión ampliamente abordada a lo largo del capítulo
- *Representación del Tiempo Subjetivo- Representación de Recuerdos Personales* · sin incidencia relevante en el objeto de estudio salvo por algunos títulos como *Lo vi en Marsella (P0096)* o *Lo vi en Marsella (P0101)*.
- *Elementos Paratextuales* · Algunos títulos parecen enmarcar temporalmente a la pieza en términos confusos. Es el caso de *Un mes antes (P0140)* o *General Miaja buscando el río Guadiana (P0123)*.
- *Elemento Simbólico · Reloj* Una forma muy directa de aludir al momento detenido en la historia de ficción es la **inclusión de un reloj** en el conjunto, como en el dibujo (P0050) [§Fig.4.5.], en *Gracias (P0026)*, y en las *Escenas de Conversación* donde una única figura mirando el reloj que se coloca siempre sola.

Tiempo de la Recepción

El tiempo que el receptor dedica a la recepción de la pieza incluye tanto la **experimentación directa** durante un lapso temporal determinable unilateralmente como su **posterior comprensión, revisión o verificación.** En palabras de Steiner:

*“Lapso temporal empleado en apreciar una obra de arte como tal o el proceso a través del cual el espectador interpreta activamente la obra”*³³⁶

³³⁴ BERGER, John Juntos (Dos dibujos de Juan Muñoz) en “Sobre el dibujo” Gustavo Gili: Barcelona, 2001; p.141. Nótese que Berger es el autor del texto de *Will it be a likeness? (P0109)* y publicó conjuntamente con Muñoz un texto en formato epistolar en que uno respondía al otro titulado “Una correspondencia sobre el espacio”.

³³⁵ ECO, Umberto. “El tiempo en la pintura”. Mondadori: Madrid, 1987; p. 7 citado en *El tiempo en el relato y en el objeto artístico*, disponible en: <http://infiernoseguro.blogspot.com.es/2014/06/el-tiempo-en-el-relato-y-en-el-objeto.html>, consultado el 17-4-2013

Una de las cuestiones que otorgan a la puesta en escena su relevancia en la obra de Muñoz es la constante búsqueda, previsión y experimentación en relación a las condiciones espacio-temporales y perceptivas del encuentro entre pieza y espectador, determinando el comienzo del acontecimiento estético y previendo en la disposición espacial la puesta en escena en términos tradicionales **[§3.2.4]**.

Sin perjuicio de que en el capítulo posterior dedicado a la mirada abundemos en el análisis del proceso receptivo en sus diversas fases, dejamos apuntadas dos cuestiones. En primer lugar la idea de que la obra recoge estrategias implícitas de representación y de puesta en escena encaminadas a **captar o eludir la atención del espectador**, factor fundamental a la hora de determinar el tiempo de recepción **[§6.5]**. Por otra parte, también dejamos apuntada la **clasificación del tiempo de recepción** según la pieza de la que se trate:

- *Tiempo del Recorrido (Obra Inmóvil) o de Circunnavegación* · circular en torno, en derredor, en el interior de una obra para poder llegar a comprenderla en su conjunto **[§6.6]**. Las *Grandes Instalaciones* evidencian la necesidad de recorrer las diversas estancias en las que despliegan para poder acceder a una visualización suficiente, elevando a esencial el tiempo de circunnavegación. Sin embargo sólo constituyen el caso más obvio ya que piezas escultóricas como *Si ella supiera (P0006)* también incitan al espectador a moverse en su derredor en la medida en que las figuras se orientan hacia el exterior.
- *Tiempo de Reconocimiento (Obra Móvil) (2)* · el reconocimiento de una obra cambiante requiere de la presencia del espectador a lo largo de la **duración de dichas variaciones**. Según Marchán Fiz la obra deviene **acontecimiento obra** -pasa a ser un "acontecimiento" que es necesario que se despliegue temporalmente ante el espectador para que la obra se reconozca en su totalidad³³⁷ pero desde el punto de vista de la performatividad piezas que responden a estos parámetros como *Vivir en una caja de zapatos (P0001)*, *Waiting for Jerry (P0102)* o las *Piezas Radiofónicas*, al no haber interrelación entre los dos agentes no podemos hablar de bucle de retroalimentación.
- *Tiempo del Itinerario (Obra Bidimensional Inmóvil) (3)* · Si bien no resulta necesario el traslado del espectador, la pieza requiere de la percepción de ciertos detalles que a su vez implican un tiempo de observación puesto que no se advierten de forma instantánea. No obstante resultan imprescindibles para completar su significancia.

³³⁶ (Steiner, 1988) citado en GONZÁLEZ GARCÍA, Carmen. "Artefactos Temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas" [TD]. Salamanca: Eds. Universidad de Salamanca, 2011; p.122.

³³⁷ MARCHAN FIZ, Simón (1972). "Del arte objetual al arte de concepto (1960-1972). Las artes plásticas desde 1960". Alberto Corazón: Madrid, 1972; p.140

ANEXO 5.2 · THE WASTEDLAND

PUESTAS EN ESCENA · COMPARATIVAS

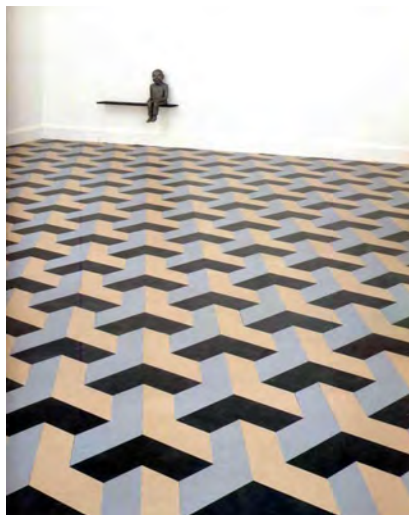


Fig. A.5.1. · *The Wasteland* (P0020)

Hemos tomado una de las piezas más emblemáticas de Muñoz para realizar un análisis en los siguientes términos comparativos:

1. Variaciones en el Contenedor · Resulta de interés el análisis de la mise-en-scène comparada entre contenedores distintos y, especialmente la disposición de los elementos en función de la aparición del espectador.

2. Pieza Plástica · “*Trabajo forzado: Tejedora*”, 2005, de *Liliana Porter* compuesta igualmente por un personaje en solitario y condiciones de puesta en escena similares.

3. Pieza Escénica · “*The Wasteland*” poema dramatizado por *Fitzroy Productions* el famoso poema de T.S. Eliot que constituye el germen de la instalación fue llevado a las tablas con una puesta en escena que recuerda la estética muñoziana.

Comenzamos por aludir al poema literario al que hace referencia en el título.

IDEA PREVIA

Poema *The Waste Land* (1922), T.S. ELIOT

El poema *The Waste Land* (1922) considerado junto al ‘*Ulises*’ de Joyce compendio de la modernidad catapultaría a la celebridad mundial a su autor, T.S. Eliot (USA 1888- UK 1965), quien obtuvo el premio nobel de literatura en 1948. Además de su producción poética y dramática, ejerció la crítica literaria alineándose en defensa del **modernismo anglosajón** caracterizado por su rechazo de la herencia inmediata y de la representación.

El poema ha sido vinculado a las artes plásticas por ser prolífico en **imágenes**. Juega con las **expectativas** del lector, psicoanaliza los personajes empleando técnicas como el monólogo interior y realiza un uso poro convencional del lenguaje mezclando **cultismos con argots callejeros** así como hasta **seis idiomas** diferentes. Su construcción semeja un collage de imágenes fragmentadas por frecuentes **discontinuidades** y **yuxtaposiciones**. La variedad de referencias y citas a otros textos, especialmente a grandes literatos (Dante, Shakespeare...), lo convierte en una suerte de **hipertexto**. También las **voces** que aparecen son múltiples (una adivina, un matrimonio...), **apareciendo y desapareciendo** repentinamente a lo largo del texto.

El **tono** del poema, marcado por el acontecimiento histórico inmediatamente anterior de la 1ª Guerra Mundial y las graves dificultades personales del autor destila **decepción, ironía, amargura, dolor, pesimismo, desilusión**, etc. Sin embargo el sentido del **humor** satírico e irónico también tiene cabida junto a la experimentación y vanguardia literarias del momento.

El manuscrito del poema se había dado por perdido hasta que fue encontrado en los archivos de la colección Berg de la Biblioteca pública de Nueva York³³⁸, de forma que atesora esta historia de desaparición y aparición tan del gusto muñoziano.

PUESTA EN ESCENA EN CONTENEDORES DISÍMILES

Orientación Muñeco · Punto de Vista del Espectador (De La Distancias) [§6.6]

El espectador se va aproximando a una sala donde se vislumbra, dependiendo de la distancia a la que se encuentre y suponiendo que el punto de vista coincide en cuanto a cota (el espacio representado y el del espectador coinciden, no se presupone una balconada desde la que observar, por ejemplo), un suelo con una trama peculiar. A mayor distancia mayor plenitud del entramado representado en dos dimensiones. A medida que el espectador se aproxima el entramado del suelo proyecta, da la impresión, de mayor tridimensionalidad. La ilusión de estar formado por módulos cúbicos tridimensionales se activa con la cercanía avivándose aún más cuando el espectador se incorpora al espacio y transita sobre ese suelo. Entonces, una ligera sensación de pérdida de estabilidad lo invade.

RETROSPECTIVAS · CAMBIO DE CONTENEDOR

La pieza se presta a ser instalada en salas de diferente condición puesto que no atiende a las especificidades arquitectónicas o las connotaciones sociales, históricas o de cualquier otra índole que le son propias e intransferibles (no site specific). No obstante, las dimensiones del espacio de la sala así como la disposición de la figura y los módulos alteran la percepción de la instalación. Los ejemplos de la retrospectiva resultan ilustrativos de tal afirmación:

Común: En los cuatro casos la disposición de los módulos del suelo fue orientada a acrecentar la sensación de tridimensionalidad. Se dispusieron teniendo en consideración la entrada del espectador y su relación con el muñeco, primando la primera. De igual forma, la balda con el muñeco de ventríloco se colocó a una altura similar (inferior a la cadera) y aforada hasta que el espectador no hubiese tomado conciencia del suelo. La sala, en todos los casos ofrecía una planta rectangular.

- *Tate Modern:* Las dimensiones de la sala eran las menores de las planteadas en las cuatro propuestas de retrospectiva. Disminuía por tanto la sensación de inmensidad espacial así como las posibilidades de desorientación del espectador a lo largo de un tránsito reducido. El espacio sugería una mayor intimidad o proximidad a la figura.

³³⁸ GARDNER, Howard. "Mentes Creativas". Paidós: Barcelona, 1999

- *Guggenheim*: al contrario que en Londres la proporción entre el tamaño de la figura y del suelo provocó un exceso en este último. La figura se perdía un poco en tan vasto espacio. Dominaba la intervención en el suelo muy por encima de la activación del muñeco.
- *Oporto*: se colocó en una sala de tamaño intermedio entre las dos pinacotecas anteriores y en una recta que conectaba varias salas en la misma dirección de tránsito (recta).
- *MNCARS*: La morfología más acusadamente rectangular entre ambas (la mayor diferencia entre los lados del rectángulo que describe su planta). La figura no se sitúa en una pared que describe un ángulo recto con la de la entrada del espectador sino en la misma pared de las dos entradas. El espectador es donde más tiene que avanzar para que la figura entre dentro de su campo visual. De hecho, hasta que no está dentro del espacio no la ve. También fue la única sala que se abría al exterior mediante ventanas, dispuestas en la pared opuesta al muñeco.

La ilusión de tridimensionalidad va acrecentándose con la proximidad del espectador, a medida que aumenta el ángulo de visión entre la mirada del espectador y el motivo (PERSPECTIVA). El aforamiento de la figura implica un cierto grado de sorpresa y de retardo de su aparición en escena. La relación de proporciones entre figura y módulos de linóleo dimensiona el conjunto. La comprensión de “la escena” es previa a la aparición del actor. Actor y espectador comparten sala pero no exactamente espacio físico. La figura no toca en suelo óptico, a diferencia del espectador. Las sensaciones de ligera pérdida de equilibrio se acrecientan con el tránsito de éste último, mientras que la actividad del muñeco-actor consiste en esperar inmóvil. Su mirada no se posa ni en el espectador ni en el suelo sino en un hipotético horizonte. Un límite visual, que sin embargo no existe como objeto. Un trazado que se refiere a una gran lejanía exterior y/o una mirada interior.

COMPARATIVA PIEZA(S) PLÁSTICAS

Trabajo forzado: Tejedora, 2005 · Liliana Porter



Fig. A.5.2 · Trabajo forzado: Tejedora (2005),
Liliana Porter

*“[...] unos protagonistas que Porter coloca en un espacio creado para ellos, condensando la mirada del espectador en una suerte de representación donde cada uno cumple su papel a la perfección”.*³³⁹

Un personaje de pocos centímetros trabaja, teje. Ese personaje es una mujer mayor, una figura familiar, asociada convencionalmente a la actividad de tejer, menos propia de hombres y de jóvenes.

La figura descansa sentada sobre una balda colocada en la pared. Los tres elementos de que se compone la pieza (figura, balda y tejido) establecen unas relaciones de tamaño diferentes

³³⁹ Revista G&E (grabado y edición), nº34, año VII, junio 2012, pp.13-16

que en la pieza de Muñoz. La balda, por comparación con la dimensión de la figura así como por la co-presencia en la sala de muchas otras piezas, parece constituir un amplio escenario. Un escenario de escala objetual para el espectador. La mirada abarca el conjunto de la escena, no requiriendo de su tránsito o posición específica diferente a la frontal y perpetuando la separación del espacio teatral.

El tercer elemento lo constituye el tejido, unido a la figura y de un color llamativo que potencia su presencia. Si no se presentara en relación a la figura, para el espectador se trataría de un simple objeto del tamaño convencional de una prenda accesorio. Sin embargo, se muestra de proporciones monstruosas con respecto a la figura y se lee como la materialización-espacialización de la actividad desarrollada por ésta a lo largo de un largo lapso temporal. En Muñoz lo ilusorio y sugerente de inmensidad es el espacio (el suelo). En el caso de Porter lo tremendamente desproporcionado es la dimensión del tiempo en actividad.

Esta pieza se enmarca en la serie que Porter titula "Trabajos Forzados". Luego, la actividad de tejer no se presenta como voluntaria o deseable. Como en el caso del muñeco de ventrílocuo, la actividad depende de un "otro" ausente, en el caso de la mujercita, de la voluntad o control externo.

Un factor asociativo que tiene que ver con la memoria colectiva une además ambas piezas: el mito de Penélope. Según se relata en la Odisea de Homero, con intención de extender el tiempo hasta tener que optar por un nuevo marido a raíz de la noticia de la muerte de Ulises, Penélope tejía durante el día y destejía por las noches el sudario de Laestes, su suegro, multiplicando el tiempo de espera del hipotético regreso de su marido.

Encontramos algunas otras coincidencias en la práctica de esta artista con la obra muñoziana. La artista también En la publicación aparecen varios como la serie de fotogramados *Traveller 2011*, en que se también **representa el movimiento por trepidación** de la cámara como en las fotografías de *The Nature of Visual Illusion (P0188)(2)*. Porter utiliza otras formas para introducir un **tiempo narrativo desde la ausencia** como en una pareja de fotografías en que aparece un pingüino de cerámica. En la primera está completo y en la segunda está hecho pedazos. Otro ejemplo de narrativa desde el antes y el después. Al igual que Muñoz, la artista no se tiene por grabadora pero sí utiliza el grabado como medio de expresión.

COMPARATIVA PIEZA ESCÉNICA

Poema Dramatizado *The Wastedland*, 2010

Dirección: Deborah Warner (Fitzroy Productions)

Texto: T.S. Eliot

Actriz: Fiona Shaw

Iluminador: Jean Kalman

Idioma: inglés

Lugar: Teatro Español, Madrid (Festival de Otoño 2010)

Día: 4 de junio de 2010 (20,30h.)

Duración: 33'



Fig. A.5.3 · Fotografía detalle del espacio escénico del poema dramatizado *The Wastedland* (2010), Fitzroy Productions

Espacio Teatral

Mientras los asistentes se van acomodando en su butaca correspondiente, el teatro presenta una visión inusual al espectador. Los diferentes **niveles de gradas** del teatro a la italiana aparecen salpicados aquí y allá por grandes telas blanquecinas-grisáceas colgadas de forma poco cuidadosa, como cubriendo escasamente los pisos, en una disposición desordenada que sugiere abandono desde su hipotética colocación hace ya un tiempo. Este planteamiento escenográfico apuesta por **borrar la barrera clara** entre sala y escena estableciendo una suerte de continuidad entre la realidad y la ficción. El interior del escenario permanece **sin telón** alguno, sin ocultar su carcasa, **desnudo**, a la vista. Las paredes grises interiores, las puertas internas, las tuberías que habitualmente son cubiertas por el decorado, en esta ocasión tan sólo se presentan jalonadas por cinco bombillas que cuelgan del techo, otras tres de pie bajo colocadas al fondo y dos sillas de diferente factura y posición (ambas en el proscenio, en primer término, la de la izquierda tirada en el suelo, la de la derecha colocada de frente al público). La primera fila tampoco está disponible al público y se ha cubierto con telas rojizas. La desnudez, el tono gris, cierta sensación de entrañas escuetas al descubierto, casi a la intemperie del paso del tiempo. **Un tiempo a la vez pasado e indeterminado**, también en su contenido. Habla de la vida, de la muerte...es difícil establecer un horizonte temporal, en parte porque sugiere de dimensiones vitales vigentes en toda época, un ahora/siempre.

Espacio Lumínico · Enmarcado Espacial y Personajes Ausentes

Cuando comienza la representación se apagan todas las luces para ir transformando a lo largo de los “episodios del poema” el espacio a través, fundamentalmente de la luz. Las bombillas, que se encienden y apagan en función de la narración, en ocasiones funcionan como **sustitutivos de los personajes** o **voces** contenidos en el poema. Su escasa intensidad lumínica potencia la sensación de soledad de **pequeñez** de la única actriz en escena a la vez que enmarca los lugares diegéticos.

Otros recusos lumínicos consistentes en focos de luz muy potentes y en su mayoría restringidos a una zona precisa de iluminación de la actriz y atrezzo juegan evocar lugares de diferentes características y escalas del ser humano (tanto en su dimensión explícita – la actriz – como implícita – las sillas). La **sombra** tiene un impacto perceptible que permite plantear simultáneamente la presencia muy grande y muy pequeña de la actriz, en consonancia con el grado de confusión de contenido y la multiplicidad de voces.

Intérprete

Una sola actriz juega varias voces, en ocasiones incluso en formato diálogo como en la conversación matrimonial. Para diferenciarlas utiliza registros de expresión corporal y vocal distinguibles. Su expresividad sobre todo concentrada en rostro y manos, como en las gesticulosas figuras muñozianas, sin embargo, a diferencia de los ojos de las esculturas, los de Shaw transmiten una **amplia paleta de sensibilidades y emociones**. La capacidad interpretativa de la **voz** es utilizada como un recurso fundamental en la distinción de personajes y tonos (satírico, desolado, frugal,...). No está permitida la réplica o participación pero

ocasionalmente se rompe la cuarta pared, aunque el texto sea enunciado hacia el público en monólogo interior. Fiona Shaw es una de las actrices más valoradas por sus interpretaciones de teatro clásico y consigue interpretar el texto de forma que no se perciba una declamación extemporánea sino transformar en orgánico y vigente un texto de otra época. Su **vestuario** es de color negro-gris, y zapatillas blancas. En los diferentes tramos del texto incorpora o elimina un pañuelo al cuello o una chaqueta. **Sin maquillar** exhibe un grado de desnudez muy acorde con el resto del planteamiento escénico. Describimos algunos de sus movimientos en escena:

0. Entrada: ruidos de puertas y pasos, puntos de luz mínimos para su orientación
1. Comienza en el extremo izquierdo, de pie
2. La adivinadora: Primera silla que endereza
3. Se sienta directamente en el proscenio dejando caer sus brazos
4. CHESS GAME: Desde el fondo izquierdo y confundiéndose con la sombra de la silla que permanece. Dos bombillas
5. Una luz desde lo alto aporta verticalidad y hace a la actriz pequeña
6. Foco lateral que ilumina desde el pecho la parte superior del cuerpo de la actriz que mediante los movimientos especialmente de sus brazos producen la sensación de estar semi-sumergida, nadando... entorno en que domina lo horizontal y absorbe parte de su físico
7. Otra vez sentada en el centro con el foco muy concentrado en su figura proyectando una inmensa sombra

Cerramos nuestro análisis enumerando de forma sintética las similitudes halladas con la obra muñoziana

- Idea previa que incluye alusiones a otros referentes culturales es muy frecuente en sus textos
- La desnudez calculada del espacio se extiende al conjunto del interior (cierta similitud con el suelo ilusorio) e incluye al espectador.
- El espectador no tiene posibilidad de réplica pero sí de reacción. También se siente desorientado ante una disposición espacial que sólo descubre desde el interior (mi compañero de butaca se/me preguntaba si aquellas telas colgadas eran habituales).
- Las lámparas del escenario recuerdan a la pieza de *Doble lámpara (P0085)*
- Una sola figura humana que emite voces diferentes como el muñeco de ventrílocuo, con un aspecto grisáceo que transforma según el personaje del que se trate.
- Utilización de la sombra muy consciente. En ocasiones el texto parece emitido hacia un posible público (no concretado) o en monólogo.

ANEXO 5.3 · INTERTEXTUALIDAD (POR ALUSIONES)

Noción de Intertextualidad · La obra como construcción en diálogo

La diversidad en el desarrollo del término intertextualidad no permite un uso unificado del mismo, sin embargo Kristeva y Barthes comparten una orientación que resulta especialmente pertinente en relación a la **obra como construcción** en diálogo-cita con obras, piezas o autores previos³⁴⁰. En la visión dinámica del texto de Kristeva, compartida con Barthes y superadora del planteamiento estructuralista que consideraba los sistemas textuales como identidades estáticas, taxonómicas, unidades cerradas y autosuficientes, tanto el **autor** como el **lector** se ven implicados en la **construcción de sentido**. Así, tal y como apunta Calabrese³⁴¹, el retículo de llamadas a textos implicadas supone la alusión a un conjunto de capacidades presuntas en el lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto.

Borges, mentado por Muñoz en varios de sus escritos, constituye para muchos analistas un ejemplo literario de intertextualidad³⁴². Establecido que un texto siempre está en relación con otros, se sustituye la idea de **influencia** (individualizadora de la obra) por la de **intertexto** (sociabilidad literaria)³⁴³, en una relación de reciprocidad según la explica Villalobos:

“Laxamente hablando, la teoría de la intertextualidad se refiere a una idea general: en la comunicación, en la transmisión de los saberes y los poderes, de los textos, no existe tabula rasa; el campo en el que un texto se escribe es un campo ya-escrito, esto es, un campo estructurado –pero también de estructuración- y de inscripción. Desde esta óptica, todo texto sería una reacción a textos precedentes, y éstos, a su vez, a otros textos, en un regressus ad infinitum.”

La idea de intertextualidad apuntada se traduce en una **teoría de la lectura**, en que se asume que ésta no constaría de la descodificación inocente y unívoca de una relación entre palabra y referente. La palabra escrita es un **diálogo entre tres escrituras**: la del **autor** [producción], el **destinatario** [recepción - competencia, percepción y expectativas] y el **contexto cultural** precedente y/o contemporáneo [marco de convenciones]. La obra figurativa casi siempre

³⁴⁰ En el caso del dialoguismo de Batjín también en relación a la identidad de la figura [§7.3].

³⁴¹ CALABRESE, Omar. “Cómo se lee una obra de arte”. Cátedra: Madrid, 1994

³⁴² “Resulta paradójico que la literatura de Borges se preste de manera singular al tipo de análisis teóricos como el de la intertextualidad. No es casualidad, advierte Jaime Alazraki, «que para algunos expositores de la aproximación intertextualista, Borges se haya convertido en una suerte de gurú del método»” ALAZRAKI, J. “La prosa narrativa de Jorge Luis Borges”. Grédos: Madrid, 1983. Apéndice VII “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”; p.439, en Thémata. Revista de Filosofía, Nº 45, 2012; pp.303-318, citado en PANTOJA MELÉNDEZ, Josefina. *El tiempo en un cuento de Borges: “el jardín de senderos que se bifurcan”*. Universidad Nacional Autónoma de México disponible en source: http://institucional.us.es/revistas/themata/45/art_20.pdf, consultado el 13-9-2014

³⁴³ Según Kristeva y Guillén, citados en NOMO NGAMBA AMOUGOU, Monique. *Intertextualidad, Influencia, Recepcion, Traducción y Analisis Comparativo* (Universidad de Duala. Camerún) en Tonos (Revista Electrónica de Estudios Filológicos, nºXVII, julio, 2009; consultado el 15-8-2014, disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-14-intertextualidadycomparatismo.htm>

procede a la búsqueda de su intertexto: indaga sus relaciones con otras obras, las contigüidades con otros textos del mismo artista o de la misma escuela, préstamos de escuelas diversas, etc.

Intertextualidad en Juan Muñoz

Interpelado al respecto de sus influencias Muñoz afirmaría al principio de su carrera:

“Realmente no acabo de entender en razón de qué ley mendeliana una generación debe construirse sobre las búsquedas de la anterior. Desde luego, que uno siempre conlleva el ejemplo de otros discursos. Pero sin embargo existe también no tanto como elección sino como reconocimiento de un cierto estado de orfandad. Esa multiplicidad de visitantes al hospicio y la permanencia de ninguno. Pienso que sería más exacto afirmar que la influencia estaría en ciertas obras inconexas.”³⁴⁴

Excede el propósito de la presente investigación un análisis exhaustivo de la ingente cantidad de referencias a piezas, autores, teorías, etc. de la historia del arte que inspiraron a Muñoz³⁴⁵. Sin embargo sí queremos destacar -y ejemplificar posteriormente- algunos de los aspectos concretos de las alusiones y referencias muñozianas.

Multidisciplinaridad

Las “*obras inconexas*” a las que alude permiten a Muñoz una **red multidisciplinar de amplio espectro cronológico** si atendemos a la riqueza y origen de las fuentes referenciales de las que se provee. Muñoz alude a textos previos provenientes de ámbitos distintos que abarcan desde **piezas concretas de la historia del arte** – *El Escriba sentado* de Bellini, *Tarde en la Grand Jatte* o *Miss Lalá* de Seurat, *Autorretrato en Espejo Convexo* de Parmigianino- hasta **estilos** –véase análisis de estatuaría [§7.1]-, **géneros y subgéneros artísticos** –*Escenas de Conversación*, *Gabinetes*-, **piezas literarias** –La novela “El desierto de los Tártaros” de Buzzati, el poema “The Wastedland” de Eliot o “Winterreise” –poema homónimo de Müller y obra musical de Schubert-, **textos teatrales** - dramaturgos anti-teatrales como Beckett y Pirandello- incluso **cinematografía** -la película “House of Cards” de Mamet o el actor Jack Palance-. Acostumbra a tomar de dichas referencias un **aspecto concreto** que emplea para introducir un sentido paradójico a la convención.

Imbricación en la Historia y Autorreferencialidad

Si bien a nivel espacial y temporal las piezas acusan la introducción de marcos que en cierto sentido suspenden/aíslan una escena cuyos personajes ignoran la presencia del espectador, no se puede afirmar que dichas piezas constituyan sistemas cerrados en sí mismos. La **autorreferencialidad** característica de la modernidad da paso a la obra plástica entendida como **red de relaciones** con otros textos, abrazando la orientación posmoderna de la

³⁴⁴ MUÑOZ, Juan en diálogo con POINSOT, Jean-Marc. “Juan Muñoz. Sculptures de 1985 à 1987” [exh.cat.]. Capc Musée d’art contemporain de Bordeaux: Paris, 1987; p.13

³⁴⁵ la introducción de Adrian Searle a “Writings/Escritos” da cuenta de la diversidad de alusiones e inquietudes intelectuales del autor presentes en sus cuadernos, así como de su capacidad de observación. Para abundar en el tema véase SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009

intertextualidad³⁴⁶. Este proceder denota una **imbricación** consciente/premeditada/intencional de la obra de Muñoz en la **historia del arte**³⁴⁷ que, en una mayor o menor medida según el individuo, podrá ser descodificada desde el horizonte de conocimiento del espectador, desde el sustrato de **memoria colectiva** de que el imaginario histórico dota.

Contenido · Todas Las Historias Están Contadas

El protagonismo que en la obra de Muñoz adquiere el **mostrar las entrañas del truco** – mecanismos a la vista en muchas piezas cinéticas, revelación de procedimientos representacionales en *Will it be a likeness? (P0109)*, etc.- sugiere que el quiz de la pieza, no estriba en el **relato** aparentemente contenido en la representación -aquel que se pretendía exponer con la máxima claridad en el momento pregnante de Lessing- sino en la naturaleza **artificiosa** de ésta, en su carácter de **palimpsesto**, una construcción erigida sobre formas convencionales previamente desarrolladas, formas generadas culturalmente y que entrañan un discurso (cambiante) basado en la concepción en cada época del ser humano en el mundo. Así, el presunto relato contenido en la escena pierde importancia a favor del sustrato histórico de la representación, una reflexión que ya se realizaría en relación a la literatura borgeana:

"[...] Y efectivamente, si la literatura no es otra cosa que "la diversa entonación de unas cuantas metáforas" y si "es verosímil conjeturar que desde Homero todas las metáforas íntimas, necesarias, fueron ya advertidas y escritas" (Historia de la eternidad, 1936), entonces la tarea de la literatura no consiste sino en "los modos de indicar o insinuar esas metáforas".³⁴⁸

El discurso en la obra muñoziana no vendría motivado por el contenido representado en la pieza sino por la red relacional del espectador con "textos" y lenguajes convencionales, apoyando la noción de **intertextualidad** como heredera del **giro lingüístico** que acusa el arte por la irrupción de la semiótica y el estructuralismo.

Memoria e Interpretación Cambiante

Las permanentes alusiones a las formas históricas de representación interpelan a la **memoria** desatando expectativas e inferencias así como una actividad interpretativa a partir de lo que se muestra como incompleto. Pero el **olvido** también entra dentro del orden de la memoria y Muñoz juega con aquello que sugiere estar dotado de un sentido histórico que quizá ha

³⁴⁶ PAVLICIC, Pavao en su ensayo titulado "La *intertextualidad moderna y la posmoderna*" sintetiza las diferencias entre literatura moderna y posmoderna en su concepción de la obra literaria: "[...] se trata de un sistema cerrado en sí mismo; para la segunda, en cambio, la obra literaria se define como una red compleja de relaciones con otros", texto publicado originalmente en la Edición especial de la Revista Criterios, 1993, véase Cultura y Discurso, 2006; pp.87-113 http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-144-2200ebe.pdf, consultado 27·6·2014

³⁴⁷ Muñoz en entrevista con Schimmel afirmaba "From Kounellis I learned that the repertoire should be extremely open—that you should not exclude anything to is very theatrical. I also share with him this sense of being embedded in history." [De Kounellis aprendí que el repertorio debería ser extremadamente abierto – que no deberías excluir nada para crear ilusión. Kounellis es muy teatral. También comparto con él sentido de estar embebido en la historia.] [traducción propia] EN BENEZRA, Neal. "Juan Muñoz". University of Chicago Press: Chicago, 2001; p.147

³⁴⁸ PANTOJA MELÉNDEZ, Josefina. "El tiempo en un cuento de Borges: "El Jardín de Senderos que se Bifurcan" (Universidad Nacional Autónoma de México) en Thémata (Revista de Filosofía), N° 45, 2012; p.305, nota 14; disponible en http://institucional.us.es/revistas/themata/45/art_20.pdf

quedado olvidado, haciendo imposible una descodificación satisfactoria de su significación, no en vano el mismo objeto puede generar interpretaciones cambiantes según la contingencia de su recepción (el lugar donde se ubica, el contexto cultural, etc.). Las alusiones a lo “ya dicho”, no implican que su significación original permanezca disponible en la memoria del espectador, muy al contrario se apela a un recuerdo borrado, a un olvido.

A continuación acometeremos la exposición de las filiaciones que ejemplifiquen lo previamente señalado.

GÉNEROS · SUBGÉNEROS · FORMATOS

Pongamos por caso los **géneros artísticos** que encontramos en los títulos de algunas piezas tomados de la historia del arte por Muñoz para realizar una reversión contemporánea de su sentido histórico desde su lenguaje personal.

Autorretrato

Se entiende por autorretrato la representación que de sí mismo realiza el propio artista, correspondiendo de forma convencional la imagen identificativa de su rostro. La distorsión del autorretrato de Parmigianino -la imagen resulta de una representación mimética de su reflejo sobre un espejo convexo- ofrece una ligera deformación que Muñoz exagera en su *Autorretrato en espejo convexo* (P0116). Este factor junto a la parcialidad (fragmento) del rostro representado deriva en una imposibilidad de identificación del sujeto referencial. Así se opera un ejercicio de despersonalización paradójica en el retrato (pudiendo corresponder la apariencia a diversos individuos) [§.7.2.1]. En esta misma línea de problematización del retrato, también en *Double Bind* (P0115) se realiza una operación conducente al equívoco con el rostro del autor. Todas las figuras salvo una responden al retrato de Vicente, el hermano del artista. La excepción constituiría un único autorretrato que, entre fisonomías tan semejantes, resulta prácticamente imposible de detectar.



Fig. A.5.4 · *Autorretrato sobre espejo convexo* (1523), Parmigianino



Fig. A.5.5 · *Autorretrato en espejo convexo* (P0116)

Conversation Pieces

Las *Conversation Pieces* constituyen un subgénero popularizado en la clase media de la Inglaterra de 1720's. Constituía un retrato en grupo de familiares y amigos con objeto de ser mostrado en actos sociales (cacerías, cenas, fiestas...). También en esta ocasión se opera una despersonalización que problematiza el sentido del propio subgénero puesto que todos los personajes que componen la escena detentan rasgos similares describiendo una escena de significación ambigua.



Fig. A.5.6 · *Conversation piece* (s.XVIII),
Joseph Highmore



Fig. A.5.7 · *Conversation Piece III* (P0298)

Cabinet Paintings

Los *Cabinet Paintings* son pinturas que no exceden los dos pies en ninguna de sus dimensiones. Muestran figuras de cuerpo entero a pequeña escala pintadas de manera muy precisa, con un alto grado de "acabado". A partir del siglo XV los coleccionistas comienzan a guardar dichas pinturas en 'cabinets', estancias extremadamente reducidas y altamente privadas de acceso restringido al círculo más íntimo del propietario. Otros pequeños y preciados objetos, curiosidades de todo tipo –gabinete de las curiosidades- como libros, pequeñas esculturas, miniaturas, etc. también fueron albergados en dichas habitaciones. Habitualmente ocupadas por un solo individuo, el nombre de tales estancias va cambiando - cabinet, closet, estudio (It studiolo), oficina...- terminando por asumir el armario que guardaba estas pinturas la denominación de cabinet.

Los cabinets de Muñoz constituyen un contenedor ciertamente reducido en su extensión y cerrado pero cuyo cristal permite el acceso visual del espectador. El ocultismo que caracteriza al género original, especialmente en términos de contenedor espacial, casa con la práctica muñoziana pudiendo generar alusiones textuales y espaciales diversas en el mismo título: desde el **género pictórico** mencionado –incluye escenas con varias personas, pero también fragmentos corporales y positivados de objetos como navajas en una materialidad parcialmente transparente que dificulta su visualización- hasta el **armario** que contiene estos objetos pasando por la pequeña **habitación** que en origen albergaba las pinturas- que se plantearía en paradoja con la sala museística donde se exhiben, pública y habitualmente amplia.

Debemos precisar que en el título – elemento paratextual- a los **cabinets-estancia** se les añade **crossroad–cruce de caminos**, con



Fig. A.5.8 · *George Fighting the Dragon* (1504), Raphael



Fig. A.5.9 · *Crossroad Cabinet* (P0170)

lo que el sentido de este espacio aludido podría aproximarse conceptualmente a otros espacios como la calle de DIA o los espacios interiores en los grupos de figuras, devienen de un tránsito.

PIEZAS Y ASPECTOS CONCRETOS

Como gran aficionado a las pinacotecas desde su juventud, Muñoz incorpora aspectos concretos de obras de grandes maestros que llaman su atención para re-enunciarlas desde su lenguaje propio, tal y como traslucen los ejemplos posteriores.

El **aislamiento** de las figuras, una imagen «*del alma contemplando el desierto*»³⁴⁹, incluso compartiendo un espacio común, resulta perceptible en gran cantidad de piezas de Muñoz. Como ejemplo proponemos *Una habitación donde siempre llueve* (P0225) por tratarse de un conjunto que sugiere un ensimismamiento en el mundo interior individual de cada una de ellas y que el madrileño describía en relación a la obra de Seurat:

*“En los dibujos de Seurat, parece que cada figura permanece inmóvil, inmóvil en su espacio. Seurat crea la quietud de la madrugada o de la noche cerrada, Todo queda congelado. Las figuras quedan paralizadas. A veces me gustaría alcanzar esa situación”*³⁵⁰



Fig. A.5.10 · Los bañistas de Asnières (1884), Georges Seurat



Fig. A.5.11 · Una habitación donde siempre llueve (detalle) (P0225)

Una actitud de ensimismamiento respaldada por una reflexión previa para un caso presentado individualmente, lo cual centra la reflexión en la relación entre el espectador y el personaje.

La estancia de Muñoz en Isabella Stewart Gardner Museum (Boston) en calidad de artista invitado concluyó con una conferencia en que se aludía a una de las obras de sus fondos ilustrativa del personaje ensimismado en su tarea ilustrativo de la absorción de Fried [§6.3.2].



Fig. A.5.12 · El escriba sentado (1479–81), Gentile Bellini



Fig. A.5.13 · Retrato de hombre turco (P0107)

³⁴⁹ MUÑOZ, Juan en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.63

³⁵⁰ MUÑOZ, Juan en ibídem; p.123

Otras piezas han sido tomadas como referencia por razones diversas. Es el caso de las posiciones inestables ejemplificadas en los casos siguientes:



Fig. A.5.14 · *Miss La La at the Cirque Fernando* (1879), Edgar Degas



Fig. A.5.15 · *Figura Colgante* (P0167)



Fig. A.5.16 · *Joven que lleva a hombros a un viejo*, (1514) Rafael



Fig. A.5.17 · *A Caballito* (P0226)

También resultan notorias las alusiones a enmarcados espaciales o recursos pictóricos como los siguientes:



Disposición del Espacio Teatral: Espacio Escénico Superior al del público que tanto recuerda a la balconada llena de figuras en The Nature of Visual Illusion (detalle Balconada) (P0187B) [Fig.A.4.10]

Fig. A.5.18 · *Frescos de San Antonio de la Florida* (1798) (detalle techo), Francisco de Goya

Disposición del Espacio Teatral: Público (y Apuntador dentro de la concha) A la vista guarda indudables resonancias de esta pieza las distintas versiones de The Prompter [Fig.4.14].

Fig. A.5.19 · *Le Souffleur* (1870), Honoré Daumier



Signos de Naturaleza Dispar en el Espacio de la Representación Común: recurso visto entre otras en la pieza Dos figuras riendo mutuamente (P0201) [Fig.7.28].

Fig. A.5.20 · *La Anunciación de la Sagrada Visión* (1333), Simone Martini

6

**ESPECTADOR Y
LUGAR DE LA MIRADA**

6.0. INTRODUCCIÓN A LA NOCIÓN DE MIRADA EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ	303
6.1. FORMAS DE MIRAR EL ARTE Y AGENTE RECEPTOR MUÑOZIANO	305
6.2. PERCEPCIÓN E ILUSIÓN	308
6.2.1. Proceso Perceptivo · Pasivistas y Activistas	308
6.2.2. Organización Perceptiva. Cuestión de Sentido	311
6.3. VISUALIDAD PURA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA	316
6.3.1. Greenberg · Contemplación Desinteresada	316
6.3.2. Fried · Absorción y Teatralidad	318
6.4. SONORIDAD Y ESFERAS SENSORIALES	323
6.4.1. Retórica de la Ausencia Sonora inducida por Imágenes	324
6.4.2. Elogio de la Ceguera Radiofónica · Imágenes Inducidas por Sonidos ...	326
6.5. CONDICIONES DEL ENCUENTRO ENTRE PIEZA Y MIRADA/ESCUCHA	329
6.5.1. Atención · Memoria · Creencias · Imaginación	329
6.5.2. Mise-en-scène y Condiciones de Encuentro en Instalaciones	334
6.5.3. Medio radiofónico y Condiciones de encuentro	338
6.6. EXPERIENCIA ESPACIO-TEMPORAL EN TRÁNSITO Y SUJETO	
DESCENTRADO	344
6.6.1. Principios Activos y Pasivos Inscritos en la Puesta en Escena · Entorno y Participación	344
6.6.2. Mirada · De las Distancias	346
6.6.3. Sujeto Descentrado	353
6.7. EXPERIENCIA EMOCIONAL Y ÁMBITO SOCIOPOLÍTICO	355
6.8. CONCLUSIONES	361
ANEXOS CAPITULARES	369
A.6.0. <i>SISTEMAS DE EXPRESIÓN SONORA</i>	370
A.6.1. <i>A MAN IN A ROOM, GAMBLING (P0108)</i>	380
A.6.2. <i>BUILDING FOR MUSIC (P0110)</i>	383
A.6.3. <i>WILL IT BE A LIKENESS? (P0109)</i>	387
A.6.4. <i>A REGISTERED PATENT: A DRUMER INSIDE A ROTATING BOX</i> <i>(P0111)</i>	393

6.0. INTRODUCCIÓN A LA NOCIÓN DE MIRADA EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

Los procedimientos de proliferación espacio-temporal estudiados en los capítulos 4 y 5 en relación a la operación de enmarcado han ido perfilando un espectador teórico implícito en la ideología propia de los sistemas de representación **descentrado**, atrapado en **coordenadas espaciotemporales incoherentes** que rompen con el **punto de vista fijo** tradicional. A lo largo de las siguientes páginas orientamos nuestro análisis desde la segunda de las operaciones de puesta en escena, la disposición del lugar de la **mirada**, que completará la experiencia estética que promueve el objeto de estudio a partir de las competencias receptoras y efectos previstos. Así, comenzamos por recordar que la mirada constituye la condición necesaria y desencadenante del resto de los componentes de teatralidad-esencia según Cornago y, revestida de un bagaje de subjetividad, nace por transformación de los participantes en el rito a observadores, acarreado esta operación una necesaria separación espacial.

En consecuencia, la asignación de un lugar en el espacio relativo a la escena comporta ciertas **competencias**, el desempeño de un **rol** concreto para el agente que denominamos genéricamente espectador. Dentro de los campos teatral y escultórico dicho rol ha sido objeto de reflexión y variación a lo largo de los tiempos, dando lugar a diversas formas de mirar el arte implícitamente inscritas en las puestas en escena. En el caso de las artes plásticas tomaremos como referencia la descripción de las transformaciones acaecidas en las competencias atribuidas al agente receptor realizada por Aurora Fernández Polanco en "*Formas de mirar en el arte actual*" que traza claros paralelismos con el receptor teatral. Una vez dibujadas las casuísticas extremas del abanico de roles y competencias trataremos de acotar de forma preliminar el campo de juego de la mirada en la obra de Muñoz **[\$6.1.]**.

A continuación describiremos el necesario **proceso perceptivo** (visual) desde la neuro-psicología y psicología de la percepción con objeto de concluir sobre la supuesta pasividad del espectador así como de comprender los recursos en que se fundamentan las **estrategias ilusionistas** del objeto de estudio **[\$6.2.]**. Los pormenores de este proceso cimentan las teorías de la visualidad que vertebraron la defensa y oposición de detractores y partidarios de una experiencia estética calificada como *teatral*. En consecuencia, pasamos a orientar el foco hacia las **teorías de la visualidad** **[\$6.3.]** y el peso significativo que en el debate de la crítica artística tardomodernista asumieron, contrastando los requisitos para la correcta **experiencia estética** teorizados por Greenberg y Fried con las condiciones que Muñoz dispone para la mirada en su obra que, finalmente tendrán su reflejo en ciertas escenas recurrentes de su repertorio **[\$7.4.]**.

Cierto es que la esfera sensorial visual ostenta la primacía en la obra muñoziana, sin embargo no cabe ignorar la importancia que detenta la **sonoridad** en todas las familias. Sin perjuicio de posteriores análisis más específicos en relación al medio radiofónico, examinaremos en primer lugar las **relaciones intersensoriales** y los posibles efectos sinestésicos en la obra muñoziana para comprender qué estrategias sufragan **[\$6.4.]**.

Dado que la práctica de puesta en escena tradicional que constituye nuestro punto de partida consiste en establecer unas **condiciones de encuentro** -nunca neutras- entre la pieza y el agente receptor que determinen el lugar de la mirada dirigiéndola en una dirección concreta, volcaremos nuestro estudio en el uso que Muñoz hace de los factores que dirigen la **experiencia del receptor** en un sentido u otro, distinguiendo los siguientes:

1. Los procesos perceptivos previamente descritos son susceptibles de manipulación desde el control de determinados condicionantes que inducen unas circunstancias receptoras buscadas por la puesta en escena **[\$6.5.]**. Aspectos tales como el grado de **atención**, la incidencia del imaginario inscrito en la memoria colectiva, las **creencias** asociadas al arte o los indicios que actúan como resortes de la **imaginación**. Habremos de observar la manipulación que de tales factores realiza Muñoz y la incidencia en su práctica de puesta en escena tanto de *Instalaciones* como de *Piezas Radiofónicas* al objeto de compararlas entre sí y con el espectador teórico emergido del análisis de representación del espacio.
2. Si las **circunstancias espacio-temporales de emisión y recepción** radiofónicas inciden en las condiciones precisas de recepción, la posición relativa del espectador con respecto a la instalación abre o cercena la visibilidad desde uno o distintos puntos de vista además de proveer una **experiencia espacial**. En consecuencia, una de las cuestiones a analizar será la **distancia** entre personajes y espectadores en términos espaciales de **posición relativa** en cota y planta. Esta relación espacial puede plantearse en términos variables en la medida en que la pieza goce de distintas opciones de visualización y/o requiera de un **recorrido** durante el proceso receptor que le permita **puntos de vista** y **experiencias espaciales** alternativas **[\$6.6.]**.
3. Finalmente y en comparación con dos referentes teatrales de aspiración utópica a la creación de una nueva **comunidad** desde la **transformación-purificación** (catarsis, Artaud) hasta el despertar de la conciencia **sociopolítica** (distanciamiento, Brecht), valoraremos los efectos **emocionales e intelectivos** que la puesta en escena de Muñoz auspicia para un receptor individual o colectivo **[\$6.7.]**.

6.1. FORMAS DE MIRAR EL ARTE Y AGENTE RECEPTOR MUÑOZIANO

Según ha quedado expuesto en la descripción del origen de la mimesis teatral [§A.3.1.] el nacimiento de la noción de mirada en teatro se da como consecuencia del reparto de los roles de *celebrante/actuante* y *espectador/receptor*. La consecuente división espacial acarrea el reparto de competencias por el cual la acción se reserva al/los celebrante/s que opera/n ante el resto de asistentes que observan distanciados. Estos dos planteamientos extremos parecen permanecer como referencias en la permanente oscilación. En palabras de Alain Badiou:

*“Creo que el teatro siempre ha oscilado entre dos extremos. Por un lado está la toma de partido del público, su compromiso, una cierta tendencia a la fusión colectiva [...]. Por el otro la distancia, la pasividad contemplativa del público que asiste, silencioso y cautivo, a una ceremonia [...]”*³⁵¹

En artes plásticas, las posturas tradicionales han dirigido el foco fundamentalmente hacia la relación entre obra y artista, centrándose en un proceso de creación protagonizado en su integridad por éste. Si bien estos planteamientos desechaban la intervención del espectador como elemento configurador de la pieza considerándolo prescindible, otras formas de mirar el arte han sido objeto de reflexión y reconsideración en el ámbito de la creación plástica, mayormente desde las primeras vanguardias, y acelerándose a partir de los 1960's.

El agente receptor ocupa una parte importante de la reflexiones de Juan Muñoz, tanto en su dimensión escrita como creativa – la atención concitada por las estatuas emplazadas en la vía pública, el ser humano como referencia escalar e interpretativa ineludible en escultura, investigaciones fotográficas orientadas a registrar las reacciones de los transeúntes a sus obras, etc.-. El mismo creador ostenta en opinión del madrileño las competencias de espectador de su obra en la medida en que a lo largo del proceso creativo la evalúa y re-evalúa distanciándose³⁵². Así, pasamos a acotar el rol desempeñado por el espectador en su obra a partir del abanico de matices conceptuales reflejado en los sucesivos términos referidos al agente receptor.



Fig. 6.1 · Caricatura de la serie Croquis tomados en el teatro (1864), Honoré Daumier

³⁵¹ *Un teatro de la operación Entrevista de Elie During con Alain Badiou* en BLISTÈNE, Bernard & CHATEIGNÉ, Yann (comis.). “Un teatro sin teatro” [Exh. cat.]. Museo d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA): Barcelona, 2007; p. 24

³⁵² según afirma el propio Muñoz “*Cuando un pintor o un dibujante está diseñando algo, cada pocos minutos se retira para observarlo, de manera que el creador también es un espectador. Me parece que en realidad no tiene ningún sentido decir que el artista crea para sí mismo, porque siempre que se aparta un poco, se convierte en su propio espectador.*” en MUÑOZ, Juan & SEARLE, Adrian. *Third ear* en SEARLE, Adrian [ed.] & COOKE, Lynne. “Juan Muñoz. Permítaseme una imagen” [exh. cat.]. Turner: Madrid, 2009; p.51

La primera distinción terminológica alude a la elección de un sustantivo plural o colectivo. Así, el término “**público**” es empleado para hacer referencia a un todo homogéneo de personas, una masa indistinta tomada como globalidad³⁵³, a diferencia del genérico “**espectadores**”, que subraya la individualidad de los sujetos. Sin perjuicio de que en apartados posteriores abundemos en el modo en que se hace patente la individualización, avanzamos el rechazo de Muñoz a la concepción del público como colectivo al ser interpelado por la previsible cantidad de visitantes de su pieza *Double Bind* (P0115) en la Tate Modern londinense:

“JL Does looking up help individualize the act? Would you imagine your piece in the same way if there were ten spectators a day? JM I don't think I'm building the piece for a crowd of people, I'm making the piece for one, a given person at a given time. It makes no difference to me if that person is one of 10,000 or one of ten.”³⁵⁴

Ampliamente utilizado por las academias, el vocablo **espectador** implica según Fernández Polanco una recepción del arte encaminada, fundamentalmente, **al deleite perceptivo individual** como **actitud pasiva**, al asistente a un espectáculo cuya percepción se desencadena exenta de intervención subjetiva alguna. Dejemos por el momento en suspenso la supuesta pasividad de la percepción para seguir con el inicio de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX puesto que entonces se marca un cambio significativo, promoviendo el **ejercicio intelectual en la interpretación** de la pieza como parte necesaria de su creación. Marcel Duchamp³⁵⁵ explicita la idea de la recepción como **co-creación**:

“En conjunto, el acto creativo no está realizado solo por el artista: el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando sus cualificaciones internas y, en esa forma, añade su contribución al acto creativo”³⁵⁶

El desarrollo de piezas y exposiciones que inducen una **actividad intelectual** inclusiva del espectador en el propio acto creativo, reclamando una **actitud más activa y reflexiva** deriva en una nueva denominación, el **receptor**. Pero más allá de los presupuestos de Duchamp, los roles en el espectador de arte contemporáneo han experimentado una multiplicación sustancial. La **naturaleza frecuentemente efímera y sensible a la ubicación** que las manifestaciones de los 60's promovieron, asociada a un énfasis de la inmediatez sensorial, a un sólido interés por proporcionar **experiencias de primera** mano propiciaron la aparición de

³⁵³ Tal masa puede ser considerada en términos favorables o desfavorables, bien como **comunidad ideal** y juez natural del arte en torno al espacio universalmente compartido del gusto o como **masa acrítica de consumidores** que dócilmente acata la versión oficial o la rechaza de forma igualmente acrítica, por citar algunas posibilidades.

³⁵⁴ [*JL Mirar hacia arriba ayuda a individualizar el acto? Imaginarías tu pieza de la misma forma si hubiera diez espectadores al día? JM No creo estar construyendo la pieza para una masa de gente, estoy haciéndola para uno, una persona dada en un momento dado. Para mí no supone ninguna diferencia que esa persona sea una de entre 10.000 o una de entre diez*] [traducción propia], en MUÑOZ, Juan & LINGWOOD, James. *A Conversation, May 2001*, en MAY, Susan. “The Unilever Series. Juan Muñoz: Double Bind at the Tate Modern” [exh. cat.]. Tate Gallery Publishing Limited: London, 2001; p.74

³⁵⁵ Duchamp se distingue por trabajar aspectos que dislocan el status quo de lo artístico, como la lógica óptica. Un ejemplo interesante de puesta en escena es *Étant donnés* (1946-66) pues dispone un lugar aislado para la mirada, en una sala contigua a la pieza y a cuya visualización accede a través de una mirilla, convirtiendo al receptor en voyeur.

³⁵⁶ <http://hperini.blogspot.com.es/2007/09/duchamp-el-arte-y-el-espectador.html>, consultado 21·3·2013

formatos híbridos impulsores de el auge de la puesta en escena, cuyas prácticas han llevado a una reflexión sobre el papel necesario del receptor, según Bishop:

*"[...] la presencia del espectador como vector de la obra es uno de los aspectos que marcan buena parte de las producciones artísticas desde los años 60. Si el espectador no se aproxima a ella, la obra queda prácticamente desactivada"*³⁵⁷



Fig. 6.2 · Augenblick
(Glimpse) (P0292)

Por tanto el papel requerido a los asistentes excede la pura percepción en el arte más reciente, al punto de considerarse condición necesaria su **intervención fáctica** (ejecución de acciones) para la activación misma de la pieza, para ser completada estéticamente, para la adquisición de su plena significación, derivando el receptor en **usuario, participante** e incluso **performer**. El grado de intervención en el proceso de creación derivará igualmente en un nuevo estatuto **del artista** que implica, en opinión de Popper, una **actitud social**.

Un solo caso hemos hallado en el objeto de estudio que requiera de una acción directa diferente de mirar o circular en el espacio teatral -echar aliento sobre el soporte [Fig.6.2]- evidenciándose el rechazo de Muñoz a la pujante participación en arte también expresada verbalmente:

"I am basically against interactive approaches to modern art. The idea of touching art seems to me completely wrong".³⁵⁸

En resumen, observamos que tanto artes escénicas como plásticas oscilan entre extremos de competencias receptoras: la **pasividad silente** y la **co-creación participativa**. Si entendemos la mirada como necesariamente distanciada y dotada de una cierta carga subjetiva, no cabe situarla más que en un lugar intermedio entre ambos extremos pues en el primer caso la pasividad completa exime de aporte subjetivo alguno y en el segundo de la separación requerida para la visualización.

El posicionamiento a priori de Juan Muñoz es de aversión a ambos extremos. Si bien a lo largo del capítulo desgranaremos cómo se manifiesta dicha postura en la práctica de puesta en escena de su obra, en qué medida responde ésta a **principios activos o pasivos** así como la índole de las **experiencias perceptivas, espaciales y emocionales** que provoca.

En consecuencia y dado que aún procede analizar la presunta pasividad perceptiva, a efectos del presente estudio utilizaremos indistintamente para referirnos al **sujeto receptor** el término **espectador (u oyente)** en su **acepción de uso genérico**, esto es, desechando la connotación pasiva que le asigna Fernández Polanco, así como el de **receptor** en la medida en que esta denominación engloba la percepción multi-sensorial y comporta un componente subjetivo.

³⁵⁷ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. "Formas de mirar en el arte actual". Edilupa: Madrid, 2004; p.16

³⁵⁸ [Estoy básicamente en contra de las aproximaciones interactivas al arte moderno. la idea de tocar arte me parece completamente errónea.] [traducción propia] en MUÑOZ, Juan en entrevista con SCHIMMEL, James en BENEZRA, Neal. "Juan Muñoz". University of Chicago Press: Chicago, 2001; p.146

6.2. PERCEPCIÓN E ILUSIÓN

“La relación entre los suelos ópticos y las obras transmitidas por radio podrá entenderse si consideramos que una de las mayores fijaciones del artista era la consecución de una ficción intensa y dirigida a suplantar las calidades de la obra de arte por las calidades de la experiencia del receptor”³⁵⁹

Comenzamos analizando el proceso perceptivo desde los hallazgos científicos que más allá de la **fisiología**, la **neuropsicología**³⁶⁰ provee considerando los principales factores implicados que cuestionen la supuesta pasividad intelectual implícita en la idea del **espectador academicista**. La **psicología de la percepción** de la Gestalt contribuirá a la comprensión de la percepción conjunta de las puestas en escena en base a leyes elementales –Arnheim– mientras que el proceso de reconocimiento que implica la figuración en la obra de Muñoz merecerá un análisis basado en las aportaciones de E.H. Gombrich quien desde la **psicología cognitiva** subraya los factores alusivos al contexto y el bagaje del espectador que condicionan la percepción.

El recorrido planteado pretende mostrar mediante ejemplos de piezas específicas la amplia naturaleza de los recursos empleados por Muñoz para el engaño y comprender así los mecanismos teatrales-artificio inscritos en el objeto de estudio que se valen del proceso perceptivo del espectador.

6.2.1. PROCESO PERCEPTIVO · PASIVISTAS Y ACTIVISTAS

La disyuntiva inicial con respecto al rol del espectador en la obra de Muñoz se centra en el carácter **pasivo o activo** de la percepción. Cabe precisar que el proceso perceptivo sigue pautas paralelas para **sensaciones**³⁶¹ provocadas tanto por **estímulos visuales** como **sonoros**, de forma que la descripción será aplicable al conjunto de familias aun cuando aludamos prioritariamente a la percepción visual. Las primeras fases del proceso responden a una naturaleza **fisiológica** cuyo análisis excede el propósito de la presente tesis, pues aborda

³⁵⁹ LINGWOOD, James y MARÍ, Bartolomeu (comis.). “Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio”. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.23

³⁶⁰ **Neuropsicología**: Disciplina fundamentalmente clínica donde convergen psicología y neurología para estudiar los efectos de una lesión, daño o funcionamiento anómalo en las estructuras del sistema nervioso central causa sobre los procesos cognitivos, psicológicos, emocionales y del comportamiento del individuo.

³⁶¹ Golstein recuerda la dificultad práctica de distinguir entre sensación y percepción que, no obstante, se manifiesta con claridad a nivel teórico, definiéndose como sensación aquella experiencia básica elicitada por un estímulo simple (pinchazo-dolor) y como percepción la integración de sensaciones que constituyen experiencias elicitadas por estímulos más complejos y significativos que, lógicamente, se corresponden en mayor medida con el objeto de estudio.

los mecanismos internos del sistema perceptivo en una dimensión exenta de intervención cognitiva³⁶².

La obtención de sentido se da en la última fase, una vez que los impulsos eléctricos transmitidos por los nervios alcanzan el cerebro y son procesados por éste. Si la aproximación **fisiológica** resulta pertinente en el análisis de los primeros pasos del proceso perceptivo descrito, la aproximación **psicofísica** aborda la relación entre estímulo y percepción desde sus métodos específicos de medición. Esta última fase, de orden **psicológico**, requiere de un análisis a través de test conductuales. Es precisamente esta fase, con su complejo componente psicológico, y no la dimensión física de las experiencias sensoriales la que comporta el añadido **activo del sentido perceptual** que explica/atañe al carácter ilusionista y los efectos teatrales en la obra de Muñoz en particular.

El modo de lectura del significado de las señales nerviosas es considerado el problema clave de la percepción por el neurólogo **Richard Gregory**³⁶³ quien expone las divergentes explicaciones desde **teorías pasivistas y activistas** a partir del mecanismo de deducción de la profundidad desde un solo ojo estático. Según las **teorías pasivistas** el significado de las cosas se encuentra en el mundo, y el cerebro, pasivo, se limita a seleccionar lo que necesita - cabe preguntarse por la 'supuesta objetividad' de tal selección-. Las **teorías activistas**, por contra, atribuyen al observador un papel más creativo, considerando que erige significados variados a partir de datos limitados e indirectamente relacionados, transmitidos por los sentidos. Presuponen que en este proceso se pone en juego un amplio abanico de conocimientos previamente adquiridos para interpretar las señales sensoriales.

La defensa del posicionamiento esencialmente **pasivista** de **James J. Gibson**³⁶⁴ fundamenta su crítica en la escasa clarificación de la percepción en sí misma aportada por los análisis fisiológicos y en la dificultad de explicar la casuística perceptual en la vida cotidiana a través de las condiciones artificiales características de los experimentos psicofísicos sobre observadores estáticos. Gibson **niega el procesamiento mental** considerando que la percepción es una función directa del estímulo -ni innata al ser humano ni interpretativa- en la medida en se produce en una recogida de información a partir de la distribución de luz ambiente -factor de origen externo-. Por el contrario, Gregory apela a **Hermann von Helmholtz**, fundador de las teorías activistas quien considera que la percepción se funda en procesos cognitivos de '**inferencia inconsciente**' a partir de los datos e indicadores de que disponen los sentidos, factor que será ampliamente aplicado al arte ilusionista por parte de **E.H. Gombrich** en "Arte e Ilusión".

³⁶² para ampliar la información véase: GOLDSTEIN, E. Bruce. "Sensación y percepción". Debate: Madrid, 1999 (7ª ed.)

³⁶³ GREGORY, Richard. *¿Cómo interpretamos la imágenes?* en "Imagen y Conocimiento". Crítica: Barcelona, 1994; pp.206-230

³⁶⁴ Algunas de las aportaciones de Gibson - fundamentadas en experimentos bajo condiciones más semejantes a la vida común- como el gradiente de textura en la percepción de la profundidad, por ejemplo, resultan de gran utilidad y son ampliamente aceptadas por psicólogos de la percepción como E.H. Gombrich y así como a efectos del presente estudio.

Precisamente los activistas vislumbran indicadores de inferencias diversas en las **ilusiones perceptivas**, fenómenos difícilmente explicables desde posiciones pasivistas y de especial relevancia en el objeto de estudio. Consideran equivalentes, al menos en líneas generales, muchas ilusiones de la percepción como **ambigüedades visuales, distorsiones, paradojas, ficciones y efectos de contexto**, con errores en el lenguaje. El intento de Gibson por refutar la existencia de **ilusiones ópticas** se saldó en fracaso, según Gregory, pues terminó por con el reconocimiento de procesos cognitivos en el lenguaje, premisa que establece una gran diferencia entre ambos casos (lingüística-óptica).

En este sentido cabe tener muy en cuenta una idea y es que el **engaño perceptivo** no obsta para la consciencia de que estamos siendo engañados, luego no acarrea necesariamente **engaño conceptual** ya que percepción y conceptualización desempeñan distintas funciones:

“La percepción sirve para garantizar nuestra supervivencia en los próximos segundos, pero el entendimiento conceptual actúa a un lazo mucho más largo. Percibimos los objetos en una fracción de segundo, lo que es esencial para nuestra supervivencia momento a momento, pero se tarda mucho, incluso años, en generalizar la experiencia y organizar las ideas para que nos permitan planificar y expresarnos con palabras”³⁶⁵

La centralidad del ilusionismo y el engaño consciente en el objeto de estudio aconsejan su análisis a la luz de las teorías activistas que defienden la intervención cognitiva, el **procesamiento mental** en el proceso perceptivo. No obstante, hemos de explicitar que esta opción no implica la renuncia a ciertas claves aportadas por Gibson ampliamente aceptadas como válidas –incluso en ausencia de demostración efectiva–, en atención a su aplicabilidad en circunstancias receptivas en movilidad pertinentes para las piezas de Muñoz [§6.6.] más representativas y complejas en cuanto a puesta en escena -las *Instalaciones*- así como las condiciones de audición en **entornos cotidianos** de las *Piezas de Radio* [§6.5.3]. Sería el caso de los **gradientes**, defendidos por Gibson según quien los receptores visuales no registran la forma, sino las dimensiones de variación de la forma. Así Gibson sintetiza el factor gradiente para la percepción afirmando que lo que permanece constante para la percepción no es el tamaño sino la escala. Como ejemplo se incluye un caso de conflicto entre el gradiente de textura que nos daría una referencia de profundidad y a partir de dos elementos puestos en escena conjuntamente:

CASO · *Listening Figure (P0194) + Balcón*

Gradiente y Escala

Precisamente la escala juega un papel importante en la confusión que promueve la frecuente puesta en escena conjunta de *Listening Figure (P0194)* en cercanía a un balcón en solitario – puesta en escena alternativa conjunta a cuatro figuras más en *Escena de Conversación (Pittsburgh) (P0056) (1)*-. El balcón es inferior a la figura (1,5m. aprox.) a nivel escalar y, mientras los gradientes de textura de la pared no resultan especialmente significativos por la ausencia de referencias en el pretendidamente neutro White Cube, la relación de tamaños

³⁶⁵ GREGORY, Richard. “Imagen y Conocimiento”. Crítica: Barcelona, 1994; p.132

figura-balcón termina constituyendo la relación equívoca de cercanía-lejanía, aparentando una lejanía superior a la real gracias a la disminución superior de dos escalas que son leídas como equivalentes.

Siguiendo el tránsito analítico aceptando el procesamiento mental pasamos a abordar la organización perceptiva, necesaria para dar sentido al mundo, permitiendo la identificación de entidades independientes y separadas -como la figura de un enano en un pasillo, la voz del locutor radiofónico en una tienda, etc.- así como la **puesta en escena** como un conjunto, como unidad significativa en sí misma.



Fig. 6.3 · *Listening figure (P0194)*
puesta en escena junto a balcón

6.2.2. ORGANIZACIÓN PERCEPTIVA · CUESTIÓN DE SENTIDO

Bruce Goldstein, doctor en psicología experimental, propone considerar dos procesos interrelacionados que conforman el proceso. Por una parte la **Organización** (pequeñas unidades se agrupan en una forma mayor) y por otra el **Reconocimiento** (la forma se percibe como un objeto con significado, dependiendo éste de la experiencia previa).

ORGANIZACIÓN

La forma básica de **estructuración del campo perceptual** es la distinción entre **figura** y **fondo**, constituyendo la figura el **foco de la atención**, en primer plano, el elemento dominante, aquello que sugiere con mayor nitidez apariencia de cosa, mientras el fondo queda más difuso percibiéndose como material amorfo –sin olvidar la interacción dinámica entre ambos, señalada por **Aparici y García Matilla**³⁶⁶–.

Las conclusiones de los experimentos realizados por los psicólogos de la **Gestalt** a principios de siglo XX y que procuraron un avance sustancial en la comprensión de la organización perceptiva, afirman que el estímulo debe considerarse como un todo y no como sumatorio de sensaciones elementales producidas por un objeto. Del mismo modo, entendemos que la percepción de una **puesta en escena** como unidad/conjunto significativa excede el mero sumatorio de los elementos individuales que la componen, si bien su percepción individual contribuye a la comprensión global. En consecuencia, esta corriente de la psicología estableció unas leyes básicas organizativas del campo perceptivo que explican la importancia de la configuración global. Así, la percepción de una parte del estímulo depende de las otras partes,

³⁶⁶ APARICI, Roberto y GARCÍA MATILLA, Agustín. "Lectura de imágenes". Ediciones de la Torre: Madrid, 1987; p.20

cuestión que otorga importancia a las **inter-distancias** y **entre-tiempos**. Entre las leyes explicativas de la estructuración de la percepción bajo ciertas condiciones estimulantes, Goldstein destaca como más sobresalientes la de **pregnancia** (máxima simplicidad de estructura resultante), **similitud** (agrupación de elementos semejantes/similares), **buena continuación** (líneas que siguen un recorrido del tipo recta o curvatura suave) y **proximidad** (agrupación de elementos cercanos entre sí). Así, la percepción conjunta de piezas como *Hotel Declerq (P0018)* [Fig.6.4] –alineación de varios balcones y un cartel como conformantes de una fachada - o de *Plaza (Madrid) (P0005)* [Fig.A.4.9]– donde varias figuras antropomorfas dispuestas en contigüidad son percibidas como contorno de un espacio circular interior- responde a la totalidad de principios de estructuración previamente apuntados. Tales principios pueden incidir en la percepción del enmarcado general de puestas en escena de mayor complejidad para **acentuar el sentido de conjunto** -pongamos de una *Gran Instalación* conformada por piezas independientes dispuestas en estancias diferenciadas pero con cierta coherencia unitaria, experimentadas a lo largo del recorrido casi a modo de escenas, como puede ser *A Place Called Abroad (P0063)*- así como **desdibujarlo** -en la disposición de varias piezas en una estancia común que redunde en una confusión de los límites de cada pieza e incida las relaciones espaciales intra-pieza e inter-pieza, como puede ser el caso de algunas salas en la retrospectiva de la Tate o el Guggenheim -.

No obstante, la aplicación práctica de tales leyes plantea ciertos problemas -conflictos entre varias de las leyes descritas, percepciones alternativas posibles, etc.- que ha impulsado la orientación de estudios recientes a incluir matices que alcanzan a refutar algunos de sus presupuestos iniciales. Tal es el caso de la presunción de que la percepción de las formas corre exenta de aprendizaje previo. A este respecto, Rubin y Helson instauran el principio de **familiaridad** como uno de los factores que ayudan a diferenciar entre figura y fondo. En concreto, Helson afirma que en el caso de darse dos organizaciones posibles para un patrón, tiende a prevalecer aquella que tiene **mayor significado** para el receptor. Por tanto, incluso en la primera fase de estructuración del campo perceptual se asume la intervención de **ideas preconcebidas y conocimientos adquiridos (memoria)**. Las nuevas percepciones se nutren de experiencias e ideas pasadas. La familiaridad y las expectativas intervienen pues en el proceso perceptivo priorizando una significación familiar.

RECONOCIMIENTO

Dos teorías explican el reconocimiento, proceso implícito en el arte figurativo-ilusionista: Reconocemos en función de patrones y características, esto es, reconocemos formas convencionales e imágenes almacenadas en nuestra memoria.

Análisis de Características

La teoría que explica la capacidad humana de reconocimiento de un amplio rango de estímulos y que actualmente cuenta con una mayor aceptación es el **análisis de características**, cuya

operativa describen **Lindsay y Norman** desde la psicología cognitiva³⁶⁷ y que supone un sistema de análisis guiado por los datos sensoriales sin intervención cognitiva alguna. Su explicación, presenta ciertas limitaciones y problemas de calado -como la misma precisión de la noción de 'característica'-, por lo que Goldstein sugiere la necesidad de complementarlo a través de **análisis guiados conceptualmente** que den cuenta de **la influencia del contexto**³⁶⁸.

“En otras palabras, para que sea completa cualquier descripción de reconocimiento de patrones se deben añadir las contribuciones del contexto y el significado al modelo de análisis de características”³⁶⁹

El **contexto** del acontecimiento sensorial proporciona una cantidad tan ingente de información útil al sistema de percepción humano que cimienta su superioridad con respecto a los actuales sistemas electrónicos de reconocimiento de formas. El contexto nos proporciona las normas que fundamentan nuestro mundo perceptivo **generando ciertas expectativas** y **mostrándonos interpretaciones plausibles** de lo que estamos percibiendo.

CASO · *Suelos Ópticos*

Deformación e Impresión de Tridimensionalidad

De hecho, la técnica de deformación implícita en el sistema de la perspectiva ortogonal que nos permite reconocer un espacio dotado de profundidad en un soporte bidimensional constituye el mecanismo de engaño de los suelos ópticos. En tal caso nuestro horizonte de conocimiento induce a interpretar perceptivamente la superficie constituida por las tres formas en L - gris (vertical izquierda), beige (vertical derecha) y negra (base horizontal)- como tres caras de un único objeto tridimensional (cóncavo o convexo) conectado a otros módulos similares. El efecto se refuerza por coherencia en la iluminación a través del color de los polígonos. La fuente de iluminación supuesta se proyectaría de forma directa en la cara más clara (beige) indirectamente sobre la zona semi-iluminada y en total penumbra la base negra. Lógicamente el punto de vista y, por tanto el ángulo visual, varía a medida que nos desplazamos por el suelo resultando una percepción altamente desconcertante que puede llegar a marear.

Este caso es un exponente del conflicto entre **percepción** –por interpretación tridimensional plausible- y **razón** –sabemos positivamente y a través del desplazamiento que el suelo es llano-, lo que vemos está **en conflicto con lo que sabemos**, efecto buscado de forma premeditada por su creador y que introduce la duda en el propio receptor tal y como comenta el madrileño:

³⁶⁷ **Psicología cognitiva:** escuela de la psicología que se encarga del estudio de la cognición, es decir los procesos mentales implicados en el conocimiento. Tiene como objeto de estudio los mecanismos básicos y profundos por los que se elabora el conocimiento, desde la percepción, la memoria y el aprendizaje, hasta la formación de conceptos y razonamiento lógico. Por “cognitivo” entendemos el acto de conocimiento, en sus acciones de almacenar, recuperar, reconocer, comprender, organizar y usar la información recibida a través de los sentidos.

³⁶⁸ Definido como “*el ambiente total donde están incorporadas todas las experiencias*” en LINDSAY, Peter y NORMAN, Donald A. “Introducción a la psicología cognitiva”. Tecnos: Madrid, 1983; p.296

³⁶⁹ *Íbidem*; p.211

PS: These floors are very psychologically disorienting. JM: They are make-believe. With the optical floors, you feel that your eye is fooling you. They construct a *mise-en-scène* that tells you that you shouldn't trust your eye, that calls into question the act of looking, that makes you uncertain of what you see—and who you are.³⁷⁰

Procesamiento

Frente al análisis de características que, en principio, prescinde de la influencia del bagaje de conocimientos personal sobre la percepción, los Procesamientos Abajo-Arriba y Arriba-Abajo nos plantean lo contrario. Un **Procesamiento de Abajo-Arriba** parte de pequeñas unidades o características para terminar por elaborar la totalidad del contexto. Aplicado al objeto de estudio, la instalación de uno o varios balcones induce a entender el conjunto de la sala (suponiendo unas características premeditadamente neutras tipo White cube, proclives a la consideración de fondo difuso) como un exterior urbano. A la inversa, el **Procesamiento de Arriba-Abajo**, apoyado por los experimentos de Palmer y Biederman sugiere una forma de procesamiento que supone que el conocimiento del mundo de una persona procede de la información de alto nivel como el **contexto** o cualquier otra capaz de inducir al sujeto a **esperar la presencia de un determinado estímulo** de menor complejidad. Los experimentos soportan la idea de que imágenes que mantienen sus características, ante un cambio de contexto, despiertan interpretaciones diferentes. La **predisposición perceptiva**, esto es, la idea de que esperemos la presencia de ciertos objetos, seres u acciones en un contexto o que ciertos objetos nos hagan presumir la denotación del global del mismo implica una **influencia de las expectativas** sobre la percepción misma. Este tipo de inferencias son las responsables de la anticipación impulsora del suspense [§5.4.2].

Ciertas instalaciones nos permiten visualizar varios de los procesos descritos de tal forma que, en conjunto dotan de ambientación a la estancia expositiva.

CASO · *Hotel Declerq (P0018)*

Leyes Organizativas de la Gestalt, Procesamiento Abajo-Arriba, Ambiente no-lugar

Las paredes de la estancia del museo albergan una serie de balcones instalados junto al cartel “Hotel” que destacan como **figura**: dichos objetos emergen del fondo blanco pretendidamente neutro. El contenedor aun específico en sus dimensiones, aberturas y acaso niveles en cota se que se nos presenta como fondo indiferenciado.

La totalidad de las **leyes de organización de la Gestalt** justifican su percepción como conjunto: Los agrupamos por su disposición en **proximidad** entre inter-espacios aproximadamente describiendo

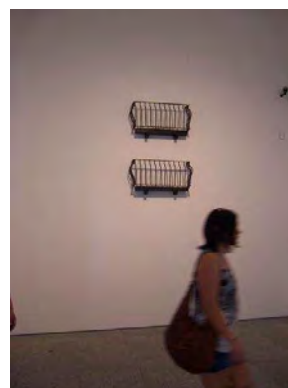


Fig. 6.4 · transeunte frente a *Hotel Declerq (P0018)* en MNCARS

³⁷⁰ [Estos suelos desorientan mucho psicológicamente. JM Son una simulación. Con los suelos ópicos, sientes que tus ojos te están engañando. Construyen una *mise-es-scène* que te dice que no deberías confiar en tu ojo, que cuestiona el acto de mirar, que te hace sentirte inseguro con respecto a lo que ves y a quien eres.] [traducción propia] en entrevista con Schimmel en BENEZRA, Neal. “Juan Muñoz”. University of Chicago Press: Chicago, 2001; p.147

una línea horizontal en sucesión como **buena continuación** respondiendo esta misma estructura lineal que alterna lleno-vacío a la ley de **pregnancia** (instalados a una aproximadamente igual, superior al humano medio, más cerca del techo de sala y dependiendo de su cota máxima). Su escala inferior al 1:1 con respecto a los **familiares** balcones de un edificio que tomamos por referente por su **similitud** formal, de tamaño, de significado... genera una incorrecta estimación de lejanía.

Tal agrupación perceptiva induce, gracias al procesamiento abajo-arriba a dotar al **conjunto fondo-figura de una significación ambiental**, connotando el global de la estancia a modo de escenografía urbana. Más allá, al otro lado de la pared cabe imaginar habitaciones de hotel, impersonales, de uso transitorio y ocasional. Un no-lugar exterior que contiene indicios de otro no-lugar interior. El escenario dibuja un paisaje a la vez familiar (reconocible como urbano) y extraño (anónimo, ajeno) por el que el público transita [**Fig.4.39**].

Precisamente el hecho de que el espacio a través del que el público se desplaza se encuentre en una cota inferior al potencial habitante del hotel, lo coloca en el lugar de ser objeto de observación antes que sujeto pues alzar la mirada a lo alto mientras se camina constituye una acción menos natural que la de mirar desde un balcón a los viandantes en la calle.

6.3. VISUALIDAD PURA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

El proceso perceptivo previamente descrito bajo las perspectivas de la neuropsicología y psicología perceptiva sustancia en gran medida las reflexiones del crítica artística tardomodernista que teorizó sobre la experiencia estética adecuada basándose en una opticalidad supuestamente pura, exenta de corporalidad.

En nuestra búsqueda del **lugar de la mirada** típicamente muñoziano -y por extensión, del **espectador teórico** inscrito en la representación y su **experiencia estética** derivada- nos topamos con una sorpresa. La generación de ilusión que queda inicialmente excluida de la teoría tardomodernista de la **visualidad pura** es subsanada por los parámetros establecidos por Fried para una pintura figurativa generadora de una experiencia absortiva plausible común en determinadas escenas típicamente muñozianas.

6.3.1. GREENBERG · CONTEMPLACIÓN DESINTERESADA

Comenzaremos atendiendo a la experiencia derivada de los estímulos exclusivamente visuales puesto que, tal y como mencionamos en referencia a la necesaria esencialidad medial propugnada por el referente crítico modernista de posguerra Clement Greenberg [**§CAP3**], la definición de los medios pictórico y escultórico como **visuales** en esencia orientó las reflexiones de la época hacia la teorización de la correcta **experiencia del perceptor** basada en una **opticalidad supuestamente pura**³⁷¹. Martin Jay³⁷² corrobora el ascendente que tales ideas hegemónicas ejercieron en el mundo del arte extendiéndose durante décadas posteriores un debate entre partidarios/continuadores –como Fried- y detractores –como Krauss- que enfatiza, en todo caso, la importancia de la mirada. El ascendente que sobre Muñoz ejerce la teorización que la opticalidad y la experiencia idónea en el **perceptor visual** de arte emprendida por el tardo-modernismo, quedaría explicitada tanto en textos³⁷³ como en la

³⁷¹ el artículo de Clement Greenberg *Vanguardia y Kirsch* (1939, en *Partisan Review*) expone que toda obra puede ser manipulada para el consumo de masas, convirtiéndola en Kitsch -pura mercancía reproducible con apariencia de arte- y establece una división entre alta cultura/cultura de masas en torno a la experiencia adecuada en arte.

³⁷² JAY, Martin. *Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo* [originalmente publicado como *Returning the Gaze: The American Response to the French Critique of Ocularcentrism* en AAVV "Definitions of Visual Cultura II. Modernist Utopias – Postformalism and Pure Visuality". Musée d'art contemporain de Montréal: Montreal, 1996; pp.29-46], *Estudios Visuales*, N°1 Noviembre 2003; pp.61-82

³⁷³ Además de la cita que encabeza este apartado en que hace mención a Fried en MUÑOZ, Juan. *Conferencia en el Isabella Stward Gardner Museum* (1995) en "Juan Muñoz. Writings/Escritos". Ediciones de La Central: Madrid, 2009;

operativa de puesta en escena -la actividad/acción de las figuras representadas en la escena o las **condiciones** previstas para el lugar de la mirada expuestas en gran medida en el capítulo relativo a la espacialidad y temporalidad (distancia, angulación del punto de vista, etc.)-.

Los requerimientos de Greenberg para la recepción adecuada de una obra de arte inducen una **contemplación absorta** basada en una serie de principios:

“Un espectador que parece educado en una nueva ‘república del gusto’, que forma parte de una élite, ‘minoría especialmente dotada’, que contempla un mundo unificado de formas abstractas. Un espectador al que ese poder de la unidad de campo pictórico le reclama una atención estática, una contemplación desinteresada. “Absorto”, y olvidado de sí, supuestamente resiste a la tentación de consumir productos estéticos como mercancías. Una mayoría que se sumerge en la dispersión desatenta que proporcionan paulatinamente los espectáculos de masas.”³⁷⁴

Formas Abstractas y Contemplación

La abstracción es condición necesaria para Greenberg. Así, las formas y colores organizados en **unidad** por el artista conseguirían **concentrar la atención** de la mirada y transmitir, de forma **directa, espontánea e instantánea**, un repentino sentimiento de la forma al receptor debidamente educado para tal experiencia. Fenómenos naturales como el devenir de las olas o el chisporroteo del fuego que concentran/capturan la atención de modo similar a la mirada **desinteresada**³⁷⁵ descrita “*pertenece[n] a la vida imaginativa y que no puede tener lugar en la vida real de necesidad y acción*”³⁷⁶ según suscribe el crítico formalista Roger Fry. Sólo la experiencia imaginativa permitiría la penetración de la mirada en el espacio puramente óptico de la pieza.

Opticalidad Incorpórea y Desinteresada

Por otra parte, la profunda afinidad experimentada por la mirada greenbergiana se hallaría **liberada de un programa intelectual previo**, implicando un olvido de la **conciencia y corporalidad propias** del observador. Las **inferencias** perceptivas impregnadas de intereses y fundadas en los horizontes de expectativas y conocimientos quedarían en consecuencia excluidas. La mirada se reduce en consecuencia a un par de ojos: incorpórea, inocente, no deseante, contemplativa, comportando la anulación de las condiciones físicas materiales concretas. La **concentración de la atención**³⁷⁷ estática así como la **des-corporeización** exigen una visión en calma, fija, excluyendo el desplazamiento del receptor por avocar a una consciencia de la propia corporalidad además de alterar el punto de vista.

p.259, también en la entrevista para Thrid Ear (1992) se hace mención a la *presenteidad* en alusión a la famosa afirmación de Fried “*Presentness is grace*”.

³⁷⁴ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. “Formas de mirar en el arte actual”. Edilupa: Madrid, 2004; p.28

³⁷⁵ Entiéndase como gratuita, sin interés de uso o consumo fácil.

³⁷⁶ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. “Formas de mirar en el arte actual”. Edilupa: Madrid, 2004; p.29

³⁷⁷ Fernández Polanco expone resumen y crítica a la postura modernista en los siguientes términos en ibídem; p.32:

“Todas estas experiencias nos hablan de una actitud estética caracterizada por la concentración de la atención, el desinterés, el desapego, la indiferencia hacia la existencia del objeto y el supuesto olvido de sí. Esta actitud ha sido criticada y calificada de experiencia transhistórica, de existencialismo falsamente universal.”

Unidad de Campo y Distancia

La observación de **un mundo unificado (unidad de campo)** implica una distancia-separación suficiente entre pieza y receptor que permita una mirada que abarque el conjunto de la pieza como unidad. Cuando la mirada está distanciada no interesa la existencia del objeto.

Percepción de lo inefable, concentrada y estática

De esta manera, la originalidad y unicidad de la pieza artística proporcionaría **una percepción trascendente** no apta más que para personas formadas al margen de la a la banal **dispersión** que, según el americano, promueve el consumo visual:

“El pintor Barnett Newman parecía tenerlo claro cuando realiza su ‘The sublime is now’. Es decir, que su apariencia ‘mostrara’ algo oculto, que su forma – finita -, nos hablara queda y misteriosamente de un contenido – infinito: lo inefable.”³⁷⁸

6.3.2. FRIED · ABSORCIÓN Y TEATRALIDAD

Absorción desde la Figuración · Fried Historiador

Michael Fried en su faceta de historiador heterodoxo y siguiendo la estela de Greenberg³⁷⁹ hace un planteamiento superador del rechazo explícito de toda **figuración** en “*Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*”³⁸⁰ (1988) extendiendo la aplicabilidad de la **experiencia visual de absorción** a piezas figurativas, más afines al objeto de estudio. Para Diderot y sus contemporáneos el cuerpo humano en acción era el mejor **retrato del alma** humana [§7.2.2] y la representación de la acción y de la pasión constituían una estrategia para llegar a conmovir al espectador. Basándose en los escritos de Diderot, Fried opone las nociones de **absorción** y **teatralidad** para definir la experiencia del espectador. Toda vez que éste tenga conciencia de sí mismo y de su mirada en la contemplación de una obra de arte la **absorción** habrá cedido como experiencia deseable para el público ante una **experiencia teatral** efectista e intrascendente:

Experiencia Estética y Efecto Teatral · Fried Crítico

Fried confronta por tanto dos experiencias ante piezas pretendidamente artísticas. Tal y como ha quedado explicitado en relación a la noción de teatralidad, la motivación fundamental para la escritura de “Art and Objecthood” fue, en palabras de Fried, **su propia experiencia como espectador** frente a la puesta en escena minimalista. Precisamente un cambio en las

³⁷⁸ *Ibidem*; p.31

³⁷⁹ el canon moderno es definido por relaciones formales significativas o sensaciones organizadas en autonomía estética al margen de todo reconocimiento figurativo, esto es, ilusionista.

³⁸⁰ FRIED, Michael. “El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna”. Visor: Madrid, 2000

competencias en que se apela al espectador, supone una ruptura fundamental del 'literalismo' con el modernismo:

“Mi idea recurrente del singular efecto que provocaba el literalismo, especialmente [...] como mise-en-scène [...] era como si sus instalaciones proporcionasen de modo infalible a sus espectadores una forma elevada de experiencia perceptiva [...]. Me di cuenta, rápidamente, que la base de dicho efecto era que tanto la obra como la instalación (en cierto sentido la instalación era la obra, como ha subrayado Thierry de Duve) requerían e involucraban al espectador de una forma fundamentalmente antitética con respecto al carácter expresivo y representacional de la pintura reciente que yo más admiraba.”³⁸¹

El Minimalismo desplaza la deseable experiencia de presenteadad a favor de un mero efecto de “teatralidad” dejando así al espectador **en su mundo ordinario e intrascendente**. En la dicotomía establecida entre **objeto y experiencia**, la segunda opción incluye un tipo de temporalidad que redundaba en **acción del potencial receptor**. El espectador no abandona la **conciencia de sí mismo** (de su propia corporalidad) para imbuirse en la pieza.

Narrativa de Autopoiesis

Frente al **bucle de retroalimentación** propio de las realizaciones escénicas apuntado por Fischer Lichte, Fried contribuye a la **narrativa de autopoiesis** automática de la pieza añadiendo a la noción greenbergiana del “espacio puramente óptico” del espectador - penetrable sólo a través de la experiencia imaginativa de la pieza plástica y diferente del espacio literal- el concepto paralelo de “tiempo óptico” -diferenciado del tiempo literal de duración del acto de contemplación/encuentro- integrando su sensibilidad diacrónica, según apunta Díaz Soto:

“Fried recurre en algunos análisis a una «narrativa de autopoiesis», ficcional y diacrónica, describiendo una suerte de proceso autopoietico «impersonal», o «automático», en el que la obra se produciría por impulso propio, ante los ojos del propio espectador, en el desarrollo del acto de su percepción: «Es como si estos cuadros se hicieran a sí mismos ante nuestra vista. [...]»³⁸²

MODALIDADES TEMPORALES · FICCIÓN SUPREMA

La posibilidad de experimentar una “temporalidad puramente visual” en el acto de recepción de la pieza se hace depender en el caso de obra figurativa de la actitud de los personajes en la escena representada. Concretamente desde los 1970's Fried emprende un discurso que versa sobre dos modos extremos de temporalidad en la representación figurativa asociados a ciertas temáticas u objetos de representación que recuerdan escenas persistentes en el objeto de estudio:

1. *Modalidad temporal Absortiva-Durativa* · asociada a la ilusión de duración y solidez de los objetos representados y a la profundidad del espacio ilusionista al que se penetraría progresivamente. La totalidad del cuadro se ofrecería a los ojos del espectador (cualidad

³⁸¹ FRIED, Michael. “Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas”. Machado libros: Boadilla del Monte, 2004; p.67-68

³⁸² DÍAZ SOTO, David. *Cuestión de tiempo: Michael Fried y el tiempo del arte moderno*. Aisthesis, N° 49 (2011), Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile; p.35

de *facingness*) permitiendo su captación íntegra de forma **instantánea**³⁸³. Los temas absortivos asociados a esta modalidad incluyen **personajes desarrollando acciones lentas, repetitivas o continuas y más o menos inconscientes o involuntarias**, cuya descripción por parte de Díaz Soto nos remite a escenas buena parte de la obra analizada :

*“Uno o unos pocos personajes, ensimismados en cierto tipo de actividades nimias, de carácter reiterativo y que exigen cierto despliegue en el tiempo, con implicaciones, además, de lentitud”*³⁸⁴

Estos personajes absortos en su soledad cierran el cuadro a la presencia del espectador ignorando su existencia por completo, la denominada **ficción suprema**³⁸⁵, atrapando en su absorción la atención del receptor. La impresión de espera o vigilancia que proyectan el enano, muñeco de ventrílocuo, etc. -en piezas como *The Wastedland (P0020)*, *George (P0235)*, *Una habitación donde siempre llueve (P0225)* o las *Bailarinas en apartamento (P0081)*- o la indescifrable actividad absorta del *Árabe (P0228)* apuntan a esta actitud. Ciertas figuras sugieren una actividad mínima mediante su mera posición corporal y otras incorporan mecanismos que indican o ejecutan un movimiento sin desplazamiento -como la figura en plegaria interminable de *Sombra y boca (P0066)* o los mecanismos de figuras en *Dos centinelas (P0077)*, *Invitación a exposición (P0177)*, etc. [§7.4]

2. *Modalidad Temporal Instantánea* · asociada a **temas dramáticos** donde **acciones conscientes y voluntarias** implican a **varios personajes** a través de cuyos gestos, actitudes y posiciones se representa un instante concreto y único, no reiterativo, en curso. La representación dramática no es instantánea, puesto que todo acto requiere de una duración, de forma que Fried opta por **el momento más intenso y que facilite la comprensión de la narración** –en sintonía con el *instante pregnante* de Lessing-:

*“[...] seleccionar aquel instante perspicuo dentro del curso de acción que sea más significativo emotivamente e inteligible dramáticamente que todos los demás, ofreciendo una sinopsis completa de la acción, al sugerir todas las fases de su desarrollo”*³⁸⁶

³⁸³ “[...] no porque de hecho uno experimente una pintura de Noland u Olitski o una escultura de David Smith o [Anthony] Caro en ningún tiempo en absoluto, sino porque a cada momento la obra misma se manifiesta completamente. (Esto es verdadero para la escultura a pesar del hecho obvio de que, siendo tridimensional, puede ser vista desde un número infinito de puntos de vista) [...] Es esta presentness continua y entera, equivalente, por así decir, a una perpetua creación de sí mismo, la que uno experimenta como una especie de instantaneidad, como si, siendo uno infinitamente más agudo, un instante infinitamente breve pudiera ser lo bastante largo como para verlo todo, para experimentar la obra en toda su profundidad y plenitud, para quedar convencido por ella.” en DÍAZ SOTO, David. *Cuestión de tiempo: Michael Fried y el tiempo del arte moderno* AISTHESIS N° 49 (2011), Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile; p.45

³⁸⁴ *Ibidem*; p.39

³⁸⁵ Alusión a este concepto en referencia a la obra de Muñoz en MUÑOZ, Juan. *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.13

³⁸⁶ DÍAZ SOTO, David. *Cuestión de tiempo: Michael Fried y el tiempo del arte moderno*. Aisthesis (Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile), N° 49, 2011; p.39

La maqueta para la última *Escena de Conversación* (P0057) o escenas insertas en *Double Bind* (P0115) describen una situación dramática más próxima a esta segunda modalidad puesto que las figuras apuntan al estado intermedio de una acción voluntaria. No obstante, tal y como ha quedado analizado en relación a la situación dramática muñoziana [§5.4.2] la selección del momento representado, lejos de contribuir a la comprensión intelectual del relato, lejos de propiciar una lectura cerrada, subraya su **ambigüedad narrativa**, tiñendo de perplejidad y suspense la experiencia de un espectador ante una escena en que nada ocurre:



Fig. 6.5 · *Double Bind* (P0115)
(detalle escena)

“[...] no pasa nada porque no hay mucho que pueda pasar, y tampoco hay dónde ir. El tiempo está en movimiento y de repente, en un momento, se para. Las figuras son como estatuas, no como esculturas. Se trata de una posición: estatuaria.”³⁸⁷

La genealogía **historiográfica anti-teatral** bendecida por Fried y predecesora del arte moderno elude a toda costa mostrarse como artificio creado para ser exhibido ante el espectador. La quiebra de su credibilidad y consiguiente teatralidad estribaba en estrategias rechazables como el empleo de recursos expresivos poco convincentes, la apariencia de posado en los personajes -que establecería una distancia alienante entre representación y espectador- o la temática y sentido narrativo oscuro/ambiguo. Si bien el sentido narrativo del objeto de estudio concita el misterio y la extrañeza propugnados por el acontecer del oscurecimiento de Lévinas, Muñoz aplica el ideal normativo del **tableau** que describe Díaz Soto mantenido por la tradición anti-teatral, surgida a mediados del siglo XVIII, según la narración historiográfica de Fried y que tanto recuerda al planteamiento de puesta en escena tradicional:

“[...] la tradición antiteatral habría mantenido el ideal normativo del tableau: la obra pictórica «completa» y autosuficiente, independiente del espectador y del contexto de su exhibición, que logra producir la «ficción suprema» de que el espectador no está ante ella como una entidad separada y que se le opone.”³⁸⁸

CONTACTO VISUAL APARENTE Y EFECTO TEATRAL

Los elementos (**figuras antropomorfas** fundamentalmente) de la escena muestran una actitud de indiferencia, ignoran la presencia de un hipotético espectador que, en términos escénicos se podría entender como la denominada **cuarta pared**, constituyendo el mundo representado un ámbito deslindado de aquel propio del espectador:

“La obra participa de una relación escénica con lo que le rodea. Creo que la mejor obra puede existir sin la necesidad de espectador. Si tiene alguna relación con el teatro lo es más con el ensayo que con la representación.”³⁸⁹

³⁸⁷ 1996 MUÑOZ, Juan. *Una Conversación*, enero 1995 en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.124

³⁸⁸ DÍAZ SOTO, David. *Cuestión de tiempo: Michael Fried y el tiempo del arte moderno*. Aisthesis (Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile), N° 49, 2011; p.40

La impresión dominante en el objeto de estudio de que los personajes ignoran la presencia del espectador adquiere intensidad superior precisamente tras un instante de impresión contraria. Es el caso del chino(s) que mira(n) hacia la entrada al recinto a lo lejos en *Many Times* (P0165) o del *Enano (Dublín)* (P0055) instalado en el corredor que en la lejanía se perciben en conexión con el espectador que se aproxima hasta que la cercanía deshace el efecto ilusionista. Digamos que la sensación de **comunicación efectiva entre ambos mundos** dura un instante tras el que cae la certeza



Fig. 6.6 · *Many Times* (P0165) en MNCARS · vista desde estancia contigua

del engaño, el peso de la teatralidad. Otras piezas como *Contra la pared* (P0164) o *Cinco Figuras con Espejo* (P0119) incluso redoblan la alternancia de impresiones pudiendo distinguirse tres estadios: a) entrada a la sala (las figuras me ignoran); b) primera aproximación (entras en un espacio al que van dirigidas ciertas miradas: la esquina o el espejo) (estoy incluido) c) segundos después caes en la cuenta del error (me ignoran). Ese instante de **credulidad**, ahonda la brecha. La impresión que perdura, a la postre, es la de estar completamente excluidos de la escena, al margen, sea ésta social o individual, la impresión de **separación**, de **distancia psicológica** que cobra mayor fuerza en la cercanía física. Tal y como decía el propio Muñoz:

“El drama ocurre al margen de él”³⁹⁰

Por tanto, el espectador resultará imprescindible para el despliegue de temporalidad de los efectos teatrales inscritos en la obra, para la consciencia del engaño y para el efecto estético de ‘belleza’. La pieza mantendrá su estructura previa a la concurrencia de público inalterada durante su puesta en escena efectiva en cada emplazamiento y durante el periodo expositivo concreto.

³⁸⁹ MUÑOZ, Juan. *Una Conversación*, enero 1995 en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.124

³⁹⁰ MUÑOZ, Juan & SEARLE, Adrian. *Third ear* en SEARLE, Adrian [ed.] & COOKE, Lynne. “Juan Muñoz. Permítaseme una imagen” [exh. cat.]. Turner: Madrid, 2009; p.51

6.4. SONORIDAD Y ESFERAS SENSORIALES

Las cuestiones relativas a **la esfera perceptiva visual** acaparan el grueso de las estrategias inscritas en puesta en escena muñoziana, sin embargo ha de ser destacada la importancia de **lo sonoro** en el objeto de estudio³⁹¹, especialmente si consideramos las palabras de Fisher Lichte:

*“El teatro nunca es sólo un espacio visual (theatron), es siempre también un espacio sonoro (auditorium)”*³⁹²

De hecho, tanto las **instalaciones** como las **realizaciones escénicas** se distinguen por incorporar medios de índole diversa que permiten posibilidades de **multisensorialidad**. Sin embargo, mientras que la dimensión sonora en artes escénicas es asimilada con entera naturalidad al conjunto de sistemas significantes/expresivos, el sonido no ha constituido siempre un recurso plausible en escultura por considerarse una disciplina tradicionalmente vinculada a la estabilidad de los materiales³⁹³ y exenta de despliegue diacrónico³⁹⁴ **[§CAP5]**. Frente a ello, el doctor Javier Ariza da amplia cuenta de su presencia y relaciones con la historiografía plástica del siglo pasado en su publicación “Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX”³⁹⁵. Este estudio nos facilita una primera descripción del término **sonoridad** como:

*“[...] ámbito que abarca, además de la música, otras formas de sonido que han sido incorporadas a la práctica estética”*³⁹⁶.

³⁹¹ Excluida toda intervención olfativa o gustativa, tan solo apreciamos una débil apelación al tacto que toma presencia a través de la visión y por negación en los pasamanos – el *noli me tangere* de la navaja o la disfuncionalidad de los demás-.

³⁹² FISCHER-LICHTE, Erika. “Estética de lo performativo”. Abada: Madrid, 2011; p.245

³⁹³ MARÍ, Bartolomeu afirmaba “La escultura es, junto con la arquitectura el ámbito de creación más ligado al comportamiento estático de los materiales cuyas características físicas están fijadas en la permanencia” en LINGWOOD, James & MARÍ, Bartolomeu (comis.) “Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio”. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.13

³⁹⁴ “«El arte acústico» dice Arnheim en lo que es como una concreción epistemológica en la que basará su libro, «considerado como percepción sonora, sólo es perceptible dentro de un periodo de tiempo. Para los ojos existe, en todo momento, una rica imagen en tres dimensiones. Por dicho motivo hay artes visuales permanentes: la pintura y la escultura (junto a otras artes en las que interviene el tiempo, como el teatro, el cine y la danza). Por el contrario, querer disponer de un arte acústico permanente es algo totalmente carente de sentido. El propio carácter del sonido hace que sea necesaria una relación con el tiempo, por lo que todas las artes acústicas poseen una naturaleza temporal (música, radio, teatro, cine, etc.). Debido a ello, es evidente que dentro de ese periodo de tiempo no sólo hay percepciones sucesivas, sino también percepciones contiguas: nuestros oídos están capacitados para distinguir entre los diferentes sonidos que se producen al mismo tiempo” Citado en BAREA, Pedro. “Teatro de los sonidos, sonidos del teatro”. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2000; pp.25-26

³⁹⁵ ARIZA, Javier. “Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX”. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: Cuenca, 2003

³⁹⁶ *Ibidem*; p.47

Con objeto de analizar la forma concreta en que la potencial multisensorialidad opera en la obra de Muñoz hemos entendido conveniente analizar de forma agrupada las diferentes casuísticas. En el capítulo correspondiente al tiempo han quedado mencionadas y analizadas aquellas instalaciones temporales por incorporar de forma efectiva el sonido [§5.2.1]. En este apartado nos interesa indagar de qué forma se evoca desde los estímulos de una esfera sensorial la otra y viceversa.

En primer lugar expondremos piezas puramente visuales que, no obstante, incluyen indicios de una sonoridad ausente. Seguidamente y en relación a la familia de piezas más representativa en la obra de Muñoz a nivel sonoro, las *Piezas Radiofónicas y Performativas*, estudiaremos las implicaciones intersensoriales de la ceguera propia del medio para terminar con un juego de revelación-ocultación de los mecanismos de la representación.

6.4.1. RETÓRICA DE LA AUSENCIA SONORA INDUCIDA POR IMÁGENES

La inclusión de ciertos elementos, mecanismos y estrategias de representación visuales que despiertan la expectativa insatisfecha de estímulos sonoros inducen la percepción del **silencio** como una manifiesta ausencia de sonido, subrayando la **retórica de la ausencia** que recorre el conjunto de la obra. Este efecto se materializa en las piezas visuales del objeto de estudio de los distintos modos que apuntamos a continuación.

Órganos de Emisión y Recepción Sonoras

Los **órganos** asociados a la emisión y recepción sonoras son representados en dos y tres dimensiones de forma aislada como en el caso de las *Orejas (P0202) (P0233)* o acompañados por elementos adicionales (por ejemplo, anzuelos) *-Sin título (bocas) (P0040) (P0107), etc.-*. Estos últimos dibujos, pueden instalados conjuntamente con otras piezas, proporcionando, de esta manera, una imagen sugerente de un entorno coral a la figura antropomorfa [Fig.5.16].



Fig. 6.7 · Oreja (P0233)

Objeto, Lugar o Rol Asociado a la Razón Sonora

Nos referimos a piezas como *Pieza temprana (P0120)* -cinta de casete-, *Minarete para Otto Kruz (P0007)* -elemento arquitectónico desde el que se canta-, *London Balcony (P0251)* -las verjas que lo delimitan presentan similitud con un teclado de piano-, *The Wasteland (P0020)*, *Ventre de ventrílocuo (P0021)*, *Ventrílocuo mirando a su doble interior (P0029)*, -el ventrílocuo, muñeco cuya voz mana de su manipulador, un “otro” -; *bailarinas; El apuntador (P0023)* -cuyo



Fig. 6.8 · Bailarina Griega III (P0079)

rol en las representaciones teatrales consiste en recordar el texto a los actores que, en este caso, son sustituidos sobre el escenario por un tambor³⁹⁷, así como la concha, lugar desde el que emiten sonidos preferentemente audibles en exclusiva desde las tablas-; *Varios tambores* (P0024), *Tambor de cera* (P0025), *Figura con tambor* (P0042), *Figuras sentadas sobre cinco tambores* (P0103) –instrumento musical recurrente en Muñoz con el que llega a autorretratarse–.

Las piezas precedentes constan de o incluyen un elemento cuya función prioritaria consiste de servir de instrumento, lugar o ayuda para la emisión de sonidos, bien se trate de cantos, alocuciones verbales o percusión. Las expectativas de sonido ante la visión de lo que constituye su indicio son inmediatas, aun cuando tal función haya sido inutilizada por configuración -elemento arquitectónico no apto para una estancia estable por descansar sobre base precaria además de no preservar la horizontalidad, su materialidad no idónea, tambor silenciado por apuñalamiento, el propio muñeco de ventrílocuo es de bronce con lo que el mecanismo interno se encuentra inutilizado-.

Comunicación · Conversaciones, Cantos, Carcajadas o Monólogos Silentes



Fig. 6.9 · Conversation Piece (P0198) (detalle diálogo)

Varias piezas incluyen figuras en actitud “receptora” junto a otras aparentemente “emisoras”, con sus bocas entreabiertas o movilidad labial, en aparente comunicación [§7.4]. Tanto los **labios móviles** como la **orientación y gestualidad** de escucha subrayan una dimensión sonora en ausencia de sonido. Es el caso de *Conversation Piece* (Hirshhorn) - grupitos de figuras en aparente conversación congelada - *Sombra y boca* (P0066), *Winterreise* (P0028), *Figura riendo a su sombra* (P0104), *Las últimas palabras de Neal* (P0180), *Gracias* (P0026) - mecanismos de movimiento en bocas - *Sin título* (Bocas) (P0040), *Figura riendo a su sombra* (P0104), etc.

Composición · Disposición de las Figuras en Escena

Desde un planteamiento menos explícito, Muñoz también apunta a un sonido ausente como factor estructurador de la disposición en escena de figuras:

Si en Dublín se dio por supuesto que no había un tema, nada sobre lo que las figuras pudieran discutir, la hipótesis de un sonido en el patio sería un elemento para organizar las figuras en el espacio. La inexistencia de sonido se convirtió en el punto de referencia. Utilizamos algo invisible para organizar algo que se podía ver³⁹⁸

³⁹⁷ “Sí, es cierto que estas obras tienen relación con el sonido y con el lenguaje, o con la ausencia de lenguaje” en MUÑOZ, Juan. *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.61

³⁹⁸ *Ibidem*; p.123

6.4.2. ELOGIO DE LA CEGUERA RADIOFÓNICA · IMÁGENES INDUCIDAS POR SONIDOS

Rudolf Arnheim, uno de los primeros teóricos en analizar la estética radiofónica, se mostraba partidario de una creación sometida a los **principios de economía** –emplear los elementos justos y necesarios en la representación- **y de especificidad** – que tales elementos fueran los propios del medio- en orden a generar una experiencia estética más amplia y nueva ligada a la visibilidad:

“Proporciona al artista, al amante del arte, al teórico, una nueva experiencia: en primer lugar, solamente utiliza lo audible, pero no de cualquier modo, sino en relación a lo que hay visible, tanto en la naturaleza como en el arte”³⁹⁹

RADIO Y EXPERIENCIA MULTISENSORIAL

La materialidad exclusivamente sonora (emisión uni-sensorial) característica de la radio no debía de orientarse, bajo su perspectiva, a una experiencia exclusivamente auditiva en el receptor, sino desencadenar una **experiencia de índole multi-sensorial**⁴⁰⁰. Haye atribuye esta capacidad concretamente a las facultades evocadoras y creadoras de la estimulación acústica. Bajo su punto de vista, la consideración de la imagen entendida exclusivamente como aquello que capta la mirada resulta de un ejercicio de reduccionismo. Argumenta en este sentido que la enorme competencia de las **imágenes sonoras** permite desencadenar **procesos sinestésicos** por los cuales se unen imágenes pertenecientes a mundos sensoriales diferentes y, en consecuencia:

“Una producción expresiva respetará el principio de visibilidad y hará los mayores esfuerzos por “mostrar” sujetos y objetos a la imaginación del oyente”⁴⁰¹

La expresividad artística que promulga Haye se deriva de evocar experiencias en la totalidad de los sentidos, mientras que en la obra de Muñoz priman el sentido auditivo y visual, tanto en sus piezas sonoras como en las escultóricas/dibujos⁴⁰², tanto en los receptores como en las figuras antropomorfas. Así, parte del texto de *Will it be a likeness? (P0109)*, escrito y enunciado por John Berger -autor igualmente de la conferencia “La cualidad del tacto”⁴⁰³ entre otros escritos-, resulta especialmente sugerente a este respecto:

³⁹⁹ ARNHEIM, Rudolf. “Estética radiofónica”. Gustavo Gili: Barcelona, 1980; p.16

⁴⁰⁰ Balsebre (1994) y Haye (1995; 47-68) coinciden con la apreciación de Arnheim de multisensorialidad.

⁴⁰¹ HAYE, Ricardo M. *Sobre Radio y Estética. Una Mirada desde la Filosofía del Arte*; disponible en:

http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/haye1.htm, consultado 16·11·2009

⁴⁰² A lo sumo cabría considerar una posible estimulación háptica en los pasamanos si bien más que aludir al tacto aluden al desplazamiento de su corporalidad.

⁴⁰³ BERGER, John en conferencia en la Biblioteca de Madrid el 30/04/1996 “La cualidad del tacto”. En una entrevista afirmaba “El título tiene que ver con el acto de tocar, pero la conferencia [...] está relacionada con personajes, ideas, historias, el sonido de las palabras”, disponible en:

“Luego contemplamos juntos un cuadro de Goya, uno de sus cuadros más famosos, en que se aborda este tema. Y decidimos que era mucho mejor ver cuadros en la radio que en la televisión. En la televisión todo se mueve continuamente, y ese movimiento hace que la pintura deje de ser pintura. En la radio, sin embargo, no vemos nada, pero podemos escuchar el silencio. Y cada cuadro tiene su propio silencio”⁴⁰⁴

Coincidimos con Bartolomeu Marí en apreciar en las piezas radiofónicas de Muñoz una lógica de creación espacial, o mejor, creación espacio-temporal constante en su producción al margen de formatos.

Horizonte de Conocimiento y Expectativas · Comunicación y Fragmentación

El mismo esquema de hipótesis-expectativas descrito con respecto a la percepción visual se da en el contexto de la comunicación lingüística. La estructura del lenguaje, concretamente, está basada en la **redundancia**, en la repetición de un gran número de palabras adicionales a las necesarias para la comprensión del mensaje y conlleva un diseño que complementa la capacidad humana de extraer el significado total a partir de unos pocos fragmentos aislados (Ej.: no leemos todas las letras ni palabras). La ausencia de tal redundancia e incapacidad de contextualizar vuelve la comunicación extremadamente costosa. Gracias a ambas operaciones podemos atender de forma selectiva a determinados fragmentos de la comunicación que consideramos centrales sin que esto suponga la pérdida del significado total.

A este respecto, las experiencias que relata **E.H. Gombrich** como descifrador de mensajes radiofónicos durante la segunda Guerra Mundial suscriben la importancia del contexto en la interpretación –por ejemplo, una palabra inaudible se “escucha” en función del sentido que se dé a la frase en la que se inserta-. Este proceso de escucha tiene dos consecuencias que son aplicables a la familia de *Piezas Radiofónicas* de Muñoz. Por una parte, la asimilación de la información contextual recibida nos obliga a **retrasar la percepción de los nuevos estímulos** que recibimos de los sistemas sensoriales de continuo. Por otra, en la medida en que creemos saber qué va a venir, percibirlo resulta más fácil y tendemos a **la anticipación** con objeto de obtener el máximo de información posible. Esta tendencia a la anticipación fundaría el efecto de suspense aludido en el capítulo dedicado al tiempo por el cual la mente anticipa un acontecer al margen de que éste no vaya a darse [§5.4.2]

VISIBILIZACIÓN DEL MECANISMO DE LA REPRESENTACIÓN

Making off de la sonorización en Piezas de Radio

El hallazgo de unas especificidades del medio radiofónico que favorecían la aplicación a través de estímulos sonoros de las claves creativas de Muñoz previamente desarrolladas en artes plásticas, amplió sus posibilidades permitiéndole jugar desde otra materialidad con visibilidad y audibilidad. No obstante, la exploración de ambos campos perceptivos no quedó ahí zanjada

http://www.elpais.com/articulo/cultura/GOYA/ FRANCISCO DE/BERGER/ JOHN /ESCRITOR/John/Berger/afirma/vivimos/fanatismo/total/dinero/elpepicul/19960430elpepicul_22/Tes, consultado el 2-11-2011

⁴⁰⁴ LINGWOOD, James & MARÍ, Bartolomeu (comis.). “Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio”. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.87

pues algunas de las *Piezas Radiofónicas* fueron llevadas a escena proponiendo una **relación entre lo ocultado y lo revelado** al oyente y al espectador, por ejemplo, la realización defectos sonoros de forma manual por parte del **Foley Artist** y no pre-grabada. Este profesional genera sonidos a través de la manipulación de objetos que representan en la emisión radiofónica a otros por semejanza, mostrando a la vista del público presente en la sala su producción en directo durante la emisión radiofónica. Se ponen en relación de esta forma dos sentidos y se revela visualmente el ilusionismo creado con el juego de apariencias.

Así, mientras el primero podía imaginar los mundos multisensoriales que le eran evocados mediante sonidos, los segundos asistían a la visualización de los mecanismos de la representación del truco que daba lugar a tales sonidos. Así, ambas percepciones proveían de una experiencia disímil con respecto a la ilusión.

Los Mecanismos del sonido en Piezas Escultóricas y Gráficas

Javier Ariza detalla la ampliación del marco de posibilidades plásticas y conceptuales en la disciplina escultórica derivada de la incorporación de **estructuras mecánicas y dispositivos electrónicos** que Juan Muñoz introduce desde sus inicios creativos.

Consideramos que la decantación por parte de Muñoz por la tecnología mecánica y manual responde a la posibilidad que estas brindan de percibir sus mecanismos internos. Las últimas tecnologías incorporan mecanismos de una escala ínfima (microchips...) y transcurren ocultas a la mirada. Se podría decir que la mecánica permite, gracias a la escala de sus procesos, **hacer visible el artificio tanto sonoro como cinético** en piezas como *Ascensor (P0162)* y la mencionada *Pieza Temprana (P0120)*, en que la **maquinaria está a la vista**. No siempre se hace visible el mecanismo del truco. En piezas de **labios móviles** el mecanismo se oculta para dar lugar al truco que genere sorpresa. De hecho se camufla la diferencia de materialidades -silicona para permitir la movilidad labial y escayola u otro material rígido para el resto del cuerpo- con este propósito.

6.5. CONDICIONES DEL ENCUENTRO ENTRE PIEZA Y MIRADA/ESCUCHA

La percepción del espectador es susceptible de ser condicionada por determinados factores que Muñoz elige y/o manipula a través de la disposición de ciertas condiciones en el despliegue de su puesta en escena.

Comenzaremos por analizar el funcionamiento de los factores condicionantes comunes las esferas sensoriales visual y auditiva –**atención, memoria, creencias e imaginación**– para comprender de qué forma pueden influir en el proceso perceptivo. A continuación pasaremos a plantear cómo engrosan las condiciones en que el receptor se topa con la pieza basándonos en las familias que más posibilidades de puesta en escena ofrecen, tanto desde los estímulos preeminentemente visuales –*Instalaciones*– como desde los preeminentemente sonoros – *Piezas Radiofónicas*–.

En este sentido, cabe especificar que el **medio radiofónico** presenta especificidades en cuanto a las condiciones del encuentro con el oyente que serán objeto de estudio específico basado en las referencias bibliográficas aportadas por el Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) Armand Balsebre con su “*Lenguaje Radiofónico*”⁴⁰⁵, Rudolph Arnheim en su “*Estética radiofónica*”⁴⁰⁶ y “*Hacia una nueva radio*”⁴⁰⁷ de Ricardo Haye.

6.5.1. ATENCIÓN·MEMORIA·CREENCIAS·IMAGINACIÓN

Los diferentes procesos perceptuales previamente apuntados [§6.2] implican una actividad cognitiva **inconsciente** por parte del receptor sobre la que Muñoz opera para inducir distintos efectos: desde facilitar una **conciencia plena del artificio** (teatralidad máxima) hasta el escamoteo donde el efecto de realidad hace que el espectador **no se aperciba del engaño** (no teatral), pasando por una gama de estados intermedios de semi-conciencia como el efecto emocional-cognitivo de la **sospecha imprecisa**, generadora de un sustrato de **escepticismo** sin necesidad de identificación de la causa –*algo no me encaja pero no sé por qué*–.

Con este propósito Muñoz manipula como los ilusionistas ciertos factores asociados al proceso –**atención, memoria, creencias e imaginación**– que condicionan las expectativas y atención

⁴⁰⁵ BALSEBRE, Armand. “El Lenguaje Radiofónico”. Cátedra: Madrid, 1994

⁴⁰⁶ ARNHEIM, Rudolf. “Estética radiofónica”. Gustavo Gili: Barcelona, 1980

⁴⁰⁷ HAYE, Ricardo M. “Hacia una nueva radio”. Paidós: Buenos Aires, 1995

selectiva⁴⁰⁸ que exige la figuración, implementando unas estrategias de puesta en escena orientadas a su manipulación. Pasamos a analizarlos.

ATENCIÓN

La atención ha sido objeto de análisis desde varias de áreas de conocimiento como la psicología de la percepción (Goldstein) y la psicología cognitiva (Lindsay y Norman), interesándose además por la memoria, el pensamiento y la resolución de problemas.

Así, la sobrecarga de estímulos a la que estamos sometidos exige una discriminación que acostumbra a responder a nuestros intereses conscientes o inconscientes, de ahí que la atención condicione la percepción. La separación entre fondo y figura realizada por el **sujeto de representación** (el espectador) procura, según describe Bozal, una **discontinuidad** en el continuum espacio-temporal (ritmo implícito) debida a la **atención** que su mirada presta, atribuyendo una significación al conjunto de estímulos aislados como figura por la mirada:

“Todo representar es implicar del sujeto. Podemos pensar que la realidad discurre ante nosotros, que la miramos, pero la atención que a esto o aquello prestamos es un aislar en el flujo de la temporalidad y el ámbito espacial, una alteración de lo igual que en sí mismo es y la introducción de un ritmo que sólo del sujeto depende. Si la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, si es un mirar atento, por poca que sea la atención, de forma que lo mirado entre en el umbral de lo consciente como mirado, sea al menos algo para el que mira, entonces podemos hablar de una representación perceptiva en que la cosa es para un sujeto. Y es en ese ser para un sujeto donde espacialidad y temporalidad se alteran (algunos dirán, se producen) por la simple inclusión de un ritmo, cesura que se produce al sacar la cosa del fluir y el ámbito de la factilidad, con lo que la cosa se convierte en figura y posee un significado.”⁴⁰⁹

La atención interviene a lo largo del total del proceso **seleccionando** de entre el inmenso caudal de estímulos que captamos a nivel inconsciente, aquellos que pasarán a nuestra consciencia. Todo “mago” –hablando más propiamente, ilusionista - conoce la importancia que tiene en su arte saber dirigir la atención del respetable, puesto que existen ilusiones ópticas que derivan directamente de los factores físicos del proceso de percepción visual, pero, el ilusionismo se fundamenta mayormente en **maniobras de distracción**⁴¹⁰ de la atención.

Subconsciente · Deseos y pulsiones

La selección de determinado estímulo viene igualmente motivada por deseos y pulsiones que pueden permanecer ocultos a la conciencia, en el subconsciente. Desde una posición psicoanalítica Lacan⁴¹¹ incorpora el factor del **cuerpo** como vehículo del inconsciente, como

⁴⁰⁸ GUBERN, Román. “Del Bisonte a la Realidad Virtual. La Escena y el Laberinto”. Anagrama: Barcelona, 1996; p.19

⁴⁰⁹ BOZAL, Valeriano. “Mímesis: las imágenes y las cosas”. Visor: Madrid, 1987; p.21

⁴¹⁰ “hablando estrictamente hay menos ilusiones en la práctica del mago de lo que se supone generalmente; esto es, el ojo normalmente emite correctamente al intelecto, pero el juicio yerra por varias razones. La “ilusión” es debida a falsas asunciones, a palabras que distraen, a movimientos superfluos del mago excesivamente acentuados; o en general a artimañas de tomo y lomo” [traducción propia], en LUCKIESH, M., “Visual Illusions: their causes, characteristics and applications” Dover: New York, 1965; p.205

⁴¹¹ ROLDÁN, Carolina. *El Actor y el Espectador. De Freud a Lacan*. Revista Affectio Societatis (Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia Medellín, Colombia), Vol. 7, Nº 13, diciembre de 2010; pp.1-8

hábitat de la **pulsión**, soporte de la inscripción del **goce** del sujeto y portador del **síntoma**. Así, considerar la visión al margen del cuerpo suponiéndola inocente y desinteresada desecha este tipo de motivaciones. En esta línea en entrevista con James Lingwood Muñoz apuntaba al subconsciente como factor olvidado por el modernismo:

*“JL · **The above and the below. The subconscious is so much bigger.** JM · Yes – for all of us. I’m so happy that you point the subconscious. It’s a word that has been removed from the language of modernism. I’m surprised you even mention it. It seems as if we forget that there are hidden reasons...”⁴¹²*

MEMORIA

Durante el proceso de selección y posterior interpretación intervienen determinados factores asociados a **deseos y pulsiones** del sujeto perceptor así como un aporte de información que procede tanto de la **memoria personal** (horizonte de experiencia) como del sustrato de la **memoria colectiva**, donde se almacena información correspondiente a las convenciones aprendidas que permiten la descodificación (horizonte de conocimiento). En consecuencia, mediante la inclusión de determinados elementos somos inducidos a realizar aportes interpretativos a la pieza llenando los huecos mediante **inferencias** de mayor o menor alcance, como afirma Mieke Bal:

“El aspecto más importante y, tal vez contrario a la intuición, que caracteriza la memoria es que ocurre en el presente. La memoria no es un recuerdo pasivo, una especie de invasión de la mente por el pasado. Ni es pasiva ni se basa en el pasado. La gente lleva a cabo actos de memoria, y lo hace en el momento presente. Sin memoria no puede haber presente. Sin un lugar en el presente no podemos tener recuerdos.”⁴¹³

Las inferencias operan **trayendo a la conciencia datos almacenados en la memoria**. La Memoria a Largo Plazo funciona como un centro de investigación donde se reelabora la información. Se da una identificación parcial a partir de la cual se construyen contextos posibles para el reconocimiento de aquella sensación, luego el recuerdo no supone un reflejo fiel del mundo sino una **construcción**. De hecho, los experimentos de Barlett demuestran que **los sujetos alteran el relato para hacerlo más congruente con sus conocimientos previos**. La posibilidad de reconocimiento aumenta a medida que se incrementa el número de características comunes activadas durante la codificación y recuperación así como cuando se está en el mismo estado emocional en el que se memorizó. La reconstrucción de la información depende de la sensación de **familiaridad**. Se realiza un esfuerzo para aumentar el grado de familiaridad que puede ser independiente o dependiente del contexto.

No cabe concebir la memoria como una especie de archivo documental que permite la recuperación de los recuerdos en las mismas condiciones en que fueron almacenados. Freud

⁴¹² *“J.L. **El arriba y el abajo. El subconsciente es mucho mayor** J.M. sí, para todos nosotros. Estoy muy contento de que hayas apuntado al subconsciente. Es una palabra ha sido desplazada por el lenguaje del modernismo. Estoy sorprendido incluso de que la hayas mencionado. Parece que olvidamos que hay razones ocultas”* [traducción propia] en MUÑOZ, Juan responde a LINGWOOD, James en MAY, Susan “The Unilever Series. Juan Muñoz: Double Bind at the Tate Modern” [exh. cat.]. Tate Gallery Publishing Limited: London, 2001; p. 77

⁴¹³ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. entrevista a BAL, Mieke en Exit, N°32, 2008; p.144

alude a una memoria productiva en el trabajo del sueño encargada de conectar distintos fragmentos de impresiones recibidas y construir imágenes y narrativas novedosas expresivas en un régimen de interconexión o interlocutora con la totalidad.

CREENCIAS

Memoria Mágica Colectiva

Incluso podríamos hablar de un **subconsciente colectivo**, de creencias profundas irracionales, reminiscencias del pensamiento mágico, que se manifiestan en grupos culturales de diferente origen desafiando la racionalidad del ser humano contemporáneo, cuya compilación en relación al arte en “La leyenda del artista” fue ampliamente revisada por el madrileño [§A.4.4]. Tales creencias inconscientes pueden aflorar en el espectador una revelación repentina, una reacción ante tal objeto efímera que Gombrich explica:

“Nuestra naturaleza gemela, equilibrada entre la animalidad y la racionalidad, encuentra expresión en aquel gemelo mundo del simbolismo, con una voluntaria suspensión de la incredulidad”⁴¹⁴

Muñoz no sólo se admira de la persistencia del **creer en aquello que se sabe no es cierto** - que supone en última instancia la **suspensión de la incredulidad** del espectador- sino que también muestra una consciencia con respecto a las creencias interiorizadas de lo que es arte o no, relativas al régimen escópico.

Régimen Escópico e Inconsciente Óptico

Así, el “inconsciente óptico” planteado por Benjamin y analizado por Krauss, ofrece a Brea un punto de partida para reflexionar sobre las circunstancias que, a su juicio, están promoviendo un cambio en el **régimen escópico** de ésta, nuestra época, profusa en las denominadas e- imágenes –imágenes electrónicas-. Bajo el régimen escópico se definen, de un lado, un conjunto de **condiciones de posibilidad** –técnicas, cognitivas, históricas...- tanto para la producción de imágenes como para su recepción; de otro, un sistema de convenciones y presupuestos que definen un **régimen fiduciario y colectivo de creencia de lo que es arte**. En este orden de creencia podríamos interpretar el comentario de Muñoz al respecto de la famosa obra de Richard Long que aporta Castro Flórez:

“En la prohibición de representar a Dios está depositada la memoria de las sucesivas transgresiones. Juan Muñoz comenta que cuando Richard Long escribe bajo la foto de un paisaje: caminando en línea recta por 17 horas: uno lo cree y el acto de fe valora la obra. ‘Lo importante no es el altar de piedra sino la suplantación que primero ocupa y así confiere significado. Lo importante no es la foto, sino la creencia en la palabra’⁴¹⁵

Un análisis en mayor profundidad de la cuestión que nos permitiera valorar el régimen escópico inscrito en el objeto de estudio y su influencia sobre la mirada resultaría interesante, sin

⁴¹⁴ GOMBRICH, E.H. “Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica”. Gustavo Gili: Barcelona, 1979; p.87

⁴¹⁵ MUÑOZ, Juan. “La palabra como escultura. Richard Hamilton. Ian Hamilton Finlay. Desarrollo de la escultura inglesa actual” en Figura, nº4, Sevilla, Invierno de 1985, p.20 citado en CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Algo (no) va a ocurrir. Juan Muñoz: El artista obsesionado por una habitación que ha sido vaciada” en Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Nº 327, 2002; p.86

embargo excede el propósito de la presente tesis doctoral. No obstante entendemos que Muñoz apunta a la cuestión clave durante gran parte del siglo XX señalada por Brea sobre la relación entre lo visible y lo cognoscible, admitiendo interrogantes como los siguientes:

“[...] ¿podríamos por lo menos afirmar que todo lo que puede ser visto es a la vez “cognoscible” es decir –origina conocimiento? [...] ¿sería posible “ver” aquello que no nos fuese posible “conocer”?, o por decirlo de otra forma: ¿seríamos ciegos a aquello sobre lo que inevitablemente seríamos ignorantes?”⁴¹⁶

En este sentido, podemos entender que Muñoz atiende a la idea de Lévinas de descartar la conceptualización, la aprehensión intelectual del arte decantándose por el efecto de la poética tomando las **sensaciones** y no las ideas o conceptos como **elemento estético** – entiéndase sensación no como accesorio en el proceso perceptivo sino como efecto pre-cognitivo de un estímulo con entidad propia- y justificando en esta línea el desinterés atribuido a la opticalidad pura por parte de Greenberg:

“El famoso desinterés de la visión artística –en el que se detiene de hecho el análisis corriente de la estética- significa, ante todo, una ceguera ante los conceptos”⁴¹⁷

IMAGINACIÓN

El **procedimiento** artístico más simple para alcanzar el oscurecimiento que Lévinas propugna consistiría en sustituir el objeto por su **imagen** siendo su **elemento estético** la **sensación** –la sensibilidad no se realiza más que a través de la **imaginación** y se presenta como acontecimiento ontológico distinto de la **percepción**-, definida como “*el ascendente que ejerce sobre nosotros la imagen*”⁴¹⁸ y que deriva en un extrañamiento del mundo real, cotidiano que se presenta “entre comillas”. Las alusiones de Muñoz en sus escritos a la imaginación son muy frecuentes:

“Es posible imaginar que [...]. Es igualmente posible o ficticio imaginar que [...]. Permítasenos, en la lícita desmesura de toda ficción, imaginar el momento en que [...].”⁴¹⁹

Resulta cuando menos curioso comprobar la asociación que entre imaginación y percepción establecen tanto Calvino como Berger. El italiano reflexiona en torno al tema en el capítulo “Visibilidad” de sus seis propuestas para el próximo milenio (el corriente) y el británico como “El sentido del tacto”. El primero hace especial énfasis en la definición de la imaginación como “*El poder de evocar imágenes en ausencia*” mientras que Berger enfatiza su asociación con lo táctil (quizá debido a que lo táctil acostumbra a darnos mayor impresión de realidad).

⁴¹⁶ BREA, José L. *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen*. Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, Nº 4, 2007; p.146

⁴¹⁷ LÉVINAS, Emmanuel. “La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Transcendencia y altura”. Trotta: Madrid, 2001; p.47

⁴¹⁸ Ibidem; p.50

⁴¹⁹ Fragmentos de la descripción de un paseo de Roberto Matta junto a su hijo Gordon Matta-Clark en MUÑOZ, Juan. *Notas afines a tres* en MUÑOZ, Juan & GIMÉNEZ, Carmen. “Correspondencias: cinco arquitectos, cinco escultores”. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Dirección general de Arquitectura y Vivienda: Madrid, 1982; p.17

Así, el comienzo de la conferencia que Calvino dedica a la visibilidad-imaginación recuerda a la “habitación donde siempre llueve” de Juan Muñoz:

“Hay un verso de Dante en el Purgatorio (XVII,25) que dice: «Poi piove dentro a l’alta fantasia» [Llovió después de la alta fantasía]. Mi conferencia de esta tarde partirá de esta constatación: la fantasía es un lugar en el que llueve.”⁴²⁰

La alusión a la lluvia es aclarada posteriormente en el texto a través de un nuevo pasaje de Dante en que diferencia entre mundo interior y exterior y remite el origen de esta **imaginación a un lugar más allá de la memoria** que es traducido de la siguiente forma:

“¡Oh imaginación, que tienes el poder de imponerte a nuestras facultades y a nuestra voluntad y de arrebatarnos a un mundo interior, arrancándonos del mundo exterior, tanto que aunque sonaran mil trompetas no nos daríamos cuenta! ¿De dónde proceden los mensajes visuales que recibes, cuando no están formados por sensaciones depositadas en la memoria?”⁴²¹

Tal lluvia de imágenes que excede los límites de la memoria individual encuentra varias posibles fuentes. Basándose en la historia de la idea de imaginación expuesta por Starobinski⁴²² dos concepciones de la imaginación se postulan: como fuente de conocimiento o como identificación con el alma del mundo. A estas dos definiciones se añade una tercera:

“la imaginación como repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido ni tal vez será, pero que hubiera podido ser.”⁴²³

Este tercer caso conecta con la ampliación de posibilidades de la realidad que se da tanto en textos muñozianos, que alternan datos ciertos con hipótesis compatibles, como entre el espacio referencial de la sala de exposiciones y el espacio escénico de las instalaciones [S4.5.3].

6.5.2. MISE-EN-SCÈNE Y CONDICIONES DE ENCUENTRO EN INSTALACIONES

A lo largo de este apartado aportamos una serie de consideraciones relativas a la influencia que sobre la atención ejercen el contexto en que se instala la pieza así como ciertas estrategias de distracción insertas en la pieza que hemos ido mencionando.

CONTEXTO

El carácter del contexto espacio-temporal en el que se ubica la pieza favorece un tipo de atención u otra. Así, Muñoz muestra un especial interés por el tipo de encuentro que se da bajo

⁴²⁰ CALVINO, Italo. “Seis Propuestas para el Próximo Milenio”. Siruela: Madrid, 2005; p.89

⁴²¹ *Ibidem*; p.90

⁴²² citado en *ibidem*; p.94

⁴²³ *Ibidem*; p.97

contextos o condiciones ambientales que concitan una **atención parcial**, dentro de los cuales incluía los **museos**. Podría pensarse que existe una predisposición a la **atención concentrada** en quienes acuden a un **centro de exhibición de arte**. No negaremos la posibilidad de que tal caso se dé en determinadas ocasiones, pero la impresión contraria del madrileño⁴²⁴ no avala tal presunción, engordando por el contrario las casuísticas de **circunstancias desatentas** como la **vía urbana** mucho más evidentes de **viandantes urbanos** –mentadas en textos como *En una plaza* y materializadas en piezas expuestas en espacio público- u **oyentes casuales** de un programa radiofónico en el espacio privado o público donde recepcione la señal – *Piezas Radiofónicas* en su recepción en espacios dispersos, compatible con otras actividades.

Escultura en Exteriores

La fotografía sacada en Croydon [**Fig.2.1**] ilustra las condiciones de atención habitual de los viandantes urbanos. Un emplazamiento corriente en una vía impersonal e indeterminada en que los transeúntes se apresuran **en su tránsito de un sitio a otro sin relacionarse entre sí ni apenas percatarse de aquello que les rodea** –dibujo incluido-. Los ciudadanos ignoran al dibujo que, a su vez los ignora a ellos. Concentrados en sus propios pensamientos mantienen su atención en una suerte de **burbuja individual** que excluye la visión consciente de los estímulos exteriores que cohabitan su mismo espacio físico. Existir en el campo visible no implica ser visto y, en ese sentido, el propio arte en **espacio público** acusa una suerte de invisibilidad por **integración perceptiva en un paisaje prácticamente indiferenciado**. Lejos de destacar como figura el dibujo se integra en el fondo como si siempre hubiera estado ahí, efecto del que se vale Muñoz para “disfrazar” *Monument (P0068)* [**Fig.4.28**] a orillas del Támesis. La **invisibilidad** referida es descrita de un modo muy poético según recuerda Lingwood:

*“Nada hay en el mundo tan invisible como los monumentos. Como una gota de agua sobre un hule, la atención los recorre de arriba abajo sin detenerse ni un instante”*⁴²⁵

Una metáfora muy cercana a la que vertía Lingwood también en referencia a la visión compartida de ambos en cuanto a los monumentos en el espacio público con Robert Musil “*la atención se desliza sobre ellos como el agua sobre el plumaje de los patos*”⁴²⁶.

Esta invisibilidad se rebaja en localizaciones donde el transeúnte circula sin estar inmerso en las prisas de su cotidianidad, paseando de una forma más relajada a la orilla del río o en un entorno natural. Bajo tales circunstancias cabe fácilmente una actitud más lúdica o contemplativa, lo que viene a subrayar la **mirada contingente y condicionada** por las circunstancias personales de cada cual tal y como las siguientes imágenes ilustran:

⁴²⁴ véase el programa dedicado a Juan Muñoz en el espacio *Imprescindibles* de La2 de RTVE, disponible en: <http://www.rtve.es/television/20110701/juan-munoz-poeta-del-espacio/444925.shtml>, consultado el 1-7-2011

⁴²⁵ MUSIL, Robert. *Denkmale* en “Nachlass and Maidens: The Allegory of the Female Form”. Weidenfeld and Nicolson: Londres, 1985; p.21, citado en LINGWOOD, James & MARÍ, Bartolomeu (comis.). “Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio”. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.33

⁴²⁶ [traducción propia] citado en NOOD, Gerry van [ed.]. “Off Limits. 40 Artangel Projects”. Merrell: London, 2002; p.86



Fig. 6.10 [izqda.] · *Two Figures and Two Trees (Middleheim) (P0067)*, con paseantes (invierno)

Fig. 6.11 [superior] · *Conversation Piece South Shields (P0220)*, con visitantes

Museos

El espectador como **transeúnte** asume una serie de características de las que, en principio, el contemplador inmóvil carece y que consideramos se aproxima en mayor medida a las condiciones de encuentro supuestas en el oyente de radio o en el ciudadano que se cruza con una escultura en espacio público. Un encuentro fortuito en que la **atención** se encuentra dividida entre varias acciones. Sin embargo la tesis doctoral desarrollada por Susana Rey en torno al 'Arte en el Metro'⁴²⁷ incorpora datos de un estudio previo del psicólogo E.S. Robinson en que se abordan los comportamientos de los visitantes de obras de arte **en los museos**. Los resultados obtenidos cifraban el **tiempo de contemplación de un cuadro** – en caso de detenerse para su observación- **en nueve segundos**.

Por otra parte, se atribuye a **Wagner** la decisión de dejar en sombra el espacio del público en teatros y auditorios con objeto de dirigir la atención del respetable exclusivamente al escenario. Tal práctica en el entorno museístico provocó una inicial resistencia en Muñoz, de hecho la pieza *Waiting for Jerry (P0102)* nace como crítica a las black box en museos. Sin embargo, termina por valerse de su esquema normativo en piezas que **remiten a tal convención teatral** como *Stuttering Piece (P0160)* –aunque en la Tate compartió estancia con otras piezas y se dispuso sobre peana y con iluminación general, en su instalación en Serralves, Guggenheim o MNCARS sigue la



Fig. 6.12 · *Stuttering Piece (P0160)* MNCARS con espectador

⁴²⁷ REY CRESPO, Susana. *La ecuación espacio-tiempo: el espectador es un pasajero* en VVAA "¿Qué es la escultura hoy? 1^{er} Congreso Internacional de Nuevos Procedimientos Escultóricos". Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos, Valencia, 2002

puesta en escena a pie de suelo, en habitación individual e iluminación dramática [Fig.3.1]-, *The Prompter* (P0098) [Fig.4.14] así como otras piezas que requieren de un contraste lumínico fuerte para hacer emerger un **personaje-sombra** tales como *Sombra y Boca* (P0066) o *Figura riendo a su sombra* (P0104) [Fig.5.15].

ESTRATEGIAS DE DISTRACCIÓN / ATRACCIÓN INSCRITAS EN LA PIEZA

Además del contexto, el propósito escenográfico-teatral de organizar el espacio dispersando la atención [A.4.1] se instaura igualmente en el propio **artefacto-obra** mediante una serie de **estrategias orientadoras que dirijan o capten la atención del espectador**. Hemos recopilado las siguientes:

1. *Personaje Mirando al Espectador · Personaje Absorto Ignora al Espectador*

Bernard Lamblin⁴²⁸ subraya la capacidad del artista de valerse de artificios a tal fin en pintura como por ejemplo, los trompe l'oeil, la inclusión de detalles pequeños o la de **un personaje mirando hacia el espectador** mentada en “*De Pictura*” por Alberti. No faltan detractores de tal proceder tan célebres como Arnheim, que denuncia la **confusión ontológica entre imagen y presencia física** que implica esta estrategia en su primera versión de 1982 de “*El poder del centro*”, o el propio Fried, que opta por los personajes que no aparentan consciencia de la presencia del espectador en “*El lugar del espectador*”, 1980. La orientación de uno o varios personajes mirando en dirección al supuesto lugar de la mirada es un recurso que Muñoz ha utilizado en sus dibujos y esculturas entre muchos otros.

2. *Composición Multifocal*

No constituye el único de los recursos compositivos que, lejos de destacar un solo punto hacia el que confluyen perspectiva y atención éste se dispersa, tal como ha quedado previamente analizado para piezas con **atención multifocal** como en el *Many Times* (P0187) [A.4.3] que se configuró en el estudio del artista o en las puestas en escena en las retrospectivas en que cada grupo de figuras constituye una micro-escena que incluye una figura cuya mirada engarza con el siguiente grupo, **dinamizando, descentrando y des-jerarquizando la mirada**; *Si ella supiera* (P0006) donde las miradas de las figuras extienden su influjo en todas direcciones del conjunto del contenedor en el que se ubican; *Escena de Conversación* (P0198) [Fig.4.16] o *Cinco con espejo* (P0119) donde los personajes dirigen su mirada en direcciones divergentes y cuya atención parece ubicarse en su interior, absortos en su mundo; *Building for Music* (P0110) en que estrategias alternativas de distracción como las sucesivas direcciones en sentidos opuestos enunciadas de forma alterna por arquitecto y locutor desde discursos yuxtapuestos.

3. *Esferas Perceptuales en Divergencia*

Los estímulos materialidad sonora de la familia *Piezas de Radio* plantean una recepción multisensorial, más allá de la pura visualidad y se construyen sobre distintos sistemas y líneas expresivas. Si en la Obra de Arte Total wagneriana la síntesis que se pretendía dependía de

⁴²⁸ citado en GONZÁLEZ GARCÍA, Carmen. “Artefactos Temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas”. [TD] Universidad de Salamanca: Salamanca, 2011; p.122

que todos los sistemas y líneas funcionaran en una misma dirección, en Muñoz la composición acostumbra a ser discordante, llevando la atención de un punto a otro sin descanso. Nos remitimos al análisis de casos específicos que en los anexos han sido descritos.

6.5.3. MEDIO RADIOFÓNICO Y CONDICIONES DE ENCUENTRO

El reciente florecimiento de un arte generado y disfrutado en y para formatos, plataformas y soportes tecnológicos concebidos en gran medida para la comunicación⁴²⁹ (telefonía, internet, etc....) incrementa la extrañeza que provoca el calificativo dedicado por Muñoz a la radio en 1992, “vanguardista”. Un medio de *comunicación*, que registraba sus mayores cuotas de popularidad más de medio siglo atrás y cuya audiencia y profesionales migraron mayoritariamente a raíz de la aparición la televisión. Sin embargo, Muñoz supo valorar una serie de **aspectos específicos del medio y estética radiofónica** que le proporcionaron posibilidades creativas perfectamente acordes a sus planteamientos plásticos y así como las condiciones de encuentro deseables para su puesta en escena.

UBICUIDAD Y TIEMPO COMÚN DE RECEPCIÓN

Las especiales condiciones del encuentro en términos espaciotemporales entre emisores y oyentes proveen a Muñoz de un marco incomparable para desarrollar su creatividad que resumimos en el esquema siguiente y pasamos a analizar en mayor detalle:

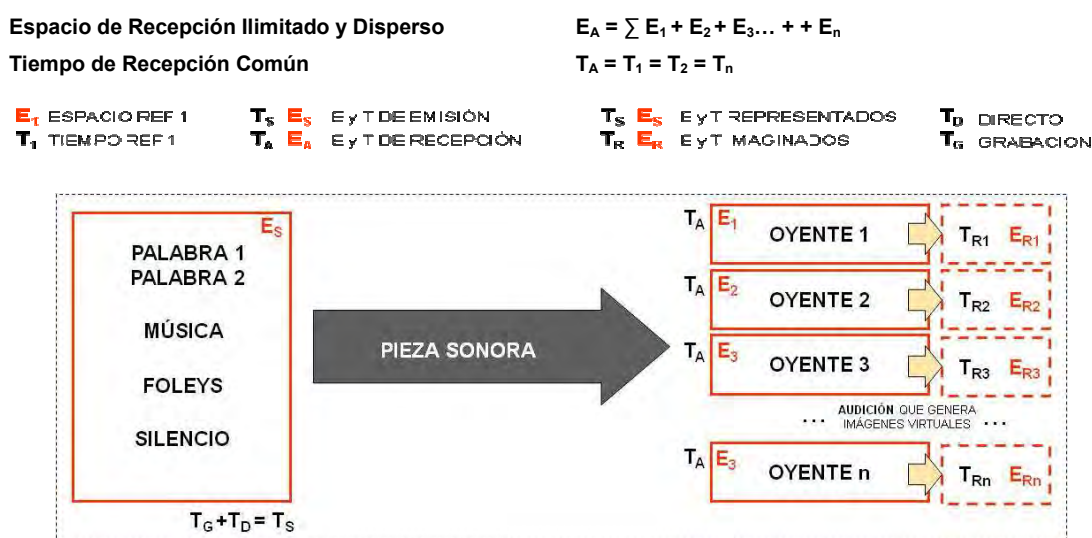


Fig. 6.13 · ESQUEMA DE CONDICIONES DE ENCUENTRO PARA PIEZAS RADIOFÓNICAS

⁴²⁹ El uso y desarrollo de tecnología asociada a los medios de comunicación ha experimentado un crecimiento exponencial en los últimos tiempos. En consecuencia, se ha ampliado el marco significativamente ofreciendo a los artistas nuevos espacios globales (y virtuales) para la creación y accesibles a grandes masas de personas-receptores. También expande (multiplica) las posibilidades de interacción/intercambio entre emisores y receptores.

Si nos remontamos a los albores del medio, la audición radiofónica suponía una actividad de **carácter colectivo**, que reunía grupos de personas en torno a un aparato reproductor cuyas características no facilitaban su portabilidad. Hoy en día, por el contrario, la escucha radiofónica responde a situaciones receptoras de corte más **individual** y prácticamente ilimitado en cuanto a la movilidad del oyente. La **ubicuidad** de la radio que maravillaba a Arnheim, es decir, la 'inexistencia' de límites espaciales en su recepción [**E₁, E₂, ...**], se ha visto incrementada gracias a determinados cambios tecnológicos como la miniaturización de los elementos que conforman el soporte físico o su incorporación a otros soportes (teléfono móvil, portátil, etc.), la adición de periféricos como los auriculares, su alimentación por medio de energías igualmente portátiles, transportables y audibles en cualquier entorno, etc. todos estos factores plantean una recepción extremadamente amplia en lo que a espacio se refiere, individualizada e incluso **en movimiento**.

En cualquier caso, el **tiempo de recepción es común [T_A]** para todos los dispersos individuos-oyentes y avanza inexorablemente, sin posibilidad de vuelta atrás. Los programas emitidos, sin embargo, pueden realizarse en directo [**T_D**] íntegramente o haber sido grabados previamente de forma parcial o total [**T_G**] para permitir el engaño de un **falso directo**. De esta forma, el tiempo de emisión [**T_S**] coincidiría con el de recepción, aun cuando se falsee el directo.

ESTÉTICA RADIOFÓNICA

Dislocación de Espacios y Tiempos que Simulan Concurrencia (Third Ear)



Fig. 6.14 · Oreja (Dibujo)
(P0202)

Cabe situar el descubrimiento del medio radiofónico en una de las varias leyendas muñozianas. Corría el año 1992 y Muñoz es invitado al programa 'Third Ear', la reputada serie de la BBC radio de conversaciones entre dos personalidades del ámbito cultural. El crítico de arte **Adrian Searle** le daba la réplica. Una serie de circunstancias espacio-temporales dislocadas concurren en el transcurso de aquella charla telefónica y su posterior emisión que despertaron el vivo interés del artista. Tanto Muñoz como su interlocutor se encontraban en cabinas insonorizadas (contenedores plausibles de la idea obsesiva de Muñoz "un hombre solo en una habitación"), el primero en Roma donde residía y el segundo en Londres (distancia significativa de kilómetros). La charla fue grabada para ser emitida posteriormente en un falso directo con un ligero trucaje sonoro de adaptación de intensidades para que simulara transcurrir en un espacio común entre ambos. Las posibilidades de **efectos teatrales** derivados de trucajes con una **multiplicidad de las dimensiones espacio y el tiempo** sedujeron a Muñoz para siempre.

Imaginación e Intensidad Psicológica

La irrupción de la televisión facilitó que las dramatizaciones y formatos de carácter ficcional mudaran al medio audiovisual, empujando a la radio a ajustarse a otra tipología de propuestas. La habitual agrupación de ambos medios tiende a ocultar las propiedades conceptuales

específicas de cada uno de ellos, consagrando con frecuencia la preeminencia del segundo según afirma Balsebre:

*"[...] incluso el término audiovisual, que hoy utilizamos para significar indistintamente a la radio o la televisión, ha consagrado inconscientemente la subordinación del mundo audio-imaginativo de la radio al sonoro-visual de la televisión"*⁴³⁰

En consecuencia, el valor de la **imaginación**, componente crucial en el objeto de estudio, se vio desplazado por los de "**objetividad**" e **inmediatez**. Tal capacidad de estimulación de creación de imágenes mentales en el receptor –gracias a la **ceguera** apuntada por Rudolph **Arnheim**- resulta ser el factor fundamental que otorgaba carácter vanguardista al medio, a ojos de Muñoz:

*"Para mí, es el medio más vanguardista que conozco, en el sentido de que obliga al oyente a imaginarse el mundo que hay ahí fuera, más allá de la obra. La radio es un territorio para la imaginación"*⁴³¹

Contexto Horario · Franja de tarde-noche

Por otra parte, las piezas se realizan previendo su emisión en la **franja de tarde-noche**, cuando se presume en el receptor un determinado estado mental-emocional (ritmos vital más pausado, cierta dispersión mental, cansancio...) y una programación de formatos y sonoridades congruentes con tales circunstancias (tono y ritmo de voz del locutor pausados e íntimos, música calmada...). Se facilita la idea de hablar a cada individuo y de llegar a esferas más profundas/íntimas de la psique del oyente que favorecen la intensidad psicológica, cuya importancia queda aseverada en las palabras del madrileño:

*"Un edificio, una estructura, una vivienda, una casa, un pabellón. Llámala como quieras. Lo que importa es mi rabia. La rabia que estoy sintiendo. Ahora mismo"*⁴³²

Contexto de Escamoteo · (No) ficción

Las posibilidades creativas que Muñoz detectó en el medio radiofónico⁴³³ se valen de la multifuncionalidad que defiende Balsebre⁴³⁴. Haye, al igual que Balsebre, considera que se dio una renuncia o abandono de ciertas posibilidades expresivas⁴³⁵ en radio como consecuencia de la relegación de los **formatos de ficción** a la televisión, a lo que añade la **rigidez de los**

⁴³⁰ BALSEBRE, Armand. "El Lenguaje Radiofónico". Cátedra: Madrid, 1994; p.9

⁴³¹ MUÑOZ, Juan afirmaba en MARÍ, Bartolomeu (comp.). "Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio" (exh. cat.). La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.128

⁴³² MUÑOZ, Juan & BERGER John. Una correspondencia sobre el espacio. Arte y Parte, nº32, abril-mayo 2001; p.50

⁴³³ Para profundizar en la radio como medio artístico ver HAYE, Ricardo M. *Sobre Radio y Estética. Una Mirada desde la Filosofía del Arte* en http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/haye1.htm, consultado el 16-11-2009

⁴³⁴ Balsebre defiende la radio como medio apto para la comunicación, divulgación y expresión, a diferencia de posicionamientos como el de McQuail quien, en su clasificación de los medios bajo el criterio de los valores culturales y sociales, entre las dicotomías especificadas (realidad-ficción, seriedad-diversión, arte-no arte) posiciona la radio en las coordenadas de real, divertida y no arte. Las dicotomías, en la obra de Muñoz tienden a una convivencia en tensión que difiere de dichos planteamientos.

⁴³⁵ HAYE, Ricardo M. "Hacia una nueva radio". Paidós: Buenos Aires, 1995; p.23

formatos no ficcionales⁴³⁶. Es precisamente esta deriva de la programación la que provee a Muñoz de un escenario incomparable para una teatralidad-artificialidad en su grado mínimo. La orientación hacia la no-ficción del medio⁴³⁷ permite a Muñoz **un contexto privilegiado de escamoteo**, un paisaje familiar (con expectativas asociadas) en que introduce programas que no son lo que parecen. La programación habitual constituye el **marco convencional** equivalente a la historiografía escultórica. En tal contexto introduce piezas en formato de programa que incorporan fragmentos de realidad referencial (patentes registradas ligeramente alteradas, explicaciones de trucos descritos por magos profesionales, elementos arquitectónicos existentes, escritos del subcomandante Marcos o cuadros de Goya... mezclados en ocasiones con ficción) y juega con las posibilidades de visualización del receptor. En la medida en que el oyente reciba sus propuestas desde la perspectiva de 'realidad' la experiencia de extrañamiento tendrá más visos de prosperar.

Desarmonización entre Estética y Semántica

Balsebre no sólo se posiciona a favor de la radio como medio de expresión, de creación artística, sino que reclama una armonización con el resto de las funciones atribuidas a la radio:

*“La triple función de la radio como medio de difusión, comunicación y expresión ha sido tergiversada con la generalizada homogeneización de géneros y formatos [...]. Así, nacen programas que utilizan el lenguaje radiofónico de forma integral, codificando la expresión sonora con todos los recursos posibles, integrando en un mismo mensaje lo semántico y lo estético. La conjunción de los factores semántico y estético en el uso del lenguaje radiofónico es esencial si se quiere comprender la dimensión artística de la creación radiofónica. No en vano el arte ha sido siempre el guía perfecto en la reconciliación armoniosa de forma y contenido, función y expresión, elementos objetivos y subjetivos.”*⁴³⁸

En el caso de las piezas de Juan Muñoz el empleo expresivo de las distintas sonoridades que interpelan emocionalmente. No obstante, recurre a la contraposición sibilina entre apariencia y contenido de forma que la comunicación del mensaje (semántica) termine por resultar fallida, inaprehensible, contradictoria, ante la revelación del signo (estética). En consecuencia, el tratamiento estético se opone a las funciones comunicativa y divulgativa en una línea de semejanza con las dinámicas de comunicación fallidas analizadas para piezas de materialidades plásticas [§7.4].

Emisión Unidireccional · Sin Réplica

La radio como **institución democrática** fue la utopía que Bertold Brecht soñó para el medio radiofónico durante el siglo pasado. Además de las innovaciones expresivas y creaciones

⁴³⁶ “La dimensión estética que uno demanda puede impregnar una entrevista o preñar un comentario o ser lucida esplendorosamente en una adaptación literaria o una dramatización” Ibídem; p.25

⁴³⁷ Tómese esta afirmación en su condición de generalización, ya que ciertos países como Alemania o Reino Unido mantienen una cierta tradición del radio-teatro.

⁴³⁸ BALSEBRE, Armand. “El Lenguaje Radiofónico”. Cátedra: Madrid, 1994; p.13

específicas aportadas por esta figura teatral⁴³⁹, en su ‘Teorías de la radio 1927-1931’⁴⁴⁰ emplaza a una transformación en el flujo de información del medio radiofónico: la unidireccionalidad convierte a la radio en un ‘**aparato de distribución**’ a diferencia de una **dobles vía comunicativa** entre oyentes y emisores que permitiera la interactividad.

En 1932 redacta la “Teoría de la radio”, una compilación de reflexiones. En su momento el medio radiofónico bullía con géneros como el radioteatro. El aspiraba a transformar la radio en un medio de comunicación de *dobles sentido*, a poner en contacto real al emisor y el receptor, frente al *aparato de distribución* que suponía:

“La radio no posee más que una dirección, debería tener dos; la radio es un simple aparato de distribución, no hace más que transmitir (...), hay que transformarla de aparato de distribución a aparato de comunicación [...] no sólo debiera saber emitir, sino también recibir, no sólo hacer escuchar al oyente, sino hacerlo hablar, no aislarlo, sino ponerlo en relación con los demás: sería necesario que la radio abandonase su actividad como proveedora y organizara ese aprovisionamiento a partir de los mismos oyentes”⁴⁴¹

Muñoz no secunda tal aspiración. Elude toda interacción decantándose por la emisión en una sola dirección y negando la réplica al espectador que permanece “en la sombra”.

ATENCIÓN · MEMORIA · IMAGINACIÓN RADIOFÓNICAS

Del mismo modo que mirar no es lo mismo que ver, **oír no es sinónimo de escuchar**, luego la audición motivada vendría a denominarse *escucha*⁴⁴². Así, la *escucha radiofónica* no requiere **exclusividad**, siendo perfectamente posible, y de hecho frecuente, desarrollar actividades paralelas durante **el tiempo de audición** que repercuten en los niveles de **atención** y **concentración** de la audiencia como consecuencia de compartir recursos con otros procesos mentales. Además los estímulos sonoros generan imágenes virtuales disparando en **imaginación** y **memoria** la actividad mental del individuo receptor. Mientras universo diegético es enunciado, el pensamiento del receptor sigue su propio argumento, circunstancia de atención dividida en que Juan Muñoz se apoya para generar **extrañeza** en el oyente a partir de la sensación de **familiaridad inicial** (formato “conocido”, expectativas, intertextualidad).

Visibilidad (imaginación) y Distancia (física y psicológica)

En la operación de difusión del artista radiofónico a su público se establecen relaciones visuales en dos direcciones: El **receptor-oyente** apenas puede evitar generar un retrato imaginario del locutor a partir de su voz. Por otra parte, para el **emisor**, el receptor es la nada,

⁴³⁹ “Brecht fue un creador activo ante las innovaciones expresivas, y utilizaría la radio para su obra primera” en BAREA, Pedro. “Teatro de los sonidos, sonidos del teatro”. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea: Bilbao, 2000; p.18

⁴⁴⁰ Disponible en <http://radiosederecgdf.blogspot.com.es/2011/11/teoria-de-la-radio-1927-1932-bertolt.html>, consultado 24-8-2015

⁴⁴¹ BAREA, Pedro. “Teatro de los sonidos, sonidos del teatro”. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea: Bilbao, 2000; p.32

⁴⁴² “Oír es un fenómeno fisiológico; escuchar, una acción psicológica” en BARTHES, Roland. *El acto de escuchar* en “Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces”. Paidós: Barcelona, 1986; p.243

el vacío. En soledad y aislamiento, destaca el monólogo como formato de enunciación radiofónico pues desconoce el número, identidad, ubicación, atención y circunstancias concretas del oyente, lo que no obsta para que emplee fórmulas radiofónicas que produzcan el **efecto de eliminación de la distancia física** estableciendo un discurso que genera una **distancia psicológica de intimidad**, la impresión en cada oyente de que el locutor le habla a él personalmente.

Del mismo modo que el oyente imagina al locutor en cercanía también crea atmósferas y lugares imaginarios a partir de los efectos sonoros y descripciones favorecidos por el contexto temporal de la tarde-noche. **Garvin Bryars** describía dichas condiciones de la emisión radiofónica y el nivel de atención de la audiencia como factores determinantes para la creación del *espacio imaginario emocionalmente fuerte*⁴⁴³ buscado para la pieza por Muñoz. Un **espacio emocional** que tomaba como referencia el parte del “estado de la mar” previo al noticiario de la tarde-noche en la BBC radio.

Comunicación e Identidad

En *Will it be a likeness? (P0109)* se simula una interlocución en directo. Aun cuando se van dando pasos para la consecución de la radio como medio de comunicación de doble sentido, Haye diferencia la radio como **medio de difusión** -transmisión de mensajes con objetivos definidos- y como **práctica significativa** -espacio en el cual diferentes actores ponen en juego varias competencias produciéndose conjuntamente el sentido e incluso, produciendo cultura-. Bajo esta segunda perspectiva Haye considera que la **construcción de sentido** depende en una amplia medida del bagaje y competencias del receptor:

*“Las emisoras producen discursos que abren un campo de posibles efectos de sentido – tal como plantea toda una corriente semiótica-. A su turno, los receptores actualizan alguno(s) de esos sentidos a partir de sus expectativas, gustos, y competencias comunicativas. Así, toda la práctica de comunicación, y en consecuencia la radio, se convierte en un espacio de negociación y de creación de identidades, porque se ponen en juego adhesiones, imaginarios, rasgos culturales que constituyen a los sujetos”.*⁴⁴⁴

⁴⁴³ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, citado en CIAFARDO, Mariel. *La Teoría de la Gestalt en el marco del Lenguaje Visual*; p.39, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/263711338/La-Teoria-de-La-Gestalt-en-El-Marco-Del-Lenguaje-Visual-Ciafardo> consultado el 24·8·2015

⁴⁴⁴ HAYE, Ricardo M. *“Hacia una nueva radio”*. Paidós: Buenos Aires, 1995; p.28

6.6. EXPERIENCIA ESPACIO-TEMPORAL EN TRÁNSITO Y SUJETO DESCENTRADO

Al margen de las derivas que las instalaciones han tomado las últimas décadas –para algunos como **Guillermo Solana** una cierta tendencia al espectáculo fácil y satisfacción acrítica del espectador- **Claire Bishop** se posiciona en sus reflexiones en torno al arte de la instalación entendiéndola en clave de modo o tipo de producción más que como movimiento o marco ideológico. En este sentido afirma que las instalaciones mantienen la voluntad de **activar al espectador** frente a la **pasividad** que promueven los medios de comunicación de masas así como de fomentar una **actitud crítica** hacia el entorno. Comenzamos el presente apartado exponiendo algunas posturas a favor y en contra del abanico de experiencias y competencias que las instalaciones ofrecen para pasar posteriormente a analizar su margen de acción así como el tipo de sujeto que en consecuencia producen.

6.6.1. PRINCIPIOS ACTIVOS Y PASIVOS INSCRITOS EN LA PUESTA EN ESCENA · ENTORNO Y PARTICIPACIÓN



Fig. 6.15 · *Many Times (P0165)* en el Museu Serralves con visitante en movimiento

El planteamiento de un agente receptor activo se contrapone a la opticalidad pura en la medida en que la famosa afirmación de Fried “*la presencia es gracia*” se refiere a la obra, frente a la cual, el **espectador queda eclipsado**. Por el contrario, un criterio de clasificación válido para especificar la experiencia que estructuran las instalaciones según Bishop⁴⁴⁵ sería considerar al espectador como **presencia literal en el espacio**, criterio cuyo cumplimiento podemos contrastar con la familia de

las *Instalaciones* para valorar en qué medida supone la incorporación de la plena corporalidad la vía que habilita una experiencia integral superadora de la pura visualidad.

Bishop aboga por la idea de que compartir espacio literal y **adentrarse físicamente** en las instalaciones, interpela y activa al espectador más directamente que en la recepción de piezas

⁴⁴⁵ BISHOP, Claire. *El arte de la instalación y su herencia*; p.48 ; disponible en:

<http://es.scribd.com/doc/50978863/BISHOP-la-instalacion-y-su-herencia> , consultado 20-09-2012

que responden a parámetros gráficos y escultóricos tradicionales permitiendo la **inmediatez sensorial**, su **participación física** y la **conciencia de la existencia de otros visitantes** e incluso un grado de **emancipación** en la medida en que puede revertir en un compromiso activo en el **ámbito sociopolítico**. Sin embargo, varios de estos factores enumerados por Bishop son premeditadamente evitados por Muñoz quien opta por un espectro de activación que apenas se reduce a **mirar y desplazarse** en el espacio compartido, interpelando al espectador a título individual en el orden de la percepción y las creencias.

En este sentido, podríamos conceder una filiación con los detractores de la tendencia a la implicación del público como Guillermo Solana⁴⁴⁶, quien llega a considerarla una violación de la libertad de un público privado de la distancia necesaria para el juicio estético, en sintonía con Greenberg. Las diferentes estrategias desplegadas desde las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, especialmente Artaud, en que habitualmente se establecen los orígenes de performances e instalaciones, son consideradas por Solana medios para evitar el tedio. En su repaso de las acciones que llevan a los diferentes movimientos a introducirse en el patio de butacas con objeto de envolver a los espectadores en la atmósfera física y emocional de la escena y que terminan por invadir, son consideradas acciones de **dominación** sobre el público y apoderamientos **agresivos** del espacio expositivo. El hiper-género de la instalación que según Solana todo lo invade y todo lo convierte en espectáculo y acontecimiento, conquista el **núcleo de la intimidad** del espectador, su cuerpo, valiéndose de la violencia en lugar de la seducción.

Tales posicionamientos, si bien pueden resultar exagerados, tienen la virtud de recordar ciertas formas de **anulación de la mirada** pues conviene recordar que, además de la **intencionalidad**, el **distanciamiento** con respecto a la escena constituye la segunda de las condiciones necesarias para la existencia de la mirada [SA.3.1]. Siguiendo a Zola:

“Quedémonos con estas dos preguntas como formas de mirar. El discurso de la animadversión no mira y el escandalizado tampoco.”⁴⁴⁷

Se trata de dos reacciones conscientes que impiden un encuentro pieza-receptor que permita la pérdida del público en el laberinto del enigma propia de la sensibilidad neo-barroca defendida por Calabrese y que la obra de Muñoz elude: el **rechazo** y la **aceptación acrítica**.

También Frank **Popper** ha estudiado de forma exhaustiva la transformación del **objeto artístico** en **obra abierta** profundizando en la noción de **entorno** y **participación** del espectador, lo que implica la transferencia a éste de parte de las responsabilidades tradicionalmente atribuidas al creador. La definición de entorno en el ámbito del arte establece una asociación con el contenedor-marco de las puestas en escena instalativas de Muñoz:

⁴⁴⁶ SOLANA, Guillermo. *Contra las instalaciones: la violencia del espectáculo*. Nueva Revista de política, cultura y arte, nº47, octubre-noviembre 1996; pp. 115-123

⁴⁴⁷ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. “Formas de mirar en el arte actual”. Edilupa: Madrid, 2004; p.20

“Plantearémos en principio que todo “entorno” artístico (“escultural”, diría F. Loyer) se refiere a la disposición de un espacio interior, en donde el objeto de arte puede entrar en contacto con el medio ambiente, o por el contrario estar totalmente excluido de él”⁴⁴⁸

Ya hemos mencionado la tendencia de las instalaciones muñozianas a *raptar* –en la jerga de Maderuelo- el espacio arquitectónico en el que se despliegan no sólo a nivel físico sino también psicológico ficcionalizándolo **[§4.5.3]**, de forma que el contacto con el medio ambiente resulta, en su caso, por asimilación. No obstante, Popper, tras estudiar ciertas prácticas artísticas que han puesto el entorno en el centro de sus investigaciones multisensoriales atribuye un principio **pasivo** al entorno **arquitectural** por no incorporar dispositivos propios concebidos para provocar la intervención del espectador, reservando el principio **activo** al entorno **escultural**. A la hora de valorar el componente activo en la obra muñoziana bajo tal perspectiva, Popper -al igual que Bishop- lanza la cuestión de si Muñoz trata de generar un clima que permita establecer **relaciones entre diferentes personas y entre diferentes fenómenos físicos y psicológicos**. A ambos respectos hemos de ratificar la aversión de Muñoz tanto por la promoción de relaciones inter-personales como por la inclusión de mecanismos de participación. Su puesta en escena provee una **experiencia puramente individual** que, a lo sumo, permite el desplazamiento en un espacio teatral compartido. Si el desplazamiento sobre suelo óptico provoca una inestabilidad, tan sólo lo hace sobre quien se desplaza. El objeto de estudio parece responder entonces más bien al **dinamismo estático del barroco**, orientado a la mirada, en palabras de Muñoz:

“La mirada que pasa de efecto en efecto sin continuidad, no encuentra respiro”⁴⁴⁹

Pasemos a estudiar qué experiencia se ofrece a la mirada según la disposición espacial en algunas de las piezas

6.6.2. MIRADA · DE LAS DISTANCIAS

El reto más significativo en cuanto a la experiencia espacial lo encontramos en la pieza *Double Bind (P0115)* por constituir un entorno-contenedor de dimensiones inusualmente grandes para una instalación escultórica⁴⁵⁰. Según confesaba a Lingwood en una de sus últimas entrevistas⁴⁵¹ la enorme sala de turbinas de la Tate Modern constituyó un reto, fundamentalmente en términos de **verticalidad**, una dimensión de la que se puede hablar de

⁴⁴⁸ POPPER, Frank. “Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy”. Akal: Madrid, 1989, Parte II; p.39

⁴⁴⁹ MUÑOZ, Juan. *De la luminosa Opacidad de los signos* en SEARLE, Adrian [ed.] “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.55

⁴⁵⁰ De hecho no se encontró contenedor adecuado alguno para la exposición retrospectiva celebrada en Bilbao, lo que sí ha ocurrido recientemente en el Hangar Bicocca de Pirelli en Milán.

⁴⁵¹ MUÑOZ, Juan y LINGWOOD, James. *A Conversation, May 2001* en MAY, Susan. “The Unilever Series. Juan Muñoz: Double Bind at the Tate Modern” [exh. cat.]. Tate Gallery Publishing Limited: London, 2001; pp.67-77

en términos **formales** y también **simbólicos**, incluso perceptuales puesto que le atrae la gran **distorsión que acontece cuando uno mira hacia arriba**. En un principio pensó en dividir la verticalidad del espacio dado mediante una alfombra situando figuras arriba y abajo pero el cruce habría sido horizontal, no vertical. De ahí pasó a dividirlo en dos espacios separados que proveyeran dos experiencias espaciales distintas. Arriba (segundo nivel) el espectador se sitúa en el puente que atraviesa el espacio y desde ahí **mira/sondea** una especie de paisaje. Desde abajo (nivel inferior), se puede desplazar con mayor libertad pero no sondear la extensión del subsuelo. El nivel intermedio pretende compensar los otros dos y al excluir el tránsito de los espectadores a su través se elude la interferencia de su imagen, se incide en su inaccesibilidad.

La búsqueda de una **experiencia espacial** para el espectador en la obra de Muñoz se hace patente en la variedad de relaciones espaciales que dispone entre el lugar de la mirada y el espacio escénico en diferentes piezas de extensión más discreta que analizaremos a continuación experimentando a partir de colocaciones relativas de los personajes. A continuación planteamos algunos de estos tratamientos.

EJE HORIZONTAL

Para Muñoz la **horizontalidad** no acostumbraba a constituir un gran reto y sin embargo la separación o concurrencia en un mismo ámbito espacial al mismo nivel en cota ha resultado ser de importancia en la visualización desde planteamientos históricos.

“*La caja mágica*” codificada por Fernando Quesada como el lugar arquitectónico donde el espectáculo de la síntesis entre el binomio ‘cuerpo’ (espectador-sala) y ‘escena’ (actor-proscenio) pueda suceder **[§4.2.2]**, no dista sustancialmente de algunos planteamientos canónicos espaciales para la contemplación de la escultura. Es el caso de **Hildebrand** frente a **Rodin**, que comparten la estructura de **separación** entre el espacio escénico y el del público. No obstante, mientras el primero sigue una orientación **pictórica** al determinar **un solo punto de vista** adecuado, el segundo confiere una mayor relevancia a la **tridimensionalidad** propiamente escultórica permitiendo al espectador **rodear la pieza multiplicando los puntos de vista**. Sólo a posteriori, cuando la fragmentación de la pieza **elimina por completo el enmarcado propio** (sea peana con una altura separadora o sea una superficie plana pero delimitadora del marco de la escena y limitadora del acceso del visitante) extendiéndose en los límites del contenedor (suelo, paredes, techo), el espacio del público y el escénico se superpondrán, elevando a la ene los puntos de vista posibles a través de las diferentes posiciones que permite el circular por el interior de la pieza.

Los esquemas básicos en planta (cota común) de las tres posibilidades para el espectador y que recuerdan a las distintas tipologías de escenoarquitectura apuntadas en capítulos previos **[§A.4.1.]** serían:

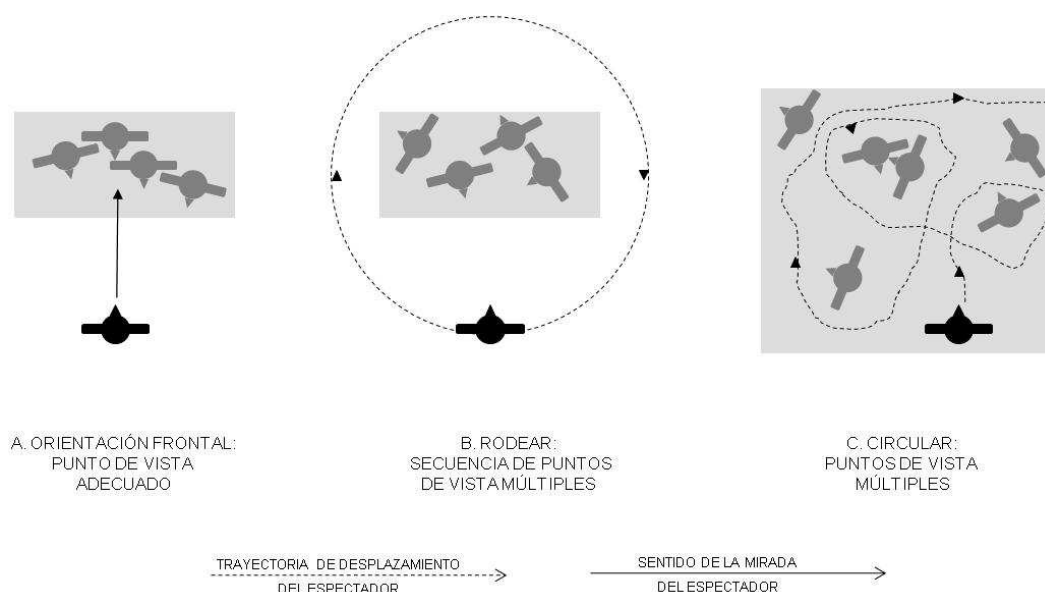


Fig. 6.16 · ESQUEMAS EN PLANTA RELACIÓN EPECTADOR-OBRA EN EJE HORIZONTAL

Algunas de la piezas de Muñoz han sido montadas de forma diferente según los contenedores permitiendo la mayoría de las instalaciones la circulación libre a su través -curiosamente quizá a excepción de la escaleras, elementos previstos a efecto, que van a ninguna parte. En este sentido recuerdan a algunos escenarios de tipo **arena** en que se comparte nivel (incluso si la escenografía permite diferentes zonas) entre todos los participantes.

Algunos montajes escénicos que giran por escenarios de configuración diversa transgreden los límites de la arquitectura teatral dada en función de sus intereses. Tal es el caso, por ejemplo del "**Urtain**" (2009) representado en el teatro Arriaga, de configuración a la italiana. En la pieza de la compañía Animalario se utilizó el pasillo para introducir el espacio escénico en el del público y, del mismo modo, se instalaron gradas para el público en los laterales del cuadrilátero con apariencia de ring que constituía el escenario arquitectónico, ampliando a tres frentes la interpretación. Podemos encontrar paralelismos con los *Burgueses de Calais* donde también hay puntos de interés a lo largo de todo su perímetro exterior. En tal caso es el espectador quien se desplaza.

Otras propuestas escénicas como "**Calla y Come**" (2012) de la Compañía **La Cocina** el reparto, dirigiéndose al respetable iba solicitando el traslado de secciones completas de espectadores de la grada al escenario durante los distintos números de la obra hasta que, finalmente el conjunto del público quedaba en el escenario y los actores en la zona del público. Era un procedimiento performativo de romper con las reglas de juego impuestas por la arquitectura dada acorde con la puesta en escena contemporánea.

Este tipo de transgresiones encuentran su correspondencia en ciertas propuestas de Muñoz, donde la dirección de la atención en la figuras, además de acotar un área espacial, un marco interno, tal marco se encuentra connotado por la gestualidad y dirección del rostro (atención supuesta) a las figuras. La puesta en escena que se da en *Contra la pared (P0164)* -cuyo

esquema en planta adjuntamos a continuación- plantea dos gradas con varias figuras que dirigen su gestualidad risueña hacia el espacio que queda acotado en la esquina opuesta a la entrada a la sala en que se expone, de tal forma que dan la espalda al espectador quien, curioso, avanza hacia el interior de la zona que aparenta captar la atención y despertar las risas de las figuras. Momentáneamente es el espectador quien se siente observado y presa de la ilusión de que comparte un espacio-tiempo con las figuras una relación-comunicación –es el objeto de risa. Este mismo efecto surge en o *Medio Círculo (P0188)* o *Thirteen laughing at each other (P0224)* [§Fig.6.17], una **inversión de roles** entre figuras y espectador:



Fig. 6.17 · *Contra la pared (P0164)* · a. vista desde la entrada de la estancia · b. vista desde la esquina acotada por la grada

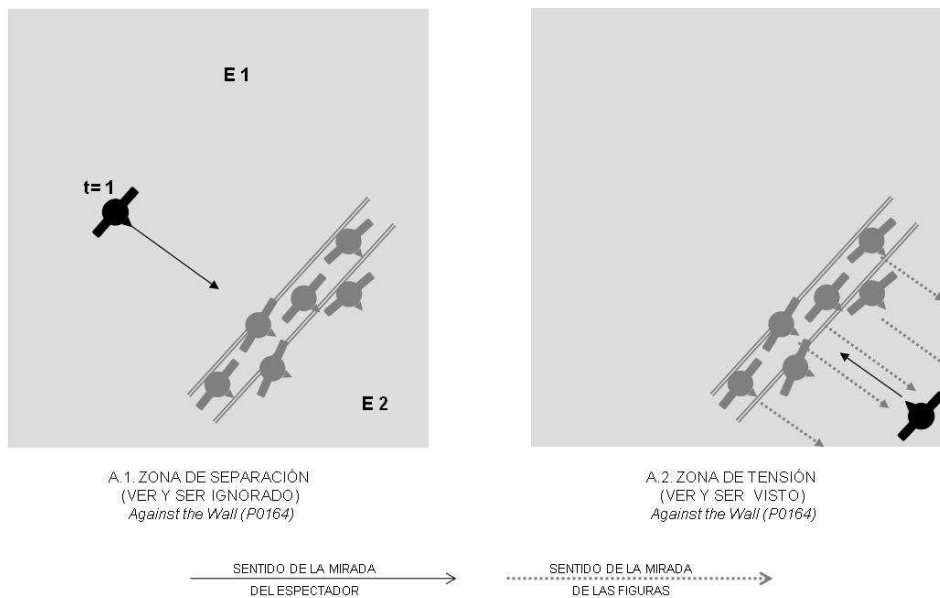


Fig. 6.18 · *Contra la pared (P0164)* · Esquemas en planta de las zonas de separación y tensión

En el caso de otras piezas como *Cinco Figuras con Espejo (P0119)* un esquema aproximado de acotación de espacio interior no concita, sin embargo, la atención concentrada en una zona común. El enigma de esta pieza descansa en la composición de miradas de los componentes del grupo [§Fig.6.19.a]. La uniformidad en el mobiliario, el hecho de que todos ellos estén sentados en una disposición espacial que indica reunión y sin embargo no haya un punto de interés común nos habla de un acontecer previo o posterior. Una sensación de comunicación

entre los dos componentes de la derecha parece atrapar la atención de uno de los de enfrente. El tercero, junto a quien mira la conversación frente a sí, se encuentra absorto en algo que ha captado su atención en el suelo o en sus propios pensamientos, en su mundo interior. El quinto de los componentes tiene una actitud más inquietante. Su mirada se duplica e indirecta es proyectada mediante el espejo multiplicando su ambigüedad. No sabemos si se mira a sí mismo, a la escena de la reunión o aún más allá, al mismo receptor un posible voyeur situado detrás del espejo o en otro lugar, al espectador ¿es una ruptura del equivalente a la cuarta pared (mundo paralelo de "los otros", una grieta, un aparte? ¿actúa el espejo al menos a nivel ilusorio como dispositivo-umbral entre ambos mundos espacio/tiempos?



Fig. 6.19 · *Cinco Figuras con Espejo (P0119)* · a. esquema de puesta en escena en planta · b. vista desde la entrada al contenedor-sala que las alberga

EJE VERTICAL

La **variedad de niveles en cota** también constituye un factor crucial a la hora de analizar la obra de Muñoz puesto que es profusa su exploración de las diferentes posibilidades de relación de la mirada. La diferencia en cota se realiza bien colocado los personajes en posiciones inusuales o bien aprovechando las características de la propia arquitectura en la que se despliega. Dentro de este segundo caso cabe señalar la inclusión de los **umbrales y elementos arquitectónicos** del contenedor –como entradas y salidas tipo ventanas y puertas, columnas- **zonas en cota disímil** -diferentes niveles en la misma estancia como en Serralves, o balconadas como en el Palacio de Cristal, Guggenheim o *The Nature of Visual Illusion*- o el mantenimiento de **añadidos previos**– DIA Center- [las piezas no funcionan tan bien cuando existen **elementos connotadores** –Iglesia, etc. lo que se aleje del enfoque White Cube-.]

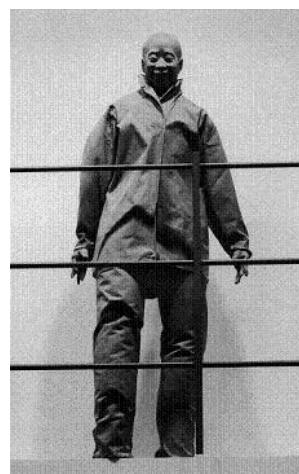


Fig. 6.20 · Personaje mirando hacia el espacio del público en *Many Times - The Nature of Visual Illusion (P0187B)*

Sea por aprovechamiento de especificidades en el contenedor o por disposición/configuración se mira de forma más natural **de arriba abajo** que de abajo arriba, luego quien habita el espacio inferior se coloca en situación de ser el objeto de la mirada. Este mismo orden adopta el **teatro greco-romano o el teatro a la italiana** donde se disponen gradas ascendentes desde un nivel ligeramente inferior al espacio escénico colocando el lugar privilegiado de la mirada a unos metros sobre el suelo escénico.

Tal posición relativa sigue **la lógica del balcón**. La puesta en escena de *Many Times* (P0187B) en la gran instalación *The Nature of Visual Illusion* coloca las figuras en tal posición de observación privilegiada en una configuración a medio camino entre la italiana y el isabelino en cuanto a frentes. Así opera la inversión aparente entre escenario/sala y mientras la mayoría de figuras ignora por completo la presencia o ausencia de mirada, alguna de ellas es dirigida hacia el espacio del público repitiendo en la relación vertical la inversión de roles, convertido el **espectador en objeto de observación**. Este efecto se da a nivel potencial/inferido en los balcones incluso en ausencia de figuras, gracias a la **transposición de la convención visual en el eje vertical**.

Sin embargo son frecuentes las escenas cuyos personajes sugieren una suerte de comunicación entre sí / actividad cuyo sentido, cuyo contenido ve reforzada su inaccesibilidad al receptor gracias a una disposición también espacial en picado o contrapicado. Las *Dos Figuras en cuclillas* (P0248) o el *Hombre Turco* (P0107) desarrollan la acción a una altura que puede llegar a exigir al espectador agacharse en su búsqueda de más detalles.

El planteamiento opuesto, más discretos que el picado extremo del nivel intermedio de *Double Bind* (P0115) [§Fig.4.21] encontramos casos como *Dos sentados en la pared* (zapatillas) (P0241) donde las figuras que penden de la pared guardan la relación de coordenadas norte-sur idéntica a la del espacio del público, la extrañeza reside en que penden (sobre pared y a una altura inusual. Los pies caen, no se presupone otro suelo) de la pared a una altura que ficcionaliza su espacio escénico extrañando por extensión el espacio del público. La dimensión inferior al natural de las figuras puede ser percibida en la cercanía, pues el gradiente de la sala blanca a tal distancia no aporta una referencia suficiente a mayor distancia (e/t1).



Fig. 6.21 · *Dos sentados en la pared* (zapatillas) (P0241)

PERCEPCIÓN EN TRÁNSITO

Si en un principio Muñoz instaba a una contemplación en parada es evidente que su experimentación evoluciona dando la bienvenida al desplazamiento, capitalizándolo para el trucaje –ya que se alteran los efectos dispuestos a lo largo de un recorrido- y aprovechando la situación de desatención que genera.

El espectador puede elegir habitualmente en qué sentido y a qué velocidad moverse por la sala pero la disposición de determinados elementos antes o después, de espalda o de frente, en la misma pared o en la de enfrente varía el momento en que van a ver algunos trucos. Ya ha quedado mencionado el muñeco de *The Wastedland* (P0020) [§A.5.2] colocado en distintas estancias, todas ellas con varias entradas durante la exposición retrospectiva y siempre procurando su visualización sólo en segunda instancia. El tamaño de las figuras que a gran distancia se suponen escala 1:1 devienen extrañamente inferiores en la cercanía.

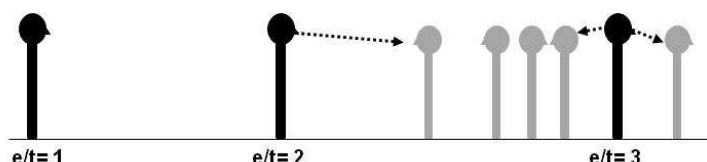


Fig. 6.22 · *Conversation Piece* (P0198) · a. esquema de la espectadora en aproximación (alzado) · b. fotografía de la pieza con espectadores

También *Sombra y Boca* (P0066) o *Ventrílocuo mirando un doble interior* (P0029) contienen personajes que invariablemente son colocados **dando la espalda** al umbral de entrada a la sala para que la sorpresa tenga lugar antes o después, cumpliendo con la ley de los ilusionistas enunciada por Muñoz:

*“En mi opinión, para hacer un buen juego de manos es necesario [...] que los espectadores se muevan en una determinada dirección, para que el truco funcione y el espectador pueda asombrarse”*⁴⁵²

Incluso el espacio del público puede establecerse en lugares poco convencionales como unas escaleras, un espacio exterior descendente que, una vez más, sustenta la posibilidad de concebir al receptor como objeto de observación: *Thirteen Laughing at each other* (P0224)-Guggenheim Bilbao [§Fig.4.35].

Es el caso de *Medio Círculo* (P0186), por ejemplo, en que precisamente el único elemento que transforma el espacio son varias figuras antropomorfas. Su disposición en el espacio responde a una ordenación inter-figura que conforma una media luna dando la espalda a la entrada por donde se incorporará el público sugiriendo una especie de bienvenida al espectador entrante. Luego la disposición de la figura se establece en función del posible trayecto del espectador (lugar de la mirada) configurando el espacio escénico (encuadre).

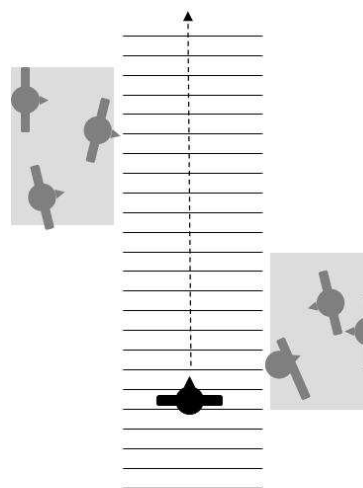


Fig. 6.23 · *Thirteen laughing at each other* (P0224) · esquema relacional del espacio del público en tránsito y pieza

⁴⁵² Muñoz en entrevista con SCHIMMEL, Paul. *An interview with Juan Muñoz* (september 2000) en BENEZRA, Neal. “Juan Muñoz”. University of Chicago Press: Chicago, 2001; pp.145-151

6.6.3. SUJETO DESCENTRADO

El tipo de sujeto que se inscribe en y produce la instalación analizada por Claire Bishop, esto es, aquella que ofrece una amplia posibilidad de co-creación mediante la participación, **emancipa** al espectador del artista-amo en la línea de los planteamientos situacionales que la puesta en escena contemporánea secunda.

Aun cuando las instalaciones muñozianas limiten seriamente tales posibilidades, las **múltiples perspectivas**, reafirman la ruptura con la idea de lugar fijo para la mirada, de punto de vista idóneo, correcto, privilegiado desde el que mirar el mundo que, a la postre, evidencia, según Bishop, una ideología implícita masculina, racista y conservadora [§4.2.2].

El **descentrado de la subjetividad normativa** (modernista) constituye hoy una idea extendida en artistas, críticos, comisarios, etc. un hecho consumado a partir del número indeterminado de puntos de vista tangenciales aportados desde los discursos en torno a la fenomenología, post-estructuralismo, feminismo y post-colonialismo. Sin embargo Bishop recuerda que si, como en el caso de la obra muñoziana, a los visitantes se les impide ubicarse en un campo enteramente familiar llegando a perder las certezas para terminar descentrándose es porque **parten de una posición inicial normativa**:

“¿cómo va a reconocer este espectador “fragmentado” su propio desplazamiento si no es a partir de una posición de centrado racional? [...] el descentramiento que las instalaciones desencadenan deba experimentarse y entenderse racionalmente desde una posición de subjetividad centrada”⁴⁵³

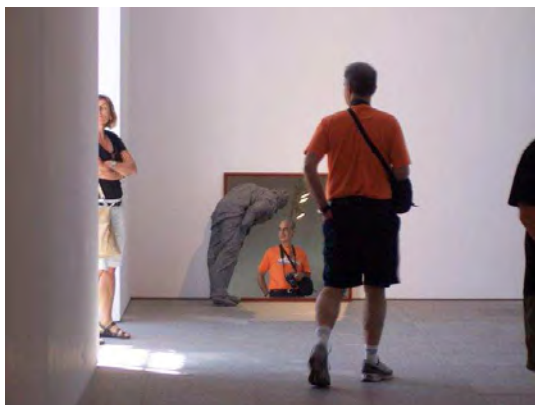


Fig. 6.24 · *One Figure (P0218)* en el MNCARS con espectadores

Es por tanto gracias a una situación de partida que despierta las expectativas normativas, tal y como hemos apuntado para las diferentes familias en el capítulo cuarto, que el receptor pasará de **espectador distanciado** a **sujeto descentrado**. Esto es, la presencia centrada inicial sería requerida para poder experimentar la dislocación en un juego muy propio en Muñoz de impresiones opuestas bien alternas o simultáneas que derivan en una intensa tensión. Siguiendo a Bishop:

“En otras palabras, las instalaciones no sólo articulan una noción intelectual de subjetividad dispersada – reflejada en un mundo sin centro o principio organizador-; sino que también construyen un conjunto en el que el sujeto observador puede experimentar esta fragmentación de primera mano.”⁴⁵⁴

⁴⁵³ BISHOP, Claire. *El arte de la instalación y su herencia*; p.48; disponible en:

<http://es.scribd.com/doc/50978863/BISHOP-la-instalacion-y-su-herencia>, consultado el 20.09.2012

⁴⁵⁴ *Ibidem*; p.49

Las instalaciones estructuran de forma implícita al espectador como centrado para someterlo a **la experiencia, temporal, momentánea del descentramiento:**

“Aún así, lo que logran las instalaciones en algunas ocasiones-tal vez escasas- es que el modelo ideal del sujeto se solape con nuestra experiencia real, y que nos sintamos verdaderamente confundidos, desorientados y desestabilizados por nuestro encuentro con la obra”⁴⁵⁵

El grado de proximidad entre el modelo ideal y la experiencia del espectador real establece el juicio estético, el grado de atracción de la instalación, en opinión de Bishop. **Questionar** nuestro sentido de la **estabilidad y dominio** es práctica habitual en Muñoz. El alcance que tiene esto en la conciencia y prácticas cotidianas de cada receptor es ya otra cuestión.

⁴⁵⁵ *Ibíd*em; p.50

6.7. EXPERIENCIA EMOCIONAL Y ÁMBITO SOCIOPOLÍTICO

El análisis capitular previo ha hecho aflorar una práctica de puesta en escena favorecedora de condiciones receptivas y estrategias representativas orientadas a la distracción, el conflicto percepción-conocimientos-creencias y el descentramiento de la mirada. En consecuencia ¿Qué efecto se pretende en el espectador?

DE LA KATHARSIS A LA IDENTIFICACIÓN

“Me interesa más la capacidad de la obra para transmitir sentimientos y creo que esta podría ser la diferencia entre expresión y expresionismo. En el sentido de que claramente quiero que la obra suscite muchos sentimientos sin tener que recurrir al gesto expresionista”⁴⁵⁶

Con estas palabras apuntaba Muñoz a la búsqueda de una **intensidad emocional** en el espectador -experiencias que en ocasiones se ven limitadas por motivos externos al autor y a la puesta en escena concebida en origen⁴⁵⁷- que opera desde una expresión que elude el expresionismo, cuestión que Gombrich en su conferencia “*Cuatro Teorías sobre la Expresión Artística*”⁴⁵⁸. En su estudio de la **relación entre la expresión de las emociones en la vida real y la expresión en arte** el historiador y psicólogo austriaco expone las tres teorías predominantes en occidente al respecto a las que añade una cuarta. La primera de ellas, denominada *mágico-médica* gestada en la antigüedad clásica, supone una influencia en las emociones humanas motivada por agentes externos, cuya aplicación más significativa es formulada por Aristóteles en relación al arte dramático, la catarsis:

“Pero es posible que la más famosa aplicación de lo que he denominado como la teoría mágico-médica de la expresión artística, se encuentra en la Poética de Aristóteles, aunque no se suele interpretar en este sentido. Me estoy refiriendo a su descripción de los efectos del arte dramático, que él denomina como la Catarsis. Se trata, en realidad, de un término médico, que vendría a significar purificación; y aquello que debiera ser purificado, según Aristóteles, serían las pasiones. Al contemplar una tragedia, nuestro estado emocional debería experimentar una

⁴⁵⁶ MUÑOZ, Juan en SEARLE, Adrian [ed.] & COOKE, Lynne “Juan Muñoz. Permítaseme una imagen” [exh. cat.]. Turner: Madrid, 2009; p.57

⁴⁵⁷ Siempre que las pinacotecas prioricen la multi-sensorialidad y/o el sentido interactivo/participativo de la pieza por encima de la política de seguridad. No es el caso de, por ejemplo, la instalación en el Guggenheim de *Primer Pasamanos (P0012)* [§Fig.3.4] donde un sistema de sensores establecía un límite de aproximación neutralizando la posibilidad de escamoteo y la sorpresa teatral descrita.

⁴⁵⁸ GOMBRICH, E.H. *Cuatro Teorías sobre la Expresión Artística*, conferencia dictada en Japón en 1980 según relata el traductor Carlos Montes Serrano en *En Recuerdo de Sir E. H. Gombrich (1909-2001)* en EGA (Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica), N°7, Valencia, 2002; pp.5-10, disponible en: <http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/teorias-de-la-expresion-ega.pdf>, consultado el 17-4-2013

*reacción parecida a la que produciría un ritual religioso o un tratamiento médico; deberíamos salir purificados tras esta profunda experiencia de temor y de piedad.*⁴⁵⁹

De la Catarsis al Efecto de Identificación

Siguiendo el apartado correspondiente al origen de la representación en la Antigua Grecia [§A.3.1] la catarsis suponía la purificación del **participante en el ritual transmutador**. Cuando el ritual pasa a diferenciar roles en base a un espacio segregado –actuales y espectadores- y a fundar la expresión en la **imitación** (segunda teoría de la expresión) la búsqueda del **efecto** de evidencia, purificación, ejemplaridad, etc. se da, en este caso, a través de la **experiencia vicaria** de mirar a unos personajes que responderían a la consecuente función del teatro de “poner un espejo ante la naturaleza”⁴⁶⁰ [§A.4.5].

Re-enfoque de Artaud y su puesta en escena moderna basada en la distancia

Posteriormente **Artaud**, bajo los planteamientos de la puesta en escena moderna, en su búsqueda por eliminar la ilusión para adentrarse en “lo otro”, lo oscuro, la sombra, retoma la idea de la catarsis redefiniéndola e invirtiendo la versión purificadora aristotélica. Propone la abolición de la segregación espacial para volver a la unificación de espectadores y actores que permita una transfiguración efectiva de los participantes en un “**hechizo colectivo**” que rehúya lo normal, lo antisocial de los actos individuales⁴⁶¹ para abrazar lo anormal, la locura. Actos de cariz ritual llevados a cabo por un colectivo para su autoafirmación, que proporcionan una apelación a **los sentidos** y a **la emoción**.

Puesta en Escena Moderna

En este sentido, cabe señalar que el alejamiento del ilusionismo es precisamente la aspiración que rige las puestas en escena modernas. Las vanguardias teatrales cuestionan el **carácter especular** y la **figurabilidad del cuerpo** escenificado que rige la puesta en escena tradicional, desplazando el peso de la puesta en escena hacia la **relación entre auditorio y escenario**. En el caso de los minimalistas se alude a la presencia literal excluyendo toda representación para centrar su forma de relación entre espectador-escultura en planteamientos **fenomenológicos**. El hecho de renegar del **principio de sustitución** en favor de la presencia literal también repercute en la disposición de los elementos geométricos, optando por una puesta en escena bajo un orden de continuidad - “una cosa detrás de la otra”⁴⁶² - que pretende evitar incluso la composición relacional.

Muñoz · creencias e ilusionismo

Si bien la interpelación a los mitos-mágicos irracionales arraigados en el inconsciente colectivo sí forma parte de la puesta en escena muñoziana, la función dramática derivada de la imitación confluye más directamente con la operativa ilusionista y efectista de Muñoz. El **efecto**

⁴⁵⁹ *Ibidem*; p.3

⁴⁶⁰ Afirmación que enuncia el Hamlet de Shakespeare, citada en *ibidem*; p.5

⁴⁶¹ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. “Dramaturgias de la imagen”. Universidad de Castilla-la Mancha: Cuenca, 1999; p.68

⁴⁶² KRAUSS, Rosalind. *Doble Negativo: una nueva sintáxis para la escultura* en “Pasajes de la Escultura Moderna” Akal: Madrid, 2002; p.240

catárquico en la representación en este caso, se pretende a través de la **identificación** entre espectador y personaje. Dos certezas que permiten al espectador el **goce** sostenido a través de la **ilusión**⁴⁶³: 1. Es otro quien sufre en escena y 2. Aquello que observa es ficción y por tanto no implica una amenaza a su seguridad personal. Tales certezas derivan en un debilitamiento de la intensidad de la experiencia del espectador frente a la **participación** que es subsanado por una voluntaria **suspensión de la incredulidad** del receptor que le permitirá dejarse llevar en el plano de la **ficción-verosimilitud** -cuando el mundo se dice otro en lugar de serlo-.

Muñoz · ilusionismo

No obstante, la obra de Muñoz no renuncia ni al ilusionismo ni a la expectativa de identificación, despertándola a la vez que la obstaculiza. Las estrategias de representación que persiguen tal objetivo serán tratadas en el capítulo siguiente en relación a la figura antropomorfa **[§CAP7]**, centrándonos aquí en los efectos que según Freud produce la frustración de tal identificación. El insigne psicoanalista apuntaba en su "Personajes sicopáticos del teatro" (1947) un anhelo (deseo) por parte del espectador de protagonizar el suceder universal⁴⁶⁴. Así, la identificación con el héroe del drama constituiría el mecanismo por el cual el espectador se engancha a los acontecimientos de la realización escénica. Pero en el caso de Muñoz ni el acontecimiento narrado resulta inteligible **[§5.4]** ni las figuras distinguibles entre sí **[§7.2]**. En consecuencia el anhelo de protagonizar el sufrimiento, la lucha y la rebeldía frente al destino propia del héroe no cabe en personajes secundarios e intercambiables inmersos en situación dramática ambigua y disuelta en un pertinaz "no pasa nada". Esta **estrategia de elusión de la identificación** afectaría a un nivel inconsciente un **deseo insatisfecho**.

Distanciamiento (Brecht)

El intento de evitar la **identificación** inducida por la inmersión del público en un mundo ilusorio tiene otro insigne representante: **Bertolt Brecht**. Su **Verfremdungseffekt** (*efecto de extrañamiento* en alemán aunque suele traducirse como "efecto de distanciamiento") se relaciona con una forma de teatro *Episches Theater* (*Teatro Épico*) que orienta la obra hacia **ideas y decisiones**, subrayando la teatralidad-artificiosidad del elemento estético a través de su crítica, su deconstrucción -la mostración de sus códigos- reforzando la distancia física entre escenario y espacio del público con una distancia psicológica, como apunta Pavis:

*"La distancia se convierte en la actitud del yo frente al objeto estético"*⁴⁶⁵

Tal distancia presenta dos polos, su inexistencia devendría **identificación** y el desinterés total, la **absoluta falta de atención** sobre tal objeto. Según Brecht, el teatro debía mostrar y explicar ideas de una realidad cambiante para lo que requería de un **distanciamiento emocional** del

⁴⁶³ ROLDÁN, Carolina. *El Actor y el Espectador. De Freud a Lacan*. Revista Affectio Societatis (Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia Medellín, Colombia), Vol. 7, N° 13, diciembre de 2010

⁴⁶⁴ Según Freud "El espectador del drama es un individuo sediento de experiencia; se siente como ese mísero, al que nada importante puede ocurrirle; hace ya mucho tiempo que se encuentra obligado a moderar, mejor dicho, a dirigir en otro sentido su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceder universal; anhela sentir, actuar, modelar el mundo a la luz de sus deseos; en suma, ser un protagonista." Citado en ibidem.

⁴⁶⁵ PAVIS, Patrice. "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología". Paidós: Barcelona, 1980; p.140

público con respecto a lo mostrado en la obra. La **reflexión crítica y objetiva** que requería al público exigía que éste no **dejara de ser “él mismo”** a través de una **identificación** con los personajes, propósito secundado por distintas técnicas -ruptura de la **cuarta pared** por parte de los actores que se dirigen al público directamente; tendencia a la exageración que alejara la interpretación del naturalismo; uso de la luz poco convencional; recursos escénicos tomados de géneros populares como el music-hall; uso de carteles y pancartas que anticipaban qué iba a pasar; etc.-. De esta forma disponía al público hacia una **reflexión racional** que repercutiera en última instancia en su **acción política** en el ‘mundo real’, una actitud de **reflexión emancipadora** que nos trae a la memoria el nuevo estatuto del artista que, según Popper, surge por el hecho de derivar parte de la labor de creación al espectador, que atañe tanto a su **responsabilidad en la creación** como a su **responsabilidad social**.

Ni los textos ni la obra de Muñoz se orientan a la defensa de mensaje alguno o a una reflexión que tenga como fin la intervención posterior en la vida corriente. La responsabilidad social que Popper detecta en el artista que introduce principios activos a su puesta en escena o la inducción a la acción política que pretende despertar Brecht quedan fuera de las aspiraciones de Muñoz para su propia sorpresa:

“Para mi sorpresa, debo decir que el contenido social de mi obra es: ninguno”⁴⁶⁶

JUGANDO CON EL LENGUAJE

En consecuencia, entendemos que la expresión en el objeto de estudio responde fundamentalmente a la interacción entre la forma artística (proporcionada por el medio) y los sentimientos que provoca (mensaje), fundamento de la cuarta teoría de la expresión aportada por Gombrich (no excluyente de las demás), la denominada *teoría centripeta*. Bajo tal teoría es el lenguaje del medio el que permite al artista jugar con las expectativas que genera en el espectador, siempre valorando la adecuada proporción entre lo esperado y lo inesperado.

Tal y como ha quedado previamente analizado **[§A.5.3]** Muñoz no se priva de evocar formatos, obras y artefactos propios del vocabulario artístico. En ese encuentro entre sus piezas y el espectador se subvierten algunas de las convenciones asentadas en nuestro horizonte de conocimientos para **questionarlas**. Pero la escena ficticia carece de la información suficiente para ser descodificada y las formas de que se dota despiertan expectativas que no son satisfechas. Por tanto se da la **ausencia de un discurso** que exceda la puesta en evidencia de la naturaleza artificiosa de la representación.

Entonces, eliminado el discurso inteligible que pretende hacerse pasar por espejo de la realidad o el mensaje político ¿qué efecto emocional se provoca? Fundamentalmente, **extrañeza**. Los comentarios de Muñoz en torno al desarrollo creativo de la pieza *Escalera de caracol (P0008)* **[§Fig.2.18]** resultan altamente esclarecedores a este respecto pues el artista actuó como espectador evaluando y re-evaluando fase tras fase hasta darla por concluida

⁴⁶⁶ MUÑOZ, Juan. *[Hablando en Albuquerque]* en SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.203

cuando ésta le devolvió una **sensación de extrañeza**, cuando se estableció una **distancia psicológica (segregación)** entre ambos que parece conformar la clave del **efecto sobre la mirada**. Tal efecto emocional prende en el espectador por desajuste, paradoja, contradicción de sus expectativas dejando una suerte de desasosiego que Richard Serra, en el obituario de Muñoz, contraponía a las actitudes de acomodo y fácil consumo:

*"[...] estrategias que incorporan la mayoría de instalaciones posmodernas, que a menudo toman forma de espectáculo mediático sustentado en técnicas de marketing y de exhibición comercial. En contraposición con la mayoría de instalaciones, la obra de Muñoz es sustituto de innumbrables sentimientos de distanciamiento, angustia y desespero. No son éstas emociones que venden, no son el pan de cada día de mercado global. Su obra no deja en nosotros un fácil alivio moral. El significado del arte de Juan ha de hallarse en la esencia de una pertinaz tristeza, no en el embellecimiento"*⁴⁶⁷

La mirada/escucha que **se interroga** sobre aquello que ve/oye, **abre una duda** sobre lo que con anterioridad daba por sentado, sobre sus creencias previas. En este sentido, en una entrevista realizada a John Berger con motivo de la representación de su pieza conjunta con Muñoz *Will it be a likeness? (P0109)*, el británico afirmaba la existencia de efectos ni aparentes ni cuantificables que el objeto artístico puede generar:

*"El éxito en la sociedad actual [...] es una cuestión de cantidades: número de copias de un disco, de visitantes en una exposición, de libros vendidos. Es ahí donde manda el mercado, pero el mercado ignora que lo que importa del arte es su vida subterránea, lo que ocurre cuando una persona se ve afectada por lo que ha visto, ha escuchado, ha leído. Esa persona deja ya de ser la que ha sido, puede actuar de manera diferente. Pero es eso, precisamente, lo que no se puede cuantificar. Esos minúsculos cambios que el arte desencadena ni siquiera son fáciles de explicar"*⁴⁶⁸

INDIVIDUO FRENTE A COMUNIDAD

Comunidad de Espectadores

Así, tanto el *teatro de la crueldad* de **Artaud** como el *teatro épico* de **Brecht** consideran al espectador desde una nueva perspectiva, participando ambos de una ruptura con el efecto realidad así como de la utópica aspiración de transformación del espectador en un ser que forme parte de una **nueva comunidad**. El primero mediante una experiencia mística de los sentidos que desemboque en **catarsis** y el segundo mediante el **distanciamiento** necesario de la ilusión para el desarrollo de una conciencia crítica.

También la representación basada en la imitación (caso normativo) incorpora dinámicas comunitarias orientadas según Cvejic a inducir consenso como la **dinámica relacional** del protocolo convencional dirigida a un espectador que **se identifica con la posición de visionado** (su rol en la segregación espacial) asignada:

⁴⁶⁷ WAGSTAFF, Sheena [ed.]. "Juan Muñoz: A Retrospective". Tate Modern Publishing: London, 2001; p.139

⁴⁶⁸ Entrevista de José Andrés Rojo a John Berger para el diario El País (29-6-2005), disponible en:

<http://salonkritik.net/04-06/archivo/2005/06/>

“Los protocolos del aplauso, así como la disposición del escenario y el auditorio imponen a los espectadores el teatro como máquina para lograr consenso”⁴⁶⁹

La intensidad emocional en el caso de Muñoz sin embargo no mana de un hermanamiento o de experiencia compartida por el público-comunidad alguna ni fomenta consenso alguno. Es el individuo en la soledad de su recorrer instalaciones, en su visionado individual de cuadros, incluso en su encuentro casual con el programa radiofónico, quien experimenta el impacto emocional generado por estrategias que se orientan a **desafiar sus certezas**. Es finalmente la **naturaleza artificiosa de la representación** aquello que prevalece, apuntando a una colisión entre creencia y escepticismo que, una vez más concita valor y contravalor.

⁴⁶⁹ CVEJIC, Bojana. *Teatralidad en Libreto* “Bat, bi, hiru, lau horma”. ARTIUM, 2012; p.54

6.8. CONCLUSIONES

El análisis previo ha revelado cómo Muñoz experimenta con **el lugar y las competencias asignadas al espectador** como campo de juego en sus puestas en escena, explorando una variedad de posibilidades de inducción deliberada de **efectos** destinados a impregnar la experiencia perceptual, espacial, emocional e intelectual de extrañeza según pasamos a exponer.

COMPETENCIAS DEL AGENTE RECEPTOR Y MIRADA

Condiciones necesarias para la mirada

Si mediante el término *visión* se alude al sistema de operaciones ópticas, químicas y nerviosas por medio del cual el sujeto percibe, el de *mirada* amplía significativamente el campo incorporando las múltiples y, en ocasiones, contradictorias variables implícitas en ese aparente acto natural y mecánico. Así, cobra pleno sentido la asignación de intencionalidad y finalidad a la mirada vertida por Aumont:

*“Con la noción de mirada abandonamos ya, naturalmente, la esfera de lo puramente visual (...) la mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión”.*⁴⁷⁰

Por lo tanto y según lo aducido hasta el momento, recordamos que la mirada requiere de dos condiciones necesarias: intencionalidad y distancia con respecto a la escena.

Distancia, Participación y Teatralidad

A la hora de analizar la posición con respecto a la escena y el componente subjetivo de la mirada en la obra de Juan Muñoz hemos comprobado que el abanico de **roles receptivos** tanto en artes escénicas como plásticas convergen en sus **casuísticas límite**: el **participante** y el **público pasivo**.

Dada la inexistencia de dispositivos para la (inter)acción, uso o participación podemos reafirmar que el objeto de estudios no es teatral-performativo puesto que la **estructura de las piezas** - una vez instalada en el lugar correspondiente y por el tiempo de cada exposición- no contempla una alteración a resultas de una retroalimentación con el espectador, manteniéndose constante incluso en su ausencia. Esta pauta se mantiene en las realizaciones escénicas, único caso en que la copresencia es efectiva, pues la **contingencia receptiva** se reduce al mínimo, limitándose al **protocolo** -bien de una realización escénica tradicional o bien de una emisión radiofónica convencional- a la **interpretación** de una pieza-texto y, en su caso, al desplazamiento a su través. De una forma más metafórica que literal, la obra cumple la máxima de que el espectador queda en la sombra, en última instancia ignorado por los personajes. De

⁴⁷⁰ AUMONT Jacques. “La Imagen”. Paidós: Barcelona, 1992; p. 62

esta forma, eliminamos al participante manteniéndose siempre, por mínima que sea, una distancia del receptor con respecto a la pieza.

No obstante, es una obra plagada de **efectos teatrales**, entendiendo el apelativo “teatral” tanto desde la falsedad/truco como desde la evocación de determinados esquemas convencionales de puesta en escena teatral tradicional:

- *Efecto de Interacción* Tal aversión a la participación, por ejemplo, no obsta para la introducción de un **falso efecto de retroalimentación / comunicación** en algunas piezas –como la falsa llamada de un oyente al programa *Will it be a likeness?* (P0109) durante su emisión, las pautas de actuación en la realización escénica de *A Man in a Room, Gambling* (P0108), la aparente atención de las figuras antropomorfas a la presencia del espectadores o la latente invitación al uso de los pasamanos disfuncionales.

Intencionalidad, Percepción y Experiencia Estética

Desechadas las **propiedades interactivas y de uso**, hemos dirigido nuestro estudio hacia el **proceso perceptivo** –visual y sonoro– considerando los planteamientos de teorías pasivistas y activistas en orden a verificar el componente subjetivo inscrito en algunos de los efectos engañosos de la obra. Así, la trama bidimensional de los suelos ópticos es interpretada como tridimensional– las diagonales y los colores inducen a la suposición de profundidad– o la disposición de varios balcones en una misma pared configuran un conjunto-calle por proyección de abajo-arriba.

- *Conflicto entre percepción y conocimiento* Tales efectos enfrentan aquello que ve el espectador con lo que *sabe*, constituyendo un primer estadio de resquebrajamiento de sus certezas. Pretenden generar en el espectador una **desconfianza con respecto a lo que él mismo ve/oye**. Que algo no le termine de encajar. Fascinado por la querencia por **creer y mirar aquello que no existe**– la **colisión entre lo que es y lo que aparenta** puede derivar, según nuestros deseos, en suspensión de la incredulidad.

Experiencia Estética Tardomodernista · Contemplación Absorta y Ficción Suprema

Las teorías de la visualidad constituyeron un factor determinante de la **experiencia estética adecuada** teorizada por representantes insignes del tardomodernismo (Greenberg y Fried) marcando buena parte de su posicionamiento y posteriores críticas (Krauss, Jay, Brea). Clement Greenberg mantuvo la idea hegemónica de una visualidad artística concebida como un par de ojos exentos de deseos y corporalidad. Una suerte de purificación de lo visual frente a cualquier interferencia externa, como podría ser, por ejemplo, una **función narrativa, didáctica o anecdótica**, para infundirle, a cambio, un valor universal en sí mismo. Su aplicabilidad a un arte abstracto y exclusivamente visual exento de temporalidad en el proceso receptivo fue subsanada en cierta medida por su seguidor, Michael Fried. Muñoz incorpora de forma consciente y reiterada personajes absortos en actividades mecánicas y/o nimias que, no reparando en la presencia del espectador, pretenden generar en éste un estado de absorción

similar a la propia, experiencia estética plausible según la modalidad absortiva acuñada por Fried [§7.4] a la que Muñoz alude en los siguientes términos:

“Podría decir que hay en él algo elusivo o que sus preocupaciones parecen surgir y desaparecer ante nosotros, como mi propia atención pasa del tablero en el que dibuja o escribe a sus manos, y a la túnica azul prodigiosamente bordada. Podría hablar de la concentración y de la ausencia de observador. Del hecho de estar fuera sin dejar de estar dentro. De la mirada errante o de la alegoría y Diderot: la unidad entre acción y tiempo. Otra vez la concentración, pero sin aludir necesariamente a la atención. O de la vista convertida en interpretación. O de lo que Michael Fried llama la ficción suprema: el espectador que no está allí”⁴⁷¹

No obstante, avanzada su carrera plantea otro tipo de escenas en que se muestra una acción en curso suspendida, además de incorporar el efecto de interacción antes aludido por el cual algunas figuras parecen mirar al espectador captando su atención inicial.

PROCESOS PERCEPTIVOS Y FACTORES CONDICIONANTES

La Mirada muñoziana no es inocente

Se incita la intervención de factores tales como **horizontes de conocimiento y experiencia**, **inconsciente colectivo** o la **situación contextual**, desechando la idea de una opticalidad inocente e interpelando a los órdenes de **memoria** y **creencias** para contradecirlas o cuestionarlas. Incluye en sus puestas en escena elementos sobre los que proyectar unas **expectativas** que quedan defraudadas en primera o en segunda instancia para darnos de bruces con el carácter teatral-falso o parecen cumplirse de una forma paradójica por concurrencia de valor y contravalor. En gran medida, la ruptura de **expectativas es inducida** valiéndose de **formatos sobradamente conocidos [§A.5.3]** –horizontes de conocimiento y experiencia traídos a **memoria- dirigidos** a despertar una **anticipación** perceptual -por lo demás necesaria para el suspense (avance diegético) y la comunicación- abocada a generar **confusión**.

Factores condicionantes

Así, Muñoz dispone unas condiciones receptivas en su **puesta en escena** dirigidas a configurar una situación perceptiva confusa y desequilibrante procurando una **atención dividida y dispersa**, pero que estimule la **imaginación**. Asumiendo que el proceso perceptivo no responde a **factores físicos** en exclusiva como defienden las teorías pasivistas supeditamos el conocimiento de un objeto también a aquellos asociados a nuestra **historia personal, intereses, aprendizaje o motivación**. También el mundo de las **emociones** toma parte en el proceso de conocimiento en la medida en que añadimos **asociaciones significativas** dependientes de nuestra experiencia personal. Así, aspectos como qué estamos acostumbrados a ver, qué es concebible ver para cada cual, qué me llama la atención en mi estado emocional o intereses actuales encaminan los artificios de Muñoz hacia el efecto **individual** -duda en el mismo acto de ver- frente a la transformación colectiva del **público-comunidad**.

⁴⁷¹ MUÑOZ, Juan. *Conferencia en el Isabella Stward Gardner Museum* (1995) en SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.259

CONDICIONES DE ENCUENTRO Y FACTORES CO-PERCEPTIVOS

La variedad de **medios** en los que se materializa el objeto de estudio remite una diversidad de **planteamientos receptivos** que ofrece diferencias en cuanto a los **tipos de estímulos** (visuales, auditivos, multi-sensoriales) así como a la **mirada-sujeto inscrita** en ellos, los **puntos de vista** o **las acciones** que es posible desempeñar. No obstante, hallamos sentidos correlativos entre *piezas instalativas* y *radiofónico-performativas* en cuanto a ciertas circunstancias y factores condicionantes de la percepción deseados en el encuentro.

El músico colaborador de Muñoz en *A man in a room, gambling* (P0108), **Garvin Bryars**⁴⁷², enumeraba una serie de ventajas propias del **medio radiofónico** en relación a sus posibilidades expresivas que han ido salpicando el capítulo y que resultan extremadamente favorecedoras de las condiciones receptivas –tanto visuales como auditivas– propiamente muñozianas: estimula la **imaginación**, permite modos de escucha con niveles de **atención** variables, se desplaza inexorablemente a través del **tiempo** y en cierta forma lo mide, genera **ambiente** y permite el funcionamiento paralelo de la **vida cotidiana**.

Contexto

La **distracción** es uno de los ingredientes que refuerzan la condición de *trilero* o *streetwise* de Muñoz quien prevé para sus puestas en escena **contextos espaciales y temporales** donde no acostumbra a darse la concentración de los receptores. Así, lugares como los propios **museos** en que la atención para sólo algunos minutos, **vías públicas**, en que los viandantes circulan absortos en sus pensamientos sin observar el contexto, o el **oyente radiofónico** que compatibiliza la escucha de su programa con otra actividad cualquiera. Moviliza los aportes del espectador, aquellos que proyecta en sus inferencias según los conocimientos y experiencias que atesora en su **memoria** son interpelados, interviniendo en la interpretación. Tales aportes también se nutren de un conjunto de **creencias irracionales** que, comunes a muchas culturas pululan por la **fantasía** del humano contemporáneo y que escapan e incluso se enfrentan a sus certezas racionales, a sus conocimientos.

Medio

El medio radiofónico, además de proveer la **situación cotidiana de encuentro involuntario, casual** que descarta un espectador centrado en la escucha de la pieza, facilita aspectos recurrentes de la puesta en escena muñoziana como la dislocación espacial (ubicuidad), la discordancia entre distancia física y distancia psicológica (real y simulada) y, en el caso de las realizaciones escénicas, discordancia entre esferas sensoriales la semejanza provocada por la representación entre la versión sonora y su visualización.

Dominios Sensoriales

Gran parte de las piezas que conforman la obra de Muñoz pueden ser consideradas **artefectos exclusivamente visuales** o **exclusivamente sonoros** -pudiendo generar espacialidad virtual

⁴⁷² BRYARS, Garvin. *A man in a room, gambling* en MARÍ, Bartolomeu (comp.). "Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio" (exh. cat.). La Casa Encendida: Madrid, 2005; pp. 39-45

en la imaginación del oyente- lo que no obsta para que aludan a un estímulo perteneciente a la otra esfera sensorial, sin olvidar que también existen piezas que interpelan ambas esferas destacando las **realizaciones escénicas** de sus *Piezas de Radio*.

Así, desde sus investigaciones iniciales, Muñoz intentó realizar piezas que visibilizaran el sonido o la ausencia del mismo, alcanzando sus experimentaciones al medio radiofónico cuya dimensión sonora llegó a complementar con la dimensión audiovisual de las piezas performativas. Tal experimentación desarrolla algunas estrategias que pasamos a describir:

- *Retórica de la Ausencia* · El objeto es percibido no porque esté presente, sino por ser seleccionado por un sujeto y es este sujeto quien le confiere significación y sentido; es, en definitiva, quien lo **interpreta**. Las alusiones mediante estímulos visuales a una **sonoridad ausente** así como la **inducción de imágenes mentales** a través de los distintos sistemas sonoros de los que Muñoz explicitan tales ausencias como en el hombre que ríe desmesuradamente a su sombra en *Figura riendo a su sombra (P0104)* o las conversaciones inaudibles, los dibujos de bocas, de orejas...etc.
- *Ilusión y Teatralidad. El Truco y su Explicación* · Dos estímulos emitidos por una misma acción que producen la interacción en conflicto de distintas líneas perceptivas (Ej. La visualización de los sonidos realizados por el folley artist en *Will it be a likeness? (P0109)* enfrenta la dimensión imitativa de apariencias sonora con la dimensión visual que se aleja en su apariencia del referente
- *Composición, Ruido y Multifoco* · Muñoz compone la propia pieza de tal forma que los diferentes sistemas de expresión, líneas expresivas o focos de atención frecuentemente no concurren hacia un mismo punto y sentido. Se trata de una cuestión **compositiva** simultánea (ruido) o secuencial que juega igualmente con la atención del receptor –por ejemplo la música y la palabra en *A Man in a Room, Gambling (P0108)* en ocasiones se apoyan mutuamente y en otras ocasiones compiten dividiendo la atención-.

Régimen Escópico Barroco VS Obra de Arte total, en que todo en la misma dirección

Muñoz parece acogerse al **régimen escópico** del arte coetáneo en la denominada posmodernidad, que, según defiende la profesora de estudios de cine en la Universidad de Melbourne Angela Ndalians, descansan en un **régimen perceptual barroco** caracterizado por la **fascinación por el espectáculo, el ilusionismo y el principio formal de colapso del marco [§4.3.]** ejerciendo una manipulación de la percepción que favorezca una **atención flotante, dispersa, dividida** en base a contexto, orden, montaje, medio (oyente-tipo), etc.

POSICIÓN ESPACIAL DEL RECEPTOR

La ampliación de puntos de vista de las *Esculturas* permite una visualización desde presupuestos cercanos a lo pictórico pero que incorporan el desplazamiento del espectador y, a su vez, adelantan la orientación instalativa de connotación del conjunto de la sala, del espacio circundante. Las *instalaciones* permiten tres posiciones básicas para la mirada en planta –frecuentemente aprovechando las características arquitectónicas del contenedor-: una

posición frontal que provea un punto de vista único; la circulación en torno a la pieza, permitiendo una sucesión de puntos de vista desde el exterior y, finalmente, la circulación en su interior, lo que amplía los puntos de vista pero impide la visión en unidad de campo. En cuanto a las relaciones en cota, el receptor bien puede ser colocado en cota superior a la escena o viceversa, circunstancias que repercuten en los roles supuestos tanto en los receptores como en las figuras así como en la efectividad del engaño:

Posición · en movimiento

La presencia del receptor en el espacio muñoziano no repercute en una activación participativa o multisensorial que podamos calificar de emancipadora. Sin embargo, su desplazamiento, lejos de fomentar una contemplación pasiva, le abre a una variedad de puntos de vista, permite la ocultación en primera instancia del truco y su posterior revelación, instándole en ciertos casos incluso a vivenciar un cambio de rol.

- *Puntos de Vista Múltiples y Parciales*

La ruptura con el punto de vista adecuado y comprensor del global de la escena deviene multiplicidad y fragmentación, especialmente en el circular a través de la instalación. En relación a esto, la distancia física favorece determinados efectos afectivos y perceptivos – por ejemplo, nos sentimos más “ceranos” psicológicamente a los orientales en la lejanía puesto que no se manifiestan tan netamente las diferencias escalares y la incapacidad de aprehensión del drama en curso que supone una distancia física.

- *Orden y Montaje · secuencia y “armonía”*

También resulta de importancia la disposición relativa de los elementos en función del trayecto supuesto en el espectador –por ejemplo, el dispositivo móvil de la boca en *Sombra y boca (P0066)* queda inicialmente oculto por la propia estatua, el efecto inicial de que es sólo la sombra la que susurra al oído de la figura sería imposible si no se coloca ésta de espalda a la entrada.

Inversión de Roles

La posición del receptor en una zona acotada por agrupación convergente de figuras que están orientadas al interior –*Contra la Pared (P0164)*, *Medio Círculo (P0188)*- o la colocación de ciertas figuras o elementos arquitectónicos en una cota superior a la de tránsito del espectador –*balcones*, balconada con orientales en *The Nature of Visual Illusion (P0187)*- si bien no transforman la **espacialidad en performativa** -en la medida en que sus movimientos y acciones no afectan a la estructura de la escena- sí consiguen realizar una inversión en los roles asignados a los distintos agentes, generando el efecto de ser visto en quien ostenta la condición teórica de sujeto de la mirada.

SUJETO RECEPTOR EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

En precedentes capítulos en que analizábamos la espacialidad y temporalidad en la obra de Muñoz se apuntaba la idea de una mirada inscrita en las representaciones, que sugería un

espectador teórico. El modelo abstracto filosófico de receptor también se postula mediante el **modo en que la obra estructura el encuentro.** Así, el sujeto ideal sobrevendría de la disposición del lugar del receptor en la puesta en escena y todo el conjunto de circunstancias ideadas para la forma del encuentro concreto, en base a lo cual constatamos que en la obra de Muñoz se da una negación del **observador** propio de la **perspectiva renacentista, situado en el centro del mundo representado,** único punto de vista que **privilegiaba la centralidad y la estabilidad** de la escena hablándonos de un tipo de **supuesto observador jerárquicamente destacado** (el príncipe dominaría el espacio) y que responde a la condición de **‘racionalista y centrado’**.⁴⁷³

El **sujeto humanista, racional, centrado y coherente** que ya se ponía en cuestión a través de las perspectivas inexactas y los muebles en caída de los *Dibujos de Gabardina* y *Grabados* da lugar a una persona **intrínsecamente dislocada y dividida** en las instalaciones y piezas radiofónicas también. Ahora bien, el fin del modo correcto de mirar al mundo, del lugar privilegiado en estas piezas, no se plantea desde una ruptura radical con los presupuestos previos sino a través de una especie de subversión sutil de los mismos que socava sus principios rectores hasta tornarlos **paradoja.** Problematiza, provocando un fuerte **extrañamiento** de las convenciones familiares al espectador reforzada por unos efectos perceptivos proclives al mareo, al conflicto, a la confusión.

Del observador neutro al sujeto con bagaje

Frente al observador descorporeizado, inocente y sin historia ni intereses o la masa neutra, estándar, y sin criterio, se plantea un sujeto intermediado por su tiempo y por su espacio –es decir, por su cultura–; por su ideología individual y por apetencias personales, deseos, pulsiones, etc. En este sentido, aun cuando las condiciones de encuentro previstas en la puesta en escena sean comunes a todo espectador, la interpretación dependerá de las circunstancias personales y competencias **individuales** de cada cual, lo cual excluye compartir impresiones, experiencias, procesos participativos, utilitarios, etc.

Individuo y comprensión intelectual

Aunque el reconocimiento que de las imágenes mostradas despierta en el receptor a una búsqueda cognitiva, la escena se resiste irremediabilmente a la aprehensión intelectual cerrada. La multiplicidad de interpretaciones posibles refuerza la idea de obra abierta, si bien es tal la magnitud del abanico, la alta proporción de información oculta o ausente –el oscurecimiento del ser en la imagen que propugnaba Lévinas–, que cabe concluir la inexistencia de mensaje a favor del protagonismo de la puesta en escena misma:

*“La línea de claridad se quiebra en los salientes para luego ser máscara y, por ende, doblemente luminosa en los entrantes. Afirremos entonces que la epifanía, lo aquí representado, es la luz misma”*⁴⁷⁴

⁴⁷³ Luego habla del cubismo y los puntos de vista varios que se presentan simultáneamente en el cuadro, la pangeometría de Lissitzky o teorías concebibles como post-estructuralistas de “posesión”, “dominio visual” y ‘centrado’ durante los 60 y 70s. Buscan una alternativa a la idea de espectador volcada por Panofsky.

⁴⁷⁴ SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.55

Colectivo y Compromiso socio-político

Esta experiencia emocional, corporal e intelectual en términos individuales también aleja al receptor muñoziano de las utópicas aspiraciones por crear nuevas comunidades a través de la recuperación ritual de Artaud o el distanciamiento Brechtianos, rechazando o reforzando la separación entre escena y público. La ostentación del artificio no da lugar a experiencias transformadoras ni en sentido catárquico ni provocando una reflexión que derive en compromiso sociopolítico. No hay soluciones propuestas.

Las consideraciones precedentes hablan de un lugar para la mirada que induce un **sujeto descentrado, inestable, fragmentado y falto del conocimiento necesario para conocer**. Si algo lo caracteriza es un fuerte extrañamiento por **pérdida de certezas**.

ANEXOS CAPITULARES

ANEXO 6.0 · SISTEMAS DE EXPRESIÓN SONORA

Los cuatro sistemas de expresión sonora y su empleo convencional en el medio radiofónico serán objeto de exposición y ejemplificación en la obra de Muñoz.

ANEXO 6.1 · A MAN IN A ROOM, GAMBLING (P0108)

Análisis de la puesta en escena y puesta en onda de la pieza explicativa de trucos de naipes.

ANEXO 6.2 · BUILDING FOR MUSIC (P0110)

Análisis de la puesta en onda de la pieza que simula un programa de divulgación de auditorios.

ANEXO 6.3 · WILL IT BE A LIKENESS? (P0109)

Análisis de la puesta(s) en escena y puesta en onda de la pieza realizada en colaboración con John Berger.

ANEXO 6.4 · A REGISTERED PATENT: A DRUMMER INSIDE A ROTATING BOX (P0111)

Análisis de la puesta en onda de la pieza ideada por Muñoz y concluida por sus colaboradores basada en una patente.

ANEXO 6.0 · SISTEMAS DE EXPRESIÓN SONORA

La clasificación de sistemas sonoros realizada por Moles que toma Balsebre como base, adelanta las características propias de los recursos sonoros que encontramos en el conjunto del objeto de estudio al margen de familias:

- Discurso hablado (fonética, no exclusivamente en sentido lingüístico)
- Sistemas acústicos que reproducen una imagen concreta del desarrollo sonoro de un acontecimiento
- Música, constituida por elementos sonoros abstractos (comunicación no figurativa).

A estos tres sistemas expresivos Balsebre añade el del **silencio**, por considerarlo portador de una información suficiente como para constituir un sistema expresivo más. Conscientes de que el silencio absoluto no existe como terminaría por defender Cage, la idea de **ausencia de sonido** cobra una relevancia extraordinaria en la obra de Muñoz.

Una vez descrito el uso que Juan Muñoz hace de las especificidades de la radio como medio, procede profundizar en los diferentes sistemas de expresión con objeto de analizar la forma en que emplea en sus piezas los elementos del lenguaje propiamente radiofónico. Según la descripción de Balsebre:

*Lenguaje radiofónico es el conjunto de formas sonoras y no-sonoras representadas por los sistemas expresivos de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, cuya significación viene determinada por el conjunto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora y el conjunto de factores que caracterizan el proceso de percepción sonora e imaginativo-visual de los radioyentes.*⁴⁷⁵

PALABRA

Las cuatro Piezas Radiofónicas a analizar incorporan la palabra como recurso protagonista, de forma que será aquel sistema a analizar de forma más detallada. Balsebre define el sistema expresivo de la palabra en relación a la voz:

*"[...] palabra radiofónica al sistema expresivo del lenguaje radiofónico producido por la voz humana"*⁴⁷⁶

Lingüística y Enunciación

El término "palabra", en el marco radiofónico, excede el contenido lingüístico para incluir factores paralingüísticos que su enunciación efectiva porta. Arnheim considera el peso que en estética radiofónica adquieren los **aspectos paralingüísticos** en la significación final de la palabra, superior incluso que en teatro:

⁴⁷⁵ BALSEBRE, Armand. "El Lenguaje Radiofónico". Cátedra: Madrid, 1994; p.40

⁴⁷⁶ *Ibidem*; p.42

“Para muchos resulta difícil de comprender que, en el arte, el tono de la palabra, por ser más elemental, resulte más importante que su significado. Y sin embargo así es. En las obras sonoras la palabra aparece como tono y expresión todavía con más fuerza que en el teatro, hallándose arropada por todo un mundo de significativos sonidos naturales que, en cierta medida, representan la escenografía”⁴⁷⁷

Sin perjuicio de que posteriormente abundemos en cuestiones adicionales relativas a la propia enunciación de la palabra, valga citar dos aspectos que suponen ‘ruido’ comunicativo presentes en el objeto de estudio:

- *Tartamudeo* · en *Stuttering Piece (P0160)* uno de los personajes registra esta particularidad en su enunciación originada, fundamentalmente, por un trastorno auditivo.
- *Acento extranjero* · El notorio acento extranjero en la enunciación de Muñoz en *A man in a room, gambling (P0108)* en su alocución en inglés permite a los oyentes asignar a su personaje-locutor la condición de “diferente”, de “alteridad”, al menos en relación al idioma que emplea, similar a la que se establece con la fisonomía oriental en ciertas figuras antropomorfas de la obra escultórica [§7.2]. Más aún, la inexistencia de ‘locus’ del emisor para el oyente por ausencia de reverberación impide la asignación de un origen concreto, asumiendo la condición de extranjero en términos absolutos al estilo de *Un lugar llamado extranjero*.

Voz y Cuerpo en el Espacio Teatral · Artaud, Grotowski, Barba

El novedoso interés que el tratamiento paralingüístico de la voz adquiere en radio muy especialmente a partir de la música electrónica⁴⁷⁸, en el campo teatral registraba ya importantes precedentes. El tono de soflama y arenga de masas que emplea **Artaud** en la alocución radiofónica que González Orbegozo incluyó en la exposición dedicada a su obra gráfica⁴⁷⁹, constituye un ejemplo ilustrativo de los planteamientos que propone a este respecto desde su “teatro de la crueldad”. El francés valora la palabra por su forma, por las emanaciones sensibles que implica más allá de su sentido lingüístico convencional, exacerbando el carácter expresivo de los sonidos como tales. La voz en el ámbito teatral se entiende en cuanto que corporalidad del actor, también por parte de figuras escénicas posteriores como **Grotowski** o **Eugenio Barba**. El polaco relaciona la voz-cuerpo con determinados aspectos clave del objeto de estudio como visibilidad, espacio o distancia:

“La voz como proceso fisiológico compromete todo el organismo y lo proyecta en el espacio. La voz es una prolongación de nuestro cuerpo. Nos da la posibilidad de intervenir de un modo concreto, incluso a distancia. [...] La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio. No existe separación ni dualidad: voz y cuerpo.”⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ ARNHEIM, Rudolf. “Estética radiofónica”. Gustavo Gili: Barcelona, 1980; p.24

⁴⁷⁸ para abundar en diferentes intentos históricos por establecer unos rasgos distintivos de la palabra radiofónica desde literatos, dramaturgos, psicólogos, etc. cuyo desarrollo fue parcialmente frustrado por la propaganda política derivada de la guerra y la posterior aparición de la televisión, véase BALSEBRE, Armand. “El Lenguaje Radiofónico”. Cátedra: Madrid, 1994; p.40

⁴⁷⁹ “Artaud”, Exposición realizada en La Casa Encendida (Madrid) del 3 de abril al 7 de junio de 2009

⁴⁸⁰ Grotowski en entrevista en Taormina, citado en la recopilación de textos sobre voz y psique del actor e improvisador vocal Enrique Martínez, disponible en: <http://www.enriquevoz.com/spanish/textos.html>, consultado 13-12-2011

Una Comunicación Naturalmente Artificial · De las Distancias

En el caso de la radio, la especialidad común entre emisor y receptor es simulada a través precisamente de los matices enunciativos. La mayoría de las veces, la sugerencia de espacio interpersonal procede de artificios retóricos, aunque existan reverberaciones de espacios diferentes pregrabados. Las cuatro situaciones de comunicación interpersonal planteadas por Hall [§A.4.2.] se apoyan en el caso radiofónico en ciertos indicadores que, combinados, evocan una distancia interpersonal concreta, como por ejemplo el empleo de pronombres personales *yo, tú...*; la introducción de pausas que sugieren espacios de interlocución (respuesta), la preponderancia de lo verbal o vocal, etc.⁴⁸¹

Las especiales relaciones espacio-temporales y perceptivas en que la palabra radiofónica se da inducen a emplear estrategias que alteran la distancia efectiva de la comunicación entre emisor y receptor(es). No obstante, la palabra radiofónica como sistema expresivo excede la descripción lingüística en sus usos **convencionales de comunicación interpersonal o escrita**. No nace completamente improvisada, como en el caso de una conversación corriente, ni se enuncia en el tono de lectura, sino que debe dotarse de ciertas especificidades evocadoras en su enunciación:

“La palabra radiofónica [...] es palabra imaginada, fuente evocadora de experiencia sensorial más compleja”⁴⁸²

Audiencia dispersa y efecto de proximidad

La enunciación comunicativa se dirige a **una audiencia ausente**: la comunicación radiofónica excluye la **visualización** expresa del interlocutor, lo cual no obsta para que se le reclame al emisor una orientación de su acto comunicativo a los oyentes imaginarios. El emisor proyecta la abstracción de un oyente imaginario y genera un artificio que reduzca la distancia efectiva que los separa. Esta característica destaca especialmente en los formatos elegidos por Muñoz en que una, o a lo sumo dos voces, divulgan contenidos en una franja horaria tardía. Para conseguir una proximidad con el oyente es frecuente el uso de **formas pronominales** como en *A man in a room, gambling (P0108)* - el caso más ilustrativo a este respecto- del tipo: “*Como ustedes recordarán*”... incluso formula preguntas directas a la audiencia “*¿Lo ve?*”. De esta forma, según afirma Balsebre, el radioyente recibe **la impresión de realidad de que el locutor se dirige a él** además de aludir a la **visibilidad** mediante estímulos sonoros.

Se trataría pues de crear un contexto comunicativo **naturalista de intimidad** procurando eliminar el factor de distanciamiento que implica el tono de lectura. Es precisamente en el logro de tal naturalidad donde se hace patente la maestría interpretativa de Malcovich en *A registered patient (P0111)*. Una enunciación de apariencia comunicativa natural que contrasta con el entramado textual sobre el que se realiza.

⁴⁸¹ Para ampliar la información al respecto véase cuadro resumen en BAREA, Pedro. “Teatro de los sonidos, sonidos del teatro”. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea: Bilbao, 2000; p.124

⁴⁸² BALSEBRE, Armand. “El Lenguaje Radiofónico”. Cátedra: Madrid, 1994; p.35

Características de la voz y Realidad Imaginada

En conclusión, las características propias de la voz influyen decisivamente en la realidad imaginada y establecen una serie de codificaciones visuales de índole espacial y temporal (distancia, presencia, fisonomía, etc.). Veamos cómo se manifiestan en el objeto de estudio:

Color, presencia y espacialidad

- Color de voz e Identidad (retrato) · Despersonalización

Los estudios realizados en torno al color⁴⁸³ de la voz radiofónica arrojan a una alta coincidencia entre el conjunto de los oyentes en su **descripción arquetípica** del locutor. Una coincidencia en la realidad imaginada, en los atributos fisonómicos concretos asignados, que no tiene porqué corresponderse con la realidad referencial según los estudios de Fuzellier⁴⁸⁴. La **imagen-retrato** del hablante que la audiencia construye a partir de su color de voz complica pues una **despersonalización** en la medida en que constituye un factor de identidad-identificación. Frente a ello, detectamos ciertas estrategias de despersonalización paralelas a las aplicadas en escultura. Pongamos, por ejemplo, el **trucaje técnico** que incluye *Building for Music (P0110)*. La misma voz, la del propio Muñoz, representa dos personajes diferentes mediante una ligera alteración en su frecuencia. Una estrategia de duplicación-multiplicación de una figura con atributos prácticamente comunes equivalente a los conjuntos de figuras (diálogos) escultóricos.

- Distancia y Efecto de Presencia (en ausencia) · Identificación

Por otra parte, en un primer nivel de decodificación visual, el color de la voz **connota las relaciones espaciales**. No tanto las distancias imaginadas entre distintos hablantes como la distancia psicológica⁴⁸⁵ entre locutor y oyente. Balsebre incide en que la distancia separadora de facto no obsta para una percepción por parte del oyente de la cualidad de **presencia** en el emisor:

*"[...] el 'efecto de la presencia del micrófono', término por el cual se designa el fenómeno sensorial que se produce cuando una voz, pasando a través del micrófono, es capaz de tocar al radioyente, de persuadirlo o seducirlo, convirtiéndose en un elemento tangible y presente, y a veces con un mayor grado de presencia psicológica que aquellas otras voces que, aunque próximas físicamente a nosotros, nos parecen indiferentes y lejanas. Esta aparente contradicción, basada en la percepción como "real" y "presente" de aquello que está ausente, fundamenta algunas de las relaciones de empatía e identificación que establecen los locutores con sus oyentes en el cotidiano proceso de la comunicación radiofónica. Esa 'voz amiga' del locutor que nunca hemos visto pero que cada día irrumpe en nuestro espacio íntimo connota una determinada distancia psicológica entre locutor y oyente"*⁴⁸⁶

⁴⁸³ Para una descripción más detallada de las características concretas que del "color" de la voz (timbre, intensidad, tono, etc.) véase ibídem; p.48

⁴⁸⁴ Ibídem; p.55

⁴⁸⁵ "Los conceptos 'distancia' o 'presencia' en la radio no han de interpretarse siempre como dimensiones físicas o retiniano-proyectivas. La distancia que separa un sujeto hablante de otro, o la que separa un objeto de percepción del oyente que percibe, puede ser en algunos casos una distancia psicológica o ideológica, según la propuesta semántica del emisor" en Ibídem; pp.52-53

⁴⁸⁶ Ibídem; p.51

Recordemos la exploración plástica del factor de cercanía o lejanía psicológica a través de cuestiones como la gestualidad o la escala en las estatuas de Muñoz. La distancia psicológica se establece por relación inversa a la distancia espacial. En este sentido, el color vocal grave y la enunciación cálida de **Berger** en *Will it be a likeness? (P0109)* funciona como particularmente cercana y presente mientras que la puesta en escena, en una especie de "microcosmos" sentado frente a su mesa y en un espacio netamente separado del espacio del público, resulta, paradójicamente, más lejano.

Melodía, transición y continuidad

El dominio en el gesto y la entonación de varios actores formados según el método **Stanislavski**, permitió emitir veinte⁴⁸⁷ mensajes diferentes a través de la mera enunciación de las palabras 'esta noche', en un estudio realizado con objeto de analizar las posibilidades expresivas de un mismo texto enunciado desde diferentes melodías. Lo que viene a demostrar que la melodía se constituye en elemento básico de la **polisemia de la palabra**.

El caso más evidente en las *Piezas Radiofónicas y Performativas* ha sido previamente citado, *A registered Patent (P0111)*, donde Malcovich preña la melodía de su monólogo con variados matices emocionales que contradicen la aspiración de objetividad y estructura imbricada del texto legal que interpreta. Su compleja entonación dramatiza un texto por lo demás tedioso y recurrente implicando connotaciones semánticas divergentes. Mientras el color mostraba a la imaginación dimensiones como presencia y espacialidad desde presupuestos estáticos, a modo de fotograma, la melodía se relaciona con la **transición** y la **continuidad**:

*"En el código visual de la palabra radiofónica, el 'color' denota la luminosidad, la distancia, la presencia, define la imagen estática, la imagen "fotográfica". La melodía es, en cambio, la transición de un instante a otro de la secuencia sonora radiofónica, de un punto a otro en la descripción del paisaje sonoro de la radio, continuidad temporal y continuidad sintagmática"*⁴⁸⁸

Armonía, simultaneidad y enmascaramiento

La armonía es definida por Balsebre como superposición de varias voces en una determinada secuencia⁴⁸⁹. La superposición de voces más notoria en el objeto de estudio responde a las prácticas convencionales de la **traducción simultánea** entre dos idiomas de *Will it be a likeness? (P0109)*. La voz del traductor 'pisa' inicialmente a la del 'traducido' en coherencia con las expectativas de la convención en superposición, hasta que tal repetición torna forma de conversación. **Traducción**: la condición representacional de la traducción que siempre supone interpretación semántica y no simple correspondencia.

La armonía implica asimismo **espacialidad** pero en este caso no en relación al oyente sino a **los elementos sonoros entre sí**:

⁴⁸⁷ Se mencionan 40 formas en BAREA, Pedro. "Teatro de los sonidos, sonidos del teatro". Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea: Bilbao, 2000; p.149, nota 26

⁴⁸⁸ BALSEBRE, Armand. "El Lenguaje Radiofónico". Cátedra: Madrid, 1994; p.58

⁴⁸⁹ *Ibidem*; p.62

“Si el ‘color’ de la palabra radiofónica define relaciones de ‘distancia’ o ‘presencia’ [...], la dimensión de ‘armonía’ denota el ‘relieve acústico’: relaciones de distancia o presencia entre los distintos objetos de percepción de un paisaje sonoro”⁴⁹⁰

Comunicación unidireccional y expresividad en radio

La radio se concibe normalmente como medio de comunicación, incluso a pesar de su carácter fundamentalmente unidireccional. Balsebre defiende el empleo de efectos expresivos que apoyen el valor comunicativo como situación óptima para el medio radiofónico, mientras que la apuesta estética de Muñoz consiste en hacer divergir las significancias derivadas de componentes ambas funciones de una forma encubierta o enmascarada por el formato convencional.

Muñoz utiliza ambos aspectos, semántico y expresivo, para generar extrañeza de forma sibilina. La disociación entre la semántica textual y la forma concreta de enunciación es empleada como recurso creativo. En el caso de *A registered patent (P0111)*, donde la naturaleza imbricada y objetividad del texto legal choca con una enunciación llena de matices y mensajes derivados que despistan e impiden la comprensión ya compleja de por sí por la densidad e intra-referencialidad de su contenido.

Tal imposibilidad de comunicación de un mensaje en un contexto (medio) propiamente comunicativo constituye una de las cuestiones transversales en el conjunto del objeto de estudio. Si en una pieza que parece representar una pareja en aparente conversación (vocal) como *Doble figura arrodillada (P0248)* faltaba precisamente el sonido o éste se representaba a través de imágenes – pongamos el caso de *Two seated on the wall (P0201)* o *One laughing at the other (P0199)*- los factores responsables de tal imposibilidad comunicativa en las piezas radiofónicas son otros propios del medio. Entre los destacados por Balsebre y no citados previamente aludiremos a los más pertinentes como:

- *Ritmo* – periodicidad percibida, determinada por las pausas y repeticiones- y **densidad de información** – cantidad de información capaz de procesar por unidad de tiempo- (*A Registered Patent (P0111)* enuncia una cantidad de información muy densa y organizada de forma compleja; *A man in a room, gambling (P0108)* enuncia una calidad de información que requiere de la visualización para su comprensión.
- *Redundancia y Verborrea de palabras vacías de contenido*: si expertos en el medio radiofónico como Hays denuncian el peligro de un exceso de palabra sin contenido alguno o en base a contenidos retóricos en la comunicación radiofónica eficiente, Muñoz emplea este recurso estético característico varios dramaturgos de primerísimo orden. Entre ellos cabe citar a **Beckett** y **Pinter**, ambos con sendas propuestas para radioteatro en su haber. Éste último constituye el referente fundamental del diálogo de la pieza *Stuttering Piece (P0160)* en que se habla sin decir nada sobre hablar sin decir nada. Si el empleo de figuras retóricas como la metáfora o el hipérbaton son defendidos como válidos para una correcta inteligibilidad en la comunicación radiofónica, *A Registered Patent (P0111)* tira de

⁴⁹⁰ *Ibidem*; p.67

alusiones a apartados anteriores imposibles de recordar en una sola enunciación sucesiva precisamente para evitar la comunicación eficiente del mensaje. El signo se constituye así en el único mensaje posible -igual que en *Monument (P0068)*, por ejemplo-.

MÚSICA

Atendiendo a la definición de música de **Cage**, ésta sería: “*tiempo pasando en cuanto que el sonido es tiempo hecho audible*”. **Robert Ashley** sigue la senda de asociación entre tiempo y sonido afirmando que la música es “*cualquier acto temporal*”. De alguna forma, ambos creadores incluirían en el término “música” todo tipo de sonoridad alejándose de las convenciones de ordenación, armonía, melodía, etc. asociadas a la música e incorporando todo tipo de sonoridad a la misma.

El medio radiofónico asimila con gran naturalidad el sistema expresivo musical en la medida en que **evoca imágenes auditivas**. Esta sería la especificidad exigida a la música en radio por parte de aquellos que denuncian la emisión de piezas escasamente adecuadas, la necesaria capacidad de estimular un **universo sensorial completo**.

Juan Muñoz, contó en el plano musical con colaboradores de lujo con una trayectoria significativa en composiciones asociadas a la imagen (Alberto Iglesias ha sido multi-premiado por sus creaciones para cine o danza). Sin embargo, Balsebre advierte sobre las diferencias de la música concebida para cine y para radio, apuntando que la música en el denominado séptimo arte se emplea fundamentalmente como **acompañamiento impreciso de imágenes precisas**, mientras que en radio, frecuentemente acompaña a otro sistema sonoro, la palabra. La música es imagen en la radio, suponiendo no una **redundancia** sino una **suplantación**, siempre según Balsebre⁴⁹¹. De esta forma las relaciones entre uno y otro sistema significativo no implican necesariamente la subordinación musical, pudiendo destacar como sistema significativo principal cualquiera de ambos e incluso alternarse en posición de igualdad. En este sentido, el rol de la música en la pieza puede representar desde **hilo conductor** hasta **ruido comunicacional**. Este segundo caso acaece con especial sustancia en *A man in a room, Gambling (P0108)* donde la constante alternancia de música y palabra impregna de extrañeza la significación conjunta acentuando su teatralidad, pues las significaciones autónomas de cada sistema no se apoyan mutuamente a lo largo del programa:

⁴⁹¹ Ciertas diferencias entre la música compuesta para cine y para radio aluden a la noción de atención, cuestión por la que Muñoz muestra una especial predilección. La música de cine no se escucha con **atención** y, adicionalmente, el cine ha conformado una serie de asociaciones de **carácter semántico convencional** que establecen una relación narrativa entre ciertas composiciones e imágenes o movimientos afectivos. En Juan Muñoz es frecuente escuchar música que por convención se asocia al suspense, por ejemplo. Para profundizar en cuestiones relativas a las diferencias entre la música para cine y radio véase *ibidem*; pp.91-105

“Las composiciones de Gavin subrayan sutilmente la dinámica de la descripción e intensifican el engaño. Si el tramposo siempre te hace mirar al sitio equivocado en el momento adecuado o al sitio adecuado en el momento equivocado, la música te lleva a extraviarte.”⁴⁹²

EFFECTOS SONOROS

Existe una tendencia al uso **naturalista** de este recurso sonoro que supone un medio habitual de representación de la **realidad referencial** a través de:

“[...] el conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales, que restituyen la realidad objetiva y subjetivamente construyendo una imagen”⁴⁹³.

Las funciones de los efectos sonoros se resumirían en:

- **Descriptiva-ambiental:** permite al oyente entender el entorno, localizando la acción en un espacio concreto o representando un objeto de percepción visual. Se emplea como elemento subsidiario pero otorga un grado de verosimilitud cuya ausencia llega a exigir justificación.
- **Descriptiva-expresiva:** los sonidos realizados no son imprescindibles para la comprensión del oyente pero enfatizan e implican la generación de un estado de ánimo. Está basado en códigos de significación simbólica y cultural.
- **Narrativa:** por sí solos se identifican con una situación.
- **Ornamental:** connotación estética de la armonía del conjunto sonoro.

Las cuatro *Piezas Radiofónicas* incorporan efectos sonoros en la línea creativa de Muñoz.

Un único programa de *A man in a room, gambling (P108)* altera la insonorización habitual del estudio (un hombre solo en una habitación) incorporando el **sonido-ambiente de un exterior** ‘de las calles de Sevilla’. La introducción de un exterior abierto en un interior acotado podría leerse en términos paralelos al efecto de calle de un *Hotel Declerq (P0018)* o el paisaje contenido en el *Coche cargado (P0163)*-.

En *Building for Music (P0110)* el **ámbito espacio-temporal de los dos personajes** está claramente diferenciado en base a los sistemas sonoros ambientales. El personaje-locutor se sitúa en un coche en marcha -temporalidad presente y transitoria- cuyo sonido apreciamos como fondo –e interfiere en la percepción de sus palabras por parte del oyente- frente a la reconstrucción sonora de la grabación del arquitecto cuya situación espacio-temporal tiende a la abstracción o suspensión facilitada por la música. De alguna forma el sonido del coche refuerza el **estado emocional** asociado a la búsqueda del edificio ausente.

Algunos de los ambientes sugeridos mediante efectos en *Will it be a likeness? (P0109)* podrían concebirse como meramente ambientales, sin embargo, añaden **factores expresivos y narrativos** asociados, como los sonidos de tuberías ilustrativos de la casa donde una vez vivió

⁴⁹² LINGWOOD, James & MARÍ, Bartolomeu (comis.). “Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio”. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.34

⁴⁹³ BALSEBRE, Armand. “El Lenguaje Radiofónico”. Cátedra: Madrid, 1994; p.155 (cap V)

un amor ausente el locutor. Por otra parte, los efectos sonoros representativos de la estación de tren despiertan una serie de asociaciones metafóricas que, de alguna forma evocan **situaciones atemporales-existenciales** ampliamente utilizadas en el ámbito narrativo⁴⁹⁴.

Finalmente, un sonido concreto -el encendido de un mechero- inserto en un silencio significativo **sustancia el culmen de la estructura** de la pieza *A registered patent (P0111)*.

SILENCIO

El principio de partida condicionante del cuarto de los sistemas significantes enunciado por Balsebre afirma que aquello que no tiene traducción sonora en radio no existe, luego no ocupa un espacio en la realidad y, por consiguiente, no constituye signo sustitutivo.

No obstante, el silencio radiofónico ostenta una condición ambigua en virtud de la especificidad significativa que le otorgan los **factores perceptivos** del oyente:

*“Sin embargo, en este contexto dialéctico entre “presencia” y ausencia”, el silencio puede tener algún significado intermedio, corregido por la acción positiva o negativa de los factores perceptivos como la atención [...]”*⁴⁹⁵

A partir de una determinada duración, el silencio deja de atraer la **atención** actuando de forma contraproducente en la comunicación. Puede llegar a ser interpretado por el oyente como un ruido o una interrupción de la emisión -una pausa superior a 2 segundos-. Por otra parte, la falta de **hábito de interpretación del silencio** en el contexto radiofónico (y en el conjunto de hábitos culturales de nuestra sociedad audiovisual) es igualmente señalada por algunos especialistas como un factor de percepción fundamental. Es el caso de Thomas J. Bruenau⁴⁹⁶ que apunta a la dosificación de los silencios como útil **elemento de puntuación o subrayado** de informaciones. Nos permitimos añadir la idea de **suspense**. No obstante, la audiencia debe conocer los **códigos** empleados en el silencio para saber descodificarlos de la manera oportuna. En el contexto del lenguaje radiofónico analizado por Balsebre, los silencios (habitualmente asociados al silencio en el sistema expresivo de la palabra) resultan altamente significantes.

⁴⁹⁴ “*Dekoratu egokia zen tren geltokia halako hitzak trukatzeko. Sinbolismoz betea. Abiatzea, gauzak atzean uztea, norabide ezbardinak, hautu existentzialak, inoiz itzuliko ez denaren agurra, denboraren iragankortasuna, fatalitatea tren bihurturik... Idazleok askotan erabili ohi ditugu halako eszenatokiak – tren geltokia, zubia, amildegia, antzokia- gure istorioei zakontasuna eransteke.*” [Era un decorado adecuado para intercambiar palabras así. Lleno de simbolismo. Partir, dejar cosas atrás, diferentes direcciones, opciones existenciales, el adiós de quien no volverá, la transitoriedad del tiempo, la fatalidad convertida en tren... Los escritores acostumbramos a utilizar escenarios de este tipo – estación de tren, puente, precipicio, teatro – para dotar de profundidad a nuestras historias] [la traducción es nuestra] en APALATEGI, Ur “Fikzioaren izterrak” Iruñea: Susa, 2010; p.112

⁴⁹⁵ BALSEBRE, Armand. “El Lenguaje Radiofónico”. Cátedra: Madrid, 1994; p.135

⁴⁹⁶ BRUNEAU, Thomas J. *Le silence Dans la communication*, artículo en Communication et langages, 4º trimestre 1973, pp. 5-14; citado en BALSEBRE, Armand. “El Lenguaje Radiofónico”. Cátedra: Madrid, 1994; p.136

Silencio y estructura

Las principales aportaciones en la conceptualización del silencio a efectos del conjunto de las artes contemporáneas beben de las investigaciones de John Cage. En una primera fase Cage consideró el silencio como **factor necesario para la estructura musical** -la concepción rítmica se establece a partir de las combinaciones sucesivas de sonidos y silencios- para terminar reenfocando el concepto a partir de la evidencia de que siempre percibimos algún tipo de estímulo audible. Del mismo modo que nos hemos atendido a la convención en música, asumimos una función estructuradora de los silencios (de la palabra) en las *Piezas Radiofónicas* de Muñoz paralelo a los espacios estructuradores de, pongamos, sus *Escenas de Conversación*.

MONTAJE Y REALIDAD RADIOFÓNICA

Balsebre afirma que el montaje crea un **nuevo concepto de 'lo real'**, la realidad radiofónica.

La **consonancia** o **disonancia** derivada de la armonía descrita para el sistema expresivo de la palabra también se da entre diferentes sistemas sonoros, caso más frecuente en las piezas objeto de estudio. Dicha superposición se puede establecer a través del montaje radiofónico - *Building for Music* (P0110)- o durante la misma enunciación -*Will it be a likeness?* (P0109)- en aras a constituir en conjunto un espacio sonoro.

La percepción sonora implica un alto grado de complejidad que a través de la armonía implica el **enmascaramiento** de ciertos sonidos por otros. Una alternancia armónica entre música y voz especialmente notoria en una pieza como *Building for music* (P0110) que nos remite al uso de la máscara en las figuras escultóricas tratada previamente **[§7.2]**.

Articulación de las líneas sonoras

Además de las propiedades de cada uno de estos elementos es fundamental, por tanto, la forma de combinación de ellos. En este sentido cuestiones como el ritmo la intensidad, armonía, dinámica, contrapunto son conceptos aplicables a su análisis que exceden el objeto de este estudio. De una forma más básica sí hacemos no obstante referencia a la forma en que las diferentes pistas sonoras se entrelazan en las obras de Muñoz:

- *Apariencia de convención* · los formatos radiofónicos siguen una línea convencional que permite al oyente que se incorpora un reconocimiento del formato en cuestión.
- *Líneas sonoras en competencia* · luchan por el plano

ANEXO 6.1 · A MAN IN A ROOM, GAMBLING (P0108)



Fig. A.6.1 · Esquema del Espacio Teatral de *A man in a room, gambling* (P0108) en el Studio One de la BBC, 1997

Descripción

Emisión Radiofónica: (1992) Diez piezas sonoras de 5 minutos de duración con apariencia de programas consecutivos consistentes en la explicación por parte de un experto de cómo realizar trucos de naipes. Inicialmente emitidos por la BBC Radio en horario de tarde-noche, y posteriormente en emisoras de radio públicas del Reino Unido, Canadá, Alemania, Austria y Escandinavia.

Puesta en escena: (1997) Entre el 18 y 20 de septiembre, cinco de las 10 entregas fueron objeto de puesta en escena en vivo en los estudios radiofónicos de la BBC Studio One (Londres), coincidiendo con la edición de un CD con las piezas grabadas.

Claves: juego espacio-temporal, explicación equívoca del truco, distancia e intensidad.

Origen del Proyecto y Referencias

A partir de un encargo de la organización británica **Artangel**, Muñoz crea dos piezas para espacio público que aparentan ser algo distinto de lo que son⁴⁹⁷: *A man in a room, gambling* (P0108) y *Monument* (P0068). El colaborador principal en la creación sonora, **Gavin Bryars**, explicita algunas de las fuentes e ideas de partida que inspiraron la pieza y que pasamos a enumerar:

⁴⁹⁷ "ese es el meollo de parte del mejor arte de nuestro tiempo: la conciencia de cómo las cosas están hechas en conflicto con lo que aparentan" en MUÑOZ, Juan. "La imagen del animal: Arte prehistórico, arte contemporáneo". [Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Palacio de las Alhajas, Madrid; Fundación "La Caixa" Barcelona] Ministerio de Cultura: Madrid, 1983; p.44

- La **intensidad emocional** y las fuertes **imágenes espaciales imprecisas** referidas al recorrido geográfico del Parte de Navegación Radiofónico (*Shipping Forecast*) así como el programa de radio “*The Idea of North*” del pianista **Glenn Gould**.
- Los textos de la publicación “*The Expert and The Card Table*” (1920) en que el experto **S.W. Erdnase**, describe trucos de cartas supusieron la base del **contenido lingüístico** de cada programa y una rica fuente de estrategias de aparición/desaparición y desviación de la atención propias del gremio.
- La imagen del **oyente de radio ideal** es un hombre sólo en un habitación **[§7.4]**, concretamente el habitáculo de su coche cuando vuelve a casa tras su jornada laboral- :

“The starting point was the medium of radio, and the idea of a listener, in a room of their own, late at night. I think this most intimate of audiences was the one that Juan liked most.”⁴⁹⁸

Emisión Radiofónica y Puesta en Onda

Los dos sistemas expresivos básicos empleados son **música y palabra**, que se van alternando constantemente **dirigiendo la atención del espectador** en sentidos raramente concurrentes [DESCENTRAMIENTO]. La puesta en onda del conductor del programa, el descriptor de trucos, difícilmente genera un espacio virtual concreto en la imaginación del oyente -si nos atenemos a las afirmaciones de Armheim con respecto a la recepción radiofónica, la voz puede asociarse a ese “resto”, a la “huella” de una persona (sustitutivo al fin y al cabo de su presencia efectiva) sin ser situada en un entorno espacial concreto-. Salvo en un único programa en que se incluyen **efectos sonoros** de exteriores urbanos (las calles de Sevilla) y la **voz** de un japonés. Mientras el estudio insonorizado no proyecta espacialidad donde situar al locutor, la calle sevillana lo introduce en un **contexto de exteriores ficticio** [EXT-INT]. Se repite una **estructura común** a todos los programas: a los 4 segundos “*Good Evening*” y a los 4’52” “*Thank you and good night*” [FORMATO CONVENCIONAL]. Durante su enunciación, Muñoz guarda un tono de **intimidad** que interpela individualmente al oyente, eliminando la distancia a nivel psicológico. Su discurso es sazonado con referencias y emplazamientos directos a su interlocutor (que no tiene posibilidad de réplica) [FAKE DISTANCIAS], pero la naturaleza de los trucos explicados así como la **densidad** de la información que el oyente recibe imposibilita una auténtica comprensión en ausencia de imágenes del truco. De esta forma, la explicación, paradójicamente, permanece como misterio [PARADOJA]. El quinteto de cuerda aporta una **uniformidad en la textura musical** a cada programa y al conjunto de ellos tocando el mismo tempo para cada pieza. También cubre la función de **intensificación de la falsedad** del tramposo, según Bryars, su compositor. En un artículo para *Art Monthly* Juan Cruz subraya que la voz no sobresale con respecto a la música, dejando que ésta se limite a funcionar como complemento, sino que se introduce en la partitura musical:

“The instructions are spoken by Muñoz not over the music, but within it, that is to say that they seem to be scored into de music in the way that a singing voice might be.”⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ [“El punto de partida fue el medio radiofónico, y la idea de un oyente, en una habitación solo, tarde por la noche. Yo creo que estas audiencias tan íntimas eran las que gustaban más a Juan] [traducción propia], en NOOD, Gerry van [ed.].”Off Limits. 40 Artangel Projects”. Merrell: London, 2002; p.88

El **acento** español enunciando un texto inglés imprime, en opinión de Cruz, un cierto **tono siniestro**, incluso lleva a pincelar un personaje:

"His voice, with the hard, short vowels of the Spanish accent, gave an appropriately sinister tone to his words; the voice of an old card-sharp who has seen it all and who has only limited patient with his students"⁴⁹⁰

Puesta en Escena

Las representaciones se realizaron **en vivo ante público** en el estudio de grabación de la BBC, contenedor que mantiene una configuración **de separación** entre el espacio del público y el espacio escénico [SEGREGACIÓN]. El **espacio escénico** registraba en su interior tres zonas [Fig.A.6.1], delimitación espacial reforzada por su propia iluminación y la trama del suelo. En una zona posterior [1], hacia la parte trasera del estudio, sentado frente a una mesa de juego cubierta de fieltro verde e iluminada por una lámpara individual, **Juan Muñoz** enunciaba los textos correspondientes a cinco programas [Fig.A.6.2]. Uno de ellos en directo y el resto en **play back** -esto es, moviendo sus labios sin emitir



Fig. A.6.2 · Juan Muñoz en la puesta en escena de *A man in a room, gambling* (P0108)

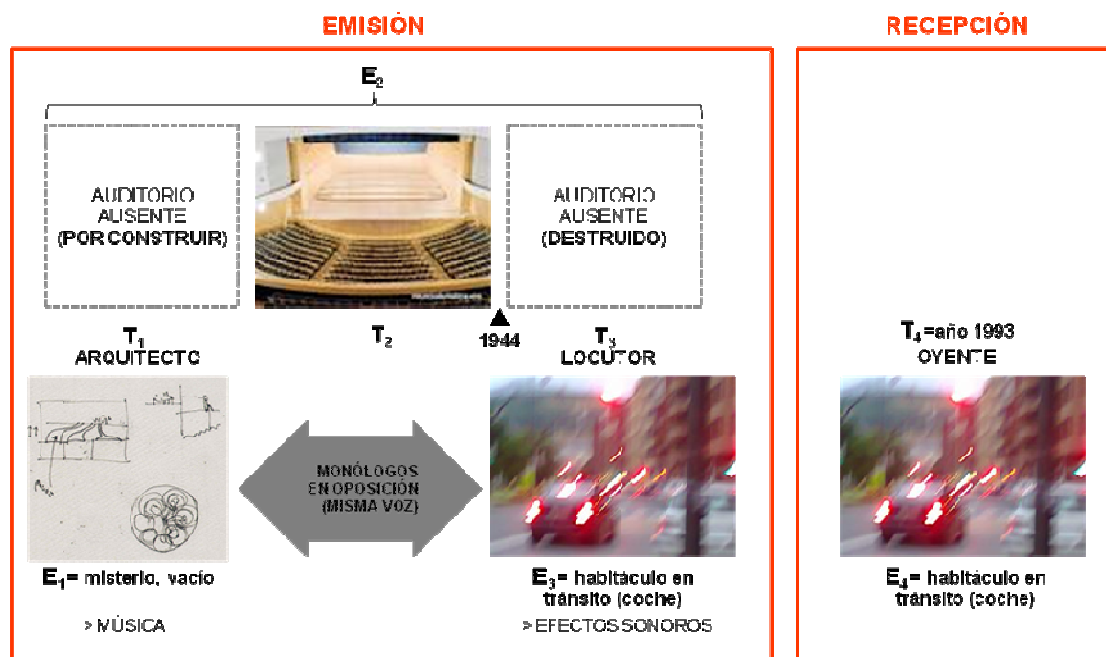
sonido como un muñeco de ventrilocuo- sobre una grabación [FAKE TEMPORAL]. Inmerso en una especie de microcosmos particular, aislado, como sus estatuas [AISLAMIENTO]. En la zona central, más amplia y más cercana al público [2], se ubicó la **Garvin Bryars Ensemble**, encargada de la orquestación en directo durante la de la realización escénica.

Un actor adicional y varios trucos asociados a los **protocolos** de una emisión radiofónica dieron lugar a estrategias teatrales suplementarias [CONVENCIÓN]. **Peter Donaldson**, voz conocida por haber conducido espacios informativos y anuncios en la radio BBC, explica al público presente, desde la zona central de la parte más próxima a éste del escenario [3] el código de conducta según el cual, al encenderse la luz roja deberán mantenerse en silencio puesto que estarán 'en el aire' (emitiendo en directo), aunque dicha emisión en directo es falsa [FAKE TEMPORAL]. A continuación, se coloca en su micrófono, a un lado del escenario, y una vez las luces anuncian el comienzo de la emisión, realiza una introducción-presentación del programa que van a escuchar por radio. Una vez finalizada la representación de los programas, cierra leyendo el Parte de Navegación que, justifica, ha dejado de emitirse en hora por causa de la interrupción normal de la programación [FAKE TEMPORAL].

⁴⁹⁹ [*"Las instrucciones son enunciadas por Muñoz no por encima de la música sino en su interior, se podría decir que parecen anotadas en la partitura musical como si se tratara de una voz cantada"*] [traducción propia], en CRUZ, Juan. Gavin Bryars & Juan Muñoz, Art Monthly, november 1997; p.30

⁵⁰⁰ [*"Su voz, con las fuertes, cortas vocales del acento español, dieron a sus palabras el tono siniestro apropiado; la voz de un viejo tahúr que lo ha visto todo y que sólo tiene una paciencia limitada con sus estudiantes"*] [traducción propia], en CRUZ, Juan. Gavin Bryars & Juan Muñoz, Art Monthly, november 1997; p.31

ANEXO 6.2 · BUILDING FOR MUSIC (P0110)

Fig. A.6.3 · Esquema de tiempos y espacios en *Building for music* (P0110)**Descripción**

Emisión Radiofónica: (1992) Pieza única de una media hora de duración bajo el formato de programa semanal divulgativo en torno a edificios para la música del siglo XX. El presunto locutor realiza el programa en aparente directo -durante el viaje en coche- en busca del solar vacío donde supuestamente fue construido y posteriormente destruido, la Segunda Guerra Mundial, durante el auditorio de Arnhem. Las emisiones del presentador se intercalan con las presuntas declaraciones del arquitecto que lo diseñó, acompañadas de una composición musical de Alberto Iglesias.

Claves: ceguera, memoria, arquitecturas y sonoridad, ausencia-presencia.

Deslizamientos entre Realidad y Ficción

Esta pieza nace a raíz de la invitación a participar en el certamen *Sonsberg 93* celebrado en la ciudad de Arnhem.

La dialéctica de **presencia y ausencia, aparición y desaparición** en este caso bebe de la **memoria** de determinadas circunstancias **históricas** ciertas acaecidas en dicha población y que Muñoz tuvo presentes en su elaboración. La Batalla de Arnhem también conocida como la Operación Market-Garden, es considerada como la mayor y última derrota de los aliados en Europa durante la 2ª Guerra Mundial tras la cual la localidad terminó totalmente destruida por los bombardeos en septiembre de 1944. La guerra marcó un antes y un después histórico y emocional y, por lo tanto, aquella destrucción -la desaparición de edificios y consecuente

espaciamiento- así como la posterior reconstrucción de ciertos monumentos conforma parte de la memoria y de la fisonomía actual de Arnhem.

Por otra parte, es sobradamente conocido el interés de Muñoz por la **arquitectura** que, en este caso, enlaza con la **sonoridad** tanto en forma (pieza sonora) como en fondo (auditorio).

Emisión Radiofónica y Puesta En Onda

Building for music carece de puesta en escena performativa. Se trata pues de una pieza concebida para la radio. En consecuencia, Muñoz trabaja conscientemente sobre la principal característica del medio radiofónico, la **ceguera de su público**, a través del propio **formato** de la pieza así como del contenido **textual** que enuncia. Aborda y materializa otras claves recurrentes en la obra de Muñoz (ausencia/presencia, diálogos aparentes, espacio y sonido, realidad y ficción, etc.).

Voz, música y efectos sonoros

Dos son los personajes que aparecen en la narración, no obstante, una única **voz** los interpreta, la del propio Muñoz, trampeada mediante un ligero **cambio en la frecuencia** [DESPERSONALIZACIÓN]. La **música**, que adquiere un gran protagonismo mediante su efectiva emisión así como a través de las alusiones en el texto, interfiere en la nítida recepción de la palabra del locutor por momentos, generando un **efecto de ruido**. Entre los efectos sonoros destaca el ruido del coche en el que se traslada el locutor que, además de obstaculizar la correcta audición, aporta verosimilitud y concreción a su contenedor móvil en la puesta en onda. Las voces se solapan con la música en su mayor parte. Por momentos todos los sistemas sonoros se conjugan –efectos sonoros, música y palabra-. Aunque la música otorgue cierto grado de continuidad sonora, existen pausas significativas en las alocuciones de los personajes que pueden entenderse como silencio.

Los discursos de arquitecto -explicando las características del novedoso diseño del auditorio y defendiéndose de críticas- y locutor se yuxtaponen de tal forma que, en ocasiones, a una afirmación le sigue su contradicción como cuando el arquitecto alude al auditorio diciendo “*Por encima de todo un lugar sin dirección*” para, acto seguido, escuchar al locutor entre el ruido del coche y música “*Todo seguido. Todo seguido y a la izquierda. La segunda a la derecha. [...]*”⁵⁰¹. Estos cambios de dirección y sujeto generan un alto grado de confusión en el oyente que encuentra imposible fijar su posición de forma estable [DESCENTRAMIENTO] obligándole a elegir entre prestar mayor atención o perderse en el laberinto.

La imposibilidad de visión es reiterada desde diferentes posiciones, incluyendo la mítica expresión “*Allow me an image*” [*Permítanme una imagen*] así como muchos otros motivos recurrentes en el objeto de estudio -suelos interminables; el guerrero aburrido e inmóvil en su habitación; las maravillas que allí cuelgan e ídolos aztecas; un truco o dos...-.

⁵⁰¹ LINGWOOD, James & MARÍ, Bartolomeu (comis.). “Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio”. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.73

La referencia a los críticos con el proyecto arquitectónico también carecen de corporalidad para el enunciador “*algunas voces desprecian [...]*”. Lo que viene a hacer Muñoz es cumplir de forma literal con la aspiración del arquitecto mediante su pieza sonora a través de la imaginación del oyente:

“[...] sé que se me ha acusado de querer construir un auditorio invisible, en el que no se vea nada. Pero no es cierto. La voz del cantante, la voz a solas, ocupará el centro mismo del espacio”

Espacios y Tiempos

Los espacios y tiempos se multiplican, pudiéndose atisbar una estructura que revela las **simetrías** y **reflejos** de una habitación de espejos⁵⁰², que insta, igualmente al radioyente a especular⁵⁰³ en un sentido ambivalente [IMAGINACIÓN, MIRADA, REFLEJO]:

“[...] por encima de todo, realista. Un espacio para especular, pero en el antiguo sentido de specular. Una reflexión especular.”

Los tiempos narrativos transcurren antes y después del lapso temporal que abarca la (falsa) presencia del auditorio. Durante los dos momentos de la narración, el momento pasado a la emisión y previo a la construcción (explicado por el arquitecto) [T₁] y el momento posterior a su construcción y destrucción y contemporáneo -y corriente- con la emisión (expuesto por el locutor) [T₃], lo que existe es un solar, un espacio vacío para el arquitecto y vaciado, esto es, “lleno de la ausencia”, del edificio.

Las palabras introductorias del programa dan a entender que se trata de un **formato** de emisión periódica -diaria de lunes a viernes por la tarde-, esto es, con una **frecuencia de emisión recurrente ficticia** similar a la anual construcción y destrucción de, pongamos, *la Posa* [§A.3.1]. Podemos considerar este enfoque cíclico, aproximativo a la temporalidad de las fiestas agrarias [FALSO CICLO], como **tiempo dramático** puesto que en realidad, se trata de una única pieza de arte contemporáneo. Es falso si bien contribuye al escamoteo otorgando apariencia de programa radiofónico.

La puesta en onda coloca al **locutor** en el interior de un coche – [E₃] **contenedor en tránsito** - a la búsqueda del solar vacío donde una vez hubo un auditorio - [E₂] un espacio ‘vaciado’- [AUSENCIA-PRESENCIA ESPACIAL]. Se le presupone contemporaneidad con el oyente, una **temporalidad en curso** que, a partir de sus palabras, puede ser interpretada como **directo** [T₃=T₄], aunque esta circunstancia es un imposible, toda vez que el intercalado de ambos personajes requiere de una labor de montaje [T₃≠T₄] [FALSO DIRECTO].

⁵⁰² Se llega a citar la Anamorfosis en el texto en *ibidem*; p.75

⁵⁰³ El término ‘especulación’ viene del latín *speculare*, que significa observar y lleva la misma raíz indoeuropea que espejo - *spek* -. El verbo especular no proviene realmente de *speculum* ‘espejo’ sino del verbo latino *speculari* ‘mirar desde arriba, desde una atalaya, observar’ y más tarde ‘espíar’. En las guerras *speculator* es ‘el espía, el explorador, el que hace labor de inteligencia’. Tales alusiones enlazan con la actitud de vigilancia sin término del muñeco del ventrílocuo o el guardián, con espacios como el balcón o las atalayas, y, desde luego, con el lugar del espectador de la puesta en escena, véase CVEJIC, Bojana. *Teatralidad* en “Bat, bi, hiru, lau horma”. ARTIUM, 2012; pp.51-56.

Por otra parte, las declaraciones del **arquitecto** le ubican cronológicamente en un momento previo a la construcción de auditorio y, por extensión, a su posterior destrucción (1944). La fuente de tales palabras es incierta y queda sumida en el **misterio** ya que tan sólo se hace partícipe a la audiencia de una ausencia de testimonios escritos, sin aclarar el origen o forma de reconstrucción del documento sonoro audible [AUSENCIA-PRESENCIA SONORA]:

"[...] no hemos encontrado testimonios escritos, así que limitaremos nuestro programa a la transcripción de sus palabras"⁵⁰⁴

Las palabras del arquitecto se acompañan de una composición **musical** de evocación por tramos sacra, suplicante, intrigante, etc. elusiva de toda referencia espacial que permita al oyente imaginar un habitáculo concreto donde ubicarle. De alguna forma, la puesta en onda del arquitecto concuerda con la emergencia del sonido que ha diseñado para el auditorio [**E₁~E₂**], emergencia incorpórea imbuida de la cualidad de presencia que describe para su arquitectura, radicalmente diferente al **efecto de realidad** que proyecta el **ruido del coche** (entre otros como sirenas o voces en el exterior) que supone el acompañamiento fundamental del locutor:

"[...] Pero sé que el sonido ascenderá. Y así asumirá una claridad irreal, una presencia nada fantasmagórica"⁵⁰⁵

Memoria (hablando de realidad...)

La alternancia entre **datos reales** -los auditorios que se citan como presuntamente analizados en programas previos como la Boston Symphony Hall, Pabellón Phillips, etc. forman parte de la historia de la arquitectura. En ese sentido, tal y como afirma Iglesias, es la obra más musicológica- y **ficticios** -no hemos hallado constancia de que este auditorio existiera- nos remite a una práctica habitual en otros textos de Muñoz así como al propio proceso de rememoración donde se da una **re-construcción mental** a partir de ciertos fragmentos de 'realidad' [MEMORIA, REALIDAD Y FICCION]. Esta metodología de construcción de la narración encuentra un reflejo en las alusiones a la memoria ficticia de los oyentes -inscritas incluso en una interpelación directa a los oyentes de inexistentes programas anteriores⁵⁰⁶-, llegando a cuestionar la veracidad de la memoria del propio Arnhem⁵⁰⁷ así como el grado de realidad de las reconstrucciones. Recordándonos igualmente la imposibilidad de creación ex novo, bajo ausencia de referentes previos, de convenciones que guiaran la construcción del edificio, sólo cabe precedida por un "como si":

"Concebí esta sala de conciertos como si jamás hubiese visto una. Como si nadie hubiese construido nunca un auditorio. Como si no tuviese nada a lo que referirme"⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ LINGWOOD, James & MARÍ, Bartolomeu (comis.). "Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio". La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.70

⁵⁰⁵ *Ibidem*; p.74

⁵⁰⁶ "Como quizá recuerden algunos de nuestros oyentes, en nuestros últimos programas hablamos de...", *ibidem*; p.69

⁵⁰⁷ "Pero ¿llegó a destruirse la ciudad? Por ningún lado se ven signos de un muro dañado, de un balcón mal arreglado ¿Era diferente esta ciudad de la ciudad que les encanta explicar a los guías turísticos? [...]" en *ibidem*; p.69

⁵⁰⁸ *Ibidem*; p.75

ANEXO 6.3 · WILL IT BE A LIKENESS? (P109)

Fig. A.6.4 · Estudio del Espacio Teatral de *Will it be a likeness?* (P0109) en La Casa Encendida, 2005**Descripción**

Emisión radiofónica: El conductor de lo que aparenta ser un programa **radiofónico** semanal, en principio sobre pintura, transita temas varios (Goya, anécdotas personales, leyendas, subcomandante Marcos, etc.) a modo de relatos cortos en una sucesión sin una lógica evidente –responde al concepto de campo de coexistencia, descartada la secuencia- y traducidos en directo.

Puesta en Escena: La puesta en escena así como el contenido textual implican un juego entre lo **visualmente explícito para el espectador y las imágenes que se generan en la imaginación del oyente con recursos meramente auditivos**. Dependiendo de si el receptor asiste a su presentación in situ en el teatro donde se desarrolla o accede a la pieza a través de la radio, su capacidad de percepción/recepción será de una índole u otra.

Claves: Visibilidad-sonoridad, Trucos explícitos: escena de desaparición / foley effects visibles / traducción adulterada, Presencia-ausencia.

Temática del texto y de la pieza en su conjunto

En *Will it be a likeness?* se tratan algunos de los temas recurrentes en Muñoz como la presencia y la ausencia, el silencio y la sonoridad, visibilidad y audibilidad o la propiedad de semejanza. Adicionalmente, el texto aborda la cuestión de la resistencia política en un mundo marcado por el mercantilismo, salpicándolo de referencias a obras pictóricas cuyo silencio asocia a su imagen:

*"Juan estaba fascinado por la radio. Y del mismo modo que en sus instalaciones y esculturas se impone el silencio, cuando trabajaba para la radio estaba profundamente interesado por la visibilidad"*⁵⁰⁹

Origen e Idea Previa

Revela John Berger -autor del texto y actor principal de su puesta en escena- que, exento de una planificación y sin la sensación de estar inmerso en un trabajo o bajo obligación, las notas derivadas de una **correspondencia** con el artista madrileño, constituyeron la simiente de esta creación "*extraña, peculiar y difícil de realizar*":

*"Juan era muy amigo de escribir un montón de notas sobre todo lo que se le ocurría", cuenta John Berger, "y algunas de ellas se convertían en cartas para sus amigos. Yo era, afortunadamente, uno de ellos, y recibí sus comentarios como sugerencias para que mi imaginación se pusiera a volar. Sus cartas terminaron por convertirse en una invitación para entrar en su mundo. Eran como billetes de viaje para explorar nuevos territorios"*⁵¹⁰

El **texto** fue editado originalmente en la publicación 'Silence Please!⁵¹¹ (1996), libro compuesto por relatos breves de ficción realizados por diferentes literatos en relación o a partir de algunas de las piezas de Muñoz. Tanto la obra de Muñoz como un viaje a Estambul en 1995 forman parte del caldo de cultivo de esta pieza:

*"Will it be a likeness?, surgió durante un encuentro que Juan Muñoz y yo tuvimos en Estambul, en 1995. Allí Juan propuso que hiciéramos algo juntos, A mí me sedujo la idea...El secreto estaba en escucharnos mutuamente... Decidimos que era mejor ver cuadros en la radio que en la televisión. En la radio, no vemos nada, pero podemos escuchar el silencio. Y cada cuadro tiene su propio silencio"*⁵¹²

Puesta en Escena · Versiones

La trayectoria escénica de *Will it be a likeness? (P0109)*, quizá por ser concebida desde un inicio como obra teatral⁵¹³ y/o gracias al reconocimiento recabado (gana el Hörspiel del año 96 por el mejor programa de radio de Alemania), es la puesta en escena que más realizaciones escénicas ha registrado en base a una puesta en escena de base común:

- 1996 · *Francfort (Alemania) en el Theater am Turm (Idiomas: Inglés-Alemán)* La versión radiofónica fue emitida en directo durante su representación a través de la Heissischer Rundfunk y otras emisoras de radio alemanas, además de la BBC. Esta versión es la que figura en los archivos radiofónicos del MACBA. Dirigida por Muñoz y Tom Stromberg.
- 1999 · *Baden (Suiza) Thik Theatre im Kornhaus (gira por Suiza y Alemania)*. Adaptación de la pieza a un único actor (Werner Bodinek)⁵¹⁴ bajo producción escénica independiente con cambios sustanciales en la puesta en escena⁵¹⁵ titulada "Is it, is it not - will it be a likeness"

⁵⁰⁹ http://elpais.com/diario/2005/06/29/cultura/1119996001_850215.html, consultada 4·12·2011

⁵¹⁰ Berger en <http://salonkritik.net/04-06/archivo/2005/06/>, consultada 4·12·2011

⁵¹¹ *Ibidem*

⁵¹² Cita en cuadernillo MUÑOZ, Juan; BERGER, Jon y STROMBERG, Tom. "Will it be a likeness?" [DVD] 2005; p.5

⁵¹³ "Hizo varias propuestas radiofónicas, pero ésta en concreto se pensó inicialmente como una obra teatral" afirma Tom Stromberg en su entrevista para salonkritik, disponible en:

http://webcache.googleusercontent.com/search?hl=eu&qbv=2&q=cache:iZvWfcL0J60J:http://salonkritik.net/04-06/archivo/2005/06/entrevista_con.php+tom+stromberg+will+it+be+a+likeness&ct=clnk, consultada 4·12·2011

⁵¹⁴ para ampliar la información respecto a esta representación véase <http://www.bodinek.ch/produktionen/istes.php> consultado el 27·02·2009

- 2005 · Madrid (España) · Programación de la Exposición “Juan Muñoz. La voz sola” en La Casa Encendida (fin de semana del 29-6-2005, durante tres días) (Idiomas: Inglés-Español), Berger y Stromberg retoman la pieza tras el fallecimiento de Muñoz con alguna escueta modificación textual en su recuerdo pero en consonancia con sus principios creativos⁵¹⁶. La grabación y montaje audiovisual de tal puesta en escena se puso a disposición del público durante las exposiciones retrospectivas, así como un DVD comercial. También se proyectó en el contexto de la exposición dedicada a Muñoz en The Sterling and Francine Clark Art Institute el 12 de septiembre de 2010. Hemos tomado como base este documento para nuestro análisis de la puesta en escena.
- 2007 · Düsseldorf (Alemania) – Programación de la Exposición “Rooms of my mind” en el K21 Kunstsammlung de Düsseldorf – (el 18 de enero de 2007) “Will it be a Likeness?” fue interpretada con la colaboración de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), del K21 Kunstsammlung y del Tanzhaus NRW de Dusseldorf.

Puesta en Escena⁵¹⁷

Espacio Teatral

La disposición de los actuantes se mantiene en el espacio escénico mientras que el público asistente se dispone en un espacio separado, **preferencial para la observación en oscuridad**, a la italiana. Aunque los actuantes rompen la cuarta pared puesto que se dirigen visualmente al público presente de cuando en cuando- **niegan la oportunidad de réplica o de participación**. Si bien, hacia el principio de la representación, Berger finge atender la llamada en directo de un supuesto oyente [FAKE INTERACCIÓN EN DIRECTO] disculpándose ante oyentes y espectadores en estos términos: “*Perdonen, el teléfono acaba de sonar. No lo pueden oír*”

⁵¹⁵ A lo largo de la investigación se emprendió un contacto vía e-mail con el protagonista. Adjuntamos la descripción de la puesta en escena facilitada por éste: “*We’d showed a radio show in the theatre. There is a speaker alone in a studio, with microphones and a table where (in real time) he is doing special noise. There’s a radio on stage, the sound sometimes comes through the radio, sometimes directly to the audience in the theatre. One microphone is a fake. It’s a camera, in the radio there is a little monitor. So the audience sees pictures in the radio. What is real, what is not? Is it, or is it not? So you see how the speakers makes the noise of Goya walking with the dog, suddenly he stops but Goya and the dog are still walking. The sound and the words were going real on one hand. On the others both came from outside.*”

⁵¹⁶ “*Había que ver si necesitaba algún retoque*”, explica Stromberg. “*Berger ha escrito un nuevo texto, y no sabíamos si iba a ser el prólogo o el epílogo. Al final es un monólogo en mitad del desarrollo. Y Juan Muñoz ha vuelto a irrumpir durante el trabajo que hemos realizado. Cierto que ha tardado, porque siempre llegaba cuando llevábamos una hora trabajando*”, para ampliar la información consultar la entrevista realizada con motivo de las representaciones en Madrid http://www.elpais.com/articulo/cultura/importa/arte/vida/subterranea/elpepicul/20050629elpepicul_1/Tes, consultado el 24-02-2009

⁵¹⁷ El presente análisis se basa en la versión recogida en DVD realizada en La Casa Encendida en 2005. Dado el origen escénico de la pieza comenzaremos por analizar la puesta en escena y posteriormente abordaremos la emisión radiofónica.

Espacio Escénico

Podemos diferenciar dos zonas. La primera está conformada por tres mesas que ocupan la parte de fondo del escenario a modo de **tres universos independientes en tríptico**.

La acotación espacial de cada mesa es subrayada por una iluminación individualizada y teatral específica frente a la oscuridad general de la sala [AISLAMIENTO]. Tal configuración trae a la memoria las tres mesas descritas en *la Conferencia Isabella Gardner Museum* en la que Muñoz establece una especie de juego de trile espacio-temporal [TRILE].

John Berger [1] ocupa la mesa central ligeramente elevada respecto al resto con una cortina roja como fondo. Conduce el programa enunciando un texto propio en inglés mientras sobre su mesa descansan algunos elementos que utilizará a lo largo de la representación (pequeña escultura de un lobo, micro, vaso, teléfono).

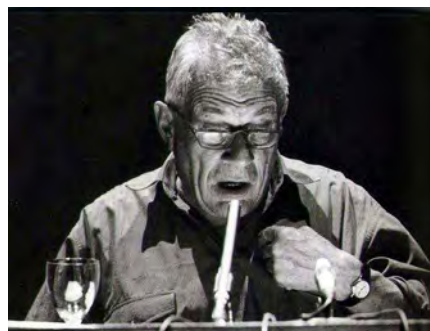


Fig. A.6.5 · Berger en TAT de Francfort, 1996

A su derecha el **foley artist** (especialista en realización de efectos sonoros) **Mel Kutbay [3]** casi en penumbra crea las distintas sonoridades sugeridas por el texto (ladridos, puertas, batir alas, etc...) gracias a una mesa-laboratorio llena de instrumental ad hoc. A su izquierda [2] el **actor argentino Gonzalo Cunill**, frente a una mesa tipo atril, inicialmente **traduce** al español el texto inglés para pasar a enunciar una versión alternativa (amplía el texto o conversa con Berger).

A lo largo de la representación, la segunda zona, es decir, el proscenio [4] (espacio escénico que media entre las tres mesas y el público asistente) alberga dos números teatrales:



Fig. A.6.6 · Imagen de figura antropomorfa con boca móvil del número finalen TAT de Francfort (1996)

En torno a la segunda mitad de la representación **el mago Carlos Serrate** realiza un truco de desaparición similar al ilustrado en *Escena de desaparición (P0003)* con tres mujeres. Aunque una de las tres señoritas permanece sentada en su silla tras la ejecución del truco con el mecanismo que permite su realización a la vista de los espectadores, el aparente desvelamiento del mismo no queda resuelto en su integridad. [TRIPAS TRUCO]

A la conclusión del texto los focos van apagándose y una nueva fuente de luz permite ver una **escultura antropomorfa de Muñoz** que sugiere mediante su movimiento labial la enunciación de palabras inaudibles, una especie de monólogo final [INAUDIBILIDAD] que cierra la pieza. Se trata de un mecanismo incorporado a otras piezas escultóricas como *Ventrílocuo mirando*

un Doble Interior (P0029) o *Sombra y boca (P0066)*. La figura es roja, al igual que la cortina del escenario, y en este sentido, remite a una materialidad común entre figura y contexto que remite a otras piezas como *El inventor de espejos (P0254)*.

Ambos números resultan **inexistentes** para el público oyente, a diferencia del asistente, a quien se otorga la posibilidad de percibir mayor número de presencias y de ausencias. En concreto, **la figura antropomorfa** hace patente a la vista de los espectadores la **ausencia** de sonido audible (defecto). Por otra parte, el **mago**, explicita a la vista de los espectadores tanto el **truco** de desaparición (la desaparición implica la percepción de una ausencia) como su **explicación**, en un ejercicio similar a la visualización de los mecanismos de representación empleados por el Foley artist. En el caso de los **efectos sonoros**, el espectador puede encontrarse ante la imposibilidad de percibir la imagen virtual derivada del sonido representado (la que creará el oyente) ante la evidencia visible del desarrollo del truco.

Emisión Radiofónica y Puesta En Onda

Se trata del **texto más extenso y variado** y de la pieza **menos musical** de la familia, abarcando capas múltiples cuyo análisis exhaustivo excede el objeto del presente estudio⁵¹⁸. No obstante, destacamos las cuestiones más pertinentes con respecto a la **palabra**, comenzando por el **tono cálido** y alusiones al público que reducen la distancia psicológica haciendo de Berger una figura dotada de **gran presencia**. La intimidad de la enunciación y la naturaleza de las historias que se cuentan responden a una atmósfera concreta evocada por el propio Berger en una entrevista al hilo de la idea de *storyteller*.

“La gente de por aquí suele decir que las historias son para contarlas al anochecer, alrededor de la mesa de la cocina, con la familia, los amigos. Bien, pues eso es lo que hace un contador de historias: recogerlas y recrearlas junto al lar. Las novelas son más bien para leer en soledad.”⁵¹⁹

Por otra parte, la **traducción-réplica**, que en un principio se identifica con las convenciones de la traducción simultánea, a medida que avanza la pieza se descubre como ampliador del texto original, en caso de que el oyente conozca el otro idioma. Este uso de la traducción recuerda – o revela, como si de otro truco se tratara- el carácter interpretativo/representativo de toda traducción. La imposible correspondencia de significado exacto entre signos lingüísticos de diferentes idiomas. El deslizamiento de significados que necesariamente comporta, ante la imposibilidad de una correspondencia exacta entre lenguas. El **acento argentino** del enunciante no resulta especialmente ajeno a la audiencia de Madrid, si bien incorpora una referencia geográfica adicional.

El papel de los efectos sonoros no difiere del de traductor en este sentido, ya que representa en formas sonoras algunas de las acciones, espacios y personajes sugeridos por Berger en palabras. Abarca la totalidad del espectro de funciones sugeridas para este sistema expresivo. El **sentido de realidad** que aportan a las **historias ficticias** de Berger no levanta sospechas

⁵¹⁸ Encontramos gran cantidad de ideas previamente enunciadas por Berger en el contexto del programa televisivo que condujo titulado “Ways of seeing” y que se encuentran recogidos en los diferentes ensayos de la publicación traducida al español BERGER, John. “Modos de ver”. Gustavo Gili: Barcelona 2002.

⁵¹⁹ Entrevista a John Berger por Xoán Abeleira titulada *Soy un contador de historias que resiste*, en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=80457>, consultada el 24-11-2009. Una versión abreviada disponible en la edición gallega del diario El País del 16-1-2007.

sobre el hecho de que en la versión audiovisual quede al descubierto la maquinaria de semejanzas. Los **oyentes** perciben una pieza ajustada a la superposición de voces, música, sonidos y silencio.

ANEXO 6.4 · A REGISTERED PATENT: A DRUMMER INSIDE A ROTATING BOX (P0111)

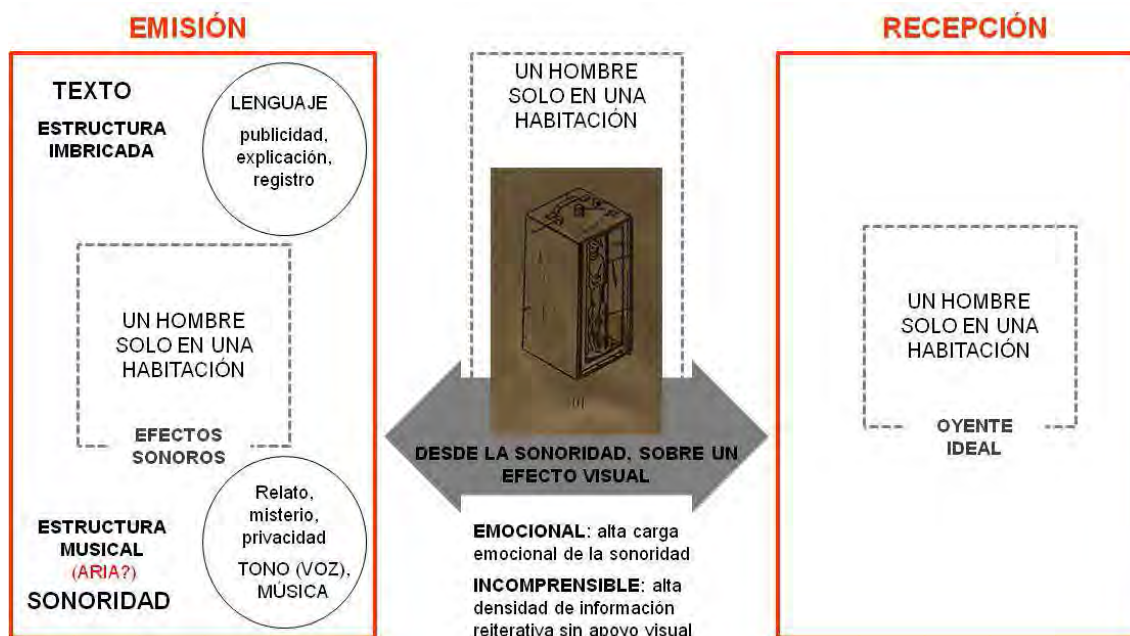


Fig. A.6.7 · Esquema de emisión y recepción en *A registered patent: a drummer inside a rotating box (P0111)* [incluye ilustración del manuscrito de la patente]

Descripción

Pieza única de 20 minutos de duración. Un hombre enuncia el texto de la patente de un nuevo invento. El invento consiste en un mecanismo que genera la ilusión óptica de desaparición de un tamborilero en el interior de una caja rotatoria.

Origen e Idea Previa

El origen de la pieza nos retrotrae a la época de residencia en los Estados Unidos en que Muñoz se internaba en la biblioteca pública accediendo a patentes norteamericanas. Sobre el texto de la patente original del **mecanismo de un juguete** (1977) se realizaron adaptaciones parciales con objeto de incluir cuestiones asociadas al imaginario y terminología de Muñoz (como el tamborilero) pero respetando el **formato de texto legal**. Mientras el manuscrito firmado por Muñoz está fechado en 1997, la composición musical de Iglesias data de 2001. La idea inicial de idear una puesta en escena se frustró con el fallecimiento del madrileño debiendo de ser concluida por sus dos colaboradores, Alberto Iglesias y John Malcovich.

Emisión Radiofónica y Puesta en Onda

Breve descripción en estructura musical de la pieza

1. Sonido 'sostenido' y sonido de tamborcillo (instrumento de pequeñas dimensiones).

La música parece relatar a través de una melodía muy ágil, dinámica, sin armonía apenas. Sólo melodía interpretada por un **pequeño tambor**. Esta melodía se despliega en fases a la vez que el texto leído de forma casi susurrada, como contando una historia confidencial. **Música y palabra interfieren**, se molestan en su audición porque no se apoyan, no se subrogan una a otra. La melodía parece conllevar tanto o mayor contenido semántico que el texto.

En ocasiones una melodía secundaria aporta al texto reforzando el suspense sin restar inteligibilidad a la palabra, apoyando o generando una atmósfera, pero son las menos de las veces.

El casi-susurro se torna susurro completamente. El primer plano de la atención es conquistado ocasionalmente por la música. Una respiración.

2. Silencio absoluto de varios segundos.

3. Comienza otra vez la música (en solitario) y termina.

4. Respiración, aclara la garganta, ruido como de pasar hojas....mientras no hay música en absoluto. ¿Chasquido de dedos?... enciende un mechero (esto no se entiende muy bien a nivel sonoro incluso si termina con la exhalación propia de la calada).

5. entra otra vez la música y el texto. Vuelve al juego de simultaneidad de texto y música casi luchando por la narratividad de la primera fase (1). Sonido de percusión e inmediatamente después, palabra.

Sistemas expresivos

La enunciación efectiva, la palabra interpretada por Malcovich, resulta divergente con el **lenguaje legal** objetivo, preciso y aséptico propia de las patentes. **Susurra** en la intimidad, no expone una información objetivándola sino que **relata**, **subjetiva** cargando emocionalmente. Como contando un secreto o desvelando un misterio. Alternativamente **su voz desaparece tras la música** de una forma similar a la imagen del tamborilero como consecuencia de la rotación. Paradójicamente el **tono** –los matices expresivos de su melodía- es el de un secreto, una cuestión subjetiva, ficticia, contada en tono confidencial, íntimo, cuando la información -el contenido- es público y pretende objetividad máxima.



Fig. A.6.8 · Texto de la patente con modificaciones manuscritas por Muñoz

Sobre este **formato textual** se incorpora una **estructura musicológica** a través de la enunciación y ciertas acciones audibles. La estructura imbricada del texto, con alusiones constantes a puntos previamente enunciados (reiterativa), Iglesias induce unos parámetros estructurales de relativos al aria (según orienta la descripción previa) a partir de las pausas en la palabra y de las acciones audibles del actor.

Los sonidos que no son palabra generados por Malcovich como **toses o respiraciones** aparecen durante **silencios musicales**. Se trata de sonoridades inicialmente indeseadas o consideradas ‘ruidos’ desde una perspectiva de emisión radiofónica convencional en que el locutor carece de una localización espacial concreta para el oyente. Este tipo de “accidentes” juegan con la proyección de la imagen de un hombre en la intimidad de su soledad (el carácter escenográfico aludido por Arnheim) así como con la idea de una ausencia de postproducción (donde serían eliminados).

En un momento dado, el narrador enuncia un ‘*sshhh*’ (onomatopeya para pedir silencio – *Silence Please!*) y la música cesa, como respondiendo a su demanda/orden, como si música y palabra estuvieran relacionándose (interactuando) en un mismo tiempo. El ruido, en el sentido de obstáculo en la clara recepción de la palabra, se genera a través de la superposición de pistas/fuentes sonoras. Salvo en los lapsos para respiración, tos y demás y fragmentos concretos exclusivos de música (especialmente comienzos/finales de párrafos), resulta frecuente la simultaneidad entre música y voz. En la mayoría de estos casos, la melodía musical **pugna por arrebatarse el primer plano** a la enunciación del texto. La composición musical aporta suspense y narratividad.

Constantes en la Obra de Muñoz (T Y E)

Sonido / Imagen

Sonidos (voz) que generan imágenes, (música) expectativas o estados emocionales. Imágenes que aparecen y desaparecen a la vista cuando nunca lo han estado de forma efectiva.

Recurrencia en los términos del texto de una patente: Bucle

Ese bucle que se sugiere mediante el movimiento en algunas obras de Muñoz como *Vivir en una caja de zapatos (P0001)* o *Ascensor (P0162)*; o mediante las alusiones a ciclos temporales recurrentes como “*cada semana*”, etc. en otras piezas de radio; en ésta se da mediante la composición del texto, de su contenido reiterativo que parece volver al principio una y otra vez.

Un hombre en una habitación, solo

En cuanto a los “espacios evocados” distinguimos entre el espacio del narrador y el de la narración. La incorporación de los sonidos descritos en la fase 4 (especialmente el encendido del cigarrillo) de alguna forma sitúa al narrador en unas circunstancias concretas, realizando una acción en un espacio interior a través de la imaginación de cada oyente. Proporcionan datos para imaginar un espacio cerrado (no hay ruidos de fondo) donde se encuentra este hombre narrando. Por otra parte, el espacio descrito en la narración es una **caja** -el equivalente de una habitación a escala pequeña, lo que supone una reducción escalar similar a la que se opera en la pista musical donde el sonido es emitido por **un instrumento pequeño** que se adapta a la **escala** del invento y del tamborilero. La desaparición de la voz del narrador tras la música y la de la imagen del tamborilero que plantea el invento son otros paralelismos entre ambos espacios/tiempos. El contenedor/habitación con un personaje en soledad vuelve a recuperarse del imaginario de Muñoz, al que se suma otra constante de su obra, un truco de desaparición [DESAPARICIÓN].

7

HUMANOIDES A ESCENA

7.0. DE LA DISPOSICIÓN DE LA FIGURA EN ESCENA	401
7.1. GABINETE DE HUMANOIDES MUÑOZIANOS · RESOLUCIONES CONCEPTUALES Y FORMALES DEL GRADO CERO DE LA FIGURA HUMANA	403
7.2. HUMANOIDE MUÑOZIANO · CARACTERÍSTICAS Y ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN	420
7.2.1. Despersonalización	422
7.2.2. Horizontes Figurativos Tensionados	428
7.3. IDENTIDAD Y ALTERIDAD	441
7.3.1. Construcción de la Propia Identidad	441
7.3.2. Alteridad como Nueva referencia Filosófica	443
7.3.3. Doble · Identidad Dividida	446
7.4. EL ESCENARIO HUMANO · PUESTA EN ESCENA DE DINÁMICAS INDIVIDUALES Y SOCIALES	451
7.5. CONCLUSIONES	459
ANEXO CAPITULAR	
A.7.1. <i>RELUCTANCIA A LA IDENTIFICACIÓN · COMPARATIVA CON GEORGE SEGAL</i>	468

7.0. DE LA DISPOSICIÓN DE LA FIGURA EN ESCENA

La 3ª operación de puesta en escena consiste en disponer la(s) figura(s) en un ámbito espacial previamente enmarcado. Recordamos a este respecto que en el capítulo 3 comprobamos que la organización de las propias figuras puede constituirse tanto en marco general de la pieza como circunscribir un marco interior a ella a partir de las inter-distancias mutuas o entre éstas y los planos del contenedor.

Figuración y Significación · Sujeto Perceptor

A partir de la consciencia de que es el sujeto perceptor quien determina la figura, quien realiza las operaciones de **selección** y **articulación** necesarias para la representación, tal y como concluíamos en el capítulo previo, ponemos énfasis en la definición general del término proporcionada por Bozal que subraya la importancia de las **relaciones** entre figuras en el conjunto del campo -en nuestro caso lo inserto en el marco/enmarcado, la escena- para la atribución de una **significación**:

“El término figura me permite precisar mi lenguaje: llamaré figura a todo objeto que posee un significado, es decir, que se articula con otras figuras, delimitando en su enfrentar, distinguirse, parecerse, etc., su significación para quien es sujeto de tal articulación. Puedo pensar la figura a partir de un campo articulado de representaciones en el que cada una adquiere significación determinada por su relación con las otras.”⁵²⁰

Articulación del campo · Relación entre figuras

Si asumimos que en representación la significación atribuida a una figura depende de sus **relaciones recíprocas** con aquellas que comparten su campo, habremos de concluir que la **ordenación** de elementos que conlleva la tercera de las operaciones de **puesta en escena**, resulta determinante a efectos de atribución de significación por parte del sujeto/mirada. Por tanto, partiendo del estudio previamente realizado de la **posición relativa** respecto al contenedor de cada figura así como de las **distancias intermedias** entre elementos [**§CAP4**] abordaremos en el presente capítulo la **aparición individual** de sus variantes así como las **relaciones** (*enfrentarse, distinguirse, parecerse*) que establece con el resto de figuras del campo de figuración con objeto de vislumbrar la significación y el sentido en la puesta en escena del objeto de estudio.

Términos comparativos: figuras entre sí, espectador y horizonte de figuración

En este sentido, enfocamos el análisis en términos comparativos desde una triple vertiente: compararemos las figuras **entre sí**, con el **espectador** –en base al diálogo especular al que aludía Cvejic- y con ciertos formatos de figuras constituyentes del **horizonte figurativo histórico-artístico y cotidiano** más pertinentes en función de su semejanza.

⁵²⁰ BOZAL, Valeriano. “Mímesis: las imágenes y las cosas”. Madrid: Visor, 1987; p.21

Así, el análisis de la **figura-humanoide** que se incorpora a la escena muñoziana se guiará por los parámetros siguientes **[§7.1]**:

1. *Configuración e Imagen* · reconocibles como figuras antropomorfas, su imagen presenta ciertas peculiaridades que las alejan del estatus de humanas. Analizaremos cada tipología de figura para concluir sobre sus parámetros transversales.
2. *Historia* · los protagonistas de nuestras escenas recuperan la tradición escultórica de la **estatuaria**, adquiriendo algunas de ellas la apariencia de figuras antropomorfas reconocibles a lo largo de la historiografía escultórica en relación a unos esquemas de disposición en determinado **lugar y posición -puesta en escena-** coherente con ella que también tendremos en consideración.
3. *Disposición Espacial* · Los planteamientos a nivel de mise-en-scène de Muñoz en particular para una y otra tipología de figura pondrá de manifiesto la **orientación contemporánea** de su obra y su **singularidad**.

Horizontes de figuración · Figuras - Personajes - Performers

Aun cuando las **figuras escultóricas** detentan un lugar privilegiado en nuestro análisis -sus **características transversales** y las **estrategias de representación** que incorporan marcan la escena muñoziana- como consecuencia de su especial presencia e influencia en el conjunto de la obra, las especificidades de los **intérpretes humanos** en las *Piezas Radiofónicas* nos permitirán explorar los flujos de convergencia y divergencia en las convenciones respectivas de los dos horizontes de figuración y marcos de referencia, el escultórico y el teatral **[§7.2]**.

Espectador · Diálogo Especular y Autorreconocimiento

En este sentido y tal y como menta Cvejic en torno a las expectativas que la teatralidad como aparato de representación establece, el esquema del artificio escénico implica un lectura/diálogo especular del espectador con las figuras en escena que induce un **efecto de identificación** espectador-personaje, un autorreconocimiento que habremos de dilucidar si concurre en la puesta en escena muñoziana **[§7.3]**.

Figuras entre sí · Escenas Típicas

Finalmente, buscaremos la significación del campo articulado de figuras que se nos presenta a modo de escenas típicamente muñozianas **[§7.4]**.

7.1. GABINETE DE HUMANOIDES MUÑOZIANOS · RESOLUCIONES CONCEPTUALES Y FORMALES DEL GRADO CERO DE LA FIGURA HUMANA

Tomando las claves generales establecidas por Bozal como base conceptual para la figura - referida a todo tipo de representaciones- resulta innegable el protagonismo que, concretamente, la **figura humana/humanoide** adquiere en el objeto de estudio. No sólo por su presencia explícita, sino en tanto en cuanto el resto de elementos figurados adquieren su configuración y significación en relación a la corporalidad y acción/uso humanos corrientes aludiendo a ella a nivel potencial, constituyendo indicios de su reciente o próxima aparición, en una tensión narrativa que se plasma en el espacio descrito por los elementos arquitectónicos según afirmaba el propio Muñoz:

“Este lugar aloja en su interior esa tensión entre la suspensión de la presencia humana y su posible aparición. Entre su ida y su posible vuelta”⁵²¹

Figura ausente · Indicio de Presencia

Esto es, ciertos indicios en el escenario apuntan a la existencia potencial de una figura ausente. Incluso en las *Piezas Escultóricas o Instalaciones* compuestas exclusivamente por elementos arquitectónicos o en los interiores deshabitados de los *Dibujos de Gabardina*, la idea de la figura humana se presenta en un **estado de latencia**⁵²² similar a la colocación de una silla vacía sobre un escenario. Dicha **ausencia** forma parte de la pieza en la medida en que la escenografía lejos de resultar neutra insta, interpela al receptor⁵²³ y despierta en él la expectativa de un uso o acción propia o ajena.

Figuras antropomorfas expresas · Gráficas y Escultóricas

Las figuras antropomorfas predominantes en el objeto de estudio son de carácter escultórico, las incluidas en *Instalaciones y Piezas Escultóricas*, si bien las representadas gráficamente en *Otros dibujos*, acostumbran a mantener una apariencia similar. Su **estatismo** y su **materialidad estable** remiten al horizonte de figuración de la **estatuaria**, sin embargo, otros factores parecen negar sus convenciones asociadas, como por ejemplo la temporalidad apuntada por Lévinas **[§5.3]**. Pasemos a analizarlas de forma individualizada en mayor profundidad y en relación al horizonte de figuración y a las forma de su puesta en escena.

⁵²¹ MUÑOZ, Juan. *La Posa* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. MNCARS: Madrid, 1996; p.84

⁵²² Muñoz comenta “*Al principio, las obras como los balcones vacíos estaban relacionados con la ausencia de la figura humana*” en LINGWOOD, James. *Una Conversación, julio 1990*, ibidem; p.59

⁵²³ En referencia al *Primer Pasamanos (P0012)* **[§Fig. 3.4]** afirma Muñoz “*Tenía mucho interés en la idea de la obra: invitar a la mano a tocar y a la vez la idea de peligro, de inseguridad*” en LINGWOOD, James. *Una Conversación, julio 1990*, ibidem; p.59

El recorrido descriptivo subsiguiente pretende recoger las formas concretas de la **imagen/apariencia** que adoptan las figuras antropomorfas de Muñoz. Trataremos los aspectos de **configuración** (materialidad, morfología, escala, etc.), **apariencia** (imagen referencial, actitud/gesto, forma de figuración,...) y **disposición** (posición con respecto al contenedor/arquitectura, posición con respecto al resto de los elementos).

Completaremos la enumeración realizando una asociación comparativa con otras piezas del contexto cultural (al margen del criterio cronológico y del medio concreto) incluyendo así su situación relativa en el horizonte figurativo artístico y cotidiano e ilustrando el peso de tal horizonte en su obra y viceversa.

Atendiendo a la evidencia de que el objeto de estudio consagra al **humano(ide)** como motivo escénico central, en adelante, a efectos de la presente investigación, el término “figura” hará referencia a las **figuras antropomorfas**, precisando, en su caso, la denominación de la noción general a otros elementos.

	GRUPO FIGURA	TÉCNICA	MATERIAL	REFERENTE FIG. HUMANA	CORPORALIDAD Y ACTITUD	EXPRESIÓN FACIAL	VESTUARIO y ATREZZO	DISPOSICIÓN	P.E.
1	TALLAS TOSCAS	Tallado, quemado	Madera, piedra	MOAIS (estatuaria)	Rigidez sin articulación	Rasgos apuntados	N/A	Sujección de elem. Arquitectónico (balcón)	Sujetos, espacio arquitectónico
2	MUÑECOS, SECCIONES	Molde, construcción	Madera, Bronce, (Silicona y motor) Papier maché, Arena.....	SUSTITUTIVO	Espera (rigidez, articulación, mecanización)	Ausencia de rostro, Sonrisa, Neutralidad	N/A	en vertical u horizontal a cierta altura	Sobre estantería o mesa, dominan espacio ilusorio
3	ENANA/OS	Molde del Natural	Yeso, resina, Bronce, Terracota	HUMANA/O PECULIAR	Espera (aparición de capacidad móvil); Atención a su propio reflejo	Neutralidad	camisa, pantalón, falda, tacones	Equilibrados, de puntillas	Sobre mesa, peana, a ras de suelo. Espacio int e inmensidad ext
4	SILUETAS Y SOMBRAS	Construcción, contraluz	Luz, Chapa, Motor	RETRATO - Repres. Pictórica (Hª Arte)	Mov.mecánico en bucle	Rasgos apuntados	Abriego, arma...	Sujección a Elem. Arquitectónico (columna, mesa, pared, ...)	Exentas junto a volúmenes (columnas,...)
5	BAILARINAS	Molde sobre Modelado	Bronce	TIPO - Motivo Pictórico (Hª Arte)	Éstasis en tensión, brazos caídos (sección inferior esférica)	Neutralidad; Ojos rejilla/agujeros	tijeras, cascabeles,...	configuración inferior	Esperanza de movimiento, con suelo
6	TIPOS GENÉRICOS								
	TERRACOTAS	Modelado	Terracota	KUROI - Estatua (Hª Arte)	Rigidez sin articulación	Neutralidad	N/A	Sujección de elem. Arquitectónico (balcón)	Sujetos, espacio arquitectónico
	HOMBRES SACO	Construcción	Tela, Resina, Fibra de vidrio, Bronce	TENTETIESO	Mov. Potencial y relacional (sección inferior esférica)	Neutralidad, Sonrisa; Ojos rejilla/agujeros	abrigo	configuración inferior, materialidad aparente	Espacio inter-figuras
	FIGURA BEIGE	Modelado	Resina, Tela (silicona y motor)	TIPO GENÉRICO (neutro)	Mov.Relacional, Atrapado, Cucillas... (pies muertos, sentados,...)	Neutralidad; Ojos rejilla/agujeros	pantalón y chaqueta/abrigo ; navaja	sentados pies "muertos"	Espacio inter-figuras
	FIGURA GRIS	Modelado	Fibra de vidrio, Pímento	PROTOTIPO GENÉRICO (Vicente y Juan)	Risa, neutralidad (ojos semi- o cerrados, pies muertos, sentados...)	Risa (Ojos semi-cerrados), Neutralidad	pantalón y chaqueta/abrigo	disposición en alturas	Espacio inter-figuras, espacio interior de fig. única
7	TIPOS ÉTNICOS (Orientales y árabes)	Molde (modelo re-construido)	Fibra de vidrio, Tela, Bronce, Pímento	HUMANO PECULIAR	Mov. Relacional (sin pies), Absorción, Risa	Risa (Ojos semi-cerrados), Neutralidad	Turbante/gorro y chilava; pantalón y chaqueta/abrigo	falta pies	Espacio inter-figuras, espacio interior de fig. única

Fig. 7.0 · CUADRO RESUMEN DEL GABINETE DE HUMANOIDES

TALLAS TOSCAS



Fig. 7.1 · *Si ella Supiera* (detalle) (P0006)



Fig. 7.2 · *Estatuas Moai alineadas sobre pedestal (Isla De Pascua)*

Tallas de escala objetual que identificamos como antropomorfas a partir de unos rasgos mínimos apuntados mediante incisiones imprecisas sobre madera y, excepcionalmente, piedra. La tosquedad de las hendiduras arroja una representación de iconicidad suficiente como para reconocer la forma humana básica: consta de un tronco macizo alargado que constituye la práctica totalidad del cuerpo del que no se separan apenas extremidades - en *Pieza con Alvar Aalto* (P0231) destaca una suerte de brazo erguido - distinguiéndose la cabeza a través de las hendiduras más profundas en la zona superior a modo de cuello y las facciones faciales esculpidas o pintadas. Los ecos de figura arcaica que proyecta su imagen contrastan con la estructura metálica y geométrica que las contiene.

Carecen de fisonomía identificativa como individuos particulares aunque en *Si ella supiera* (P0006) se distingue a nivel material la figura femenina (piedra) de las masculinas (madera). En *Balcón usado* (P0138) la madera de la única talla ha sido sometida a un proceso de quemado y la forma resultante (de perfil) junto su colocación en el contenedor (queda espacio/recorrido a la derecha del balcón, que se asienta sobre pared) sugiere un desplazamiento potencial a diferencia de otras piezas con tallas de la muestra. Sería el caso de *Este canto* (P0288) en que destaca la **ocupación** del espacio **interior superior** de la estructura arquitectónica por medio de las figuras -bien de forma individual o colectiva- que quedan de esta forma **suspendidas** y **sin interaccionar**. En la pieza *Balancín* (P0276) [§Fig.4.9] tanto la estructura arquitectónica como las tallas posan sobre ruedas, confrontando el movimiento potencial al estatismo fáctico, mientras en *Guerrero, escudo [...]* (P0281) [§Fig.7.29] se densifica el espacio intermedio entre la talla y el elemento metálico dirigido hacia ella, entre los dos elementos que la conforman.

Comparativa · Moais (ss. XII-XVII) Autoría desconocida (supuestamente Rapa nui, antiguos pobladores de la Isla de Pascua)

En Si ella supiera (P0006) las figuras, que saturan el espacio interior superior de la edificación (con tejado pero sin suelo) orientan su atención hacia el exterior, sin converger (sin mirarse) y

abarcando, de esta forma, todo su perímetro circundante (el espectador que recorra la pieza siempre se encontrará en el 'campo de visión posible' de alguna figura. La estructura que las sustenta se eleva en vertical suspendiéndolas y se apoya en el suelo mediante cuatro patas metálicas fraccionadas con terminación en punta. El anclaje estable en un enclave exterior así como la escala imponente asociada tradicionalmente a tallas monumentales [SA.3.1] son así negados. Las Estatuas monolíticas de roca volcánica de la Isla de Pascua o Moais⁵²⁴ constituyen, en su misterio, un exponente de este tipo de monumentalidad asociada a la mediación trascendente, dada la interpretación más habitual como representaciones de antepasados difuntos (siempre que tuvieran encajados en las cuencas de los ojos corales o rocas volcánicas). Aquellas que aún permanecen encajadas en los ahus (plataformas ceremoniales), una suerte de pedestal, se encuentran alineadas manteniendo un ritmo (estatua-vacío) ordenado, de orientación frontal (mirada) hacia el interior de la isla de manera que proyectaran su mana (poder sobrenatural) sobre sus descendientes.

MUÑECOS



Fig. 7.3 · *The Wastedland* (P0020), detalle muñeco de ventrilocuo



Fig. 7.4 · *L'Homme et le pantin* (1873), Edgar Degas

El muñeco es un objeto sustitutivo del ser humano, presente en ámbitos diversos de su actividad (lúdico, experimental -crash test dummies-, espectáculo, arte⁵²⁵) cuya imagen se

⁵²⁴ El halo de misterio que las rodea como la ausencia total de rapa nui, antiguos pobladores de la isla y presuntos nos ha impulsado a citarlas como ejemplo, no sin recordar que, además de las alineadas sobre sus pedestales que incluimos en la figura superior, existen otras cuidadosamente derribadas de su pedestal en zona volcánica sin en una puesta en escena bien distinta que no hace sino alimentar su halo de misterio y subrayar la importancia de la disposición física en la significación estatuaria.

⁵²⁵ El muñeco también aparece de forma recurrente bajo planteamientos expresivos diversos en piezas de la historia de la cultura, en disciplinas y con efectos diferentes. Desde el muñeco animado que despierta fascinación (mito de Pigmalión, pasando por el mismo Pinocho o autómatas en Hoffman, etc.) hasta aquel que atemoriza por su aspecto

incorpora en diferente materialidad, tamaño, aspecto y configuración al objeto de estudio. Así, hallamos muñecos **articulados** en madera teñida –*Figura doble (Burdeos) (P0070)*, *Torso con elemento de hierro (P0274)*- o **de una pieza** en bronce –*Variaciones sobre un tema J.K. (P0076)*, *De la identidad (P0071)*; **secciones** de madera tallada en *El vientre del ventrílocuo (P0021)*, *(P0027)*, *(P0076)*, *(P0140)*, *(P0252)*-; de resina – *figuritas Cabinets (P0170)*- muñecos **inflados** como referente cuyo molde positiva en metal en *Doorman (P0089)*⁵²⁶; destacando el **muñeco de ventrílocuo** positivado en escayola⁵²⁷, papel maché, bronce, arcilla (del borrar), resina o silicona (en la boca móvil) -*The Wastedland (P0020)*, *Gracias (P0026)*, *Ventrílocuo mirando un doble interior (P0029)*, *(P0183)*, *(P0255)*-.

Incorpora un **esquema corporal humano** precisado en grado superior a las tallas -cabeza, tronco, extremidades- y que en principio sugiere también mayor movilidad, evitando no obstante un efecto ilusionista a través de la explicitud del mecanismo que evidencia su condición de sustituto⁵²⁸. El mayor grado de detalle también hace patente la ausencia de órganos como manos y pies en los casos que así se plantea –como en *Doorman (P0089)*- pudiendo incluso presentar tan sólo **secciones** (mitad inferior, piernas, brazo...).

Puesta en escena general · Creación de Espacio

Una sola figura erguida y sustentada sobre un elemento auxiliar en/ante un espacio ilusionista. La figura puede ser un muñeco, una sección de éste o el positivado de su imagen en material estable, figura que activa el espacio ilusionista (óptico, representado en dos dimensiones, generador de espacios transitorios, intermedios) desde su elevación (estantería, mesa, asiento, armario, murete, puerta...).

MUÑECO DE VENTRÍLOCUO

En el caso concreto del **muñeco de ventrílocuo** [63x25x25cm] su animación, en términos tanto de movilidad como de voz, requieren de la manipulación de un humano. Sólo proyecta su personaje a través del manejo del mecanismo interior de éste por parte de otro. Su voz se origina en el exterior de su cuerpo. El truco de su animación es en gran medida sonoro y requiere de las artimañas del manipulador, quien simula un desplazamiento de la voz fingiendo no emitir sonido alguno.

perverso (como “Chucky, el muñeco asesino” en el cine), el que representa a la muerte por su falta de animación y vida (en Teatro, la Zaranda), el que constituye un reflejo grotesco del ser humano, etc.

⁵²⁶ sólo se ha registrado esta pieza dentro del conjunto de la muestra, sin embargo goza de gran interés formal en relación a los hombres saco –tipos genéricos- por su apariencia de materialidad maleable y rugosa que ha sido sometida a un proceso de endurecimiento, además de sostenerse sobre una puerta (umbral) en lugar de sobre mesa/asiento.

⁵²⁷ Una de las ilustraciones de “Silence Please!” Es la figura del muñeco de ventrílocuo en escayola con las rebarbas sin eliminar, en LINGWOOD, James. “Silence please!: Stories after the work of Juan Muñoz”. (et al.). Irish Museum of Modern Art and Scala: Dublin y Zurich, 1996.

⁵²⁸ a este respecto cabe mentar la excepcionalidad de *Torso con elemento de hierro (P0274)*, en que los miembros se articulan en un esquema alternativo al corporal, aunque el título alude al torso, motivo clásico en representación escultórica.

Sánchez Aguilés destaca la honda impresión que declaró Muñoz haberle causado la **muñeca** representada en El óleo *L'Homme et le pantin*⁵²⁹. Su postura dislocada, destaca su carácter objetual y denota abandono, especialmente en comparación con el autorretrato en actitud pensativa del artista e incluso la imagen de la mujer del cuadro posterior del que parece haber servido como modelo la muñeca tirada en primer término. En contraste, Muñoz confiesa haberse percatado del especial cuidado empleado en los traslados del muñeco de ventrílocuo que sirvió de modelo en sus piezas. Al margen de la veracidad de tales declaraciones, lo cierto es que resultan cuando menos explicativas del efecto buscado en su puesta en escena. La **postura** tanto del positivado del muñeco de ventrílocuo como de los demás muñecos jamás es dislocada, sino erguida (sea sentado, de pie o apoyado en horizontal transmite sensación de alerta) en posición neutra. Si la imagen indica muñeco-objeto, la postura lo aproxima al humano atento.

El tipo de instalación en la que se ubica el **muñeco de ventrílocuo** responde a espacios ilusionistas como los **suelos ópticos** – *The Wasteland* (P0020), (P0183),- o la representación bidimensional de aparentes perspectivas opuestas de un mismo **espacio interior** (inducida gracias a la butaca de primer término) -*Ventrílocuo mirando un doble interior* (P0029)-. Espacios intermedios en el contenedor generados a través de la inclusión de dos módulos verticales *Gracias* (P0026).

Por otra parte, este muñeco encuentra su sentido funcional en **la representación**. El muñeco que aparece en las obras mencionadas es de una tipología muy concreta y refuerza la ausencia del ser humano en la medida en que requiere necesariamente de éste para ser dotado de **movimiento y voz**. De hecho, esta tipología de muñeco está concebida y configurada en consecuencia para crear fantasía, ilusión, el truco de que contiene alma. Su construcción se realiza con la finalidad de que el ser humano lo transforme de objeto inanimado a ser animado a través de la dimensión sonora y cinética. Incluso, habitualmente se le asigna una sola personalidad, es un personaje, un carácter. En las obras apuntadas tales actividades están en suspenso, como en una espera eterna, mirando a la inmensidad de su propio interior y del exterior, sin percatarse siquiera de la presencia del público. Respondería a la misma lógica que la escultura del tambor con la que comparte esa dimensión sonora silenciada, pero además, en palabras del propio autor, “*es un objeto que ha dejado su razón atrás*”⁵³⁰.

MUÑECO ARTICULADO DE MADERA

Muñoz incorpora asimismo otras tipologías de muñecos: desde los **articulados** que se muestran en su integridad *Figura doble (Burdeos)* (P0070) - algo más aproximado a las terracotas (P0071) - o, más frecuentemente, secciones de los mismos - como en *De la identidad*, P0076 o *El vientre del ventrílocuo* P0021)-. La articulación de sus miembros de

⁵²⁹ Henri Michel-Levy [DEGAS, Edgar] (Paris 1834-1917). "L'Homme et le pantin". Citado como origen de la utilización del muñeco de ventrílocuo por parte de Muñoz en SÁNCHEZ AGUILÉS, Mónica. "La instalación en España 1970-2000". Alianza Forma: Madrid, 2009; nota 84, p.266

⁵³⁰ LINGWOOD, James. *Una conversación, enero 1995* en "Monólogos y Diálogos". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.124

madera sugiere una funcionalidad del muñeco ligada a su capacidad de adquirir **posiciones diversas**, sin embargo se presentan en postura hierática, en una suerte de espera ante la demora de su uso por un “otro”.

Los espacios en los que se ubican siguen un patrón similar al ventrílocuo: bien erguidos de pie sobre una estructura tipo silla/mesa que los eleva del suelo (frecuentemente óptico), sobre una estructura modular tipo muro, sobre la pared o incluso acompañando a otro espacio ilusionista representado a través del dibujo de otro ámbito espacial -*Popular songs III (P0252)*-. La mesa o silla los separa del suelo, demarcando su ubicación elevada creando un espacio que se reivindica **semi-fijo** - alterable en cualquier momento- y corriente –un **objeto cotidiano** que se distingue del espacio privilegiado/superior de la peana-. El murete, si bien aporta un grado de estabilidad mayor –no resulta tan inmediatamente movable- tampoco responde a la función de elevación como primigenia, ésta funcionalidad aparece más ligada a la creación de una **discontinuidad espacial** en la sala en forma de corredor, separación o hueco.

OTROS MUÑECOS Y SECCIONES

También presenta muñecos de materialidades que sugieren una mayor inestabilidad como el **plástico** en *Doorman (P0089)*. Esta figura podría anticipar la materialidad de la zona inferior de los hombres saco, sugiriendo una maleabilidad que sólo permanece como imagen por el endurecimiento del material.

De igual forma se disponen algunas secciones de muñecos como *El vientre del ventrílocuo* (sección articulada), *De la identidad* (similar), *Variaciones sobre un tema JK (P0076)*, *Pies lacados (P0027)* (objeto almacenado de terracota), *Lo vi en Marsella* (sustitución del objeto por el sujeto), *dibujos de bocas y resto de dibujos sin título*. También abundan los cuerpos sin pies o aquellos que han sustituido parte de su anatomía por masas (saco, bailarinas).

ENANA/O



Fig.7.5 · *Enano (Krefeld) (P0051)*



Fig.7.6 · *Mexican dwarf in his hotel room NYC, (1970), Diane Arbus*

En este caso no se ha optado por la representación de un elemento sustitutivo del ser humano sino que se ha tomado como referente de la figura a **un ser humano singular en altura** - George 85cm. y Sara 114cm.- y **en rasgos faciales**. Realizado a partir de un **molde del natural** y positivado en escayola, resina, terracota o bronce, la técnica empleada permite una reproducción detallada de la apariencia del modelo a nivel de tamaño y forma. Se ha procurado en el propio proceso de producción (realización del molde) evitar el detalle de las facciones concretas del individuo que ha servido como modelo a través de la colocación de una tela que difumina hasta cierto punto sus rasgos. Rasgos faciales que no evidencian la especificidad propia de una variante de la anomalía. El tamaño y proporciones internas de la escultura resultante reproducen a escala el modelo pero no resultan extrapolables, sin embargo, al ser humano medio, sólo al grupo específico.

Comparativa · Fotografía *Enano mejicano en su habitación de hotel* (1970), Diane Arbus

*Muñoz asegura que la elección del enano mana de la sensación de **incomodidad**, sentimiento de culpa que produce su cercanía. Las fotografías de **Diane Arbus** acostumbran a retratar personas con determinadas singularidades (enanos, síndrome Down, gigantes, gemelas....) fisonómicas que despiertan este tipo de reacciones en la población que se tiene por 'normal'. Aspectos cuyas proporciones y apariencia ofrecen un grado de distorsión frente a la normativa como el enano de la figura previa, que mira directamente a la cámara (al espectador) con una expresión de confianza en sí mismo y simpatía a diferencia de la introspección o mirada a la lejanía de las figuras muñozianas. La escena de la fotografía no incide en cuestiones como el tamaño (está sentado sobre una cama cuyas proporciones exceden el encuadre) para dar protagonismo al sujeto particular. Ninguno de los dos enanos se encuentra en situación relacionada con el espectáculo (estereotipo del enano). Según Pimentel y Aguirre, el enfoque de las imágenes de Arbus se orienta hacia el registro de colectivos – o individualidades asociadas- estableciendo una visión tipológica de conductas sociales alternativas al American way of life⁵³¹.*

Puesta en escena general · Creación de espacio

*Acostumbra a plantearse la figura en soledad - duplicada en *Enano Doble* (P0083)- en un contexto espacial cerrado, en relación a mobiliario (espejo, silla, alfombra, mesa de billar), elementos arquitectónicos (columnas, sobre mesa), escenográfico (escenario y concha) o a los umbrales del contenedor (pasillo, ventana).*

La figura del **enano masculino (George)** se configura en una posición fija -salvo en *Enano Doble* (P0083)- de pie con sus extremidades en reposo, gesto facial 'neutro' y mirada al frente. Denota una vinculación con la arquitectura que parte de la historia del origen de su incorporación al imaginario muñoziano⁵³² y se extiende a un amplio abanico de puestas en

⁵³¹ PIMENTEL, Taiyana & AGUIRRE Angelica "Las implicaciones de la imagen. Vol1" Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales, Museo Universitario de Ciencias y Arte: Méjico D.F., 2008; p.96

⁵³² Muñoz durante *Una conversación, julio 1990* afirmaba que "El enano nació para mi obra de un paseo por un jardín de Munich. [...] cogí un folleto sobre el arquitecto que lo había diseñado. Descubrí que había sido muy pequeño de

escena. Aunque la elección de partida no se fundamentara en el **tamaño** del enano, lo cierto es que las puestas en escena que elige para él sobre una mesa o en relación a una serie de columnas que no sustentan nada y cuya altura es anormalmente corta además de compartir materialidad con la figura. Tales puestas en escena hablan de elevación (mesa) y de **escala** (columnas). Los elementos arquitectónicos se realizan en relación al tamaño de referencia del ser humano, en este caso inferior a la media. Lo hayamos con su mirada absorta en el infinito/interior orientada a un umbral -frente a una ventana, en el MNCRAS elevado sobre peana y en *Krefeld* (P0051) [Fig.7.5] directamente sobre el suelo atendiendo a la altura de la misma-, o a un corredor -en *Dublín* (P0055) el enano se hace con el espacio circundante gracias a su color blanco común con el corredor-. En el interior de una concha teatral o casa para la memoria – *The Prompter* (P0023) [Fig.4.14]- frente a un escenario y *Entre columnas* (P0054).

La figura de la **enana (Sara)**, sin embargo, parece concentrar su atención sobre su propia imagen -en forma de reflejo y de fotografía, salvo en *Sara con una silla* (P0052)-. Adicionalmente, su vestuario juega un papel notorio aportando un halo de narcisismo. Calza zapatos de tacón -de color rojo en *Sara con mesa de billar* (P0223)- lo que alude directamente a la cuestión de la estatura (¿una suerte de peana para mujer?) y viste falda o vestido que concentra en gran medida la acción que desempeña – ambos rasgos notorios de estereotipo femenino-. En piezas como *Sara con vestido azul* (P0227) es la única parte de la pieza junto con los ojos (quizá una alusión a aquello que mira dada su postura hierática) que introduce un cromatismo no neutro y en *Sara frente al espejo* (P0053) también mira su reflejo mientras sostiene la falda, adquiriendo según el caso **posturas disímiles** –de puntillas, cogiéndose la falda, sentada- adicionales a la posición neutra.

SILUETAS Y SOMBRAS



Fig. 7.7 · *Dos centinelas* (P0077) (detalle)



Fig. 7.8 · *African 't* (1996), Kara Walker

estatura, prácticamente un enano. Entonces supe lo que iba a hacer: un enano en la concha de un apuntador” en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.62

Sombra y silueta mantienen una estrecha relación con la mitología artística como los orígenes del **retrato** (La leyenda del artista – mito en Plinio Bisonte) así como de la idea platónica del **mundo de las apariencias** como mera sombra del mundo de las ideas (mito de la caverna). Ambos motivos aparecen en el objeto de estudio. Las **siluetas articuladas** principalmente en piezas tempranas como *Dos centinelas* (P0077), *El cuentista* (P0078) o *Bending* (P0287). Los **perfiles** ofrecen una representación antropomorfa suficientemente expresiva para permitiendo reconocer la imagen de un humano, no habilitar su identificación -como sucedería con los rasgos identificativos del modelo del mito de Plinio, que permite a la muchacha disfrutar de la ilusión de presencia de su amado a través de su retrato. La articulación de sus miembros alude al desplazamiento repetitivo y mecánico a lo largo de la zona específica vigilada. Por otra parte, acusan un contraste lumínico. En el caso de las **sombras**, aunque la figura (de bulto) que les presta su forma se encuentra cercana, la puesta en escena procura una distorsión escalar - como en *Figura riendo a su sombra* (P0104) / *Towards the shadow (instalación)* (P0216)- o cinética en primera instancia -*Sombra y boca* (P0066)-.

Puesta en escena general · Creación de Espacio

Se presentan en parejas o grupos reducidos y en un entorno arquitectónico tridimensional como columnas, mesa u otras figuras y en disposición a realizar acciones repetitivas, circulares, un movimiento en circuito cerrado sin desplazamiento ni desarrollo.

Comparativa · Instalación *African't* (1996), Kara Walker

La condición de centinelas de las figuras en (P0077) mana de sus atributos, postura y posición. Se hallan fijados a las columnas de la instalación en actitud de ensimismamiento (mirada al recorrido inmediato) durante una vigilancia rutinaria a lo largo de un recorrido acotado y repetitivo y tridimensional. Las siluetas de Walker sin embargo se colocan en los planos-pared del contenedor a modo de contexto narrativo, rodeando a los espectadores que, sin embargo son incluidos en las escenas a través de las sombras que de su silueta generan varios proyectores de luz colocados en la zona central de la estancia. En “African’t” Walker conjuga una doble impresión de estampa “pastoril” inicial para revelar, en una segunda aproximación más en detalle durante el tiempo de recepción, escenas de auténtica violencia en relación a un grupo étnico considerado como alteridad de la normativa “blanquitud” y aparente captor de un misterio, según se deduce de la entrevista realizada por el curador Hans-Ulrich Obrist⁵³³. Además, utiliza el dispositivo del foco lumínico para incluir al espectador sobre la pared-mural en el interior de la pieza, a diferencia de Muñoz cuyo espectador, aun compartiendo contenedor queda al margen.

⁵³³ A la pregunta de sus fuentes de inspiración Walker aludió a la inscripción en una popular camiseta diez años antes que llamó su atención cuyo slogan era "It,s a Black thing, You wouldn't understand", Walker afirmaba "It inspired a whole way of thinking for me. Because, obviously the "you" in the saying is Not Black...So what does this mean to the person who is black and still doesn't quite understand? This conjured up a bunch of typical associations with blackness - the Black as a mystery, something altogether Other" en Art-Orbit, www.artnode.se/artorbit, consultado 7-3-2014

BAILARINAS



Fig.7.9 · Bailarina (P0080)



Fig.7.10 · Petite danseuse de quatorze ans (positivado en bronce 1890), E.Degas

El cuerpo de las bailarinas ha sido modelado en su mitad inferior como una semiesfera maciza de cuya sección circular emerge el tronco de cuyos extremos superiores penden ambas extremidades terminando en cascabeles o tijeras en lugar de manos. La cabeza muestra el pelo recogido y rasgos faciales con expresión neutra. La espalda ha sido modelada para expresar sensualidad, ampliando la atención por esta zona corporal en los *Dibujos de Espaldas* – como (P0086), (P0212)- que también serían representados en tres dimensiones – *Espaldas en bronce* (P0211). El modelo (cuyo tamaño ronda los 50-60cm. en todas sus dimensiones) ha sido positivado en bronce con pátina oscura, si bien la zona semi-esférica inferior es, en ocasiones, pulida. La posición erguida y mirada frontal propia del gestus de su condición y similar a George, se rompe excepcionalmente en *Bailarina Griega III* (P0079) -quien dirige su atención abajo aunque no afuera de sí misma-) y en *De uno a diez* (P0255) con manos hacia delante.

Puesta en escena general · Creación de Espacio

Son presentadas de forma **individual** como escultura exenta (P0080) sobre peana en ocasiones con superficie óptica –en estos casos el pulido de la superficie inferior de la figura es reflectante, curvada y por lo tanto, deforma el reflejo del suelo óptico- *Bailarina sobre suelo óptico* (P0079), (P0210); o **colectiva** sobre una construcción arquitectónica constituida por suelo y paneles verticales formando una especie de laberinto en departamentos estancos que subrayan su ensimismamiento individual y falta de interrelación -*Bailarinas en apartamento* (P0081)- además de sobre peana, en pareja -*Dos bailarinas (cocina)*(P0209)-.

Comparativa · Escultura *Petite danseuse de quatorze ans* (1881), Edgar Degas⁵³⁴

Tanto el motivo (*personaje secundario*, en palabras del autor) como la materialidad (bronce) y técnica de modelado-molde-positivado remiten a preceptos tradicionales de la estatuaria. Sin

⁵³⁴ Degas también inspirará el movimiento circular de las posteriores *Hanging Figure* (P0167) con su "Miss La La at the Cirque Fernando" (1879) [§A.5.3].

embargo aspectos como la articulación de los miembros, la configuración geométrica de su mitad inferior o la inclusión de elementos externos a modo de manos, apuntan a su transgresión. Frente al carácter etéreo, móvil y ligero de las representaciones clásicas, las bailarinas de Muñoz presentan una masa inferior que las incapacita para el movimiento grácil que se las presupone y que atribuye a su condición. Del mismo modo, las extremidades superiores que ornamentan y refuerzan la gracia aérea de la danza yacen abiertas pero inertes sobre una especie de tutú rígido. El baile, tan unido a la música, redobla el indicio de su ausencia a través de los silenciosos cascabeles. La concurrencia de aspectos unidos al movimiento y la estabilidad describen pues el eje de la bailarina:

“La bailarina me interesó por la descripción de lo estable y lo inestable. Al mismo tiempo, alguien podría obtener de ella tan sólo una imagen de belleza. Puse mucho cuidado y atención al hacer la espalda de la bailarina, intenté ser todo lo sensual posible en 25 cm.”⁵³⁵

Una escultura precedente del pintor de bailarinas por antonomasia, Edgar Degas, ya supuso una confrontación directa con lo prohibido e impropio cuando en 1881, se llegara a calificar de horror y bestialidad. Su alejamiento de las superficies puras clásicas, asociación con los objetos primitivos, atención a realidades tabú del cuerpo materializadas a partir de cera policromada, pelo natural y tejidos, relacionaba su *Pequeña bailarina de catorce años* con las formas más grotescas y carnavalescas del cuerpo como las figuras de cera y las muñecas. La postura de la figura de Degas genera una línea curva que da movimiento, con el pie hacia delante, e incorpora varios puntos de vista para el espectador que, en las bailarinas de Muñoz, se reducirían a dos (frontal y posterior), dada su especial atención a la espalda sugiriendo un movimiento circular sin desplazamiento. La multiplicación de los puntos de vista en el objeto de estudio se plantea en *Bailarinas en apartamento* (P0081) gracias a la configuración de la maqueta y la orientación de las bailarinas ensimismadas a pesar de compartir espacio, tal y como se da en el pastel de Degas *Bailarinas detrás del escenario* (1895) [Fig.7.11].



Fig. 7.11 · *Bailarinas detrás del escenario* (1895) E. Degas



Fig.7. 12 · *Bailarinas en apartamento* (P0081)

⁵³⁵ MUÑOZ, Juan. *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.60

El modelado y la construcción con tela y resina de figuras antropomorfas ‘estandarizadas’ permiten a Muñoz profundizar en las posibilidades de la puesta en escena y relaciones espaciales entre figuras. Enumeramos las modalidades más significativas cuya denominación mantendremos a lo largo de la presente tesis doctoral.

“[...] no quería estar inventando constantemente variaciones innecesarias sobre un tema. Quería tener un problema sobre el que poder trabajar todos los días en el estudio, que yo pudiera continuar de un día a otro sin tener que resolverlo siempre conceptualmente antes de hacerlo físicamente [...] Realizar una obra figurativa que pareciera muy clásica me inquietaba mucho, pero a la vez me permitía trabajar todos los días en el estudio”⁵³⁶

TERRACOTAS

Figuras de terracota modeladas separando los capítulos básicos del cuerpo humano en posición principalmente erguida hierática. Tal posición recuerda los kuroi griegos cuya función votiva o funeraria, codificaba en tales términos formales. La altura de las figuras supera escasamente el metro (en torno a 115cm.) y se disponen de forma individual o conjunta en



Fig. 7.13 · Balcón con terracotas (detalle) (P0092)



Fig. 7.14 · Kuroi de Anavyssos (540-515 a.C.)

balcones o pasamanos - *Balcón con terracotas (Sanders) (P0092)*, *Balcón con terracotas (Bristol) (P0093)* o *Balcones Opuestos (P0126)*. En *Figura cayendo con pasamanos (P0091)* se apunta a la idea de desequilibrio gracias a la inclinación extrema de la figura.

Puesta en escena · Creación de espacio Siguen situándose en altura con respecto al suelo que el espectador recorre, en situación privilegiada para mirar en lugar de ser mirado. Los espacios que se crean son diferentes en función de la disposición de las figuras en “las atalayas” (bien sean balcones o pasamanos) donde permanecen colocadas. Por ejemplo, en *Balcones Opuestos (P0126)*, en que una sola figura es situada en cada balcón, existe un espacio intermedio por el que circula el espectador en que ambas figuras son en extremo parecidas y cuyo hipotético campo visual confluye en su cota ignorando lo que acontece a “pie de calle”. Sin embargo en otras piezas como *Sin Título (P0253)* los balcones han sido dispuestos a lo largo de una misma pared estableciendo una especie de trayecto a través del suelo óptico que completa la instalación.

⁵³⁶ MUÑOZ, Juan en LINGWOOD, James. *Una conversación, septiembre de 1996* en “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.153

HOMBRES-SACO

Sus formas aluden a una materialidad referencial inestable, maleable, blanda, con múltiples arrugas, abultamientos, costuras, etc. o a modelados con un grado de realismo difuso. A partir de estos modelos de un tamaño ligeramente inferior al del espectador, se ha llegado a figuras rígidas bien a través de una solidificación con resina y arena del propio modelo o la fundición en un metal rígido, estable y clásico (noble) en la estatuaria como es el bronce. Las figuras



Fig. 7.15 · Tentetieso



Fig. 7.16 · Escena de Conversación (Pittsburgh) (detalle figura) (P0056)

carecen deliberadamente de un grado alto de detalle en sus facciones y muy concretamente su mirada, en caso de que la materialidad de su configuración inicial lo permitiera (materiales de modelado sobre todo) se ha sustituido por una especie de ojo-celda. Los miembros de su cuerpo en ocasiones son articulados y/o carecen de manos (ausencia de unidad corporal). La mitad inferior de su anatomía sustituida por una esfera compacta que aporta sensación de masa sugiriendo inestabilidad al no sostenerse sobre un plano sino sobre una curva en una línea similar a las bailarinas. Diferenciados a través de posición y gestualidad, el grado de realismo/detalle de sus facciones se encuentra en un lugar intermedio entre las tallas y los positivados de molde del natural (enanos, por ejemplo). Los hombres-saco sufren algunas transformaciones en su configuración aunque mantengan el esquema de zona superior antropomorfa y mitad inferior esférica, unidas por un vestuario indiferenciado.

HOMBRES BEIGE

En grupos pequeños formando escenas de dos, cinco, etc. Se les han incorporado las extremidades y no carecen de ninguna sección corporal aunque sus pies tampoco descansan de forma estable sobre el suelo. Básicamente contruidos en resina de poliéster. Son el caso de *Cinco figuras con tambor* (P0103), *Doble figura arrodillada* (P0248), *Sombra y Boca* (P0066). Su escala es de 1:1 con respecto al espectador en los casos mencionados, sin embargo, también altera la escala de forma radical manteniendo la tipología de figura en *Vivir en una caja de zapatos* (P0001) o *Stuttering Piece* (P0160) con figuras de tamaño objetual.

HOMBRES GRISES

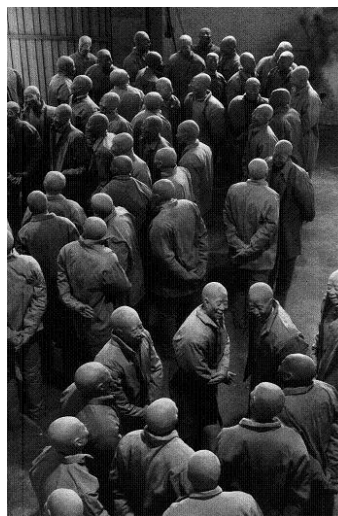
Los hombres grises en *Double Bind* (P0115) toman como modelo el rostro de Vicente Muñoz, hermano del artista, salvo uno de ellos que corresponde al propio Juan. Básicamente contruidos en resina de poliéster. Escala ligeramente inferior a la humana. Amplio abanico de posturas aunque el rostro acostumbra a recoger expresiones amplias como boca muy abierta (con objetos dentro y fuera) y ojos cuasi-cerrados. Se presentan solos o en grupos pequeños configurando escenas que pueden ser instaladas en un gran conjunto como en *Double Bind* (P0115). Otros ejemplos son *Two laughing at each other* (P0199), (P0200), (P0201)-.

TIPOS ÉTNICOS



Fig. 7.17 (sup.) · *Guerreros de Xian* (detalle)

Fig. 7.18 (dcha.) · *Many Times* (detalle) (P0187),
en estudio de Muñoz (Torrelodones)



Muñoz recurre a figuras con rasgos étnicos exóticos para occidentales. Los populares “**chinos**” son figuras de tamaño ligeramente inferior al del espectador vestidas con una suerte de uniforme de dos piezas con ligeras variaciones (pantalón y chaqueta de diferentes longitudes). Facciones sonrientes comunes y definidas con un grado de figuración significativo. Manos-guante apenas articuladas y sin pies. Su postura varía en 10 posiciones de cabeza e inclinación de la mitad superior del cuerpo. Los brazos presentan diversas disposiciones (frontales o posteriores, juntos o separados). El gesto facial de la sonrisa cierra aún más los ojos de por sí rasgados, y refuerza el sentido social del gesto corporal. Según su colaborador Rubén Polanco la fisonomía se obtuvo mediante molde y positivado en resina tomando como modelo un busto pre-existente sobre el que se efectúa una reducción a partir de la extracción de una serie de secciones horizontales y verticales de algunos milímetros para volver a unir el contorno de la cabeza después, de modo similar a una cirugía estética. Se realiza pues una representación sobre la base de otra representación (modelado previo y moldes anteriores). Materializados en resina, los tonos neutros grisáceos y claros del pigmento aplicado uniformizan las figuras adquiriendo un sentido unitario.

Aun cuando Muñoz incorpora facciones étnicas alternativas (turco, árabe) las especificidades fisionómicas no resultan ostensibles debiendo incorporar atributos culturales como el turbante o sus ropajes y explicitarlo en el título para su identificación como tal. En el caso *Árabe / Retrato de un hombre turco dibujando* (P0197) (1995, color) los ropajes resultan ostentosos y el rostro de la figura ha sido orientado hacia su interior, con lo que no resulta visible más que a partir de una postura forzada del espectador. En *Thirteen laughing at each other* (P0247) se dota a las figuras de gorros al igual que en *Árabe de pie con fez* (P0270). Los derviches en *el Dibujo de Gabardina* (P0030) también se distinguen por postura y ropajes.

Puesta en escena · Creación de Espacio

Gozan de variadas posibilidades escénicas por lo que son expuestas en grandes instalaciones -Plaza (P0005), Many Times [§A.4.3], The Nature of Visual Illusion (Louisiana) (P0176)-, en grupos menos numerosos -Medio Círculo (P0186 D-I)-, en parejas colgando – Hanging Figures (P o en solitario frente a un espejo o junto cortina - Las últimas palabras de Neal (P0185) en Fin del camino (P0214)-. Su actitud corporal, sin variaciones bruscas, casi como en diversas actitudes de espera, observación o paseo, parece responder a un hilo conductor común (una broma, un chiste, un centro de atención) que, según la posición del espectador con respecto al grupo, sugiere su exclusión o inclusión, al punto de constituirse en el objeto de la risa general.

Comparativa · Guerreros de Xi'an

En la primavera de 1974, unos campesinos que realizaban excavaciones de riego cerca del monte Li, próximo a la antigua ciudad de Xi'an, encontraron de forma casual fragmentos de una estatuilla de terracota. Según una antigua tradición histórica, el primer emperador de China Qin Shi Huangdi se había hecho enterrar en las inmediaciones, custodiado por una gran cantidad de figuras. La leyenda parecía quedar confirmada: una ingente cantidad de guerreros de terracota montaban guardia en el mausoleo del emperador. La primera excavación comenzó en 1978 y finalizó en 1984, y en ella se encontraron 1.087 figuras claves. La segunda se llevó a cabo en 1985, pero se suspendió por razones técnicas. Tres bóvedas se han excavado revelando así la existencia de más de 8000 figuras de terracota, con atributos específicos, **en formación de filas de soldados y caballos de tamaño natural, construidas para proteger al emperador**. Sorprendió el estado de preservación de las figuras así como de los vivos colores que mostraban tras su extracción que sin embargo se volatilizaron en poco tiempo por el contacto con el aire libre. Hallamos, de nuevo, estatuas asociadas a la muerte.

El hallazgo arqueológico recuerda especialmente a la pieza *Many Times* [§A.4.3.] compuesta por cien figuras de rasgos orientales que, carecen de pies. Las manos y cabeza de las antiguas figuras de guerreros chinos fueron modeladas a parte del resto del cuerpo y posteriormente añadidos, presentando también similitudes de producción. La puesta en escena en formación fija y subterránea de éstos contrasta con la cantidad y diversidad formal de los espacios y las formaciones en que *Many Times* se configura, además de en la funcionalidad/significación de la instalación.

El hecho de que confirmara una leyenda, con el componente intermedio entre realidad y ficción, que permanecieran durante largos siglos fuera de la vista del espectador contemporáneo, en una especie de ciudad sepultada similar a la Argia de Italo Calvino⁵³⁷, evoca las circunstancias de la estatua descritas en el texto de Muñoz *En una plaza*⁵³⁸.

⁵³⁷ CALVINO, Italo. "Las ciudades invisibles". Siruela: Madrid, 1998

⁵³⁸ SEARLE, Adrian [ed.]. "Juan Muñoz. Writings/Escritos". Ediciones de La Central: Madrid, 2009; pp.145-149

7.2. HUMANOIDE MUÑOZIANO · CARACTERÍSTICAS Y ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN

Tras examinar el gabinete de humanoides de Muñoz, constatamos que el artista dota a sus figuras de apariencias familiares a la historiografía estatuaria – elementos de su lenguaje – y artística en general, -incluyendo el mundo del espectáculo y las variedades- así como de fisonomías humanas peculiares –enanismo, etnia- así como sustitutivos corrientes –muñecos- para terminar con fisonomías que se pretenden “neutrales”. En definitiva, una especie de dummy⁵³⁹, de figura neutra.

Grado Cero de la Figura Humana

Del análisis previo se desprende que el madrileño ahonda en la búsqueda de un sustitutivo-signo que aluda a la representación del ser humano, un ser humano exento de especificidad, identidad, inexistente como individualidad y por tanto infinitamente combinable, articulable en escenas de lo más diversas. La idea que guía tal signo es, según afirmaba el propio artista en entrevista, el grado cero de la figura humana:

JL ¿Cuál era tu intención al decir que querías “reducir la figura humana al grado cero”?

JM Tiene que existir la posibilidad de crear un lenguaje más amplio. Cuando ves las obras del renacimiento primitivo, 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.⁵⁴⁰

El Muñoz de 1990 aspira a representar una figura basada en un cierto grado de **semejanza aparente** con la imagen humana (*no una abstracción*) eludiendo, no obstante, la identificación con un particular, con un individuo específico⁵⁴¹, evitando el retrato (*una madre en concreto*), para trabajar las relaciones escénicas a partir de una imagen **anónima/genérica**. La empresa no resulta fácil en la medida en que toda obra figurativa se materializa necesariamente en **lo concreto** (Francastel) y si tenemos en cuenta la alta capacidad de los humanos para extraer interpretaciones a partir de rostros la resolución torna aún más compleja. Cualquier figura antropomorfa acarrea el reconocimiento por parte del receptor de determinada carga

⁵³⁹ Término anglosajón referido al muñeco en el texto de Muñoz *Illusion, Perception, Plan* en SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.71

⁵⁴⁰ MUÑOZ, Juan. *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.62

⁵⁴¹ En julio de 1990 Muñoz admitía “Buena, no puedo hacer una figura personalizada. No consigo representar a una persona que conozco” en *ibidem*; p.60

identificativa/significativa adicional a la idea genérica de ‘apariencia humana’ indeseada por el artista que habrá de ser sorteada⁵⁴².

Por otra parte y según se deduce de las declaraciones previas, la **despersonalización** que se opera en la obra de Giotto procura un **halo de irrealidad** a los personajes, factor coherente con lo analizado hasta el momento y aplicable también a figuras escultóricas.

Alegorías

Las diferentes variantes previas parecen responder a un abanico de resoluciones conceptuales y formales de una figura humana que funcione en infinitas situaciones dramáticas adquiriendo su significación en base a su **articulación** en el campo de representación en detrimento de sus características individualizadoras, subrayando la cualidad de las figuras en general aportada por Bozal dando lugar a un deslinde entre la figura como signo y su significado unívoco. Esta cuestión nos remite a la figuración alegórica destacada por Owens basada en la afirmación por parte de Walter Benjamin de la alegoría como forma de representación propia de la modernidad que Jarque nos recuerda:

“[...] en la medida en que en ella se haría manifiesta la escisión fundamental, la distancia insalvable entre significante y significado: el lugar donde el sentido sólo se haría presente en forma de ausencia, como aquello trascendente a lo que el signo remite, pero en absoluto posee de manera efectiva y actual. Era justamente esa no-presencia del sentido la que la distinguía de la supuesta plenitud del “símbolo”, la que determinaba su destino diferido, su solidaridad con la “escritura”, pero también con la convención y, en definitiva, con la abstracción”⁵⁴³

Owens en “El impulso alegórico. Hacia una teoría del posmodernismo” afirma con respecto a la alegoría según Borges una distancia temporal que nos recuerda a aquella que Muñoz plantea en sus escenas y que marcan su significación **[§CAP5]**:

“Las alegorías, de hecho, parecen representar para él la distancia entre el presente y un pasado irrecuperable”⁵⁴⁴

En términos similares se expresa Lévinas, pero apuntando a un desdoblamiento oscurecedor del ser en la imagen:

“Diremos que la cosa es ella-misma y es su imagen. Y que esta relación entre la cosa y su imagen es la semejanza. [...] La alegoría no es un simple auxiliar del pensamiento, una manera de volver concreta y popular una abstracción para almas infantiles, el símbolo del pobre. Es un comercio antiguo con la realidad en que ésta no se refiere a sí misma, sino a su reflejo, a su sombra. [...] Por su presencia insisten sobre su ausencia [la del referente]”⁵⁴⁵

⁵⁴² Este mismo efecto se da también cuando el personaje se manifiesta en términos de voz -*Piezas Radiofónicas*- pues el color de la voz porta una carga significativa que prouee la creación de una imagen del locutor similar en el conjunto de los oyentes, al margen de que registre semejanza con la imagen del intérprete **[§CAP6]**.

⁵⁴³ JARQUE, Vicente. “Experiencia histórica y arte contemporáneo: ensayos de estética y modelos de crítica”. Universidad de Castilla La Mancha: Cuenca, 2002; pp.22-31; p. 62

⁵⁴⁴ En WALLIS, Brian (ed.). “Arte Después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la Representación”. Akal: Madrid, 2001; p.203

⁵⁴⁵ LÉVINAS, Emmanuel. “La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Transcendencia y altura”. Trotta: Madrid, 2001 pp.53-54

Mientras los principios tradicionales asociados al arte clásico (de las formas ideales) procura una exposición clara, nítida de lo que se entiende como realidad, revelado en su verdad en términos de inteligibilidad conceptual, lo que percibimos en la figura muñoziana concierne más bien a la distorsión y ocultación, asociadas a formas como la caricatura y la sombra. La sombra es lo que es y a la vez extranjera a sí misma⁵⁴⁶.

7.2.1. DESPERSONALIZACIÓN

Habiendo estudiado las distintas resoluciones materiales y conceptuales del grado cero de la figura humana nos disponemos a profundizar en las **características transversales** con objeto de desvelar su aporte a la significación de la práctica de puesta en escena global. Tales características derivadas de unas **estrategias de representación** favorecedoras de la despersonalización requerida serán comparadas con los **principios tradicionales** de la estatuaría y del teatro para así revelar sus orígenes convencionales y sus posibles subversiones.

PERCEPCIÓN FISIONÓMICA Y EFECTO ENMASCARADOR

En el rostro se concentra la mayoría de los rasgos que permiten la identificación de los individuos⁵⁴⁷. Partimos del esclarecedor ensayo de E.H. Gombrich “La máscara y la cara”⁵⁴⁸ donde expone la cantidad de deducciones inconscientes involucradas en los mecanismos de reconocimiento de una representación facial, para conocer las claves del reconocimiento fisionómico y desentrañar las operaciones necesarias para **despersonalizar** un rostro. Las reflexiones del historiador y psicólogo de la percepción desvelarán la diversidad de estrategias empleadas por Muñoz a tal fin.

Según apunta Gombrich en su análisis de la semejanza en el retrato desde la psicología de la percepción, el rostro de un individuo está dotado de una parte **rígida** (ósea) –que va modificándose a lo largo de la vida aunque la sensación de constancia predomine en el perceptor- y otra **móvil** (muscular) – constantemente cambiante en función de las emociones, aun cuando quepa percibir una expresión general dominante en cada individuo-. Ni la variabilidad de ambos aspectos del rostro ni de las circunstancias perceptivas externas a él (luz, ángulo de visión, etc.) anula, sin embargo, la denominada **constancia fisionómica**, esto es, la **experiencia de identificación** por parte del perceptor.

⁵⁴⁶ *Ibídem*; p.53

⁵⁴⁷ Cuando el rostro es objeto de observación, mas la cabeza concentra igualmente los órganos receptores de cuatro de los cinco sentidos del sujeto de percepción: vista, olfato, gusto, oído.

⁵⁴⁸ Que a su vez toma como punto de partida el capítulo *El experimento de la caricatura* en GOMBRICH, E.H. “Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica”. Gustavo Gili: Barcelona, 1979

No obstante, existe una paradoja en el proceso de percepción fisionómica que distingue entre dos categorías de reconocimiento: **cara** – percepción de las constantes subyacentes– y **máscara** – “*el tipo más tosco de parecido*” basado en un ademán marcado, un peculiar tono muscular e incluso un solo detalle sobresaliente que funciona como desviación de la norma pero que, por su diferencia, concentra la atención. Por lo general, nuestro mecanismo de reconocimiento repara en la máscara aceptándola antes de advertir la cara, ya que la captación de las diferencias toscas ahorra a nuestro cerebro un examen más minucioso. Entre la semejanza y la diferencia, estamos pues programados para captar la segunda, de ahí que un mero **rasgo singular/chocante** sirva para identificar a alguien, facultad que habilita la percepción de parecido en la reducción a unos pocos trazos expresivos que se da en la **caricatura**.

La experimentación con la máscara también permite al **actor/actriz** versátil aparecer ante el perceptor como una persona-personaje diferente con la sola alteración de su máscara -facial y corporal en los términos de ademán, tono muscular, etc. previamente mentados- sin necesidad de aditamentos –objeto máscara, maquillaje,...-. El/la intérprete se vale de la interiorización por parte del perceptor de **tipos** procedentes tanto de la historiografía artística/teatral -que conforman su horizonte figurativo- como de la vida cotidiana, a partir de los cuales ajusta sus expectativas⁵⁴⁹. Lo **extremo**, lo **anormal**, también caracteriza al tipo. Muñoz se vale de los procesos perceptivos apuntados entre otras estrategias para incorporar un efecto enmascarador en sus figuras. Pasamos a evidenciar algunas de sus estrategias:

Estrategia 1 · Caricatura · Distorsión de facciones

La hipótesis de partida de Gombrich es que la imagen de un rostro puede resultar **convinciente sin ser realista**, tal y como ocurre en la caricatura y este es precisamente el objetivo de Muñoz, que sus figuras resulten convincentes. Con este propósito, al igual que Giacometti, el madrileño huye del naturalismo pues interpreta que “*cuanto más realistas son, menos vida interior tienen*”⁵⁵⁰. Así, la búsqueda de una imagen convincente, que logre zafarse del naturalismo induce a Muñoz a la indagación -infructuosa en el medio escultórico- en géneros como la **caricatura** que, según su definición del s XVII recogida por Gombrich, se trataría de:

*“un método de hacer retratos que aspira a la máxima semejanza del conjunto de una fisonomía, al tiempo que se cambian todas las otras partes componentes”*⁵⁵¹

Estrategia 2 · Técnicas de Representación de Baja Iconicidad/Realismo

En la medida en que los rasgos particulares del retratado quedan **difusos**, se reduce significativamente la posibilidad de reconocimiento del individuo mientras se mantiene su

⁵⁴⁹ Expectativas que, revierten en el perceptor también en sentido inverso, mediante un modelado de la propia conducta, en una asunción de la propia máscara (**Jung**).

⁵⁵⁰ LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.155

⁵⁵¹ GOMBRICH, E.H. *La máscara y la cara: la percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte*. en GOMBRICH, E.H., HOCHBERG Julian y BLACK, Max. “Arte, Percepción y Realidad”. Paidós: Barcelona., 2007; pp.15-

carácter de signo convincente. El objeto de estudio muestra un amplio abanico de técnicas en que el grado de iconicidad es bajo. Es el caso de las **tallas** tan solo quedan apuntados los mínimos rasgos faciales o el de las **sombras**. En el caso de las últimas *Figuras embotelladas* por el contrario -véase *El inventor de espejos (P0254)*- se renuncia a todo esquema facial a través de la construcción de la cabeza con el mismo acabado que el cuerpo –con un esquema corporal más desarrollado que las tallas-, sin apunte identificativo apreciable alguno en el rostro. En el vaciado del natural del enano se **interpone una tela** con este mismo propósito.

Estrategia 3 · El Sustitutivo como Modelo · Muñeco

En el otro extremo, la técnica del **molde del natural** implica una fidelidad altamente icónica con el modelo que fácilmente aboca a su interpretación en clave realista. En el caso de los muñecos se opta por incorporar la imagen de sustitutivo como modelo, sin necesidad de distorsión en la técnica de representación. La imagen del muñeco de ventrílocuo por ejemplo, evita la necesidad de una distorsión significativa en su definición formal ya que el alto grado de realismo derivado de la técnica escultórica de molde y positivado -reproductora de una alta semejanza de las apariencias- resulta compensada a través de imagen que en sí misma recoge la idea de **sustitutivo del humano** además de señalar su falta –del ventrílocuo-.

Estrategia 4 · Efecto Enmascarador por Modelo de Humano No Normativo

Esta misma técnica de molde es aplicada a otros modelos como los orientales o la enano⁵⁵². La apariencia de las personas con enanismo o de etnias diferentes a las más frecuentes en occidente siguen unas ciertas pautas que sabemos identificar de forma genérica pero que cuesta identificar de forma específica. La captación del rasgo identificativo/chocante como desviación de la norma que tan eficazmente funciona en entornos familiares según Gombrich se traba ante la aparición de un rasgo distintivo suficientemente potente, produciendo un **efecto enmascarador**⁵⁵³.

Barthes también da cuenta de que la abstracción de los rostros repetidos de nuestra propia etnia se nos escapa, no somos capaces de relacionarlos con ningún código, percibiéndolos como individualidades. Sin embargo, si un francés ve un japonés en París, lo percibe bajo la pura abstracción de su raza (o como el grupo asiático). El creciente cosmopolitismo de nuestras sociedades va progresivamente atemperando este efecto perceptivo que, no obstante, sigue vigente, resultando habitual que los occidentales unifiquemos perceptualmente al colectivo oriental bajo un solo tipo frecuentemente relacionado con el arquetipo de oriental construido a partir de publicidad, cine, etc.⁵⁵⁴

⁵⁵² En el caso del molde sobre una persona particular (Sara o George) Muñoz toma la precaución de difuminar el detalle al interponer entre modelo y molde una tela, de forma que los volúmenes básicos se mantienen pero el grado de detalle merma.

⁵⁵³ este efecto también se da a nivel sonoro según apunta GOMBRICH, E.H. *La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte*. en GOMBRICH, E.H., HOCHBERG Julian y BLACK, Max. "Arte, Percepción y Realidad". Paidós: Barcelona, 2007; pp.30-31

⁵⁵⁴ BARTHES, Roland. *Millones de cuerpos* en "El imperio de los signos". Seix Barral: Barcelona, 2007; pp.118-123

Es el caso de en que los rasgos propios de la **etnia** de figuras de orientales o árabes cuyas especificidades llaman tan poderosamente la atención del espectador occidental que impiden la percepción de umbrales identificativos inferiores, la captación de variaciones más sutiles entre individuos. La etnias morfológicamente diferentes al hipotético espectador occidental normativo detentan una **constancia fisionómica genérica** que establece la diferencia (el género también puede funcionar en este sentido). Esta estrategia resulta más eficiente en la figura del oriental porque sus rasgos son inmediatamente distinguidos mientras que los de los árabes – *Retrato de hombre turco (P0107)*, *Thirteen laughing at each other (P0224)* o los derviches del *Dibujo de Gabardina (P0030)*- de no ser por el vestuario específico –ropajes y/o gorro- difícilmente se perciben como diferentes a primer golpe de vista.

El funcionamiento eficaz de este efecto perceptivo queda no obstante, restringido a una determinada parte de la población mundial -los orientales percibirían la imagen genérica en los occidentales- no así en el caso de los extraterrestres. El **extraterrestre** es una figura imaginaria que se constituye como alteridad común para todos los humanos-terricolas a partir, principalmente, de nuestros rasgos comunes -también de nuestros miedos-. Muñoz trabajó esta figura-representación gráficamente sin llegar a consumarla escultóricamente⁵⁵⁵. Algunas figuras de **Thomas Schütte** sugieren esta misma búsqueda. Su materialidad metálica recoge el poso ideológico futurista del que se dota frecuentemente a la imagen del extraterrestre, manteniendo, no obstante el esquema corporal del humano pero aumentando significativamente la escala. Digamos que las pautas de alejamiento identificativo en Schütte son más significativas.



Fig. 7.19 · Ganz Grosse Geister (Big Spirits) (2004), Thomas Schütte

Estrategia 5 · Carencia u Ocultación del Rostro · Máscara

Resulta difícilmente evitable que el rostro acapare la atención preferente del espectador en su tendencia innata a identificar y descifrar a partir de él el estado-mundo interior (emociones, intenciones,...) de sus semejantes a través de la expresión facial, luego, la primera estrategia sería la exclusión del mismo de su campo perceptivo por **ocultación**, maniobra frecuente en el objeto de estudio que incluso pone Muñoz en boca de uno de los personajes, Philby, de sus conversaciones ficticias:

“Philby: Si no me equivoco, ocultar o encubrir datos está penado por la ley, pero no, en cambio, por los códigos que rigen el acto creativo”⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ Confiesa Muñoz a Searle: *“Extraterrestres, sí, quiero decir, eso es lo que he estado intentando dibujar aquí, en Roma. Porque me parecía que un marciano... realmente no hay límites a como se puede imaginar uno a un marciano”* en LINGWOOD, James & MARÍ, Bartolomeu (comis.). *“Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio”*. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.123

⁵⁵⁶ MUÑOZ, Juan. *Philby* en SEARLE, Adrian [ed.]. *“Juan Muñoz. Writings/Escritos”*. Ediciones de La Central: Madrid:, 2009; p.53

En el caso de figuras gráficas las diversas operaciones de ocultación persiguen excluir el rostro de lo explicitado en el interior del marco: a través de la representación exclusiva del **punto de vista posterior** que permite el formato bidimensional -*Espaldas (P0086)*-; reducción de la figura a uno solo de los **órganos** -*Oreja P0202 y P0233 o Bocas P0040*- o a la **sección** inferior del esquema corporal -*Estudio para vientre del ventrílocuo (P0075)*...-

En formato escultórico es el caso de las primeras **secciones de figuras** -como en *El vientre del ventrílocuo (P0021)* en que sólo aparece la mitad inferior-; **cobertura** con cestas, bolsas, máscaras -*Muchacha con cesta (P0244)*, *Gracias (P0026)*, *Three seated masks on the wall [detalle máscara que luego revela otra máscara](P0277)*, *(sin título) figura con máscara (P0041)*- o **dificultando su visibilidad** a través de una **configuración corporal** que plantea una postura orientada hacia el propio interior de la estatua colocada a ras de suelo del *Hombre Turco (P0228)* o a través de su **disposición escénica** en exclusiva -como el enano encajonado en la concha del apuntador prácticamente inaccesible visualmente en *The Prompter (P0023)*-. Como escribiría Muñoz sobre el Cristo del Escorial:

“Ciertamente es escultura pública, pero sería menester gastar muchos duros en velas consagradas para a duras penas distinguir el rostro.”⁵⁵⁷

Muñoz utiliza los rasgos chocantes en dos direcciones con el resultado común de eludir la identificación como individuos manteniendo el anonimato y homogeneidad de las figuras. Por un lado los hombres grises/beige, hombres saco, terracotas, etc. mantienen una línea de tal homogeneidad en su configuración, vestuario y rostro que las **mínimas diferencias** no resultan tan chocantes como para ser percibidos como individualidades en bajo el mecanismo de reconocimiento de la máscara.

Estrategia 6 · Expresión Facial como Efecto Enmascarador

La **máscara social de la expresión** -incluido o en combinación con el porte corporal- dificulta igualmente la concepción de tal figura como individuo haciendo que prevalezca la convención frente a la individualización (en la representación y/o en un contexto social).

Tenemos una alta sensibilidad a la percepción fisonómica de tal forma que cualquier mínima variación puede repercutir de forma radical en la expresión y las caras están codificadas según su contenido expresivo. De hecho, según la ley de Toepffer apuntada por Gombrich:

“[...] la proposición según la cual cualquier configuración que podamos interpretar como una cara, por mal dibujada que esté, tendrá ipso facto su expresión e individualidad”⁵⁵⁸

En este sentido, las figuras de *Escena de Conversación (P0056)* o *(P0198)* con expresiones netamente distintas entre sí se diferencian con mayor facilidad que los orientales que acusan una expresividad facial amable, una sonrisa social (tanto entre figuras como con el espectador).

⁵⁵⁷ MUÑOZ, Juan en *[Sobre escultura pública]*, ibídem; p.37

⁵⁵⁸ GOMBRICH, E.H. *La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte.* en GOMBRICH, E.H., HOCHBERG Julian y BLACK, Max. “Arte, Percepción y Realidad”. Paidós: Barcelona, 2007; p.42

Otras piezas en las que los rostros presentan una expresividad más extrema, como la **carcajada** o el **grito**, también parecen surgir en relación social de cariz menos amable.

Estrategia 7 · Uniformidad Fisionómica y de Vestuario como Efecto Enmascarador

La repetición aproximada del mismo rostro, altura, vestimenta, etc. en piezas de varias figuras hace que se descarte o complejice el reconocimiento individualizado en favor de las relaciones y la composición global. La inclusión de ligeras variaciones en la patente homogeneidad en rostro y vestuario – que huye de estridencias y recuerda a los **uniformes**- descarta la idea de que se trate del mismo personaje en instantes distintos mostrados simultáneamente. Podríamos hablar en términos lingüísticos de **gente** (indeterminado) en lugar de **individuos** (determinado).

Estrategia 8 · Escala y Distancia

Muñoz prueba varios tamaños en sus figuras. Las tallas o algunas piezas concretas con tipos genéricos, las bailarinas, incluso varios muñecos -incluyendo el de ventrílocuo- explicitan una dimensión claramente **objetual**. Éste último y la figura del enano, presentan un tamaño a escala 1:1 tomando como término comparativo al referente si bien sigue siendo inferior al “espectador medio”. A partir de las *Escenas de Conversación* hasta la mayoría de las últimas figuras, sin embargo, adopta un tamaño tan sólo ligeramente inferior que potencia el efecto simultáneo de **identificación/diferenciación** inicial del espectador y que induce igualmente los deslizamientos o confusión de órdenes entre **realidad/ficción**.

La adopción consciente de un tamaño para la figura antropomorfa establece, por deducción, la que constituye referencia para Muñoz -el espectador-. La reflexión escalar desde parámetros minimalistas había quedado previamente apuntada en *Die* (1962) de **Tony Smith**, quien construía un cubo intermedio entre los dos tamaños referenciales del horizonte figurativo escultórico: el objeto (abarcable por la vista en su totalidad) y el monumento (grande y evidente [**§A.3.1**]). Si *Die* pretendía evitar todo aditamento de significación e ilusión a la experiencia, Muñoz pretende dotar a la percepción visual de su figura antropomorfa de **ilusionismo** jugando con las **distancias – espaciales y psíquicas**- despertando la confusión perceptiva y la intensidad emocional de la experiencia de cercanía y lejanía [**§CAP6**]:

“Yo las hago [tanto las figuras como los objetos] más pequeñas porque me da la sensación de que crean una distancia mayor, tanto física como conceptual, entre el espectador y el objeto”⁵⁵⁹

Dos son por tanto los efectos ilusionistas derivados. En primer lugar, la dimensión **física** de tamaño ligeramente inferior puede confundirse con una mayor distancia espacial en la lejanía si se carece de una referencia de gradiente clara en el proceso perceptivo⁵⁶⁰ [**§6.2**]. Por otra parte, se produce un **efecto emocional**, una distancia subjetiva con respecto a la figura

⁵⁵⁹ MUÑOZ, Juan en *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.62

⁵⁶⁰ Cabe recordar que en contenedores White Cube no abundan las referencias escalares.

antropomorfa distinta en los casos en que la diferencia escalar se reduce a unos centímetros que refuerza este efecto.

Estrategia 9 · Género “Genérico”

Si bien algunos hombres-saco pueden acercarse a una cierta ambigüedad en materia de género, predomina el masculino a modo de “genérico”. Las menos abundantes figuras femeninas –bailarinas, *Sara con silla* (P0052), *Sara con espejo* (P0053), *Chica con cesta* (P0244) o aquellas que aparecen en dibujos como *Sin Título* (P0043) [§Fig.4.19] y en microescenas interiores a los *cabinets*– se distinguen, además de por ciertos rasgos fisonómicos, fundamentalmente por atributos y acciones estereotípicos -falda, tacones, pelo largo, maquillarse, mirar su indumentaria en un espejo...-. Esta peculiaridad ahonda en la histórica mirada de la mujer como objeto pasivo de observación y deseo a puerta, en consonancia con en el horizonte de figuración occidental⁵⁶¹.

7.2.2. HORIZONTES FIGURATIVOS TENSIONADOS

El análisis relacional en profundidad de conceptos tales como actor, performer, personaje, rol, etc. En relación a la estatuaria excede con mucho el alcance del presente análisis puesto que hacen referencia a conceptos de larga y cambiante tradición constantemente reinterpretados. Así, el análisis que emprendemos en el siguiente apartado se centra en los **valores y contravalores** que podemos encontrar en las figuras de Muñoz definiendo un **área híbrida relativa a la figura antropomorfa** entre los dos **horizontes de representación** históricos instituidos bajo las tradiciones teatral y escultórica, valorando en qué se sustentan sus relaciones con parámetros de ambas esferas. Veamos cómo algunas de las estrategias de despersonalización previamente mentadas así como algunas otras tratadas en capítulos previos dibujan imágenes y suscitan la expectativas correspondientes a los principios tradicionalmente asumidos por los horizontes disciplinares de referencia.

En Convergencia · Personaje y Máscara

Encontramos una noción que parece adecuarse a ambas esferas, especialmente si tenemos en consideración la recurrente estrategia de enmascaramiento. Retrotrayéndonos a los orígenes del **personaje**, Pavis nos habla del concepto de **máscara**:

“[...] pese a la ‘evidencia’ de esa identidad entre un ser vivo y un personaje, el personaje sólo fue en sus orígenes una máscara –una persona- que correspondía al papel dramático en el teatro griego. A través del uso gramatical del término latino, la máscara griega adoptó lentamente el significado de ser animado y de persona, de tal modo que el personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana”⁵⁶²

⁵⁶¹ BERGER, John. “Modos de ver”. Gustavo Gilli: Barcelona, 2001

⁵⁶² PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.322

Pero más allá de la tradición encontramos que en aras de eliminar el factor psicológico/identificativo del rostro y reorientar la atención hacia zonas aparentemente menos expresivas del reparto en conjunto o de la biomecánica corporal, renovadores teatrales como **Meyerhold** o **Lecoq** promovieron la utilización de la **máscara**, en teatro.

Según Jacques Lecoq la máscara neutra, sin expresión concreta, pretende un estado de receptividad en el actor exento de conflicto interior. Es sostén del resto de las máscaras. Habiendo citado la máscara como dispositivo de ocultación de la expresión facial otra opción posible es buscar un rictus que funcione como **máscara neutra**, es decir, una posición de reposo facial que pretende evitar expresión alguna. Así, encontramos la aspiración a la **neutralidad expresiva** en las figuras de George o Sara (enano/a), en las terracotas y en algunos dummies.

No obstante, el funcionamiento de la cara como máscara no se reduce a la neutralidad. En el extremo expresivo opuesto de halla la que denominaremos **máscara histriónica**, es decir, expresión altamente exagerada, incontrolada y hasta cierto punto deformante de las cualidades identificativas de las facciones (parecido), cercana a lo **grotesco** sería, por ejemplo, la **risa desahogada** – *One Laughing at the Other (P0199)*, *Towards The Shadow (P0216)*, *Thirteen Laughing at each other (P0224)*...-. Tal risa se acompaña de sonoras carcajadas, luego, el perceptor de tal exagerada expresividad facial acusará la ausencia sonora de forma especialmente ostensible.

La **sonrisa** también puede funcionar como máscara, en el extremo opuesto del autocontrol que requieren las relaciones sociales “educadas” o socialmente plausibles. La expresión altamente controlada supondría una **máscara social** -¿sabemos si es exponente de una emoción o mera mueca de cortesía?-, fundamentalmente en combinación con otros aspectos de la figura, en relación a la puesta en escena. En el caso de los orientales se combina con un **gesto corporal** que sugiere relación social (y, por tanto, incita a poder ser interpretada como máscara social, es decir, expresión convencional entre personas educadas, máxime si hay una cantidad de figuras iguales) o se inscribe en una **situación ambigua** que cuestiona el significado de dicha sonrisa -la *Figura colgante (P0167)* que gravita entre el control del equilibrista y el sufrimiento del torturado, no se sabe si es una actuación de equilibrista, si agoniza...-. *Las últimas palabras de Neal (P0180)* o *One Figure (P0218)* tampoco resultan reveladoras del motivo de la sonrisa y agudizan la sospecha de una sonrisa mantenida durante demasiado tiempo, congelada en este caso, puesto que, de ser natural, se trata de una **expresión necesariamente fugaz** que habla de presente efímero:

“[...] y el alivio ocasional de la risa hace presente ese transcurrir [...]”⁵⁶³

⁵⁶³ MUÑOZ, Juan. *La Posa* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.84

En este sentido, el muñeco – ya sea de ventrílocuo o algunos hombres saco- ofrece una sonrisa fija debido a su configuración típica, no al reflejo de una emoción interna. En ambos casos, la congelación de la mueca resulta **inquietante**.

INMOVILIDAD Y MOVIMIENTO

Efecto de oposición entre objeto material e imagen

Es la **inmovilidad** un concepto que Muñoz reitera tanto en escritos como en su obra plástica, una característica que extiende tanto al **espectador** como, muy especialmente, a los **personajes**⁵⁶⁴. Una inmovilidad conscientemente considerada desde los principios clásicos de la estatuaria y definitoria de su “posición” (Lévinas):

“Hace algunos años hice el molde de un enano... En cierto modo, fue una experiencia divertida e inquietante a la vez. Sentí que lo que intentaba crear no era el enano o el cuerpo de un enano sino la estatua de un enano. La inmovilidad de la estatua de un enano.”⁵⁶⁵

El planteamiento de movilidad e imposibilidad simultáneas también tiene una dimensión **material**. Así en ocasiones la estructura articulada potencialmente móvil es pura imagen - corresponde a la apariencia exterior plasmada en el positivado del referente (es caso del muñeco de ventrílocuo)- mientras que la escultura es **una sola pieza**, con lo que se materializa una contraposición entre las posibilidades de movilidad entre imagen y objeto. Algo similar aflora cuando se aúna **materialidad** metálica extremadamente dura(dera) aplicada a una forma referencial con las especificidades -rugosidades, maleabilidad, flexibilidad, etc.- de un **hinchable** o de las **(semi)esferas** de las figuras a través del proceso de molde-fundición-positivado de volúmenes cuya materialidad exterior es tela.

En capítulos anteriores hemos tenido ocasión de comprobar cómo estasis y movimiento concurren en la figura a nivel fáctico y representacional, tanto en términos de configuración como de puesta en escena, terminando por remitir a personajes u oficios relativos a espectáculos teatrales que justifican **morfología**, **tipología** -semiesfera inferior de bailarinas y hombres-saco, mecanismos, personajes como el muñeco de ventrílocuo o los enanos, quienes han sido considerados en épocas y lugares heterogéneos personas destinadas a la farándula o el entretenimiento en la corte - y/o **puesta en escena** en equilibrio precario -colgando en *Figuras Colgantes* (P0219) relacionadas con el espectáculo de Miss La La y boca abajo o sobre tabla (saltimbanquis o equilibristas; sobre sillas en la pared; sujetos por pasamanos) *Broken noses*



Fig. 7.20 · Broken Noses carrying a bottle I (P0250)

⁵⁶⁴ “El campesino peruano, de pie, inmóvil y en silencio en el centro de la Posa; atento, sin futuro porque allí nada lo espera, se ubica en su propio centro” Muñoz en LINGWOOD, James. *La Posa* en “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.82

⁵⁶⁵ MUÑOZ, Juan. [*Hablando en Albuquerque*] en SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central,; Madrid, 2009; p.205

carrying a bottle I (P0249) y II (P0250) (Artium y Michigan)-. La relación con los saltimbanquis y espectáculos acrobáticos resulta más que evidente en una variedad de casos. Luisa Etxenike apuntaba en relación a esta última en comparativa con el ideal clásico mentado, si bien es una conclusión aplicable a muchas otras:

"[...] parece estar construida en la paradoja, en la contradicción entre estabilidad y equilibrio. La inversión de la figura principal trastoca o incluso contradice cualquier recuerdo apolíneo de la estatuaria clásica, pero además, la disposición del conjunto, que amenaza derrumbe inminente, también se enfrenta a la "equilibrada" perfección de lo que entendemos como clásico."⁵⁶⁶

Este enfoque se mantiene en los propios intérpretes de la *Piezas Radiofónicas y Performativas* que ven restringida su movilidad en extremo, reduciéndola a la suerte de contenedor que configura su mesa, silla o atril.

El corolario a los dos energías previas en contraposición es una búsqueda paradójica, la concurrencia de **movimiento** (acción, tránsito, dirigirse a...) propia del actor y la **estasis** (inmovilidad) propia de la estatua en la imagen de un cuerpo cuasi-humano.

VIDA Y MUERTE

Mito y Acción · Realidad y Fantasía

Precisamente la fijación del drama, que bien puede ser representado mediante la congelación del instante en una mueca como la sonrisa, conferiría el estatus de "real" al **personaje dramático** Pirandelliano frente al discurrir y "performar" la vida corriente, aún sin definir, sin cristalizar del actor.

Muñoz se refiere a la vida de la estatua-personaje en varias ocasiones y sentidos diversos. En el capítulo en que abordamos la temporalidad de la posición estatuaria afirmaba que la estatua tiene una vida al menos a partir del momento en que es mirada. La mirada la introduciría por tanto en el orden temporal, no obstante se trataría de una vida reducida a los estrechos márgenes espacio-temporales del lapso que repite en bucle, da a suponer una acción que nunca termina de ejecutarse.

Los intérpretes vivientes tampoco desempeñan acciones más allá de la representación o acción enunciativa. En este sentido, varios autores sostienen que "*hablar es actuar*"⁵⁶⁷, aun distinguiendo entre la **acción de la fábula** y la **acción hablada** de los personajes. La primera noción (acción de fábula) mantiene una estructura narrativa global en la que se inscriben los enunciados de los personajes (acciones habladas). Los enunciados de las piezas radiofónicas no describen grandes acciones ni de una índole ni de la otra. Acostumbran a describir lugares, tránsitos, visiones, en una línea similar a los juegos con el espacio-tiempo, la percepción y la representación que describen las piezas plásticas. Incluso la conversación de *Stuttering Piece (P0160)* tiende a hacer desaparecer la acción hablada en línea con dramaturgias afines como

⁵⁶⁶ ETXENIKE, Luisa. Conferencia sobre *Broken noses carrying a bottle # 2, 1999*, dentro del Programa Letras para el Arte organizado por Artium (mayo 2007), en: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/353>, consultado 12·11· 2014

⁵⁶⁷ PAVIS, Patrice. "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología". Barcelona: Paidós, 1980; p.23

Esperando a Godot de Beckett o comedias de Marivaux en que se centran en la propia dificultad para la acción y/o comunicación:

*"[...] cuando los personajes dejan de tener un proyecto de acción y se conforman con reemplazar toda acción visible por una historia de su enunciación o de su dificultad para ser comunicada [...] donde los locutores ya no hablan con un fin determinado o de acuerdo con una fábula, sino que hacen constante referencia a su forma de hablar y a su difícil comunicación"*⁵⁶⁸

Tampoco la estatuaría permite una verosimilitud de la vida a través de los órganos más expresivos, los ojos. Muñoz entiende que la representación verosímil de los ojos en estatuas es imposible de conseguir⁵⁶⁹ pues siempre aparecen inánimes, aun si se desata como creencia profunda la atribución mágica de que dicha estatua cobre **vida**⁵⁷⁰ puesto que se dice que en ellos leemos el alma. Sin embargo, la aspiración tradicional en estatuaría de **captar el alma mediante la representación del cuerpo** es excluida por Muñoz, centrándose en el cuerpo como cáscara, en la apariencia, en una representación de la ausencia de vida, precisamente:

*"Uno no puede decir «el cuerpo de una escultura. Pero sí se puede decir «el cuerpo de una estatua». Entonces estamos interesados en **el cuerpo como aparato.**"*⁵⁷¹

Incluso sostiene que *"parecen ser conscientes de la imposibilidad de estar vivas"*⁵⁷². Así, a parte de los ojos de cristal que añade a contadas piezas – tras la máscara en *Mirando al Mar (P0215)*- dos simples **huecos** quedan apuntados de bailarinas, terracotas, etc.; los ojos semi-cerrados de los rostros rientes tampoco revelan interior alguno; la curvatura convexa de los enanos o los ojos rejilla de algunos hombres-saco contribuyen a la máscara neutra. Estos formatos contribuyen a una imagen relativa a una presunta **vida interior** que el madrileño sí detecta y que soportaría otros aspectos como el de la voluntad o la conciencia:

*"quería que estuvieran concentradas, como si su fuerza viniera del interior"*⁵⁷³

Tal concentración, que ejemplifica la modalidad temporal absortiva defendida por Fried **[§6.3.2]** parece dirimirse en términos de **monólogo interior** –incluso reforzado por la boca móvil– implementa a través de la interpretación de mirada perdida, como la del geógrafo de Vermeer, en la que también se lee una sólida **voluntad de acción**:

*"La mirada del hombre parece recordar algo. La atención está fuera. La necesidad de actuar, la voluntad de hacerlo"*⁵⁷⁴

⁵⁶⁸ PAVIS, Patrice. "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología". Paidós: Barcelona, 1980; p.24

⁵⁶⁹ "Los ojos siempre son el problema" escribe Muñoz en *El rostro de Pirandello* en SEARLE, Adrian [ed.] "Juan Muñoz. Writings/Escritos". Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.243

⁵⁷⁰ En "la Leyenda del artista" se narra el relato del pintor que no representó los ojos al retratado para que éste no estuviera dotado de una total vitalidad y poder ostentar el control total sobre su obra. Otro procedimiento histórico con el mismo propósito era la eliminación de fragmentos como la nariz.

⁵⁷¹ MUÑOZ, Juan. [*Hablando en Alburquerque*] SEARLE, Adrian [ed.] en "Juan Muñoz. Writings/Escritos". Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.201

⁵⁷² LINGWOOD, James. "Monólogos y Diálogos". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.156

⁵⁷³ *Ibidem*; p.153

No obstante, en sus inicios la función principal de la escultura, según apunta Krauss⁵⁷⁵ citando a Burham fue la reproducción de la vida. Así, la figura antropomorfa tridimensional frente a la pictórica, considerada inofensiva en su condición de mero **ilusionismo**, ha sido fuente de ciertos mitos que consideraban al escultor creador de vida. Tales atribuciones mágicas se recogen en una de las referencias intelectuales que Muñoz cita de forma explícita en su escrito “La imagen prohibida”⁵⁷⁶ concretamente “La leyenda del artista” de Otto Kurz y Ernst Kris. El mismo prefacio de la publicación establece la voluntad de encontrar en la recopilación de mitos y leyendas explicaciones de creencias presentes en la **psicología humana** que afectan universalmente -también al humano contemporáneo, a pesar de su racionalidad- a los receptores, dotando de posibilidades de manipulación ilusionista-teatral al artista⁵⁷⁷ en la línea apuntada de interpelar a las posibles reminiscencias del **artista mítico creador de vida y movimiento**, al mito de la estatua viviente (Dédalo) cuyo sentido parece permanecer satisfaciendo la fantasía humana [§6.5.1]. Pretenden resaltar la cualidad de naturalidad en arte. El núcleo de la anécdota es la **confusión entre ilusión y realidad ‘como si estuviese viva’**. Estas anécdotas son emparentadas por los autores con historias anteriores, entre otras referentes a **Dédalo** como creador de obras dotadas de movimiento y palabra. El don de crear apariencia de realidad.

“El don de crear la apariencia de la realidad, por la que se alaba al artista, puede compararse al don distintivo del artista mítico: su capacidad de crear seres dotados de movimiento, aunque sean sólo autómatas.”⁵⁷⁸

Otro de las leyendas míticas que desvela Muñoz haría referencia a la sombra como portadora del alma del retratado:

*“La idea de la sombra como retrato en potencia que sólo espera que alguien lo plasme, se repite en leyendas tibetanas y mongólicas que tratan del origen de la imagen de Buda. [...] En estas historias, la imagen es el sustituto de la persona retratada, a quien copia mecánicamente. **La sombra, cuyo contorno se traza, se considera parte de la propia persona.**”⁵⁷⁹*



Fig. 7.21 · Sombra y boca (detalle) (P0066)

Esta creencia dispara el mecanismo teatral en *Sombra y boca* (P0066) a través de una puesta en escena que elimina la visualización de la boca –situando la entrada del espectador a espaldas de la estatua parlante- para mostrar sin embargo la sombra de su rostro en

⁵⁷⁴ MUÑOZ, Juan. *De la precisión de las distancias* en en SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.61

⁵⁷⁵ KRAUSS, Rosalind. *Ballets mecánicos. Luz, movimiento, teatro* en “Pasajes de la Escultura Moderna” Akal: Madrid, 2002; pp.201-238

⁵⁷⁶ SEARLE, Adrian [ed.]. “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.161

⁵⁷⁷ “Ya que no podemos perder de vista el principal objetivo del libro – el establecer la relación entre la leyenda sobre el artista y ciertos rasgos invariables de la psicología humana que habían comenzado a vislumbrar los psicoanalistas” en KRIS, Ernst y KURZ, Otto. “La leyenda del artista”. Cátedra: Madrid, 1991; p.13

⁵⁷⁸ *Ibidem*; p.68

⁵⁷⁹ *Ibidem*; p.72

movimiento, en murmullo al oído de ésta. La aparente vida de la sombra torna mero truco cuando el espectador cambia de posición para ver que lo que realmente se mueve es la boca de silicona de la estatua.

CUERPO Y ALMA

Corporalidad Estatuaría y Actor Objetualizado - Cuerpo Como Aparato

La evidencia (al menos en segunda instancia) de que las figuras escultóricas de Muñoz no están implicadas en el devenir sino que, en calidad de objetos incapaces de desarrollar acción autónoma alguna, de ejecutar el necesario *levantar* la teatralidad-performatividad sino, a lo sumo, movimientos repetitivos establecidos por un mecanismo interno alejan a la figura del **acto teatral** aproximándola a la idea de actor objetualizado idealizado por Craig.

“En la tradición occidental, donde encarna a su personaje haciéndose pasar por él, el actor es ante todo una presencia física en el escenario que mantiene verdaderas relaciones ‘cuerpo a cuerpo’ con el público, que es invitado a captar la dimensión inmediatamente palpable y carnal, pero también efímera e inaprensible, de su aparición”⁵⁸⁰

El actor acostumbra a prestar su corporalidad al personaje. Tal cuerpo está jerarquizado estrictamente en cada estilo y estética escénicas -el drama psicológico utiliza sobre todo cara y manos, por ejemplo- y responde en su variedad de formas interpretativas a diferentes funciones. Así, determinadas corrientes teatrales vanguardistas del siglo pasado defienden puestas en escena en que se tiende a **objetualizar al actor**, evitando al máximo la expresión de su ego y de su humanidad para situar como ideal interpretativo la ejecución propia de los objetos mecanizados. Nos referimos principalmente a la *supermarioneta* (Craig) en que el cuerpo del actor es **sometido, encadenado y manipulado** por un sujeto creador externo (el director de escena).

Con anterioridad al proceso de re-teatralización, dominaba la interpretación naturalista basada en la afectación y los **actores-amo** llevaban la batuta de la representación, hacían y deshacían a placer. Si **Diderot** anticipaba la idea del actor como muñeco en manos del auténtico creador⁵⁸¹, el **poeta**, el proceso de re-teatralización desplaza la función creativa al **director de escena**, junto con la independencia del dispositivo escénico. En consecuencia, la aspiración de eliminar el sobrado protagonismo del factor humano (afectación) bajo una perspectiva de figuración global de una escena completamente controlada por el director, encontró propuestas actorales vanguardistas que alentaban su **objetualización**. Cuando se establece el ideal interpretativo en una búsqueda de perfección en las pautas establecidas por el director, integrar al actor como un mero elemento significativo más del sistema semiótico en pie de igualdad con respecto al resto de signos, surge la metáfora de la marioneta:

⁵⁸⁰ PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.33

⁵⁸¹ en “*La paradoja del comediante*” (1769), Diderot (1713-1784) se oponía a una interpretación que exigiera unos sentimientos concretos al actor alimentando la técnica y la apariencia en detrimento de la afectación.

“Una vieja historia de amor y odio una al actor y a la marioneta. Cuando el actor busca la perfección y la dificultad el gesto, siempre le viene a la memoria la metáfora del muñeco desarticulado, manejable según capricho, marioneta capaz de responder a todas las órdenes de un manipulador de gestos y voces”⁵⁸²

Así, describimos dos planteamientos que persiguen la asimilación de la objetualidad por parte del actor a través de dos representaciones del cuerpo humano en escena que presentan paralelismos con las figuras escultóricas analizadas.

La Supermarioneta de Gordon Craig (1872-1966)

Gordon Craig encabeza una de las más notorias experiencias utópicas regidas por la admiración por la **maquinaria** escénica que determinará su propuesta del actor ideal: la supermarioneta. Postula una restitución de la marioneta eliminando al actor vivo. Las ventajas que Craig reconocía al actor **mecanizado** son múltiples:

- La máquina tiene la capacidad de **repetir de igual forma** un mismo movimiento u acción previa y exteriormente establecido. De esta forma se elimina el poder que ostentaba el actor de convertir **cada interpretación en única y diferente**
- Aporta **teatralidad (artificialidad)** permitiendo convertir la escena en un espacio simbólico ostensiblemente diferenciado de la vida corriente, exento de toda ilusión de realidad y de *“personajes vivos en los que las debilidades y los estremecimientos de la carne sean visibles”⁵⁸³*.
- La globalidad de la representación se somete al **control y la codificación del director** de escena eximida de la creatividad actoral a intervención humana.

Frente a la convicción de abolición del actor de Craig⁵⁸⁴, Pavis defiende la necesidad de sustrato humano incluso en los supuestos más límites, a través de la manipulación de la maquinaria en alguna de sus fases y/o en la fase de recepción por parte del espectador. En este sentido, Muñoz se vale de ambos extremos. En el muñeco de **ventrílocuo** nos remite a la voz/manipulador ausente mientras que el espectador ve su rol alterado.

El Maniquí de Tadeusz Kantor (1915-1990)

Los planteamientos de Craig proyectaron su influencia a enfoques teatrales subsiguientes como el de **Kantor**, quien muestra una preferencia por los **objetos pobres**, encontrados, insignificantes -en sintonía con **acciones triviales** dignas de desprecio- al final de cuya jerarquía se encuentra el **maniquí**. Su condición modesta le otorgaría la capacidad de revelar su carácter objetual en la obra, apartándose del **“podio santificado”** del arte. Para que el actor pueda alcanzar tal condición ‘objetual’ e integrarse con el resto de elementos escénicos deberá permitir la **degradación** de su condición de individuo.

⁵⁸² PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.280

⁵⁸³ Pavis citando a Gordon Craig, *ibídem*; p.281

⁵⁸⁴ Afirma Craig *“Suprimid el actor y así desposeeréis al realismo grosero de los medios que le permiten florecer en el escenario. Ya no habrá personajes vivos que nos hagan confundir arte y realidad; ya no habrá personajes vivos en los que las debilidades y los estremecimientos de la carne sean visibles”*, citado en *ibídem*; p.281

Sus reflexiones escritas en torno a *La clase muerta* (70's escrita en 1975), ejemplo de obra del teatro de la muerte – *el maniquí es un modelo donde late una fuerte sensación de muerte*-, reflejan su convicción de que la vida se puede expresar en el arte sólo a través de la muerte. Las referencias a la muerte, las apariencias, el vacío, la falta de mensaje se suceden en sus textos que consideran al maniquí bajo dos perspectivas:

- Realidad de rango inferior: los objetos de rango inferior los únicos capaces de revelar su plena objetividad
- Transgresión: se trata de criaturas a imagen del hombre portadoras de la huella de la muerte, de la nada, manifestaciones del lado humano oscuro. Generan atracción y rechazo al mismo tiempo.

Esta convergencia de emociones en oposición generada por el maniquí⁵⁸⁵ bien podría satisfacer la tensión de opuestos característica de la obra de Muñoz, quien sin embargo, rechaza su condición extremadamente modificable y efímera del maniquí oponiéndola a la noción de estatua.

La indiferencia con respecto al transcurso cotidiano del tiempo, de la vida resulta opuesta a la idea de Kantor de hacer de su sala de representación una “prolongación de la calle”. La estatua expresa una dimensión temporal muy diferente al maniquí. Es portadora de memoria en su acepción tradicional mientras el maniquí está sujeto a variaciones periódicas en su apariencia. Su razón de ser estriba precisamente en los cambios de modas cada vez más frecuentes. Las materialidades “nobles” y efímeras de cada cual vienen a corroborar esta idea.

MEMORIA Y OLVIDO

Significación, Monumento y Desmemoria de la Posición Estatuaria · Olvido y Misterio

“Crítica aún preliminar. No se centra en el acontecimiento artístico como tal: en el oscurecimiento del ser en la imagen, en su detención en el entretiempo. El valor de la imagen reside para la filosofía en su situación entre dos tiempos y en su ambigüedad”⁵⁸⁶

Y es que el **olvido** cuenta como otra de las características que atribuye Muñoz, desde la visión del viandante urbano a las estatuas –según expone en “En una plaza”- o de las propias figuras que parecen haber olvidado su propósito – también objetos como el tambor, el apuntador...-. El olvido entendido como una forma de **memoria** [Borges], luego, una vez más, **ausencia** y misterio.

Al olvido de su razón de ser, de su destino, de los acontecimientos que precedieron y que habrían de desembocar si el instante en que “vive” la estatua se inscribiera en un fluir y que desembocan en su anonimato, se contraponen el sentido conmemorativo, su **monumentalidad**. El rol de la escultura en la medida en que se concibe como monumento también ha sido como

⁵⁸⁵ Y mantenida en la actualidad como por ejemplo en la pieza teatral “Futuros Difuntos” (2009) de La Zaranda.

⁵⁸⁶ LÉVINAS, Emmanuel. “La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Transcendencia y altura”. Trotta: Madrid, 2001; p.65

salvaguarda de la memoria bien desde parámetros simbólicos como desde el acontecimiento-participación (Valencia) quedan revertidos en Muñoz dominando el **olvido** -lo contrario de la eternidad (Berger) y una forma superior de memoria (Borges).

El tiempo resulta determinante en la configuración de la memoria. Muñoz comienza su ensayo de “*Notas Afines a Tres*” poniendo en relación dos elementos fundacionales de las prácticas escultórica y arquitectónica, el menhir y el dolmen, respectivamente. Su emplazamiento en el **espacio** infinito es remitido por Muñoz a la **percepción** de un instante en el **tiempo**. En ambos casos, sus hipotéticos propósitos prácticos, su función original ha quedado en el olvido convirtiendo al menhir y al dolmen en símbolo de su propio **misterio**, pues tal funcionalidad resulta ya inaccesible al conocimiento. Constituyen representaciones, signos de un misterio que, a diferencia del surrealismo, carece de solución, tiende a recrearse en sí mismo.

La conversión de los elementos escultóricos y arquitectónicos en **signos del propio misterio** es una cuestión que trata en otros textos, concretamente y con respecto a un estilo artístico que se recrea igualmente en el signo como la arquitectura barroca en “*Borromini-Kounellis. La luminosa opacidad de los signos*”. El **olvido** como forma superior de memoria lo toma de Borges, fuente de tantas otras metáforas aplicables a su obra.

“En el principio era el Menhir. Permítasenos la falsedad científica de afirmar que inmediatamente después comienza la termodinámica. Para ser exactos, su segunda ley, referida a la entropía: la progresiva erosión y desorden de la materia y de la mente, o, en su traducción vernacular: el olvido. [...] su percepción es similar a la de un momento en el tiempo. Cualquiera que fuese su propósito práctico, detenerlo, ya ha sido olvidado”⁵⁸⁷

Otro elemento, en este caso pictórico, que disfruta de un alto grado de misterio es el arte paleolítico incluido la segunda y última de las exposiciones que proyecta, “La imagen del animal”. El texto que firma para el catálogo, ‘Los primeros, los últimos’ hace una vez más referencia a tal cuestión, excluyendo la fecha de creación de las obras como factor condicionante del misterio, para situarlo en la **búsqueda**, necesariamente **insatisfecha**, por parte del espectador de una **significación**:

“La fecha en que fueron realizados los mejores ejemplos de arte rupestre nada resta o añade al misterio que dicha obra produce en el espectador. Puede decirse que esas imágenes poseen un significado. Sin embargo no lo podemos revelar y de hacerlo, dicho significado nunca agotaría su misterio”⁵⁸⁸

Parece que Muñoz tenga un especial interés por condensar en sus propuestas esta memoria de algo que ya se ha convertido en olvido (The Prompter), entendiendo **el olvido como un extremo del orden de la memoria**. Así, concurriría otra pareja de valor y contravalor en su producción, la memoria asociada al monumento y el olvido -una monumentalidad de algo cuyo motivo de conmemoración ha quedado atrás, algo que se ha convertido en parte del paisaje indiferenciado (Monument).

⁵⁸⁷ MUÑOZ, Juan. *Notas afines a tres*, en MUÑOZ, Juan & GIMÉNEZ, Carmen. “Correspondencias: cinco arquitectos, cinco escultores”. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Dirección general de Arquitectura y Vivienda: Madrid, 1982; p.17

⁵⁸⁸ *Ibidem*; p.41

UNIDAD Y FRAGMENTACIÓN

Imposibilidad de encontrar nada sin fragmentar

Las secciones pueden constar de un solo órgano -por ejemplo *Lo vi en Marsella* (P0010) en que se plantea un solo brazo metálico que sostiene el pasamanos- o abarcar la práctica totalidad del cuerpo - los orientales carecen de pies- Tom Flynn plantea en relación a la estatua ¿Dónde está el límite de percibir la sección o la totalidad incompleta (por metonimia)?⁵⁸⁹

Pero la tendencia a fragmentar, traicionando el principio clásico de unidad se extiende en todas direcciones y disciplinas. Esencialmente, Pirandello es un autor cuyo realismo pone en cuestión el hecho mismo de la realidad y separa el actor del personaje así como el personaje en sí mismo. Mientras que para Ibsen, por ejemplo, el personaje podía ser complejo pero siempre, uno para Pirandello:

"[...] cada uno de nosotros cree que es uno solo, pero eso es una asunción falsa; cada uno de nosotros es tantos, tantos, cuantas son todas las potencialidades del ser que hay en nosotros... Conocemos únicamente una parte de nosotros mismos, y con toda probabilidad, la menos significativa".

Hay, para el siciliano, una **máscara interna** vista solamente por la persona que la usa, y también **máscaras externas**, por las cuales uno es conocido por los demás. Esta máscara exterior puede ser algo creado por la propia persona o, por el contrario, impuesta por la sociedad cuya opinión pública le impide desembarazarse de ella. Tal planteamiento es trasladable a la representación artística muñoziana. Encontramos una variedad de máscaras que ocultan rostros pero ¿qué rostros ocultan? La pieza (P0277) nos muestra una cara exactamente igual a la máscara, como insinuando la inexistencia de verdad honda.

Tras este **estudio sobre una doble personalidad** de Pirandello salió a la luz su obra más famosa, *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Seis personajes en busca de autor*, 1921), que alcanzó un gran éxito en el montaje de Pitoëff en París, en 1923. En un teatro en el que se está ensayando una pieza nueva del propio Pirandello, entran seis personajes iluminados por una luz propia. Son criaturas de la imaginación de un artista, algunos con la personalidad plenamente desarrollada, otros sólo a medias. Al buscar a un autor están ansiosos de realizar su destino, e intentan explicarse al Director teatral: *"usted sabe que la vida está llena de absurdos que ni siquiera necesitan parecer verosímiles, porque son verdaderos... Digo que la locura sería precisamente lo contrario: esforzarse en crear cosas verosímiles para que parezcan verdaderas. Por otra parte, lo que usted llama locura... es la razón de ser del oficio de ustedes."* Es una demostración de la **incapacidad del realismo para desentrañar la realidad**. En el fantástico esbozo de la trama en que los seis personajes están envueltos, Pirandello muestra la total imposibilidad de adscribir motivos a sus acciones y de esperar que sus vidas puedan ser adecuadamente traducidas en términos teatrales.

⁵⁸⁹ FLYNN, Tom. "El cuerpo en la escultura". Akal: Madrid, 2002

El término **Papel**⁵⁹⁰ constituye una metáfora del origen de la noción de personaje en el teatro griego -cilindro de madera portador del texto y orientaciones interpretativas del actor-, idea original que se mantiene en el término **rol**. La separación entre actor y papel, que **presupone la existencia previa y posterior del segundo a la interpretación del primero**, vuelve a tener vigencia hoy superada la época en que la relación entre papel y actor se dirimía en términos de **imitación-identificación-encarnación [§A.3.1]**. Pero la disociación no se reduce al binomio actor-personaje. Pavis apunta a una concepción poliédrica también del personaje que, tras Pirandello y Beckett apunta a una multiplicidad:

“Está muy claro, a partir de BRECHT y PIRANDELLO, que el personaje es divisible, que ya no es una mera coincidencia de sí mismo donde coinciden la ideología, el discurso, el conflicto moral y la psicología. [...] El personaje no ha muerto; simplemente, se ha hecho polimorfo y difícilmente aprehensible. Era su única posibilidad de sobrevivir”⁵⁹¹

Pirandello enfrentando actor y personaje sobre el escenario contribuye al deslizamiento entre realidad y ficción.

Muñoz y la fragmentación

“[...] No es tanto que se unan los fragmentos como la imposibilidad de encontrar algo que no se ha fraccionado todavía”⁵⁹²

Tal fragmentación que se compone como unidad a través de una puesta en escena tensionada, asemejándose metafóricamente al proceso intelectual del recuerdo, -la construcción de una totalidad a partir de fragmentos sueltos que combinan realidad y ficción en proporciones desconocidas-.

REALIDAD E IRREALIDAD

Espacialidad

Peana como dispositivo de separación entre mundo Real y Ficción

También el principio de separación entre el espacio de representación materializado en la peana y el del espectador a pie de calle o sala es socavado. Si en 1990 Muñoz afirmaba sentir una cierta imposibilidad de abordar la estatua exenta de peana, más adelante tal incapacidad quedaría superada. La peana cumplía en el caso de las estatuas la función de elevar a la figura representada a un plano físico separado y superior al del público en general separando de una forma nítida ambos mundos. En este sentido, además de colocar en el mismo espacio estatuas y espectadores establece algunas estrategias curiosas que de una forma ambigua aluden a la separación, como en el caso de los orientales que, carentes de pies, también son concebibles como posados sobre una **cota inferior al suelo** de la sala. No se trata de dispositivos artísticos

⁵⁹⁰ PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.324

⁵⁹¹ *Ibidem*; p.339

⁵⁹² MUÑOZ, Juan. *Una conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.59

convencionales que tengan un sentido de enaltecimiento de la figura representada, pero la separación espacial persiste de esta forma y con otro sentido.

La estabilidad e inserción en un enclave permanente que proporcionaba la peana se ve sustituida por elementos de colocación transitoria **mesas, estanterías, muretes, balcones** o incluso sobre **otra figura**. Aún más inestables resultan figuras que descansando sobre el suelo o paredes muestran posturas difíciles de mantener a largo plazo sentadas en una cota (P0200) o el mismo ventrílocuo o P0091, los barcos sobre P0193, **de puntillas** -como la enana (P0223), *Chica con cesta* (P0244) o *Mirando al mar* (P0215)-; una figura carga a otra, situación de precario equilibrio y necesaria transitoriedad como *A caballito* (P0226) o (P0028) *Winterreise*.

Aislamiento Espacial por Introversión

Uno de los referentes pictóricos más mentados a este respecto “*Los Bañistas de Arsienes*” de Seurat plantea varias figuras que **se apropian de un espacio** en su derredor. Ese espacio, que Muñoz sugiere como cualidad de las mejores estatuas – el Balzac de Rodin como ejemplo- resultará fundamental en las instalaciones tanto en las relaciones entre las figuras de su campo al punto de establecer su terreno de influencia:

*Describen un espacio en torno a sí y conocen los límites de su terreno*⁵⁹³

Por otra parte, en la medida en que las inter-distancias cobran fuerza la connotación espacial resulta menos necesaria:

*“Poco a poco se hizo patente el hecho de que las figuras podían tener una relación entre sí o mostrarse indiferentes unas a otras. Me di cuenta de las tensiones del espacio entre ellas. ¿De modo que ya no era necesario volver a colocarlas sobre un suelo pintado? La indiferencia de las figuras entre sí acentuaba la distancia que las separaba. En ese momento ya no necesitaba el suelo como medio para afianzar la propiedad del espacio”*⁵⁹⁴

⁵⁹³ MUÑOZ, Juan en *ibidem*; p.156

⁵⁹⁴ *Ibidem*; p.153

7.3. IDENTIDAD Y ALTERIDAD

“Soy yo, y no cualquier otro. ¿Pero dónde estás tú, cariño? ¿Dónde estás tú, cariño? ¿Dónde estás tú y no cualquier otro?”⁵⁹⁵

La figura antropomorfa que presenta el madrileño nunca es completamente humana, registrando desviaciones o carencias de distinto orden. Así, Muñoz dota a sus figuras de una **cualidad tensora** que nace de incorporar una distancia-diferencia simultánea a la similitud, concordante con las palabras de Foucault:

“Y, sin embargo, la similitud es un marco indispensable para el conocimiento. Pues una igualdad o una relación de orden no puede ser establecida entre dos cosas a no ser que su semejanza haya dado cuando menos oportunidad de compararlas.”⁵⁹⁶

Esta aproximación y alejamiento de la imagen humana, la propia del espectador, también se da de forma natural en el desarrollo de la identidad a partir de la alteridad. En la obra muñoziana la expectativa de diálogo especular con la figura escénica desencadena un **deseo frustrado de identificación**.

7.3.1. CONSTRUCCIÓN DE LA PROPIA IDENTIDAD

La cuestión de la propia conciencia dividida, en términos menos académicos es abordada desde la filosofía de Žižek por González Panizo *“La escenificación Escultórica de Juan Muñoz como campos desideologizado: Žižek en el teatro de lo real”* [§2.1.1] así como, en un plano menos académico por Sheena Wagstaff en *“A mirror of consciousness”*⁵⁹⁷ y Lucy Lippard en *“The Spectacularity of Divided Self”*. La cuestión de la conciencia de sí mismo en el acto de contemplación del arte ha sido tratada en el capítulo del espectador y la mirada [§CAP6] mientras que lo relativo a la división de la identidad se planteará en este apartado.

La imagen de una/o misma/o

Una paradoja marca la percepción de la propia apariencia. Constituyendo el propio cuerpo el centro de la experiencia del mundo, no puede ser percibido en su integridad por sí mismo, no es objetivable⁵⁹⁸. Por tanto, la aproximación a la imagen del propio cuerpo es necesariamente mediada, a través de la observación de **nuestros semejantes (alteridad)** - la alteridad

⁵⁹⁵ Texto de *Will it be a likeness? (P0109)* en MUÑOZ, Juan; BERGER, Jon & STROMBERG, Tom. “Will it be a likeness?” [DVD+cuadernillo] Cannot Quit Producciones Audiovisuales, 2005; p.15

⁵⁹⁶ FOUCAULT, Michel. “Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas”. Siglo Veintiuno: Buenos Aires, 1986; pp.73-74

⁵⁹⁷ WAGSTAFF, Sheena. “Juan Muñoz. A retrospective”. Tate Modern: London, 2008; pp.94-103

⁵⁹⁸ Ni a nivel de imagen – los ojos necesitan una distancia respecto a lo observado- ni de sonido – nuestra voz resuena en nuestro interior distorsionando la escucha.

conforma la propia identidad en la medida en que nuestro cerebro, desde los primeros días de vida, aprende vía imitación a través de las neuronas espejo⁵⁹⁹ - o el empleo de **superficies reflectantes (espejo)** que nos devuelvan imágenes del mismo. Necesariamente existe pues un elemento mediador entre uno mismo y su reflejo que incorpora un grado de transformación, incluso distorsión, en la mediación⁶⁰⁰.

Semejanza entre Figura Antropomorfa y Espectador

Ambos mecanismos esenciales, **espejo** y **alteridad** acusan una presencia destacada en la obra de Muñoz y ambas requieren de una distancia respecto al dispositivo reflectante o al “otro”. Tal y como apuntamos en relación al diálogo especular derivado del aparato de representación apuntado por Cvejic [§3.2.5] la figura antropomorfa despierta en el espectador la búsqueda consciente o inconsciente de la propia imagen –acaso una búsqueda de identificación-.

Grados de identificación · Mediación o semejanza: La imagen del animal (magia)

Encontramos reflexiones diversas por parte de Muñoz en torno a la cuestión de la mediación a través de la imagen de nuestros **semejantes**, con fines en origen más allá de la auto-observación (*La imagen del animal · minarete desde donde mirar*). La estrecha relación - *necesidad* en palabras del joven comisario Muñoz- del hombre prehistórico con la imagen del animal que representa en sus cuevas reafirmaría la trascendencia de la **alteridad** para el cumplimiento del propio deseo:

La observación de sí mismo la realiza a través del ‘otro’ que camina, caza, se detiene y procrea. [...] Porque nunca desde entonces el representador necesitaría al representado en tan gran medida⁶⁰¹

Conflicto entre razón y creencia (emoción)

La **identidad mágica** entre el yo y la imagen del semejante, su máximo grado de identificación elimina la distancia entre ambos, parece superada en el hombre moderno –resulta en este caso adecuado el empleo del término falsamente neutro ‘hombre’- a través de su **mente racional**. No obstante, la experiencia nos dice que sucumbimos a los arquetipos míticos que conserva nuestra psique y que inconscientemente afloran según plantea “La leyenda del artista”. Esta mención también hace referencia a la experiencia frente a la obra de Juan Muñoz puesto que en conversaciones con personal del museo Guggenheim y con Rubén Polanco, ayudante del artista, aludían a un miedo irracional a transitar la instalación de *Many Times* por la noche en soledad. El conocimiento racional pugna con las profundas creencias puesto que no puede zafarse del influjo emocional provocado por el sustrato mágico de la observación de la alteridad

⁵⁹⁹ Existen estudios que demuestran que el segundo día de vida el ser humano ya es capaz de imitar expresiones faciales (véase “El contagio de las emociones” de Elsa Punset en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/redes/redes-mirada-elsa/1676633/>). Aceptamos pues que la imitación constituye una vía de conocimiento primigenia del ser humano y no resulta descabellado considerar la expectativa del reflejo propio en la imagen de la alteridad.

⁶⁰⁰ Para abundar en el empleo del espejo en la obra de Juan Muñoz [§A.4.5].

⁶⁰¹ MUÑOZ, Juan. *Los primeros. Los últimos* en MUÑOZ, Juan. “La imagen del animal: Arte prehistórico, arte contemporáneo”. [Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Palacio de las Alhajas, Madrid; Fundación “La Caixa” Barcelona] Ministerio de Cultura: Madrid, 1983; p.42

que conserva nuestra psique, al menos en unas ciertas condiciones espacio-temporales, al menos en una primera instancia. Tales condiciones pueden favorecerse a través de la configuración y puesta en escena de determinadas imágenes antropomorfas. Este sería otro de los conflictos que Muñoz plantea a la mirada: lo que sabe y lo que “cree”.

Semejanza = Igualdad y Diferencia

La concepción de la **alteridad como tal** requiere de la percepción de un grado de **semejanza**⁶⁰² lo que supone un simultáneo a un grado de **diferencia** -la misma expresión “nuestros semejantes” alude a un orden de relación de oposición dual **igualdad / diferencia**-, diferencia que fácilmente conduce a una **personalización**, esto es, la identificación de la figura por diferencia con un@ mism@ y atribución de identidad a la figura.

¿Cómo resuelve la figuración genérica?

Luego ¿cómo representar una **alegoría de la alteridad**, una personificación despersonalizada de “el otro”? ¿Cómo resuelve Muñoz cuestión del grado cero, de la figuración genérica? tras el análisis del gabinete de personajes empleados por Muñoz **[§7.1]** entendemos que su resolución de la figura genérica se mueve en varias direcciones, desde el uso de imágenes convencionales de horizontes de figuración ya institucionalizados (muñeco, **personajes** y **estatuas**) que constituirían **alegorías** por su condición de signo desligado de un significado cerrado, hasta estrategias de **configuración** de la figura (escala, técnicas que reducen el grado de iconicidad difuminando, etc. como de puesta en escena (ocultar, pose,...) que eluden la personalización, la identificación de un sujeto particular.

7.3.2. ALTERIDAD COMO NUEVA REFERENCIA FILOSÓFICA

El “no yo” y la multiplicación de perspectivas

La Real Academia de la Lengua Española define **alteridad** (del lat. *alteritas, -ātis*) como la **condición de ser otro**. Por tanto, **otredad**, en un sentido estricto, se considera “el otro” de entre dos (*alter* en latín) (del griego *heteros*, otro, opuesto, en oposición). La tradición fenomenológica señala la alteridad como entidad en contraste con respecto a la cual se construye la **identidad** e implica la habilidad de distinguir entre el “yo” (self) y “no-yo” (not self), asumiendo, en consecuencia, la existencia de **un punto de vista alternativo al propio**. El concepto fue establecido por Lévinas quien junto a Bajtín nos aportarán un contexto filosófico desde el que dar cobertura a ciertas estrategias de representación alegórica de la alteridad por parte de Muñoz.

⁶⁰² “Y, sin embargo, la similitud es un marco indispensable para el conocimiento. Pues una igualdad o una relación de orden no puede ser establecida entre dos cosas a no ser que su semejanza haya dado cuando menos oportunidad de compararlas” en FOUCAULT, Michel. “Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas”. Siglo Veintiuno: Buenos Aires, 1986; pp.73-74

Hemos querido complementar estos análisis previamente realizados con las aportaciones que sobre la cuestión de la alteridad plantea Lévinas en razón de sus razonamientos en torno a la estatuaría aquí contemplados. Por otra parte y considerando las amplias referencias literarias del objeto de estudio, la aparente conversación entre figuras en *Stuttering Piece (P0160)* o las *Escenas de Conversación*, estimamos igualmente pertinente incorporar el dialoguismo de Bajtín.

LÉVINAS, Emmanuel (1906-1995) · ESTATUA Y DOBLE

El uso actual del principio filosófico que sugiere cambiar la perspectiva propia por la del 'otro', fue recogida por Emmanuel Levinas en "*Alteridad y Trascendencia*" (1961)⁶⁰³. Durante los 1950's Levinas abandona la ontología (la primacía del "ser", la "esencia") para abordar la **ética** como filosofía primera. El mundo y la sociedad resultantes de la primacía de la esencia, asociada a la modernidad, hacía prevalecer según el filósofo un **ensimismamiento** que relegaba al olvido aspectos fundamentales del sujeto como los sentimientos o aspectos básicos del carácter ético que daban sentido a su consideración como persona. Este cambio de foco deriva en el abandono de la centralidad de uno mismo para posar el centro en el otro, un cambio que concuerda con el enfoque Aristotélico del "entre":

*"Debíamos, por consiguiente, surgir del ego cartesiano y ver más allá de nosotros mismos; aceptar que somos, tal y como señalaba Aristóteles en su Política, animales cívicos; aceptar que a mi lado se encuentra el Otro, gracias al cual soy yo quien soy."*⁶⁰⁴

Lévinas considera que lo importante no es el ser, lo concreto, sino la **diferencia**. Rompe con el esquema **sujeto-objeto** y lo sustituye por **yo-otro** que descentraliza el yo y la conciencia, abriendo la posibilidad de una verdadera **trascendencia** basada no en el *dominio* del otro sino de la *visión* del otro (de sus creencias y conocimientos). El **diálogo** y **entendimiento** caracterizarían dicha trascendencia.

Los espacios intersticiales del objeto de estudio, aquellos que permiten la relación y dan sentido a las figuras de Muñoz, *in-significantes* por sí mismas acaparan "*el terreno del significado*". No obstante, sus figuras se resisten a devolver a la mirada descentralizada visiones alternativas (en términos de género, cultura, orientación sexual, etc. esos "otros" relatos que ha alumbrado la posmodernidad). Devuelven mera diferencia –aquello que podían decir fue, en caso de existir, olvidado ya-, absortas en su esencia metafórica de pura alteridad e impidiendo de esta manera el *diálogo especular* esperado de la escena que conforman. Contribuyen al descentramiento del sujeto observante sin constituir fuente de visión alternativa si bine apuntando a su existencia. Frente al ético entendimiento y diálogo defendido por Lévinas, el espacio intersticial deviene su negativo: *extrañamiento, inquietud e imposibilidad*

⁶⁰³ MUÑOZ, Juan. [*Hablando en Alburquerque*] en SEARLE, Adrian [ed.] "Juan Muñoz. Writings/Escritos". Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.201

⁶⁰⁴ <http://www.filosofia.net/materiales/num/num22/levinas.htm>, consultado el 10-02-2010

comunicativa. Una vez más realidad y representación se confunden en Muñoz, pues la alteridad es, fundamentalmente **extrañeza** para él:

“JM: ...el problema humano es el de la extrañeza del otro... tienes enfrente a otro ser humano que no es como tú. AS: ¿Cómo ocurre siempre en la vida real? JM: Sí, como ocurre siempre en la vida real. AS: ¿Quieres decir que la gente de verdad es siempre más extraña que cualquier confrontación con una obra de arte? JM: Sin duda. La persona que va sentada a tu lado en el metro es el ser humano más extraño que puedas imaginarte.”⁶⁰⁵

BAJTIN, Mijail (1895-1975)⁶⁰⁶ · VOZ E INTERTEXTUALIDAD

Desde planteamientos lingüísticos, Bajtín defiende el **enunciado** como unidad de comunicación verbal en detrimento de la **palabra**, dando un giro a la semiótica vigente y proponiendo la trans-lingüística como forma válida de análisis. Así, el **punto de vista o perspectiva particular** desde el que el enunciado se expresa y que necesariamente está ligado a un ambiente social determinado, se denominará **voz**. La actividad de enunciar establece diferencias en los valores generalmente a través de la **entonación**, ya que, las mismas palabras cobran diferentes significados en función de ésta y del **contexto** específico en que son enunciadas.

Las cuestiones previas encuentran su ámbito de aplicación natural fundamentalmente en las *Piezas de Radio y Performativas* – en relación al medio / contexto radiofónico pero también en el diálogo de sordos de la *Pieza Tartamuda (P0160)* [§Fig.3.1].

Así, observamos un ejemplo de **divergencia entre enunciación y palabra** en el medio radiofónico en *A Registered Patent [...] (P0111)* donde el discurso pretendidamente objetivo elaborado bajo parámetros del texto legal imbricado de las patentes es enunciado bajo una entonación extremadamente rica en matices en una suerte de relato, de tal forma que palabra y tono funcionan en direcciones divergentes [§A.6.4] dificultando enormemente la comprensión, especialmente en condiciones de escucha desatenta.

Según Bajtín, la significación puede llegar a existir sólo cuando dos o más voces se ponen en contacto, dando lugar a la **comprensión**. El rechazo de Bajtín a la concepción del “yo” individualista concluye un **“yo” eminentemente social**, compuesto por los diversos “yoes” asimilados a lo largo de la vida, relacionados con las voces escuchadas, que van conformando nuestra ideología, nuestra colección de **palabras asociadas a valores**.

Poco antes de fallecer Muñoz afirmaba tener un lenguaje propio. Las múltiples alusiones a pinturas, esculturas, lecturas, personajes, filósofos, y la ausencia de complejos a la hora de tomar aquellos aspectos que llamaban su atención [§A.5.3] –asociarlos a valores personales, no necesariamente a los convencionales- parecen apuntar a una conformación del mismo a partir de años y años de aguda observación de la vida cotidiana además de un abanico amplio

⁶⁰⁵ LINGWOOD, James & MARÍ, Bartolomeu (comis.). “Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio”. La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.123

⁶⁰⁶ PONZIO, Augusto. “La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea”. Cátedra: Madrid, 1998

de fuentes culturales. Tales extremos acercan su obra a la **polifonía** del discurso de Bajtín caracterizada por a) *heteroglosia*: naturaleza ambigua de la palabra – en nuestro caso, signo- y la versatilidad significativa del lenguaje en su proyección histórica -exponente claro de esta opinión en relación a la estatuaria es el texto *En una plaza*, basado, a su vez, en otro texto de Octavio Paz- y b) *dialogismo*: inscripción del discurso en una práctica comunicativa que modifica el estatuto del discurso, del texto, del autor y del lector -Barthes y Eco-, divergentes del formalismo.

7.3.3. DOBLE · IDENTIDAD DIVIDIDA

DESDOBLAMIENTOS DE FIGURAS EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

Los desdoblamiento de figuras en la obra de Muñoz resultan muy frecuentes, concretándose en diferentes formas. Existen desdoblamiento de **figuras de igual materialidad** que apuntan al concepto de **doble**, incluso desde el propio título, aunque en otras ocasiones se haga mención a “dos” -como *Enano Doble* (P0083), *Vivir en una caja de zapatos* (P0001), *Dos figuras mirando de lado* (P0172), *Dibujos para Puesto Fronterizo* (P0195) y un largo etcétera- así como desdoblamiento que difieren en materialidad operándose a través de un MECANISMO ASOCIADO A LA REPRESENTACIÓN DE APARIENCIAS como la **sombra** – cuya presencia excede la accidentalidad por iluminación de la pieza erigiéndose una relación convergente con la figura generadora que le confiere un auténtico estatus de figura- o el **reflejo** derivado de la confrontación con un espejo – como *Las últimas palabras de Neal* (P0180), *Sara with mirror* (P0175), etc.-.

EXTENSIÓN DE LA DUPLICACIÓN EN LA OJM

Los tentáculos disciplinares del objeto de estudio nos mueven a aportar interpretaciones los desdoblamiento en múltiples sentidos que remiten a la propia **representación**⁶⁰⁷ como temática y campo de juego así como a la dialéctica **alteridad/identidad**.

Personaje Teatral

Desde la teatrología el doble hace alusión a una gama de relaciones entre **personajes** o a la proyección de un mismo personaje que resulta extensible a la proyección del espectador sobre la escena (búsqueda de identificación, de diálogo especular):

“A menudo el doble es un hermano enemigo [...], un alter ego [...], aquel que hace el trabajo sucio [...], un cómplice [...], un interlocutor [...] o una proyección de sí mismo para el diálogo [...]. Entre la identidad y la alteridad, igualmente irrealizable, el personaje está siempre, como el teatro, buscando a su doble.”⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ de apariencias. Distíngase del concepto de *doble* bajo parámetros mágicos [SA.3.1].

⁶⁰⁸ PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.142

El espectador identificado con un personaje

Muñoz amplía el influjo de la duplicidad también en varios sentidos. A la proyección de un solo personaje o la relación de personajes entre sí (sombra o reflejo, doble de igual materialidad) cabe añadir el planteamiento de **rol duplicado para el público**. Es lo que se deriva del agudo análisis de Lynne Cook⁶⁰⁹ con respecto a la pieza *Waiting for Jerry (P0102)* donde señala que la conocida melodía de la serie de animación Tom y Jerry junto al hueco del ratón posiciona inmediatamente al espectador en situación de identificación con uno de los dos personajes para verse *perseguido o atormentado por su antagonista* eliminando la distancia psicológica y la alienación propias de otras de sus piezas.

Voz (performer) duplicada

Por otra parte, el doble papel que Muñoz se auto-atribuye o interpreta en *Building for Music (P0110)* como el arquitecto (ficticio) Johan Alten y el del presentador del programa (ficticio) amplía tal duplicidad al propio autor/actor (doble personaje). Materializándose un efecto espejo también con el tiempo y la arquitectura en esta pieza.

DOBLE E INFLUENCIA SOBRE LA IDENTIDAD DEL ESPECTADOR

Desde los planteamientos miméticos griegos originales del ámbito escultórico, el concepto de doble es asociado al de encarnación, gracias al ritual concita un sentido mágico [§A.3.1]. La mirada del hombre moderno –masculina, única, razonable y escéptica ante la magia- recae en la semejanza de las apariencias para considerar la figura mero ilusionismo. La fractura en los pilares de la modernidad, no obstante, arroja dudas sobre la unicidad del “yo” para entender que tal cosa no existe, dando lugar a la introducción del “otro”/u “otros” en la configuración de la propia identidad.

Muñoz parece aunar un sustrato de las tres versiones en la figura que propone. En primer lugar, induce/ se vale de las creencias inconscientes insertas en nuestra psique que, en primera instancia/impresión, remiten a los supuestos mágicos ancestrales que parecíamos haber superado, a la impresión de auténtica vida en la estatua. En segunda instancia, el espectador corregirá su apreciación inicial mediante el raciocinio, observando los indicios que las figuras le proporcionan de ser inánimes. Finalmente, la duplicación/multiplicación de figuras le devolverá una imagen, un reflejo “genérico”, dividido, despersonalizado, inánime que choca con la preconcepción de sí mismo. Reflejo y creencia en conflicto de nuevo. No puede ser. Un reflejo que no refleja identidad alguna. Anonimato, extrañeza, un espejo que deshabita.

MÁSCARA Y SOMBRA · IDENTIDAD DIVIDIDA · PSICOANALÍTICA JUNG

Volviendo dos ideas previamente apuntadas - a) la figura tan sólo existe para la mirada (Bozal) y b) la expectativa especular que despierta la escena- consideramos oportuno hacer mención al concepto de **máscara en el psicoanálisis**, enfrentado al de **sombra** (en ambos casos

⁶⁰⁹ COOKE, Lynne. *Juan Muñoz: La palabra que crea el universo* en SEARLE, Adrian [ed.] & COOKE, Lynne. “Juan Muñoz. Permítaseme una imagen” [exh. cat.]. Turner: Madrid, 2009; pp.123-138

representaciones) que iluminará tanto el influjo de la duplicación sobre el sentido de identidad del espectador como la noción de personajes antagónicos.

Máscara hace referencia a todo artificio que oculta el rostro del individuo, portando la raíz francesa *masque*, la doble significación de interponerse ante el rostro y permitir su transformación. Desde la psicodinámica individual, la máscara recoge el conjunto de los **aspectos ideales** portados por el sujeto. Características que se han ido estructurando a partir de las interacciones sociales y que le son favorables. Desde la interpretación de **Jung** (persona) la persona se identificaría/reconocería en aquellas características propias que le resultan agradables, que ejercitan con frecuencia, de las que nos enorgullecemos, etc. En oposición al concepto psicodinámico de la **sombra**. Este concepto aunaría las **características moralmente inaceptables**, las pulsiones reprimidas, lo que se desprecia y teme. En ocasiones la sombra individual se detecta por proyección Campbell alude a que la sombra es representada a menudo por un individuo del mismo sexo con atributos que se consideran deleznable. Si la identificación de la persona con su máscara es característica de las neurosis, la misma identificación con la sombra da lugar a las psicosis.

ENANO, BUFÓN Y REFLEJO INVERSO

Una figura ilustrativa del desdoblamiento entre virtudes y defectos cuya imagen encierra cierta distorsión negativa y que, a su vez, es reflejo de otra figura anormalmente positiva es el bufón. Rol frecuentemente encarnado por enanos, ligados al mundo del espectáculo y lo grotesco en otros tiempos, como miembros destacados de la Corte⁶¹⁰. El enano, dada su apariencia, actuaba como reflejo inverso de la figura idealizada del Rey, como una especie de espejo grotesco a quien se le permitía reflejar los defectos de éste y explicitar las verdades menos 'correctas'. Según indica Sarrionandia en su breve escrito *El Rey y el bufón*⁶¹¹, los enanos han acompañado a mandatarios de todo tipo de culturas a lo largo de la historia, soportando la negación de



Fig. 7.22 · Enano Doble (P0083)

Muñoz a establecer una relación cultural directa con el imaginario español: desde los faraones de la quinta dinastía egipcia a reyes aztecas pasando por Tamerlan en Turquía y un largo etc. La cuestión que se plantea es el por qué de la necesidad del bufón, un personaje que no se limita a divertir sino que requiere de cierta deformidad física y que quizá inspira mayor

⁶¹⁰ "El enano es una imagen constante en el periodo barroco. Lo encuentras en muchas pinturas italianas, aparece incluso en películas japonesas. El enano era la única persona que podía criticar a la corte; debido a su deformidad física se le permitía deformar y exagerar la realidad [...]" MUÑOZ, Juan *Una Conversación*, julio 1990 en LINGWOOD, James. "Monólogos y Diálogos". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.62

⁶¹¹ SARRIONANDIA, Joseba. *El Rey y el bufón* en "Yo no soy de aquí" Hiru: Hondarribia, 2002; pp.164-167

confianza y desde luego se le dota de una infinita mayor permisividad en sus juicios. La conclusión de Sarrionandia es la siguiente:

“El rey y el bufón forman casi una única persona, aunque doble, como si cada cual estuviera con su espejo contrapuesto, por encima del resto de la corte. ¿La esquizofrenia del poder? El rey necesita tener a su lado su otra conciencia. Para consigo mismo y los cortesanos necesita ver fuera de sí su otro lado, su parte fea, mala, insensata y risible. La imagen real del rey se destaca si se saca fuera de él su malaparte.”⁶¹²

El rey es el modelo supremo de la norma social, quizá la proximidad de su contrapunto aporte verosimilitud a tal ideal. El plano inverso de irrealidad. Pero el enano de Muñoz se desdobra en otro enano, no compensa figuras sino que las duplica – nótese que el título de esta pieza (como en otras) alude a un enano doble, no a dos enanos- acaso funciona como un reflejo que no puede reflejar del espectador, igualmente desdoblado/múltiple.

“Shadow-Play” · Vito Acconci (1970) · Mi Sombra, Mi Enemigo



Fig. 7.23 · *Shadow-Play* (dos fotogramas) (1970), Vito Acconci

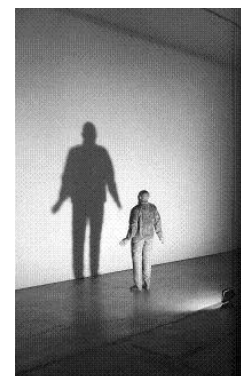


Fig. 7.24 · *Towards the Shadow* (P0216)

En *Shadow-Play*, un filme de Súper 8 (transferido a video blanco y negro sin sonido) de 2'30" de duración (MoMA) Vito Acconci se muestra en un combate de boxeo contra su propia sombra. A finales de los 1960's Vito Acconci abandonó la poesía para trabajar con el cuerpo y su relación con el espacio. La indumentaria no es deportiva ni se aprecia rigor técnico en los golpes lo que induce a pensar en la propia personalidad dividida, proyectando una imagen de sí mismo como su propio enemigo. Esta pieza forma parte de *Manipulations*⁶¹³ que a su vez se integra en los denominados *Three Relationship Studies (Manipulations, Imitations, Shadow Play)*⁶¹⁴ reúne tres ejercicios de carácter conceptual que suponen exploraciones del cuerpo como espacio. En *Manipulations*, se centró en la relación de su cuerpo con el otro y la manipulación que acarrea.

⁶¹² Ibidem; p.167

⁶¹³ Juan José Freire alude a la influencia que sobre Acconci tuvieron los planteamientos del Judson Dance Theater o el cine experimental estructuralista proyectado en Anthology Film Archives, impulsando al italiano a interesarse por la performance, el cine en Super 8, el vídeo, el sonido y la instalación, desarrollados en el espacio de la galería o del museo. Para ampliar la información al respecto véase FREIRE Juan José. *Manipulations*, de Vito Acconci: un juego de espejos, en: http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_79/Aguijon/5_Manipulations.pdf, consultado el 15-3-2015

⁶¹⁴ Tres estudios de relaciones [manipulaciones, imitaciones, juego de sombras]

Esta relación entre el yo y la propia imagen es el principio que ha conducido a distintos historiadores, Rosalind Krauss entre otros, a hablar de la **estética del narcisismo** en los orígenes del vídeo. No es el caso de Muñoz pues las figuras que dan lugar a las sombras responden a figuras despersonalizadas. En este caso diríase que la más notoria aproximación sería *Towards The Shadow (P0261)*. Previamente analizada en su puesta en escena conjunta [Fig.5.15] el potencial accidente de tráfico apunta a la causa del grito/sorpresa que sostiene su expresión facial. En caso de plantearse en solitario las referencias contextuales/narrativas quedarían eliminadas primando el enfrentamiento de la figura a una sombra de tamaño muy superior, incrementándose la tensión en el espacio entre ambas.

“Theme Song” (1973) · Vito Acconci · *Aparente convivio con el espectador*

Si en *Shadow Play* luchaba contra su sombra estableciendo una especie de relación conflictiva entre dos aspectos de su propia identidad enfrentándolos, a nivel de puesta en escena resulta altamente sugerente la actitud que mantiene con respecto al posible espectador en la posterior “Theme Song”⁶¹⁵ (1973) en que el artista se dirige directamente al espectador no sólo a través de su mirada sino de sus propias palabras buscando una suerte de intimidad en ausencia de este segundo, con lo cual se trataría de una comunicación simulada o diferida temporalmente. Esta cercanía a la pantalla, la posición corporal que sugiere confianza, el lenguaje de proximidad (similar al empleado en la franja de horario radiofónico en Muñoz).

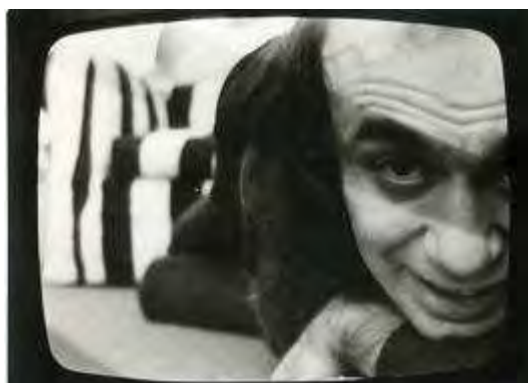


Fig. 7.25 · *Theme Song* (fotograma) (1973), Vito Acconci

⁶¹⁵ Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=inKAe7wHeFg> (33'), consultado el 23-11-2014

7.4. EL ESCENARIO HUMANO · PUESTA EN ESCENA DE DINÁMICAS INDIVIDUALES Y SOCIALES

Pavis toma el sentido etimológico de la palabra “figura” en alemán -que conjuga dos significaciones, silueta y personaje- para referirse a ella como **forma imprecisa** que adquiere significado según su posición estructural⁶¹⁶. Es la **imprecisión** de los rasgos de la figura otorga a su **posición estructural** en el esquema global de fuerzas entre figuras (sintaxis) una relevancia superior a su **esencia interna/individual**:

“La figura gana en coherencia sintáctica (en la configuración actancial) aquello que pierde en precisión semántica: se convierte en una noción estructural adecuada para formalizar las relaciones entre los personajes y la lógica de las acciones”⁶¹⁷*

El valor de la figura, depende pues de **sus relaciones de diferencia y relatividad** minimizando la carga semántica de su propia naturaleza. En este sentido, recordamos que las figuras de Muñoz comenzaron planteándose como ausencia para pasar a presentarse absortas en sí mismas y derivar, finalmente, en escenas de componente relacional. En cualquiera de los casos se pretende una atmósfera de normalidad [**§5.4**]:

“Yo amo los momentos en que nada ocurre, cuando por ejemplo un hombre dice: ‘¿Me da fuego?’ Ese tipo de solución me interesa enormemente”⁶¹⁸

El análisis de la **disposición** de las figuras constituye una operación fundamental de la puesta en escena que fija la situación dramática. Lógicamente requiere del análisis de las relaciones que las figuras establecen con **respecto al contenedor, al espectador y entre sí**. Los dos primeros estudios han sido previamente realizados en los capítulos referidos al enmarcado [**§CAP4y5**] y el lugar de la mirada [**§CAP6**], de forma que pasamos a describir las escenas típicamente muñozianas que hemos denominado **dinámicas**⁶¹⁹ en atención a las fuerzas implícitas que tensan cada una de las **situaciones dramáticas** representadas que entendemos centralizan el núcleo de planteamientos escénicos de la obra⁶²⁰.

⁶¹⁶ “La configuración de los personajes de una obra es la imagen esquemática de sus relaciones en el escenario o en el sistema teórico actancial. Es el conjunto de la red que conecta las distintas fuerzas del drama” en PAVIS, Patrice. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”. Paidós: Barcelona, 1980; p.90. Habiendo sido previamente analizadas las características individuales de los personajes muñozianos estimamos que un análisis comparativo entre nociones como papel, rol, tipo, personaje o máscara, sería de interés si bien excede el alcance del presente estudio.

⁶¹⁷ Ibidem; p.207

⁶¹⁸ MUÑOZ, Juan. *El rostro de Pirandello* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.133

⁶¹⁹ Dinámica: 4. f. Parte de la mecánica que trata de las leyes del movimiento en relación con las fuerzas que lo producen. 5. f. Sistema de fuerzas dirigidas a un fin. Véase www.rae.es, consultado 2-3-2014

⁶²⁰ “Mediante una serie de ambiciosas obras que captaron la atención del público en la década de 1990, Muñoz fue uno de los artistas que promovieron un curioso retorno, de orientación teatral, a la escultura figurativa. Para estos artistas la

TRÁNSITO A NINGUNA PARTE

La tensión en el orden de la movilidad tratado a lo largo de la tesis doctoral -movilidad/estasis, estabilidad/inestabilidad, equilibrio/desequilibrio- deriva en determinadas situaciones dramáticas que, bien incluyendo figuras o en su ausencia -a través fundamentalmente de elementos arquitectónicos auxiliares relacionados con el desplazamiento o de mobiliario en situación de caída- remiten a un movimiento en estado potencial -“*La imagen de lo que se mueve hacia, sin llegar a.*”⁶²¹ - que bien **no termina de darse** pero que genera **suspense** o bien se da en el contexto de un **lapso espacial limitado en bucle**.

Elementos arquitectónicos

En este sentido, el tránsito potencial -antes o después del lapso suspendido- de un “alguien” se infiere a partir de la funcionalidad de los elementos auxiliares arquitectónicos pensados en relación a un usuario:

*“Estas barandillas están muy relacionadas con el cuerpo y con el paso, con el atravesar; vienen de otear desde un balcón”*⁶²²

En ocasiones tales elementos presentan un tamaño cercano al 1:1 que puede aludir al espectador como posible transeúnte o usuario respondiendo en otras a un tamaño objetual que alude a una figura ausente. Tales imágenes proyectan **inestabilidad** instando a un **desplazamiento sin destino conocido**, a ninguna parte -pasamanos que prefiguran desplazamientos de caída -*Sin Título (P0145)*- similares a los muebles en los grabados *Furniture (P0266)*, o ayudas para el desplazamiento en cota inexistentes *Lo vi en Marsella (P0141)* el sujeto observador es instado al desplazamiento en primera instancia y disuadido del mismo en segunda -. Un ejercicio, en cualquier caso que implica al conjunto de su corporalidad aunque no llegue a darse más que por proyección mental.

Figuras atrapadas entre la aspiración y la incapacidad

Las piezas con figuras que registran desplazamientos mecanizados en el mismo sitio -por ejemplo *Vivir en una caja de zapatos (P0001)*- no distan dramáticamente en exceso del personaje estático de la bailarina o de escenas como *Esquina positiva (P0058)* [Fig.5.14], tal y como veíamos en el capítulo dedicado al tiempo. Su imagen despierta la aspiración e imposibilidad de un movimiento inferido, sin desarrollo.

*“Están a punto de irse a otra parte [...] la bailarina trata sobre la posibilidad de movimiento y sobre la esperanza, sobre la convicción y su ausencia, imposibilidad, incertidumbre...”*⁶²³

intensidad del escenario humano que se ponía frente al observador era más importante que cualquier cuestión formal de las tradicionalmente vinculadas con la escultura” POTTS, Alex, *El teatro escultórico de Muñoz: ‘el espacio intersticial es el terreno del significado’* en WAGSTAFF, Sheena (ed.) “Juan Muñoz. Una retrospectiva”, [Exh. cat.] Turner: Madrid, 2008; p.125

⁶²¹ MUÑOZ, Juan. *De la luminosa opacidad de los signos* en SEARLE, Adrian [ed.] “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.57

⁶²² MUÑOZ, Juan *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.59

UN HOMBRE SOLO EN UNA HABITACIÓN

Expectativa de un Acontecer Eternamente Demorado

Otra situación dramática/escena indiscutiblemente muñoziana deudora de la famosa novela de Dino Buzzati “El desierto de los tártaros”⁶²⁴, es la espera vigilante ante el previsible acontecer de un peligro indeterminado e inminente que jamás termina de llegar⁶²⁵ –en la novela, la amenaza del ataque de los tártaros por el desierto-, muy propio también de la literatura de Poe. Tal posición de espera-alerta previa se manifiesta tanto de forma explícita a través de algunas figuras como el ventrílocuo –por ejemplo la pieza *The Wastedland* (P0020) [§A.5.2]- como de forma implícita en balcones o torres de vigilancia:

“Esas torres son el lugar donde se atiende a lo que continuamente posterga su llegada.”⁶²⁶

El artista en su estudio, el oyente en su habitación

La espera se plantea en soledad y en relación a un espacio enmarcado, remitiendo igualmente a los retratos históricos de artistas en su estudio así como a las condiciones receptoras supuestas al oyente radiofónico. En este caso, a la consideración del receptor como individuo único y diferenciado se le asocia **un espacio de intimidad** que aparece en la mención a los orígenes de *A man in a room*, *gambling* (P0108) y el tipo de oyente que Muñoz imaginaba concretamente para sus obras radiofónicas.

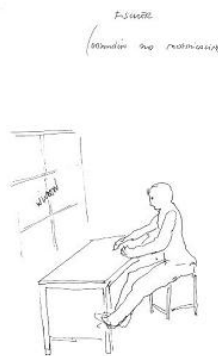


Fig. 7.26 (sup.) · San Jerónimo en su Gabinete (1514), Alberto Durero

Fig. 7.27 (izda) · Dibujo del Cuaderno nº17 (1990-1991) con la inscripción “absorción y teatralidad”

“The starting point was the medium of radio, and the idea of a listener, in a room of their own, late at night. I think this most intimate of audiences was the one that Juan liked most.”⁶²⁷

⁶²³ MUÑOZ, Juan, *ibídem*; pp.60-61

⁶²⁴ BUZZATI, Dino. “El desierto de los tártaros”. Alianza Editorial: Madrid, 1999

⁶²⁵ “A veces tengo la sensación de que mi obra reciente es sobre la espera, esperando algo que podría no ocurrir jamás, por otro lado temiendo que ocurra, incluso deseando que nunca pueda ocurrir. Es como mantener la obra en ese estado que llamaríamos deseo; mantenerla en ese grado de deseo, simplemente aguantarla ahí, ese anhelo, esa incertidumbre, mantener la obra en ese preciso. O como observar una puerta que alguien puede abrir un día” en MUÑOZ, Juan *Una Conversación, julio 1990* en LINGWOOD, James. “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.60

⁶²⁶ MUÑOZ, Juan en POINSOT, Jean-Marc en “Juan Muñoz. Sculptures de 1985 à 1987” [exh.cat.]. Capc Musée d’art contemporain de Bordeaux: Paris, 1987; p.14

⁶²⁷ NOOD, Gerry van [ed.]. “Off Limits. 40 Artangel Projects”. Merrell: London, 2002; p.88

Esta serie de escenas aluden siempre a un individuo en la soledad de su espacio pero, a su vez, se refieren a momentos distintos con respecto a la creación que parecen recuperar el **juego especular** tan del gusto muñoziano. Al fin y al cabo, el artista en su estudio constituye el momento previo a la creación mientras que el oyente de radio recibe la pieza ya concluida.

Por su parte, las figuras absortas **[§6.3.2]** habitan en su presente suspendido y dirigen su mirada a un horizonte que, en coherencia con la inversión espacial también recurrente en el objeto de estudio podría ser tanto exterior como interior:

“Un monólogo continuo en una habitación, una especie de paisaje interior”⁶²⁸

DINÁMICAS DE (IN)COMUNICACIÓN

Al hilo del **monólogo**, tal ensimismamiento, lejos de reducirse a piezas con una sola figura, se incorpora a conjuntos en que cada personaje se muestra aislado, prescindiendo de toda comunicación y carentes de un eje de visión común. En piezas como *Enano doble* (P0083), *Dos bailarinas* (P0209), *Dos centinelas* (P0077), *Figuras colgantes* (P0219), *Una habitación donde siempre llueve* (P0225) o *Bailarinas en Apartamento* (P0081). Tales piezas ejemplifican una atención de las figuras orientada en **direcciones divergentes**. La comunicación resulta nula e induce a interpretar **perspectivas/mundos interiores aislados**.

Sin embargo, la orientación **en convergencia** tampoco redundaría necesariamente en una aparente relación comunicativa entre figuras. La posición, gestualidad y rostro tendente a lo hierático impiden la inferencia de relaciones sociales en piezas como *Vivir en una caja de zapatos* (P0061) – en esta versión las miradas de la figuritas convergen en un punto interior al contenedor común y oculto a la vista del espectador-; *Balcones Opuestos* (P0126), *Dibujos para Puesto Fronterizo* (P0195)(2) o *Dos figuras y dos árboles* (*Middleheim*) (P0067). La estasis de ambas figuras, aun cuando se encuentran orientadas en una dirección concurrente, hacia su espacio intermedio, elimina la posibilidad de comunicación haciendo buenas las palabras de **Lecoq** con respecto a la **máscara neutra**:

“En realidad, la máscara neutra no se comunica jamás, cara a cara, con otra máscara. ¿Qué puede decirle una máscara neutra a otra máscara neutra? ¡Nada! Lo único que pueden hacer es encontrarse al mismo tiempo, una junto a la otra, frente a un acontecimiento exterior que les interesa.”⁶²⁹

También encontramos piezas con figuras en una relación ambigua donde la disposición espacial global y la gestualidad sugieren una **relación simultánea a su negación**. La cercanía física y el aparente diálogo en *Stuttering Piece* (P0160) se contraponen a la orientación divergente en su disposición espacial y dos monólogos sin escucha mutua ni significado más allá de las propias condiciones de enunciación. En este mismo sentido, las piezas con figura dotada de un mecanismo móvil en la boca simulando una especie de eterna letanía **[§Fig.7.21]**, una suerte de confesión muda, incorporan una figura o dos a lo sumo. Nunca

⁶²⁸ MUÑOZ, Juan. *Una conversación*, 1995 en LINGWOOD, James “Monólogos y Diálogos”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996; p.124

⁶²⁹ LECOQ, Jaques. “El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral”. Alba: Barcelona, 2003; p. 65

queda del todo claro si el discurso se dirige **al mismo “individuo”** que lo “enuncia” -deshablamiento en sombra o reflejo- o bien si su interlocutor es un tercero -desde la figura pareja que lo acompaña en la pieza hasta un “otro” que no se encuentra presente más que mentalmente en la figura o el público, también ausente para el emisor por pertenecer a planos diferentes-.

Otras piezas, por el contrario, parecen mostrar **diálogos** o, al menos, haberlo compartido. A través de expresiones faciales -las bocas ofrecen posiciones de risa, grito, etc. o disposición y aparente relación gestual detectamos una posible comunicación verbal, un secreto compartido entre las figuras de obras como las *Escenas de Conversación*, *Double Bind* (P0115)(1), *Winterreise* (P0028), *A caballito* (P0226) o *Doble figura arrodillada* (P0248). En otras como *Two laughing at each other* (P0199) o *Dos sentados en la pared* (P0201) parecen reaccionar conjuntamente al posible chiste, secreto, acontecer gracioso que un momento antes de su inmovilización se hubiera dado. También existen las piezas en que una de las figuras pugna por hablar mientras la otra se lo impide - *Doble figura* (P0064) o *Figuras con escalera* (P0065)-.

Estas confidencias quedan, en todo caso, fuera del alcance del espectador luego, cabe preguntarse si el discurso con respecto a la comunicación estriba en el aparente diálogo entre figuras o en la capacidad de lanzar mensajes del propio lenguaje artístico.

Déficit en las Leyes de Figuración · Imposibilidad Comunicativa

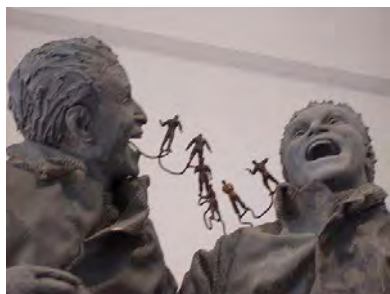


Fig. 7.28 · *Two seated on the wall* (detalle) (P0201)

A este último respecto Pavis recuerda un procedimiento en la **práctica pictórica** correspondiente a la etapa previa a la fijación de sus leyes de expresión propias: el **déficit de expresión puramente visual** empujó a los pintores a colocar pancartas con palabras en la boca de los individuos representados. Tal práctica encuentra una resonancia en el objeto de estudio en piezas escultóricas como *One laughing at the other* (P0199) o *Two seated on the wall* (P0201)

[§Fig.7.28]. En estas piezas las tiras -sucesión- de imágenes que manan de la boca se perciben como palabras “figuradas”, alentando la idea de un hipotético **mensaje oculto** imposible de descodificar por el receptor. Su incapacidad para acceder a su significación perpetúa el misterio.

DINÁMICAS PERCEPTIVAS (MIRADA Y ESCUCHA)

También abundan las escenas en que las dinámicas perceptivas muestran un estado de ocultación, imposibilidad, inversión de roles o encadenamientos. Veamos algunos de los casos más representativos.

Imposibilidad de Ver / Hablar / Moverse

Algunas figuras basan su presencia en alusiones a cierta potencialidad, incapacidad, imposibilidad o aspiración frustrada de constituirse en **sujetos perceptores** o de responder a estímulos del **mismo universo que el espectador**.

El bastón de la *Figura embotellada* (P0169), por ejemplo, nos indica la ceguera de la figura, su incapacidad de ver, mientras que otras como *Listening Figure* (P0194) o *Sin Título* (Botín) (P0283) parecen reaccionar a estímulos que manan de un contexto espacio temporal que no es compartido por el espectador -sonido y fuente de luz deslumbrante, respectivamente-. Por el contrario, *Dos figuras mirando de lado* (P0172) no acusan deslumbramiento alguno aunque miren directamente al foco que sí puede ver el espectador.

Por otra parte, la niña de *Chica con cesta* (P0244) parece querer asomarse para ver más allá por su posición de puntillas pero tal panorama está **oculto** pues tiene su cabeza tapada por una cesta del mismo modo que el muñeco de ventrílocuo con una bolsa en *Gracias* (P0026).

Pasamos a analizar un caso que hemos querido comparar con una famosa obra oriental, otro caso de intertextualidad.

CASO 1 · “*Los Tres Monos sabios*” y *Three Seated on the Wall with Ladders* (P0200)

Imposibilidad / Prohibición perceptiva

Al norte de Tokio se encuentra la localidad de Nikko donde se encuentra el Templo Mausoleo Toshogu, construido entre 1634 y 1636 cuyo portal alberga una talla de madera simbólica con los llamados “los tres monos sabios o místicos”. Uno de ellos se tapa los ojos, el otro las orejas y el tercero la boca. Si bien el significado de tal imagen, sobradamente conocida también en occidente no está claro, la sonoridad del término japonés que designa al mono “Saru” ha derivado en una significación supuesta. Dado que el mismo sonido también significa “no hacer”, en un juego de palabras, se asigna a cada mono un nombre: Mizaru, Kikazaru e Iwazaru, no ve, no oye y no habla, respectivamente. Así, se interpreta que la función de los micos es la de guardar simbólicamente el templo y el descanso eterno de Shogún, el hombre en honor de quien fue construido, evitando que las acciones de aquellos que visitan la tumba interrumpan su eterno descanso.



Fig. 7.29 · *Los Tres Monos Sabios* (1634-1636)



Fig. 7.30 · *Three seated on The Wall with Ladders* (P0200)

Varios de los elementos que concurren en esta pieza aparecen de forma recurrente en la obra muñoziana y, específicamente en la pieza *Three seated on The Wall with Ladders* (P0200): significado perdido en la noche de los tiempos, imagen que forma parte de un horizonte

histórico-artístico amplio, alusiones a la imposibilidad o prohibición del mirar, ver o escuchar y una misma figura triplicada.

Mirar y Ser Mirado

De forma implícita los **elementos arquitectónicos** representados al inicio de su carrera tales como torreones, miradores, balcones, etc. constituyen un ejemplo de tal efecto de ver y ser visto, esta dinámica que se abre a partir de la separación del espacio del público y el escenario, según afirmaba Surgers en relación al público escudriñándose mutuamente [**§3.2.3**]. Inicialmente Muñoz busca en el espectador una suerte de actor en estasis:

Me gustaría que el espectador pudiera entrar en la obra de arte como un actor entra en su propia escena. [...] Me gustaría que quien acude a una exposición, [...] se comportara como lo haría un actor, un actor inmóvil.⁶³⁰

Sin embargo, en las instalaciones el actor se desplaza y el madrileño no renuncia a poner sus figuras en escena de tal modo que dirijan su mirada hacia el espacio donde el espectador aparecerá en desplazamiento, tal y como ocurre en *Many Times* (P0165) [**§A.4.3**], *Contra la pared* (P0164) [**§Fig.6.17**], *Medio Círculo* (P0186) o *Thirteen laughing at each other* (P0224) [**§Fig.4.34 y 35**], por poner algunos ejemplos. En capítulos previos, relativos al espectador y la espacialidad escénica que acotan determinados conjuntos de figuras hemos podido observar que tales experiencias instalativas inducen a la **inversión de roles**, transformando al propio espectador en objeto de la mirada y las reacciones de las figuras antropomorfas. Un intercambio de roles que contribuye a la ceremonia de la confusión.

Cadena de Miradas



Fig. 7.31 · Guerrero, escudo y muerte en la Glyphotek de Munich II (P0281)



Fig. 7.32 · Sin Título (P0275), 1993

Varias piezas de Muñoz constituyen una **representación explícita de una dinámica de visualización** que se plantea en términos recíprocos –yo te miro y tú me miras- o se extiende en cadena incorporando al propio espectador.

Tal es el caso de *Guerrero, escudo y muerte en la Glyphotek de Munich II* (P0281) [**Fig.7.31**]. En esta pieza Muñoz cita una arquitectura (museística) real que fue devastada durante la 2ª

⁶³⁰ LINGWOOD, James & MARÍ, Bartolomeu (comis.). "Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio". La Casa Encendida: Madrid, 2005; p.51

Guerra Mundial y reconstruida (desaparición y re-aparición) y que alberga estatuas griegas (la figura en el interior de la pequeña arquitectura queda asociada a la estatuaria). Frente a la construcción que guarda la figura coloca un pequeño elemento vertical que “mira” la arquitectura con figura. Esta escenificación de la mirada que a su vez es contemplada por el espectador se repite en piezas como *Sombra y boca (P0066)*, *Doble Lámpara (P0085)* o en *Ejercicio Barroco (P0173)*. Tales representaciones **implican al espectador en una suerte de cadena de miradas** como un eslabón más y único detonante de la teatralidad.

Cabe concluir apuntado que estas dinámicas muñozianas no son excluyentes, pudiendo concurrir en una misma pieza varias de ellas como en *Sombra y boca (P0066)*. En esta pieza juegan tanto las dos figuras físicas como su desdoblamiento pues la figura parlante comparte con su sombra el secreto o la información mientras que la segunda figura permanece atenta a lo que acontece por medio de la mirada dirigida pero al margen. A su vez, el encadenamiento de miradas incluye al espectador que mira.

7.5. CONCLUSIONES

LA FIGURA MUÑOZIANA

Figura · depende de la mirada y la puesta en escena

El sentido perceptual de la figura (Bozal⁶³¹) surge de una operación de **selección** de la mirada -fijación de la atención- y **articulación** -relaciones contextuales coherentes con el sentido teatrológico (Pavis⁶³²) y plástico (Francastel⁶³³)- en un campo de representación. Aun cuando no se refiere a la imagen del cuerpo humano en exclusiva –en capítulos previos hemos analizado las nociones de espacio y tiempo como objetos de figuración- la **figura antropomorfa** concita el protagonismo principal en la escena muñoziana, incluso **en ausencia**, casuística en que los objetos y elementos arquitectónicos que se presentan aluden a su uso y dimensiones, sugiriendo una inminente o reciente aparición.

Este enfoque comporta dos corolarios: la mirada como agente necesario para la figuración -es *figura para alguien*- y la adquisición de una hipotética significación en relación al conjunto de un campo, esto es, la centralidad de la puesta en escena global que la acoge.

Ley de Figuración · sustitución y trascendencia de significado

Retomamos el ensayo sobre teatralidad de Cvejić donde apuntaba la tendencia a la desfiguración que parece regir la escena moderna y la consecuente renuncia a las implicaciones que la ley de figuración acarrea, los principios de **sustitución y trascendencia**.

En este sentido, la figura antropomorfa muñoziana establece un vínculo con el referente humano al que **sustituye** en un doble sentido contrapuesto que justifica su denominación como humanoide de su formato principal, el tridimensional. Ciertamente el esquema y la apariencia global nos remiten a un ser humano pero sin llegar jamás a serlo del todo, explicitando simultáneamente al parecido una **incompletud, desviación, distorsión, alejamiento, un margen de diferencia**.

En cuanto a la **trascendencia** de significado que comporta dicha sustitución, hemos entendido pertinente hacer un análisis individualizado de las distintas resoluciones formales y conceptuales de Muñoz a lo que denominó el **grado cero de la figura humana**, en relación a los horizontes de figuración de referencia y al campo en que habitualmente se incorporan. Esto es, hemos elaborado una suerte de **gabinete de humanoides** a partir de las variantes fundamentales de **estatua** que se dan en el objeto de estudio analizando los aspectos de **configuración, imagen y disposición** en orden a detectar tanto relaciones **intertextuales e intermediales** que pudieran emerger como sus características transversales, concluyendo lo siguiente:

⁶³¹ BOZAL, Valeriano. "Mimesis: las imágenes y las cosas" Visor: Madrid, 1987

⁶³² PAVIS, Patrice. "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología". Paidós: Barcelona, 1980

⁶³³ FRANCASTEL, Pierre. "La figura y el lugar". Laia: Barcelona, 1988

Sustitución · Representaciones de Humano(ides)

Las imágenes de humanoide que se despliegan en diversa materialidad, morfología, tamaño, formato, gestualidad, etc. remiten a tipos de tradición **plástica** -kurois, personajes de Seurat, etc.- pero también a los roles propios de **espectáculos escénicos** -ventrilocuismo, bailarinas, enanos, saltimbanquis, equilibristas...- así como a referentes **cotidianos** -muñecos articulados, tentempiés, etnias no occidentales,...-. En cuanto a las técnicas de representación empleadas, van variando desde la búsqueda de una distorsión que mantenga el parecido -caricatura, espejo convexo [§A.4.5]- a aquellas que permiten distintos grados de iconicidad y realismo - molde del natural, modelado, tallado, sombra...-. El objetivo es expresar sin ser expresionista y para ello se vale de lenguajes ya consolidados (Gombrich).

Despersonalización

En resumen, se despersonaliza la figura humana obteniendo a resultas de ello una representación de la **alteridad**. Conferir una apariencia permutable, una suerte de **despersonalización** a las figuras que excluya la **abstracción** –para abrazar la figuración- y el **retrato** –desechar la identificación de un individuo concreto para buscar la imagen del anonimato- se resuelve en una serie de estrategias que pugnan por contrarrestar la avanzada percepción fisionómica humana del receptor y la consecuente y casi inevitable carga significativa en el reconocimiento-identificación que pasamos a enumerar.

ESTRATEGIAS DE DESPERSONALIZACIÓN

- 1. Caricatura · Distorsión de facciones** una evidente distorsión de las facciones más representativas que, sin embargo, mantenga el parecido con el referente fue una aspiración insatisfecha en formato tridimensional que tiene su plasmación en la obra gráfica que simula reflejo en espejo convexo [Fig. A.4.5].
- 2. Representaciones de Baja Iconicidad / Realismo** como las tallas toscas, las sombras, los modelados básicos, incluso la omisión de todo órgano facial eliminan la información que permite una identificación individual sin perder e incluso reforzando la verosimilitud de unas figuras que semejan eco de antiguas formas de estatuaria.
- 3. El Sustitutivo como Modelo** el referente ya constituye en sí mismo un sustitutivo del humano como es el caso de los muñecos que, ya sean realmente o aparentemente articulados (muñeco de ventrílocuo) acusan la ausencia de un manipulador-intérprete que los “anime”.
- 4. Efecto Enmascarador por Tipo de Humano no Normativo** Los individuos que difieren del modelo humano normativo del espectador teórico por su fisonomía anómala (enano) o exótica (orientales, árabes) están dotados de rasgos tan llamativos por diferencia para la mirada que dificultan la percepción de otros menos evidentes que permitan su individualización.

5. **Carencia u Ocultación del Rostro** mediante bolsas, cestas, etc. o simplemente eliminando la parte superior de la anatomía humana, el fragmento sugiere a la mirada la figura antropomorfa por metonimia.
6. **Expresión Facial como Efecto Enmascarador** del mismo modo que los actores y actrices incorporan un rasgo, atributo o gesto llamativo que facilite el proceso de identificación fisionómica de tal forma que constituya el grueso de su caracterización el contenido facial expresivo.
7. **Uniformidad Fisionómica y de Vestuario como Efecto Enmascarador.** El hecho de que todas las figuras presenten facciones, tamaños, configuraciones y vestuarios similares dificulta el discernimiento de individuos promoviendo una percepción global e indiferenciada, un efecto similar al buscado por Meyerhold mediante la dinámica conjunta de grupos de actores.
8. **Escala y Distancia** de la dimensión objetual tipo muñeco o marioneta evoluciona hacia un tamaño similar al del espectador que acentúa la tendencia a la equiparación - especialmente en la lejanía física que puede favorecer la interpretación de tamaño equivalente- pero ligeramente inferior, constituyendo tal factor un elemento de distanciamiento psicológico.
9. **Género “Genérico”** ajustado a los patrones occidentales naturalizados del género masculino como genérico y sujeto de la mirada y el femenino como específico y destinado a constituir objeto de la mirada.

La figura antropomorfa muñoziana destaca, en consecuencia, por su condición de **signo** que toma como referente último el cuerpo humano por semejanza pero que dotado a su vez de una cierta diferencia -constituyendo una *copia degradada* del mismo (Deleuze) [§3.1]- detenta una **cualidad tensora**, por aproximación y alejamiento simultáneos, desencadenando en el espectador un **deseo frustrado de identificación**, de autorreconocimiento, en virtud de la expectativa de diálogo especular del artificio teatral.

HORIZONTE DISCIPLINAR Y TENSAMIENTO DE PRINCIPIOS TRADICIONALES

Las figuras antropomorfas que se plantean en las piezas de Muñoz son referidas por éste como *estatuas* o *personajes*, ostentando este último término, el *personaje*, una compatibilidad evidente entre ambos horizontes de figuración así como una afinidad con la máscara. Sin embargo, no podemos olvidar la pre-eminencia del marco escultórico en Muñoz, quien opera para que determinados principios clásicos de la **estatuaria** sean **subvertidos, socavados o tensados** a través de la concurrencia de **polaridades contrapuestas** de un mismo orden que pueden entenderse en convergencia o divergencia con las **artes escénicas**.

De hecho, el análisis previo en relación a figuras plásticas encuentra claros paralelismos con los intérpretes de la familia de *Piezas de Radio y Performativas* pues quienes actúan lo hacen

desde **una corporalidad** que, incluso en convivio con los receptores, es muy restringida. Además, tampoco responden a un personaje en particular sino a un **intérprete genérico** (traductor, sonidista, músico, locutor, arquitecto...). El papel del enunciador funciona bajo las **claves lingüísticas** propias del medio correspondiente, teatral o radiofónico, e incluso se replican procedimientos como el **enmascaramiento** que supone alterar ligeramente la voz de Muñoz para interpretar dos papeles en *Building for Music (P0110)*.

Pasemos a resumir los principios en juego más destacables:

1. Inmovilidad y Movilidad · Estabilidad y Acción escénica

La estatuaria clásica ha destacado por su estabilidad, una estabilidad desafiada en la obra muñoziana. En el caso de las estatuas su estado/posición de **desequilibrio** que introduce el suspense de un cambio inminente en conflicto con la **estabilidad** propia de la estatuaria clásica encuentra su paralelo en la práctica **inmovilidad** de los intérpretes de las piezas performativas que jamás despliegan su corporalidad más allá de la mesa, silla o zona asignada.

Las estatuas así representadas frecuentemente parecen desempeñar roles pertenecientes al mundo del espectáculo -circo, teatro, variedades...- de carácter performativo. Reminiscencias que manan tanto de su **configuración** –semiesféricas, articuladas, con sus puntos de apoyo en punta o con ruedas- por el **referente** que invocan -muñeco del ventrílocuo, bailarina, equilibristas- como de su **relación con los planos básicos del contenedor** en el que se ubican –colgadas, boca-abajo, en puntillas, sobre espalda, sobre balancines,...-. Y sin embargo, siguen donde estaban. Los personajes de **Beckett** muestran una férrea voluntad de movimiento que torna imposibilidad que recuerda mucho a las figuras muñozianas.

2. Vida y Muerte · Mito, Convivio y Efecto Teatral-Performativo

Una de las creencias relativas al artista vigente durante largos años y en distintas culturas es la idea del escultor como ser capaz de insuflar vida. Así, resultan interesantes las declaraciones de Muñoz en referencia a la vida de las estatuas. Distinguimos dos dimensiones distintas de tal vida. Por un lado sugiere una conciencia de imposibilidad de inscripción en el tiempo corriente que constituiría la vida del espectador – no ven, no se comunican,...-. Estaríamos hablando precisamente de la **imposibilidad de convivio** en el flujo temporal. A estos efectos se sabrían muertas. Sin embargo, Muñoz también confiesa que concibe la vida de las estatuas al menos cuando la mirada se posa en ellas y en relación a su introversión, pues frecuentemente las plantea absortas en cavilaciones o monólogos internos que constituirían su orden de vitalidad.

La pervivencia de una creencia profunda al menos a nivel de fantasía en la mente del personaje contemporáneo se desata cuando orientadas en dirección al espectador parecen verle y reaccionar, efecto que se revela necesariamente engaño.

3. Cuerpo y Alma · Representar lo Trascendente/Interior o las Apariencias/Corporalidad

La estatuaria también ha sido tradicionalmente orientada bajo la teorización platónica a la representación de una verdad perteneciente a un orden **trascendente** más allá de las apariencias, en el caso de la representación del cuerpo humano, a representar el alma del/la

retratado/a. Algo similar ocurre con la interpretación del mundo interior del personaje en Stanislavki frente a los cuerpos y la biodinámica de Meyerhold, quien incorpora la máscara también para reorientar la atención a la corporalidad en movimiento. Muñoz renuncia explícitamente a la trascendencia planteando el cuerpo de la estatua como pura carcasa, pura apariencia. Por su parte, la apariencia corporal de los enunciadores de piezas de radio adolece de todo interés o se forja en la imaginación del espectador.

4. Memoria y Olvido · Estatua Monumento

La voluntad de **conmemoración** también ampara la concepción monumental de la estatuaria. Sin embargo y tal como apuntábamos en relación a *Monument (P0068)* [**Fig.4.28**] las estatuas en espacio público terminan por resultar incapaces de retener la atención del viandante, que igualmente termina por olvidar el evento o personaje que se pretendía mantener en la memoria colectiva. Así, el **propósito** de personajes y escenas de Muñoz parece haber quedado atrás, olvidado tanto para los propios personajes – como el apuntador enano- como para el receptor. En este sentido, Muñoz mantiene el principio de la memoria por negación pues sigue la idea borgeana de que el olvido es una forma de memoria.

5. Unidad y Fragmentación · Estatuaria, instalaciones, actor/personaje, personaje mismo

Más allá de la distribución de distintos fragmentos en un contexto espacial propio de las instalaciones, la unidad en el cuerpo de la estatua también es frecuentemente socavado por Muñoz –orientales carentes de pies, mitades inferiores de muñecos articulados, un par de piernas apoyadas en un mueble de estanterías, etc.- Pero la cuestión de la fragmentación se extiende también al ámbito teatral. Según apunta J.A.Sánchez el actor posmoderno renuncia a la representación/sustitución, a la **máscara/personaje**, materializando una ruptura que ahonda en la brecha entre actor y personaje previamente planteada por Pirandello y Brecht.

De esta forma los vacíos que se despliegan en lo que antes se concebía en términos unitarios devienen cuestionamiento.

6. Realidad e Irrealidad · Personajes, actores y espectadores

Por ejemplo, la fórmula del teatro dentro del teatro (cruzadas) pero poniendo en cuestión el régimen de realidad es empleada en los “Seis Personajes en busca de un autor” de **Pirandello**. Los actores encarnan/interpretan a unos personajes que a su vez se representan a sí mismos como personajes de un teatro que es su propia vida.⁶³⁴ Reclaman para sí un estatus de realidad superior a los actores puesto que su drama se halla cristalizado, fijado mientras que los actores, como los personajes están sometidos a las eventualidades del acontecer, del devenir en que el vivir se inscribe. Los seis personajes⁶³⁵ del siciliano serían portadores de un drama ya cristalizado, sin devenir o acontecer posible –y en ese sentido, real- mientras que el actor se limitaría a ejecutar de forma mediocre y falsa el auténtico drama del personaje, haciendo de la “realidad” de su drama una tenue sombra de ficción (invirtiendo el planteamiento

⁶³⁴ <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=pirandello-luigi>, consultado el 29-12-2013

⁶³⁵ PIRANDELLO, Luigi. “Seis personajes en busca de un autor”. Edaf: Madrid, 2000

de Platón). También Giotto dota de un halo de irrealidad a sus personajes por repetición de facciones. Personajes del ámbito plástico y escénico cuestionan los antaño nítidos extremos de la realidad y la ficción introduciendo un cuestionamiento del gusto del madrileño.

IDENTIDAD DIVIDIDA Y APERTURA DE SIGNIFICACIÓN

Diálogo especular · Imposibilidad de Autorreconocimiento como normativo, único y completo

La capacidad de cuestionamiento de las figuras de Muñoz no queda ahí. La **despersonalización** incide sobre la expectativa de **auto-reconocimiento** en las figuras del espectador, invocada por el **efecto de identificación** implícito en la teatralidad entendida como aparato de representación convencional [§3.1]. Reconociéndose en el sustrato de semejanza que remite en última instancia al humano en escena, la simultánea desviación o falta con respecto a la imagen de éste como **normativo, único y completo** genera una **distancia psicológica** que frustra tal expectativa haciendo que las figuras se comporten “*como un espejo que no puede reflejar*”⁶³⁶. Hemos de recordar que la despersonalización resulta **anonimato** e **imposibilidad de auto-reconocimiento** también en la dimensión espacio-temporal, en la escenografía donde se ubican las figuras, los denominados *no-lugares* o *lugar llamado extranjero* [§CAP4].

Identidad Dividida

Más aún, la inclusión de una o varias figuras despersonalizadas siempre altamente similares entre sí en una sola mise-en-scène, ocasionalmente producidas o acompañadas por artificios multiplicadores como el espejo o la sombra, devuelven a la mirada una nueva conceptualización de la **identidad** que, habiendo fundamentado en gran medida la transición entre la mentalidad tardo-modernista y movimientos postreros –un planteamiento similar se da en *Shadow Play* de Vito Acconci-, irrumpe como clave del objeto de estudio.

Quizá no eres sólo uno, quizá eres múltiple, vacío y diálogo

En este sentido hemos estimado oportuno contextualizar tal debate a partir de dos pensadores relevantes para la investigación: **Lévinas** –dado el carácter referencial en cuestiones relativas a la estatuaría y en calidad de padrino de la filosofía de la ética- y **Bajtín** – en la medida en que aborda la multiplicidad de voces y el dialoguismo tratando conceptos como ventrilocución, polifonía o intertextualidad-. Ambos autores revalorizan la noción de alteridad en relación a la identidad consolidando la idea de un yo múltiple en diálogo constante. La propia aceleración de los factores de la modernidad termina por arrojar fisuras en ‘la verdad’ racional y en ‘el sujeto’ único. Así, la teoría de intertextualidad de **Bajtín** así como el espectador descentrado de las instalaciones apuntado por **Bishop** [§CAP4] acercan la idea de una **identidad deshabitada** descrita poéticamente por **Octavio Paz** en un célebre poema que incluye una metáfora particularmente oportuna, “*el espejo que soy me deshabela*” [§8.1]. El espectador en diálogo

⁶³⁶ Juan MUÑOZ en su entrevista con Paul Schimmel confesaba “*My characters sometimes behave as a mirror that cannot reflect. They are there to tell you something about your looking, but they cannot, because they don’t let you see yourself*” en Neal BENEZRA (et al.). “Juan Muñoz”. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden: Washington, 2001; p.150

especular, ve cuestionada su propia identidad como sujeto único sufriendo un extrañamiento en la figura, frente a la imagen dividida de sí mismo que ésta le devuelve. La representación de **alteridades** asume toda la carga de **extrañeza** que nuestros semejantes comportan.

Quizá no eres tan racional como pensabas · Significado Oscurecimiento y Misterio

La concepción de la figura en calidad de signo no implica la relación unívoca convencional entre **significante y significado** que se le presupone al símbolo desde una perspectiva semiótica sino que, manteniéndose como **dispositivos de significación** a través de las expectativas que despierta, desliga ambos factores para alinearse con la noción contemporánea de **alegoría**. Esta pérdida de univocidad o ligazón con el significado esperado opera en el objeto de estudio a varios niveles: tanto en relación a principios históricos disciplinares como en cuanto a puesta en escena propia de géneros y formatos conocidos—*Escenas de Conversación* o *Cabinets*—, de obras reconocidas [**§A.5.3**] e incluso en la gestualidad y expresividad facial de la figura. El tensionamiento de parámetros induce una **ambigüedad** en su significación tal que puede considerarse una *obra abierta*⁶³⁷. Así, en coherencia con el impulso alegórico derivado del giro textual descrito por Craig Owens por el cual un texto se lee a través de otro texto, el signo se desliga de su significado para adentrarse en el **enigma**, para tornar **misterio irresoluble**, pues el significado que trasciende las apariencias permanece inalcanzable al intelecto. Calabrese afirma que hoy encontramos más placer en la búsqueda de significación que en la resolución del problema, si bien la experiencia “placer” en el caso de Muñoz sería más bien cuestionamiento, extrañamiento e incomodidad.

También Lévinas habla del **oscurecimiento del ser en la imagen** y de la **falta de inteligibilidad**. Ese “no ser”, ese no revelar su significación con nitidez, al menos a un nivel racional constituiría el objeto del arte para el filósofo lituano. Los mecanismos interpelados excederían lo racional y tendrían más que ver con **creencias** naturalizadas —mitológicas como las recogidas en “La leyenda del artista”⁶³⁸ o relativas al régimen escópico, etc. que existen a nivel de inconsciente colectivo y/o personal—.

A este respecto cabe traer a colación el breve texto *En una plaza* donde Muñoz narra la significación cambiante de la escultura de Coatlique para el público de diferentes periodos llegando a reflexionar sobre las estatuas **enclavadas** en el espacio urbano actual. Así, la misma estatua pasa de ser considerada un hallazgo arqueológico a un elemento mágico y portador de poderes mereciendo un lugar consecuente (museo, subsuelo, etc.) para concluir que estamos condenados a ser “traductores de su presencia”.

⁶³⁷ ECO, Umberto. “Obra Abierta”. Ariel: Barcelona, 1990

⁶³⁸ Muñoz alude directamente a esta fuente bibliográfica en sus textos, véase MUÑOZ, Juan en SEARLE, Adrian [ed.] *La imagen prohibida* en “Juan Muñoz. Writings/Escritos”. Ediciones de La Central: Madrid, 2009; p.158-161

ESCENAS TÍPICAS · INVERSIONES, ENCADENAMIENTOS Y METAFICCIONES

De Ignorar al Espectador a Transformarlo en Actor

Ensimismamiento

Dentro de las escenas más típicas de Muñoz abundan, especialmente durante un periodo creativo inicial, figuras que aparentan a través de su corporalidad y disposición ensimismamiento, concentración en sus acciones –espera- o pensamientos íntimos –una suerte de monólogo interior implícito o explícito mediante el movimiento labial-. Ese **presunto mundo interior** excluye la orientación de su atención hacia cuanto les rodea, incluidas el resto de figuras y los espectadores –por ejemplo *Retrato de Hombre Turco (P0107)* o *Enano (P0235)* cuando se plantea cercano a una ventana o en mise-en-scène conjunta de varias figuras como *Una habitación donde siempre llueve, Enano Doble, Si ella supiera, Bailarinas en Apartamento (P00125)*-. En este sentido, tales escenas parecen ilustrar la **modalidad durativa** destacada por Fried [§6.2] y la **absorción** que se proyecta desde las figuras en los espectadores.

Figura(s) que dirigen su mirada hacia el espacio del espectador / hacia un espejo que lo refleja

La sensación de **ser ignorado por las figuras**, en ocasiones va precedida de una aparente atención previa de éstas (sujeto perceptor) sobre el público (objeto percibido). La impresión inicial y su posterior La frustración de comunicación o convivio se acrecienta más aún tras el efecto ilusorio, ahondando en la posición de encontrarse completamente al margen de la trama. Este efecto inicial de conexión en gran medida se debe a un **tamaño** de las figuras ligeramente inferior al del público difícilmente discernible en la lejanía, así como de las **posturas** y **gestualidad** inicialmente sociales e inclusivas (los orientales sonrían y curvan su cuerpo en gestos relacionales) y de su **disposición espacial**.

Intercambio de roles entre actores y espectadores

Aunque acotado a un espacio -connotación de algunas zonas específicas- y tiempo -impresión efímera en la lejanía física- breves -en cierta medida dependiente de la voluntad de **suspensión del escepticismo** del espectador- Muñoz consigue un efecto de **inversión de roles**. El rol tradicional del actor es atribuido fugazmente al espectador, haciendo que las figuras antropomorfas semejen **reaccionar o prestar atención** a las acciones de éstos (esta vez sí desarrolladas en el tiempo, sobre todo desplazamientos, tránsitos). El espectador pasa así de ser sujeto de la mirada a ser el objeto de la misma.

En 1996 pasa a modelar la figura porque no quería tener que dar una solución conceptual al problema de la figura constantemente antes de ponerse a trabajar, no disponía de soluciones tan exactas como las imágenes del enano o muñeco y asume el riesgo de parecer demasiado clásico para centrarse en la cuestión de las **relaciones entre figuras**. Así se refuerzan las escenas que plantean **dinámicas** entre figuras que también, eventualmente, incorporan al espectador o se muestran como reflejo de aquello que le acontece en su recepción de la pieza.

Dinámicas Perceptivas y Comunicativas

Las dinámicas de *Mirar y ser mirado* comienzan con los primeros balcones y van desarrollando una mayor complejidad a lo largo de la trayectoria creativa, derivando en variantes como la *imposibilidad de ver* o los *encadenamientos de miradas* que llegan a incorporar al espectador a la cadena, en la medida en que mira figuras que a su vez miran a otras, volviendo a emborronar los límites entre los ámbitos de la ficción y la realidad para incorporar la segunda a la primera en el durante de la recepción.

También la escenificación de dinámicas auditivas o su imposibilidad es representada a través de piezas como *Figuras tapando boca* (P0064), (P0065), Figuras en lo que suponemos un diálogo como algunas de *Double Bind* (P0115) (1), *Escenas de Conversación* o compartiendo lo que entendemos como confidencias *Doble Figura Arrodillada* (P0248), incluso espiando *Listening Figure* (P0194). Estas dinámicas auditivas apelan a la capacidad comunicativa de las figuras y por extensión a la incapacidad comunicativa del espectador con ellas e incluso detentan trasvases entre audición y visión, como cuando se establece una tira de figuras que sale de la boca de alguna de ellas.

ANEXO 7.1 · RELUCTANCIA A LA IDENTIFICACIÓN · COMPARATIVA CON GEORGE SEGAL

La figuración en la obra de Muñoz incita un proceso perceptual de reconocimiento que, lejos de apaciguar, satisfaciendo las expectativas del público, **extraña, incomoda y sume en la confusión** a un receptor incapaz de descodificar un mensaje o situación dramáticas que deriven en **auto-reconocimiento**.

Un ejemplo claro de esta estrategia de mensaje decodificable para el auto-reconocimiento es descrita en el ensayo de Crimp ‘*La redefinición de la especificidad espacial*’⁶³⁹, en que se recoge la siguiente afirmación de John Beardsley con respecto a piezas artísticas colocadas en lugares públicos:

*“Una obra de arte puede cobrar significado para el público si incorpora un contenido que interese a la gente del lugar o si asume una función identificable [...]. En el primer caso, el que tenga un contenido o función reconocibles, permite que la gente se relacione con la obra aunque su estilo no les sea familiar. [...] En ambos casos, la sensibilidad individual del artista se debe presentar de manera que se estimule la empatía del público”*⁶⁴⁰

Uno de los ejemplos de empatía aludidos por Beardsley hace referencia a la pieza *Steelmakers* (1980) de **George Segal**, realizada en un momento crítico en las condiciones laborales de los trabajadores del metal de Youngstown (Ohio) donde fue colocada y parcialmente sufragada por los agentes sociales de la zona incluidos sindicatos. La escultura, en opinión de Crimp, cumplía la función principal de **reconciliar** a los obreros con sus condiciones laborales proporcionándoles un elemento de **identificación colectiva**. Las estatuas toman como referente a unos trabajadores en faena, que son reconocidos por la comunidad. Si comparamos esta escena con *Escena de Conversación (P0198)* [**Fig.4.16**] observamos que la figura antropomorfa que ofrece al espectador difiere sustancialmente de la de Segal ya que, además de una anatomía inferior esférica, se plantean obstáculos a la identificación⁶⁴¹. Además, a la despersonalización de las figuras –personajes desconocidos, genéricos- se le une la imposibilidad de descifrar las relaciones mutuas que entre sí mantienen o permaneciendo igualmente ilegibles los roles que les corresponden.

Algo similar ocurre con varias otras piezas. De hecho, las similitudes con la obra de Segal sorprenden pues, algunas de las situaciones que representa a menudo son **escenas**

⁶³⁹ CRIMP, Douglas. “*Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*”. Akal: Madrid, 2005; pp.72-96

⁶⁴⁰ *Ibidem*; p.91

⁶⁴¹ “*Quiero decir que en los últimos años ha sido muy habitual convertir la figura humana en tema de la obra de arte y pasar mucho tiempo realizando la obra, recalcar el aspecto pictórico o escultórico de la propia obra, y no tanto obstaculizar... [..]*” MUÑOZ, Juan. *Third Ear* en SEARLE, Adrian [ed.] & COOKE, Lynne. “Juan Muñoz. Permítaseme una imagen” [exh. cat.]. Turner: Madrid, 2009; p.55

cotidianas, reconocibles visualmente y comprensibles que bien pueden compararse con otras altamente confusas del madrileño, como es el caso de *Trapezistas* (1981) y *Figuras Colgantes* (P0219) o *Depression Breadline* (1999) y *Esquina Positiva* (P0058) [Fig.5.14]. Segal cuenta una historia “cerrada” y ocasionalmente basada en hechos reales a nivel semántico, a diferencia de la ambigüedad que caracteriza a la obra de Muñoz. Sus figuras, de escala humana, responden a **fisonomías y atributos específicos** según los personajes de la escena a representar, eludiendo así la des-personificación que pretende Muñoz incluso en los casos en que el acabado tosco en escayola no permite un alto grado de detalle. De hecho, el acabado de los personajes no constituye necesariamente un todo con el escenario, más realista en comparación con la tosquedad de las figuras.



Fig. A.7.1 · Los trapezistas (1981), George Segal



Fig. A.7.2 · Steelmakers (1980), George Segal



Fig A.7.3 · Depression Breadline (1999), George Segal

INVESTIGACIÓN “*CREACCIÓN*”

8.0. DE LA INVESTIGACIÓN “CREACIÓN”	475
8.1. EL ESPEJO QUE SOY ME DESHABITA	477
8.2. PERSONAJE SECUNDARIO	481
8.3. GERNIKA 75	487
8.4. PREPUESTAS ESCENOGRÁFICAS · TELESKÓPIKA	492
8.5. DINÁMICAS DE INVESTIGACIÓN DESDE LA INTERMEDIALIDAD	
· MACTP · 2013/2014 y 2014/2015	496
8.6. ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI PALERMO (2011) · ANONIMATO Y	
ESCENOGRAFÍAS IMAGINARIAS	498
8.7. TOKITIK TOKI GATZTATZEN INSALANDO ESPACIOS	500

8.0. DE LA INVESTIGACIÓN “CREACIÓN”

Del por qué de una investigación con dimensión práctica / creativa

La investigación en Bellas Artes requiere de objetivos específicos y diferenciados según expresa el catedrático de la Universidad de Granada Ricardo Marín en la publicación compresora de distintas reflexiones al respecto:

“El investigador en arte trabaja desde la propia experiencia en la creación artística. Este es el elemento decisivo de su formación y su profesión, y es el rasgo diferenciador que tiene que explotar con mayor ahínco”⁶⁴²

Si bien hemos introducido en nuestro análisis de investigaciones realizadas en áreas de conocimiento diversas y diferenciadas de la propia experiencia en la creación artística (antropología, historia del arte, psicología, neurología perceptiva, filosofía, etc.) que han facilitado la comprensión de los fundamentos presentes en nuestro objeto de estudio, consideramos insustituible la inclusión de la creación en nuestra metodología.

A lo largo del presente capítulo damos cuenta de la experimentación-creación generada a partir de ciertos presupuestos y/o como punto de partida de indagaciones teóricas posteriores.

Consideramos que este apartado contiene el enfoque de exploración *hacia dentro* del marco de creación que propone Marín que nos ha servido para constatar o cuestionar algunos de los planteamientos *hacia fuera* asociados a la obra de Muñoz⁶⁴³. Del mismo modo, entendemos que la elaboración de una metodología que contemplara la creación artística en el desarrollo íntegro del estudio cubre ampliamente lo que el autor aludido contempla como la finalidad fundamental de la investigación en Bellas Artes: el conocimiento y el desarrollo de la creación artística⁶⁴⁴.

Orientación de la investigación (funciones)

Entre las orientaciones básicas de la investigación en arte establecidas por J. J. Tolosa⁶⁴⁵, tres de ellas destacan como principales en la actual investigación: por una parte las alusivas a

⁶⁴² MARÍN VIADEL, Ricardo [coord.]. “La Investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate”. Grupo Editorial Universitario: Granada, 1998; p.92

⁶⁴³ *Ibidem*, p.92

⁶⁴⁴ *Ibidem*; p.95. Una evidencia de las afirmaciones primeras la encontramos en la valoración y respaldo a los proyectos de investigación presentados en el listado de las áreas científicas bajo el epígrafe ‘Humanidades’ de la UNESCO. Se ve en clara desventaja con respecto a áreas de corte tecnológico. Esta tendencia se ve acentuada claramente en los apartados correspondientes a los clasificados bajo los dígitos 6203 ‘Teoría, análisis y crítica de las Bellas Artes’. Por otra parte, a lo largo del informe se señala igualmente la desigualdad de los objetivos universitarios con los propios del ámbito artístico profesional (comercio del arte) y los del campo teórico (crítica). Esta situación general de minusvaloración de la materia, de vías alternativas de divulgación (exposiciones y textos de los catálogos, libros, diseños, etc.)

⁶⁴⁵ VVAA. “Informe de Evaluación de la Enseñanza y la Investigación. Facultad de Bellas Artes, Licenciado en Bellas Artes”. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea: Leioa, 2004; pp.98-99

Problemas Formales abordando el conocimiento teórico y práctico de los aspectos relativos a la configuración, composición, espacio y tiempo de las obra de Juan Muñoz. Por otra destaca la función de **Significación de Contenidos** puesto que se investiga el lenguaje propio de Juan Muñoz en relación a su entorno y al receptor así como los procesos por los que transita. En palabras de Tolosa “*las diversas maneras de combinar o codificar los elementos específicos de las artes plásticas*”. Adicionalmente se han incorporado orientaciones como la **Didáctica**, en que las cuestiones planteadas pretenden aportar procedimientos, estrategias, métodos que faciliten la creación en espacios plásticos, especialmente los limítrofes con otras áreas de conocimiento en orden a lo cual incorporamos al capítulo algunas experiencias investigadoras implementadas en el campo de la docencia introduciendo procedimientos creativos también en áreas de **Divulgación** científica así como el análisis de **Cuestiones Históricas**: se analiza la obra de un autor contemporáneo en íntima relación con discursos, artistas, géneros y obras de la historia del arte.

Investigación-creación y Objetivos Experimentales

Teniendo en consideración las reflexiones previas y enfocadas hacia los objetivos de carácter experimental adjuntamos a continuación ocho experiencias de investigación desarrolladas en los campos establecidos:

Performances que han sido realizadas en un contexto de exhibición de arte

**EL ESPEJO QUE SOY ME DESHABITA
PERSONAJE SECUNDARIO
GERNIKA 75**

Metodología de investigación espacial y dramaturgica implementada semanalmente en un ámbito de investigación teatral

PREPUESTAS ESCENOGRÁFICAS - TELESKÓPIKA

Experiencias en el ámbito docente

**DINÁMICAS DE INVESTIGACIÓN DESDE LA INTERMEDIALIDAD · MACTP ·
2013/2014**

**PALERMO 2011 (TALLER) · ANONIMATO Y ESCENOGRAFÍAS IMAGINARIAS
TOKITIK TOKI GATZTATZEN | INSALANDO ESPACIOS**

Escenografías videográficas

STAIRS AND HOTELS (ESCENOGRAFÍA DE FONDO)

Experiencias creativas en la institución científica tomando a Juan Muñoz como temática de fondo y forma

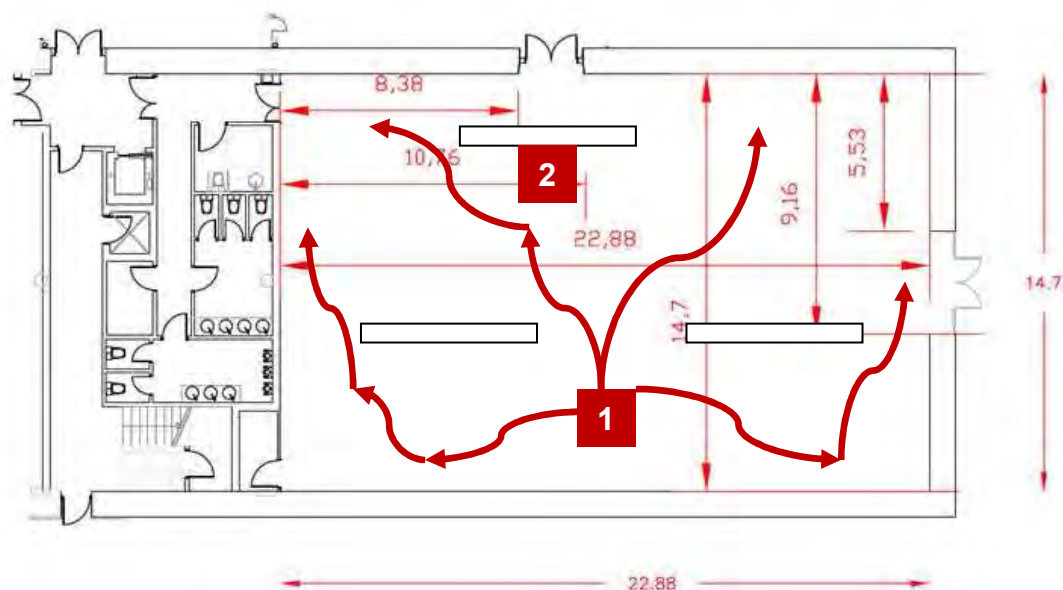
COMUNICACIÓN CONGRESUAL PERFORMATIVA

8.1. EL ESPEJO QUE SOY ME DESHABITA

EXPOSICIÓN · "REFLEJOS. Proyecto experimental entre Artistas y Escritores"
2014



BIBLIOTECA CENTRAL DE CANTABRIA · SALA HANGAR



**Calamidades y milagros (1937-1944)
II La Caída
OCTAVIO PAZ**

*Prófugo de mi ser, que me despuebla
la antigua certidumbre de mí mismo,
busco mi sal, mi nombre, mi bautismo,
las aguas que lavaron mi tiniebla.*

*Me dejan tacto y ojos sólo niebla,
niebla de mí, mentira y espejismo:
¿qué soy, sino la sima en que me abismo,
y qué, si no el no ser, lo que me puebla?*

*El espejo que soy me deshabela:
un caer en mí mismo inacabable
al horror del no ser me precipita.*

*Y nada queda sino el goce impío
de la razón cayendo en la inefable
y helada intimidad de su vacío*

REFLEJOS

Proyecto experimental entre Artistas y Escritores

6 Octubre - 6 Noviembre 2014

MATERIAL FIÁSTICOS

Ángel Barandica
Araceli Bana
Maximiliano Caba
M. Soledad Cordero
Lourdes Fernandez
Sylvia García
Rafael Gómez de Valdepeñas
Mariano G. Gil
María Guzmán
Marjatta Guzmán
Alba Malgosa
Santiago Salgado
Miguel Sobrino
Miguel Sobrino
Miguel Sobrino



TEXTOS

Dolores Bernal
Rafael Campo
Díaz Carrasco
Eliseo Cordero
Mariano Gómez de Valdepeñas
Rocío de Guzmán
Hortensia Guzmán
Luis Miguel Haba
Nora Quintana
Rafael Sobrino
Jovita Torres
POESÍA
Marta Cordero
PERFORMANCIA
Sofía Hernández

Biblioteca Central de Cantabria

C/ Ruiz de Alda 19
Santander
Sala Hangar



Lunes a Viernes
9,00 a 21,00 h
Sábados
9,00 a 14,00 h

INVERSIÓN DE ROLES · FRAGMENTACIÓN TEXTUAL E INTELIGIBILIDAD · IDENTIDAD MULTIPLE

La pieza nace con dos objetivos claros: En primer lugar se pretende experimentar con una inversión tal en el rol del público que lo transforme en performer y en segundo se plantea un cuestionamiento del concepto de identidad. La pieza se encuadra dentro de un proyecto intermedial de carácter experimental que plantea creaciones visuales inspiradas en textos literarios. Así, como mediación textual se elige el poema escrito por Octavio Paz “La Caída” que precisamente alude al vacío de la propia identidad. La performance tuvo un desarrollo en varias fases que pasamos a describir:

FASE A · DE ESPECTADOR A PARTICIPANTE FORZOSO · ZONA [1]

Me desplazo por el espacio donde se han desplegado las piezas materiales de la exposición portando un espejo de cuerpo entero cuya cara reflectante lejos acusa marcas propias del paso del tiempo (**pasado**) que connotan la imagen-reflejo. Los espectadores charlan y observan las piezas dispersos por corros a lo largo del conjunto de la sala de exposiciones durante la inauguración, relajados. Apenas se aperciben de mi existencia hasta que enfrento el espejo a una persona en particular. Elegido el individuo, éste es **enfrentado a su propia imagen**. Es entonces cuando la **incomodidad** de sentirse protagonistas se apodera de ell@s. Esta situación da lugar a diversas **reacciones**: sonrisas nerviosas, acicalamientos, conatos de huida, giros sobre sí... cuando el individuo elegido intenta ocultarse el espejo le sigue hasta que entiende que no hay escapatoria y claudica.

Pasados unos segundos extendiendo al espectador un papel una tira de papel cuyo reverso presenta una superficie reflectante mientras el anverso contiene algunas palabras impresas. Uno de los 28 fragmentos, verso a verso en los que ha sido desmembrado del poema de Paz. Algunos lo leen en silencio, otros me interrogan con la mirada como queriendo decir “¿Y qué hago ahora?”. Les pido que lo lean a su reflejo. Una vez hecho sigo a la caza del siguiente individuo mientras una o varias preguntas quedan prendidas en el aire. Sigue la deriva.

FASE B · IDENTIDAD, MULTIPLICIDAD Y VACÍO · ZONA [2]

Hago reposar el espejo en ángulo sobre uno de los biombos que dividen el espacio y soportan las piezas. Concretamente se ha habilitado el biombo que tapa la entrada para la segunda fase de la performance y la posterior instalación.

Colocado el espejo en ángulo sobre la pared se genera una tríada convergente de imágenes - imagen óptica de la performer (cuerpo), su **reflejo** sobre el espejo y la **sombra** sobre pared generada a través del foco colocado a tal efecto. El poema en su integridad (sin previo aviso al público que progresivamente se va arremolinando y silenciando) es enunciado primero en una especie de susurro en el hueco de convergencia entre las tres, en el vértice entre la tríada.

Poco después los tres “yoes” (o tal vez ninguno) cuerpo, sombra y reflejo se orientan hacia el exterior, de frente al público, expandiendo el influjo espacial. Al término de la enunciación. Caigo leeeeeeeeeeeeeentamente hasta quedar tendida en el suelo.

FASE C · INSTALACIÓN Y AUSENCIA · ZONA [2]

Concluida la caída y la inauguración los restos –espejo y foco- configuran una instalación que quedará para el resto del periodo expositivo como recuerdo de una ausencia múltiple permitiendo no obstante volver a reflejar el propio semblante de los siguientes visitantes

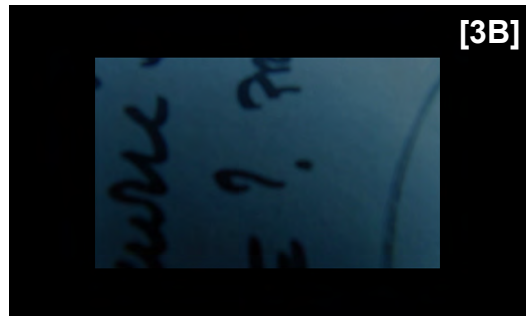
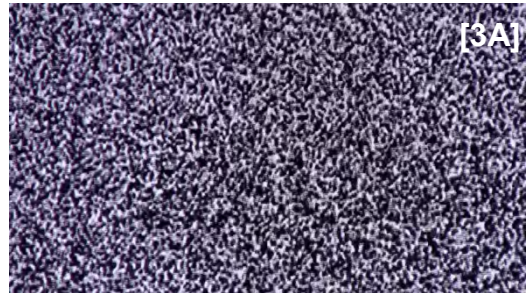
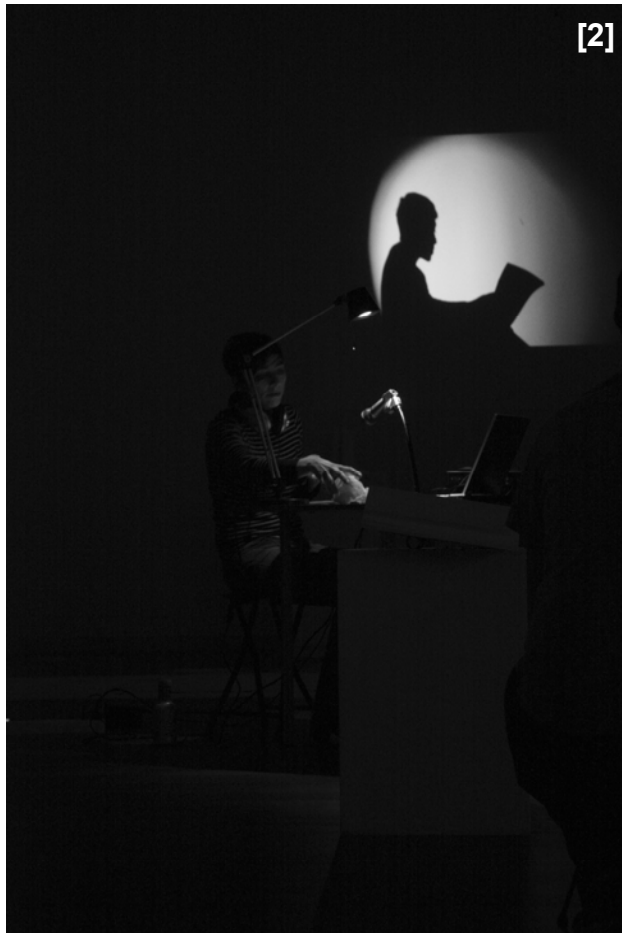
TEXTO FRAGMENTOS · alusivo a lo fútil de buscar una identidad que remite al vacío y la caída sin fin, fue fragmentado verso a verso además de algunas de las **palabras** sugerentes extraídas. En total 28 fragmentos de texto. Tales proposiciones y palabras impresas sobre papel reflectante que portaba la performer iban siendo repartidas a los individuos interpelados

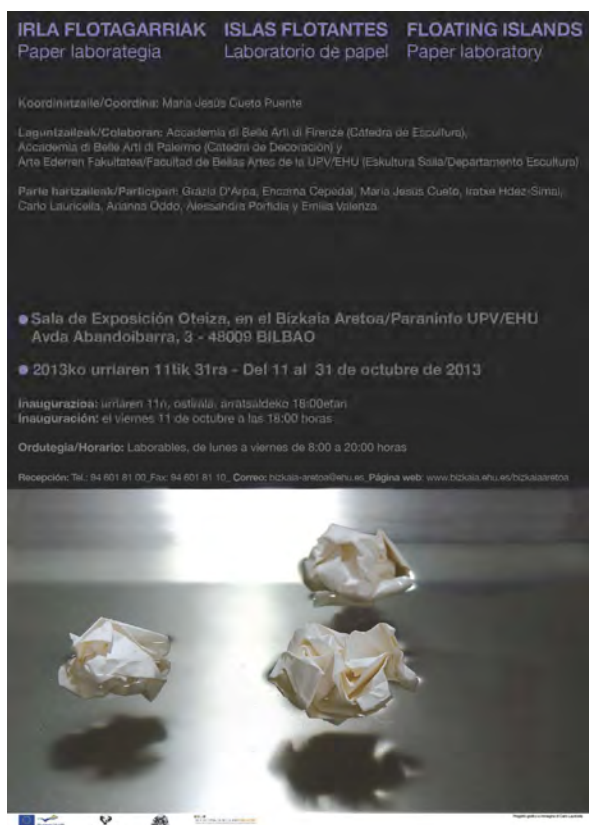
Prófugo de mi ser, que me despuebla	Prófugo
la antigua certidumbre de mí mismo	antigua certidumbre
busco mi sal, mi nombre, mi bautismo	mi nombre
las aguas que lavaron mi tiniebla	busco
Me dejan tacto y ojos sólo niebla	tacto y ojos
niebla de mí, mentira y espejismo	mentira y espejismo
¿qué soy, sino la sima en que me abismo?	la sima en que me abismo
¿y qué, si no el no ser, lo que me puebla?	inacabable
El espejo que soy me deshabita	El espejo que soy
un caer en mí mismo inacabable	caer en mí mismo
al horror del no ser me precipita	me precipita
Y nada queda sino el goce impío	nada queda
de la razón cayendo en la inefable	vacío
y helada intimidad de su vacío	helada intimidad

8.2. PERSONAJE SECUNDARIO

EXPOSICIÓN · “IRLA FLOTAGARRIAK. Paper Laborategia · ISLAS FLOTANTES. Laboratorio de Papel · FLOATING ISLANDS. Paper Laboratory”

2013





SALA DE EXPOSICIÓN OTEIZA
BIZKAIA ARETOA/PARANINFO UPV/EHU
Avda Abandoibarra, 3_48009 BILBAO

NOCIONES GENERALES

FLOTAR (del fr. *flotter*): a. Dicho de un **cuero**: sostenerse en la superficie de un líquido b. Dicho de un cuerpo: **sostenerse en suspensión** en un medio líquido o gaseoso c. ondear: **moverse** formando **ondas** d. Dicho de algo **inmaterial**: **percibirse** algo en el **ambiente**, influyendo en el **ánimo**.

ISLA (del lat. *insŭla*): a. Porción de tierra **rodeada** de agua por todas partes b. espacio urbano **delimitado** por calles c. En aeropuertos, estaciones, vías públicas, etc., recinto o zona **claramente separada** del espacio circundante.

Esta performance, cuyo formato semeja la apariencia de un programa de radio, pretende explorar, desde la representación, al individuo como entidad aislada. He partido de las definiciones de los términos “isla” y “flotar” –en su calidad de signo lingüístico, sentidos literal y figurado- para conformar una suerte de mapa conceptual y afectivo que me interrogue y desde el que denotar una atmósfera ambigua entre ficción y realidad, presente y pasado.

El papel se incorpora desde la consciencia de su omnipresencia en la vida cotidiana, bajo una manipulación física que explora sus especificidades materiales/sensoriales –efecto sonoro inicial- se adentra en su dimensión simbólica de orden escénico: papel-rol, fingimiento, comunicación, relaciones en comunidad...-.

La asociación del papel con la teatralidad me permite adentrarme en el mundo de la ficción y una representación que, aparentemente desveladora de las entrañas de un programa radiofónico explicita un artificio carente de delimitación clara entre realidad y ficción.

GUIÓN

[VOS> MANUAL ROZAR PAPEL EN RUIDO] [AAVV > NIEVE]

[BOS: 00 RADIO TUNING] [AAVV > Interferencias entre NIEVE Y LETRAS ALICE]

ON AIR

[VOS>Mar] [AAVV > ALICE FONDOS - LETRAS]

LOCUTORA: *[Bu]enas tardes y bienvenidos una vez más a nuestra cita con el reverso del teatro. Bienvenidas y bienvenidos a una nueva edición de las “Islas Flotantes”.*

[VOS> Música de fondo: David Byrne -Winter]

Como de costumbre, comenzaremos con un final. Aquel vacío que apenas quedó prendido en el aire de nuestro último programa.

[BRUNO SCHULZ] *¿Habrá oído hablar el espectador de los carriles paralelos del tiempo en el tiempo de doble vía? [...] Quién sabe, quizá mientras estamos hablando de ello, la dudosa maniobra ya ha sido realizada y avanzamos por la vía paralela”*

Hoy avistamos un recuerdo de Sicilia... **[SOPLAR]**

[VOS> SUBIR VOLUMEN PARA QUE SE OIGA AL PERSONAJE]

OFF AIR

PERSONAJE: *¿Tengo que leer también las acotaciones?*

LOCUTORA: *¡Sí, claro que sí!*

PERSONAJE: INTERIOR – SALA - TARDE

Al entrar en la sala, los espectadores se encontrarán con el escenario tal como está durante el día, vestidas sus paredes con la escenografía de CARTÓN PIEDRA de la obra en cartel [p.81].

Entrarán por la puerta hombres y mujeres, primero una, después dos juntos, por grupos... a voluntad, cual actores dispuestos a participar en los ensayos de la comedia de Pirandello sugerida en la invitación “El juego de los papeles” [...]. Se quedarán en los márgenes del escenario esperando en pie, [...] quizá intercambiarán algunas frases [p.82-83].

Tras la bienvenida, agradecimientos y parabienes enunciados por la anfitriona del evento la sala tornará a su apariencia nocturna, a la oscuridad. Una especie de letargo posará en la sala. Una sola isla, en el centro, apenas iluminada dará la levísima apariencia de...] Perdone pero esto es ridículo

[PIRANDELLO]

LOCUTORA: *¡Ridículo! Y qué quiere que le haga si nos vemos reducidos a poner en escena comedias de Pirandello, que no hay quien las entienda, hechas aposta para que ni actores ni público queden nunca contentos?*

Usted ha de representar la cáscara. Sí, sí, la cáscara: es decir, la vacía forma de la razón en un juego de papeles asignados, por el cual usted, que interpreta su papel, es intencionadamente el títere de sí mismo ¿lo ha entendido?

PERSONAJE: Yo no ¿Podría decirme quién es usted?

LOCUTORA: ¿Cómo que quién soy? ... ¡Soy yo! La locutora ¿Cómo puede preguntarme eso?
[p.162]

PERSONAJE: ¿Y si yo le dijese que eso no es cierto porque usted es yo?

LOCUTORA: ja

PERSONAJE: hace bien en reírse porque esto es un juego.

Mire, un personaje siempre puede preguntar a una persona quién es. Porque el personaje tiene realmente una vida suya, marcada por caracteres suyos, por los cuales siempre es “alguien”. Mientras que una persona –y ahora no me refiero a usted- una persona, en general puede no ser “nadie”. Por ejemplo, transcurrido un tiempo, lo que usted era antaño con todas las ilusiones que entonces se hacía; con todas las cosas, en el interior de usted y fuera, como entonces le parecían –¡y eran, eran realmente para usted!- Pues bien: recordando aquellas ilusiones que ahora ya no se hace; todas aquellas cosas que ahora ya no le «parecen» como «eran» para usted antaño... ¿No siente que algo le falla, no digo las tablas de este escenario, sino el terreno, el terreno bajo los pies, cuando piensa que igualmente «esta» que usted se siente ahora, toda su realidad de hoy tal como es, está destinada a parecerle ilusión mañana?
[p.163]

LOCUTORA: ¿Y qué? ¿A dónde quiere llegar con eso?

PERSONAJE: A ningún sitio. Hacerle ver que si nosotros los personajes no tenemos otra realidad, aparte de la ilusión, convendría que también usted desconfiara de su realidad, de esta que hoy respira y toca porque – como la de ayer- está destinada a revelarse ilusión mañana.

ON AIR

[BOS: Música de fondo: BAJAR el volumen]

[BOS>Mar] [AAVV > ALICE FONDOS LETRAS DEL REVÉS]

LOCUTORA: “A ningún sitio”

Qué decir tiene que ese lugar existe. Es tan real como la línea del horizonte del mar. Ese gran, gran laberinto sin paredes que transitan, a la deriva, las islas flotantes

¿La escuchan? Escuchen, escuchen la línea del horizonte que dibuja el mar, la frontera de la realidad. Escúchenla antes de que torne mero PAPEL MOJADO..... Buenas tardes.

[AAVV > NIEVE]

AISLAMIENTO ESPACIAL Y DISPERSIÓN TEMPORAL · COMUNICACIÓN SIMULADA · MULTIPLICACIÓN DE LA PROPIA IMAGEN · OCULTAR/REVELAR · INTERTEXTUALIDAD

Partiendo de las definiciones que ofrece la RAE de los dos términos conductores del proyecto de investigación interuniversitario se ha procedido a idear una performance en que se simula la emisión de un programa de radio semanal titulado “las Islas Flotantes”.

Existen tres **zonas principales** aisladas que funcionan como departamentos estancos:

1. Público · Contenedor General

A lo largo de la amplia Sala Oteiza han sido instaladas las obras materiales que conforman la exposición (la “*Escenografía de cartón piedra*” que enuncia la locutora hace referencia a las piezas de papel constituyentes de la exposición), el público permanece o se desplaza libremente a lo largo del inter-espacio restante compartiendo contenedor-sala con ellas. Cuando comienza la performance se deja la sala en completa oscuridad y los espectadores se arremolinan en torno a la zona de locución sin interferir con la proyección.

2. Zona de Locución

Sentada frente a una mesa con un pequeño flexo, un ordenador portátil, un micrófono y un proyector orientado hacia la pared que queda a su izquierda todos los utensilios quedan en el interior de la aislada zona de locución. Desde este su micro-universo la locutora-performer opera según el guión: realiza efectos sonoros coordinados con las imágenes de la pantalla, sube y baja el volumen de los efectos pregrabados y música, bebe agua, “conversa” con el personaje del vídeo, enuncia el texto “en el aire” y se dirige al oyente hablando al micrófono.

3. Proyección

La proyección audiovisual abre un marco –delimitado en el espacio de proyección y en el tiempo grabado- añade una extensión/escena virtual al espacio-tiempo de la sala Oteiza durante la performance. Durante la realización escénica se proyecta el montaje video-gráfico con tramos de distinta naturaleza, algunos de los cuales constituirían una suerte de traducción en imágenes de distintas partes del programa “en el aire” y otros la “trastienda” del programa, aquello que ocurriría (una conversación simulada que se da entre un personaje y la locutora “fuera de aire”) al margen del oyente pero a la vista del espectador, una especie de imágenes en off.

Más aún, el marco de proyección juega con varios marcos interiores. Los distintos niveles espacio-temporales quedan representados, se hacen visibles, mediante alteraciones entre el enmarcado y el tamaño de las proyecciones, además de por su contenido. Pasamos a comentarlos:

[3A] Nieve – imagen que asociamos a la **ausencia** de ondas de emisión proyectada (y por consiguiente a una ausencia de representación) que se acompaña de un Foley (efecto sonoro)

realizado mediante la manipulación de un papel. Estímulo visual de ocultación de la imagen por desconexión y sonido correspondiente a una ausencia (simulado).

[3B] Imagen móvil de una superficie azulada manuscrita pero cuyo contenido no resulta legible por el movimiento de cámara que parece recorrerla como una superficie marítima (las líneas manuscritas podrían ser olas...) marca la presunta captación de onda radiofónica y el comienzo de la emisión “en el aire”. Emisión de frecuencia ficticia de un programa nocturno de radio sobre teatro: Islas Flotantes Tal imagen incorpora un marco negro del que carecen las demás. Durante el texto de entrada, además de la bifurcación temporal se alude a un viaje imaginario a Sicilia. Esta isla, además de ser cuna del dramaturgo Pirandello de cuyo texto nos apropiamos para el posterior diálogo simulado es también el enclave de la academia de arte con la que se colaboró para este proyecto y, en consecuencia, el lugar de trabajo de ciertos participantes en la exposición (Accademia della Belli Arti di Palermo). La alusión establece relaciones intertextuales con la afamada obra dramática que cuestiona los límites entre realidad y ficción escénicas (en “avistar recuerdo) y relaciones emocionales con parte de los espectadores (presentes en aquel momento y lugar y parte de su “presente” cotidiano).

[3C] Un fondo negro y en el interior de área circular dramáticamente iluminada una sombra que guión en mano lee/charla con la locutora “fuera de aire”. En la enunciación inicial se describe la entrada del público en la sala Oteiza que alberga la exposición plástica “Las Islas Flotantes” así como la previa bienvenida por parte de los organizadores de la misma. Estos acontecimientos han tenido lugar inmediatamente antes de su puesta en escena, y su enunciación fue grabada en un pasado aún más lejano, en referencia a un futuro hipotético que sólo se confirma en el espacio-tiempo previo a la performance.

El texto posterior versa sobre el propio Pirandello (cita sic de la obra) y sobre el estatus de realidad de un personaje que tiene fijados los extremos de su drama frente a la vida por vivir, por desarrollar, por “performar” que tenemos quienes nos consideramos reales. La conversación es fingida, toda vez que se grabó con los vacíos de la réplica de la locutora con antelación. Las reacciones tampoco son improvisadas. Es un juego del directo (presencia en espacio-tiempo compartidos y aparente bucle de retroalimentación autopoyética).

[3B] bis – vuelve el “aire” y siguen las paradojas: ver a partir de estímulos sonoros imágenes visibles que, sin embargo sabemos que no existen “escuchen la línea del horizonte”.

Intertextualidad

El contenido supuesto de tal programa acusa **intertextualidad** puesto que se enuncian fragmentos de dos textos, si bien no se alude a su origen (de modo que en caso de que tales textos formen parte del horizonte de conocimiento del receptor serán reconocidos como referencias de la literatura): La fabulación inicial en referencia a una posible bifurcación temporal de “El Sanatorio de la clepsidra” de Bruno Schulz y la conversación entre los personajes del padre y el director de “Seis personajes en busca de un autor” de Luigi Pirandello que es adaptada a una presunta conversación entre la locutora y la sombra.

8.3. GERNIKA 75

EXPOSICIÓN · "WAR IS OVER! 1937-2012. NEVER AGAIN! GERNIKA OPEN CITY"
2012



GERRA AMAITU DA 1937-2012...GERNIKA HERRI IREKIA INOIZ EZI
**EXPOSICION 75 ANIVERSARIO
DEL BOMBARDEO DE GERNIKA**
WAR IS OVER 1937-2012...GERNIKA OPEN CITY NEVER AGAIN



CENTRO CIVICO LA BOLSA
C/ De la Pelota Nº 10. Casco Viejo. Bilbao
DEL 16 AL 30 DE ABRIL DE 2012

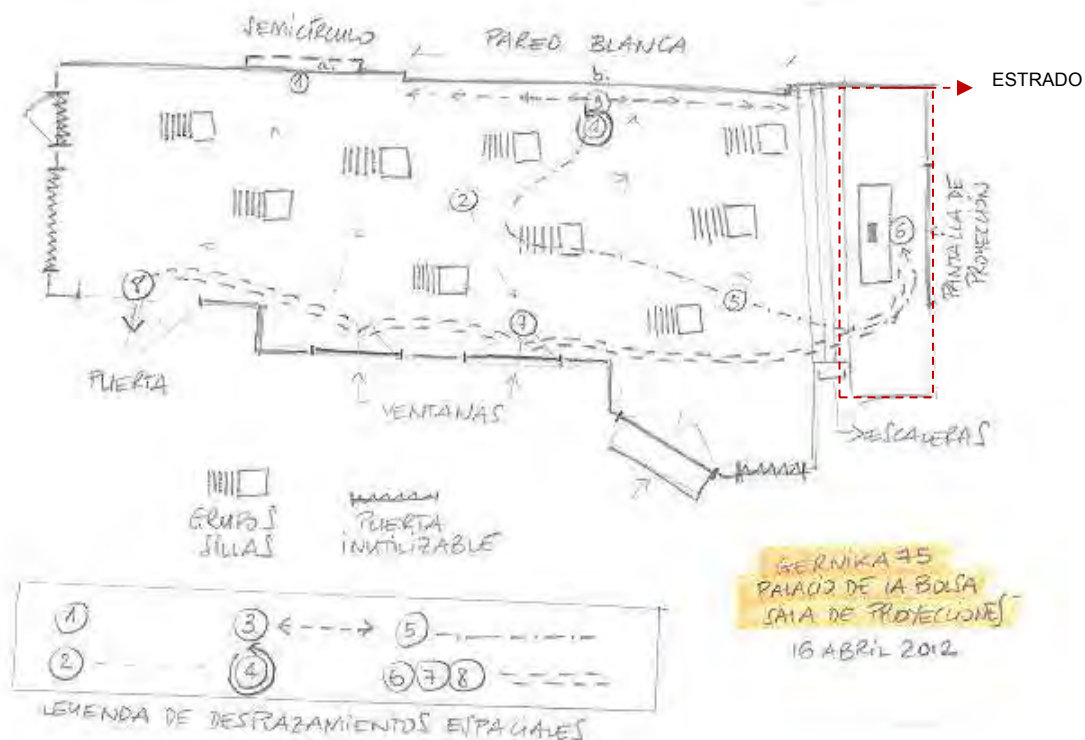
INAUGURACIÓN, lunes 16 abril a las 18:30
Performance inaugural: Iratxe HDEZ SIMAL

HORARIO: de 8:30 a 21:00 horas.



SALA DE PROYECCIONES
CENTRO CÍVICO LA BOLSA - IBAIONDO
Calle Pelota 10_48005 Bilbao

DISTRIBUCIÓN ESPACIAL DEL CONTENEDOR EN PLANTA



[1] Alzado del hueco en pared
[2] Vista del Auditorio y estrado al fondo (con pantalla).



Un espacio dado. Ventanas, escaleras, altillos, paredes...Contenedor.
Unos objetos dados. Los dispongo en una descripción del paisaje yermo. Instalación.
Zurzo inter-espacios a través de mi cuerpo. Corporalidad desplegada en el espacio.
Busco dispositivos emocionales fundados en sonidos e imágenes potentes en su simplicidad,
fragmentos de una narración ilógica
que el espectador construirá en el espacio-tiempo de su imaginación.
Especta-acción
A partir de la estatis se dibujan cuadros y acciones llegando a duplicarse, incluso, el rol, la máscara.
Imagina-acción

MARCOS Y CUADROS · BUCLE · ESPECTADOR IGNORADO

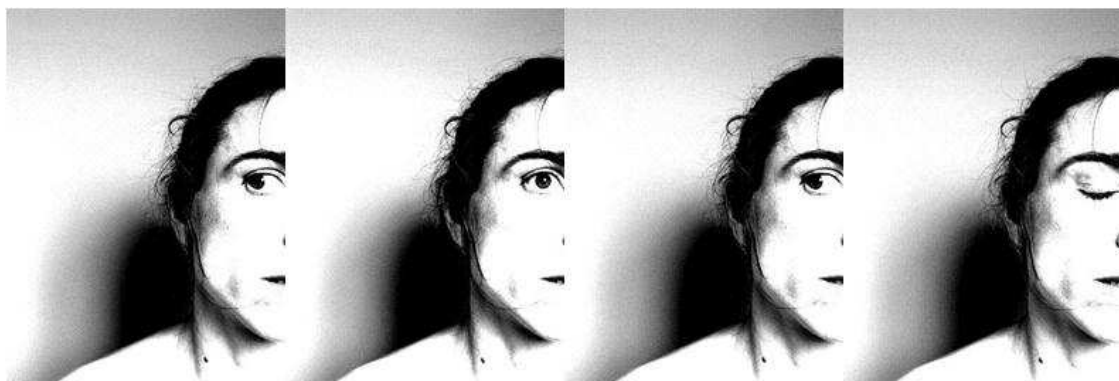
Esta pieza fue ideada a partir del estudio de las **características arquitectónicas** que permitía el espacio teatral-contenedor. La subdivisión en distintas zonas estructura la performance en cuadros independientes que sostienen una narratividad que no se sustenta en un orden causal.

ENMARCADO DE LA ESCENA Y ESTRUCTURA ESPACIAL GENERAL · la sala distingue dos niveles en cota separados por tres escalones. El estrado [6], de una extensión pequeña ligeramente elevada y respaldada por una pantalla para proyecciones y una mesa se encuentra tres escalones por encima de la amplia sala-auditorio [2] habitualmente ocupada de forma convencional por sillas dirigidas hacia el estrado-escenario. Esta estructura general divisoria entre espacio del público y escénico se altera disponiendo el global de la sala para la performance y obviando presencia de espectador alguna.

ATENCIÓN DIVIDIDA POR ESTÍMULOS SIMULTÁNEOS

A lo largo de toda la performance en vivo una serie de secuencias fotográficas sucesivas son proyectadas en bucle. Montadas de modo fragmentario, a modo de **stop-motion** dibujan una serie de (re)acciones cortas y fragmentadas ante la visualización o escucha de estímulos inaprehensibles al espectador. Así, la performer es visualizada desde su condición de receptora dándose un encadenamiento de miradas. He aquí unos ejemplos:

1. Estremecimiento ante la visualización lateral de un acontecer indefinido que puede ser relacionado tanto con la performance como con otro suceso que queda fuera de marco.



2. Reacción ante a un ruido, un grito, un sonido fuerte imperceptible para los asistentes o identificable con los sonidos ejecutados durante la performance.



Existe un contraste temporal más allá del marco-cuadro de proyección durante las acciones. Se da a través del ritmo orgánico que se incorpora movimiento de la performer tras el silenciamiento del metrónomo.

LA(S) FIGURA(S) EN ESCENA · UNA PERFORMER, DOS PERSONAJES · son diferenciados a través del vestuario: sobrio vestido negro y harapienta saya blanca. Las acciones transcurren al margen del lugar donde el público haya elegido ubicarse. Pasamos a describirlas (la numeración corresponde a la zona indicada en el esquema distributivo del espacio en planta):

[1] SEMICÍRCULO · LA ESPERA SOLITARIA

Sentada en el hueco con la mirada perdida en un presunto horizonte, al modo del muñeco de ventrílocuo pero con rictus serio, vestida de negro, los pies descalzos colgantes, me mantengo **impertérrita** mientras los espectadores entran a la sala para descubrir que no hay lugar previsto para ellos. Un persistente **metrónomo marca el transcurso temporal** en un frío tono que imprime la **tensión** de lo inevitable. La permanencia de este sonido torna **ruido incómodo**, pesa, especialmente después de un tiempo. La proyección en bucle también define su ritmo férreo.

[2] AUDITORIO · CUCHILLOS AMENAZANTES

Repentinamente el personaje salta desde su hueco para recorrer la zona del auditorio transformada en un espacio donde grupos de sillas apiladas han sido distribuidos regularmente. El apilamiento **impide su función** de ofrecer asiento a la par que advierte de lo **prescindible de la presencia de público**. Como en Muñoz, el drama transcurre al margen de ell@s. Y este drama consiste en dar tres pasos al ritmo del metrónomo y rozar brazos en alto dos cuchillos que porto en las manos. El sonido del roce de los cuchillos **resuena amenazante** en el conjunto de la sala. La amenaza es vaga y general –no fijo la mirada que sigue perdida en un horizonte inexistente- pero nadie está tampoco fuera de peligro. Los tres pasos siguientes se dan en otra dirección, repitiéndose estas acciones a lo largo del conjunto del auditorio entre las sillas apiladas [2].

[3] PARED BLANCA · ESPACIO

La pared lateral blanca ofrece una zona de **visibilidad frontal similar a un lienzo** y así la utilizo, a modo de **plano**, rozando con los cuchillos la pared y cambiando el sonido del roce entre cuchillos por el bronco de la pared. Corro de un extremo a otro reduciendo progresivamente la extensión del recorrido hasta quedar en el centro donde paro y comienzo a quitarme lentamente el vestido.

[4] CENTRO DE LA PARED · CAMBIO DE PERSONAJE Y GIRO SOBRE MÍ MISMA

El **cambio de personaje** se produce de espaldas pero **a ojos del receptor**. La vuelta es acompañada de una acción de ahogamiento con el vestido y un descenso del cuerpo en progresiva **“desarticulación”** hasta caer primero sentado y después, la mitad inferior a un lado.

[5] RECORRIDO PARED-ESTRADO · REPTANDO LOS INTERESPACIOS

Tras la caída me desplazo por el suelo reptando. Puesto que las extremidades inferiores quedan como peso muerto **el conjunto del cuerpo se desplaza gracias a los brazos**. Tal esfuerzo tiene su correspondencia sonora en la respiración.

[6] ESTRADO · SILENCIAR (RECUERDO PERVIVE)

Subo las escaleras y mis brazos consiguen elevar mi cuerpo que interfiere con la proyección de fotografías en secuencia. Una vez erguida utilizo el vestido para tapar y silenciar el metrónomo.

[7] y [8] VENTANAS Y PUERTA · ABRIR LOS UMBRALES, CRUZAR Y DESAPARECER

Ando a mi ritmo orgánico hacia las ventanas y las abro. Entra la luz al espacio que había permanecido cerrado a cal y canto. Lentamente voy hacia la puerta y salgo por ella. La proyección continúa a modo de recuerdo.

8.4. PREPUESTAS ESCENOGRÁFICAS · TELESKÓPIKA

La denominada *prepuesta* consiste en un ordenamiento espacial dentro del contenedor-sala de entrenamiento actoral de los objetos que forman parte del atrezzo y escenografía del grupo de training. En ciertas ocasiones la disposición de plantea desde la espacialidad hacia la dramaturgia y en otras a la inversa, se parte desde la referencia genérica de un texto teatral hasta configurar el espacio escénico. Los recursos disponibles son los siguientes:

Contenedor

Sala Pakidermo · Muelle Marzana nº 5, 4º Bilbao

Características generales: “caja negra” con sus paredes pintadas de negro salvo una de ellas cubierta por espejos. Parket de madera. Tres focos fijos y uno móvil.

Participantes / Miradas / Figuras

Grupo de Investigación teatral TELESKÓPIKA (Dtor. Ricardo Padilla)

Elementos Escenográficos⁶⁴⁶

- Dos cubos negros de madera de 90x90 cm con dos aberturas laterales para manos y sexta cara abierta
- Nº Varas de madera de unos 1,20 cm. aproximadamente y 7 cm. de diámetro
- 2 vallas urbanas
- 3 sillas: una blanca sin base, una negra con respaldo redondeado, una tercera de madera
- 1 taburete verde
- colchonetas
- Un elemento “figurativo”: maleta, máscara, peluca, etc.

Conclusiones Generales

- En función de la disposición de elementos la escena se concibe como totalidad o como secciones escénicas separadas (bien en espacio o bien en tiempo).
- Cuando el principal foco de luz queda vacío señala la ausencia de algo o su potencial/inminente/reciente presencia
- Las sobras pueden ampliar sustancialmente la presencia y significación de un elemento y extender su influjo mucho más allá de sus límites materiales.
- Algunas configuraciones dividen el espacio de tal manera que induce a pensar en una zona escénica y otra para los espectadores. Los elementos forman una barrera física pero sobre todo un límite psicológico entre ambos espacios. A este respecto, amplias zonas vacías y la orientación de la luz hacia una de ellas.

⁶⁴⁶ el elenco actoral podía introducirse en escena en calidad de actuante, mediante dramaturgias improvisadas o bien como componente escenográfico.

EJEMPLO ANALÍTICO DE PREPUESTA

Prepuesta 28 de Junio de 2011



- **Limpieza** en la composición: los elementos encajan de forma que ninguno molesta, sobra o parece extraño a ella. Domina la linealidad.
- **Sentido arquitectónico de recorrido:** tanto la geometría lineal como la distancia entre piezas y su disposición contribuyen a la percepción de los elementos como un conjunto, una construcción de sustrato arquitectónico. La verticalidad aportada por la valla, en cercanía con el resto de elementos dispuestos a niveles de altura escalonados contribuye a esta característica de forma esencial.
- **Elementos integrados** a varios niveles:
 - *Formal* se sigue una orientación geométrica lineal – rectangular de todos los elementos dominando los ángulos rectos pero integrando ciertas diagonales que aportan dinamismo. Incluso las colchonetas mantienen una forma rectangular que armoniza con el resto de elementos no flexibles.
 - *Funcional* se presentan como aptos para el uso y práctica de los cuerpos
 - Vallas* pueden ser recorridas en vertical y horizontal suponiendo un puntal para los cuerpos y la construcción; es posible traspasar su huecos por extremidades o cabezas.
 - Sillas* es posible sentarse en ellas salvo el taburete que se asienta más en precario.
 - Cubos:* permiten el escalonamiento en niveles ya que sobre ellos se asienta de forma estable la vara y las sillas.
 - Colchonetas:* permiten tumbarse sobre ellas para observar la construcción desde un contrapicado.
 - *Simbólico-representacional* la conjugación de opuestos en un todo unitario recuerda a referentes como los dibujos imposibles de Escher (véase abajo ejemplos). Las colchonetas parecen enmarcar una entrada a un edificio lleno de escaleras, pasadizos y halls.
 - *Cromático* la relación cromática resulta armoniosa ya que los tonos verde, rojo y beige de las sillas distribuidas en los extremos se concentran discretamente en los

cuadros de las colchonetas. El color negro de los cubos reduce su presencia en relación al blanco de las vallas y colores. Transmite cierta liviandad al conjunto de la construcción.

- Invita especialmente a **enfrentar el cuerpo con la construcción**, a realizar recorridos con ese sentido de avance que proporcionan las vallas (parecen escalones) y de estancia temporal de las sillas que se va intercalando en los extremos del recorrido con diferentes orientaciones, alturas y tamaños. No zonas de encuentro (dos sillas orientadas hacia un espacio común, por ejemplo)
- **Opuestos**: la verticalidad vs horizontalidad de las dos vallas compensada con la diagonal de, las sillas orientadas hacia el exterior (roja) vs interior (beige).
- **Punto de Vista adecuado**: destaca una de las orientaciones visuales como frontal y más adecuada para el público sin perjuicio de que otras puedan resultar interesantes en segunda instancia (laterales). La zona de mayor *iluminación*. La zona “posterior”, en sombra, parece quedar fuera de la escena.

PRÁCTICA DE PREPUESAS · EJEMPLOS

Prepuesta “Madre Coraje”



Prepuesta “Miles Gloriosus”



Prepuesta “Máquina Hamlet”



Prepuesta Libre 1

Se percibe como una sucesión temporal. El elemento de la maleta cerrada y dispuesta para su fácil portabilidad aportaba cierta narratividad. Hay dos elementos que hacen de hilo conductor en el recorrido: la gran vara y la varita pequeña en el suelo.



Prepuesta Libre 2

Efecto casual: los palos cayeron de la vertical propuesta al suelo. La forma en que quedaron distribuidos sugería una caída limpia, no violenta ni una disposición “como si hubieran caído”. Por otra parte, una de las actrices se incorporó como figura a la escenografía, inmóvil y camuflada bajo una peluca.



8.5. DINÁMICAS DE INVESTIGACIÓN DESDE LA INTERMEDIALIDAD

Master en Arte Contemporáneo Tecnológico y Performativo · 2013/2014 y 2014/2015

Entiendo la docencia como un proceso de descubrimiento en que el principal papel del docente consiste en acompañar en el proceso de búsqueda creativa del alumnado, aportando las circunstancias más fructíferas y haciendo las preguntas más significativas para su desarrollo.

Algunas de las dinámicas desarrolladas en el seno del Master en Arte Contemporáneo Tecnológico y Performativo han tomado en préstamo algunas de las claves de la obra de Juan Muñoz en aplicación docente. Así, se ha procurado fomentar un pensamiento divergente y relacional –cuestionar el sentido de las cosas sin una búsqueda de solución conclusiva e incitar a pensar en términos intermediales- como implicar la dimensión corporal –cuerpos presentes en el espacio- y en este sentido, los planteamientos performativos que intensifican la experiencia del aquí y ahora constituyen una piedra angular en mi investigación, docencia y creación actual.

Pasamos a describir la dinámica propuesta.

Introducción - Contextualización

Así, comienzo la dinámica de intermedialidad mediante una contextualización conceptual preliminar con respecto a la noción de “**teatralidad**” considerada desde distintas acepciones:

- la privativa del campo teatral y, en consecuencia, indisolublemente unida a la **performatividad** (Fisher Lichte)
- la idea de **falsedad – arteificio**, hablar de la verdad a través de lo manifiestamente falso, cuestionar el estatuto de verdad atribuido a convenciones naturalizadas, etc. (José A. Sánchez)
- cuestionar el **aparato de representación** convencional cuyo influjo alcanza ámbitos disciplinares diversos (fotografía, pintura, escultura, teatro, etc.) replanteando sus presupuestos tradicionales –enmarcado de la escena y lugar de la mirada- e indagando en las relaciones entre espectadores y actores (Viça Cvejic, Hans-Thies Lehman)

Ejecución de la dinámica propuesta: Pauta Intermedial

El **Ámbito de Investigación** en que experimentaremos es la **intemedialidad**, explorando la expansión del campo fotográfico preferentemente hacia lo performativo. La **Dinámica Experimental de Investigación** consistió en descubrir qué somos capaces de dar a ver, qué mirada arrojamamos a partir del registro de una acción, pautado sobre la base de una obra de arte desarrollada en otro medio, concretamente bajo la “traducción libre” de una partitura musical

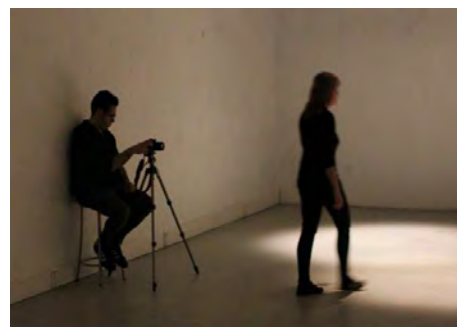
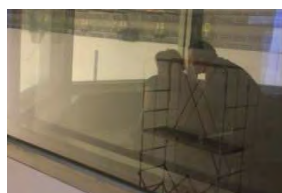
Esta **investigación-creación** a nivel práctico tiene como objetivo la reflexión sobre la mirada implícita en el registro y puesta en escena de un acontecer performativo. Su desarrollo tuvo las siguientes fases:

1. Acontecimiento · ideación y ejecución de una performance que tome como temática el ESPACIO
2. Registros Fotográficos/videográficos en términos comparativos
 - a) según el punto de vista privilegiado o mirada “teatral” convencional
 - b) registro pautado según la *traducción* de una obra artística materializada en un medio alternativo
3. Puesta en escena –escenográfica y performativa- del producto del 2º registro

Curso 2013/2014



Curso 2014/2015



8.6. ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI PALERMO (2011) · ANONIMATO Y ESCENOGRAFÍAS IMAGINARIAS

Estas jornadas celebradas en la Accademia di Belle Arti di Palermo fueron enfocadas a la reflexión por parte de los estudiantes de grado mediante dinámicas activas fundamentadas en los conceptos teóricos derivados de la investigación artística, haciendo especial hincapié en el anonimato de personajes y lugares.

Tras una contextualización teórica sobre el objeto de estudio y la consiguiente exposición de sus conclusiones, desarrollamos dos dinámicas ilustrativas de las claves estéticas de Juan Muñoz permitiéndonos establecer mimbres conceptuales en nuestra actividad artística personal.

Los objetivos concretos fueron los siguientes:

- Establecer un contacto visual y conceptual con la obra de Juan Muñoz
- Reflexionar en torno a las bases de su estética para tomar un punto de referencia en la conceptualización de propuestas creativas propias
- Establecer inter-relaciones entre propuestas estéticas de géneros y disciplinas aparentemente distantes: de índole plástica (dibujo, escultura, instalación...); escénica (teatro, performance) y otras (sonoridad, arquitectura,...).
- Plantearnos las relaciones que establecemos con “el otro” y con los espacios en que se desarrolla nuestra actividad cotidiana y/o profesional.

Los contenidos se dividieron entre teoría y práctica

Conferencia

En primer lugar se realizó una presentación de los conceptos fundamentales en torno a la obra de Juan Muñoz exponiendo brevemente la metodología empleada para la obtención de las conclusiones, las disciplinas involucradas y puntos de hibridación en que se basa, la importancia de los procesos perceptivos en la atribución de sensaciones y sentido, para terminar exponiendo siete claves halladas en el proceso sobre las que, posteriormente, se trabajó a nivel de dinámica práctica.

Dinámicas

Expresión Neutra · De la Imposibilidad Inexpresiva

¿Existe la neutralidad absoluta en un rostro? ¿la ausencia de expresión alguna? ¿se puede retener la energía en reposo?

A través de una práctica simple en que se pedía a dos participantes que, sentados sobre sus sillas en completa calma procuraran una expresión neutra pero pensamientos en positivo o negativo, se solicitaba a los observadores que adivinaran si las sucesivas expresiones correspondían a pensamientos de uno u otro signo. Se evidenció que los numerosos músculos del rostro delatan nuestras emociones. Como espectadores también tomamos conciencia de la extrema capacidad del ser humano de interpretar expresiones en el rostro. De ahí que las risas de los orientales funcionen como enmascaramiento expresivo y la opción de muñecos con expresión facial fija.



Escenografías Imaginarias

¿Qué es un no-lugar? ¿cómo se configura un no-lugar en base al material más inmediato del que disponemos, el cuerpo? ¿qué tipo de “actantes” somos en los no-lugares?

- A) En primer lugar se repartió un papel con lugares y no lugares –, sala de espera del dentista, aeropuerto, estadio de fútbol, teatro, autobús, iglesia,...- a dos componentes del grupo para que distribuyeran las sillas en el espacio interior a la sala previamente enmarcado según su idea de tal (no-)lugar. Después el primero entró a escena con la atmósfera interior y personaje apropiados. Los siguientes componentes del grupo se incorporan según hayan comprendido el carácter de tal espacio connotado.
- B) Por grupos se planteaba una escenografía libre a través de la configuración espacial tras la colocación de sillas.



8.7. TOKITIK TOKI GATZTATZEN | INSALANDO ESPACIOS

EXPOSICIÓN · “INSALARTE”

30 DE ABRIL DE 2010 – 19:30

LUGAR: Foru Plaza, Gernika

The poster features a line drawing of a row of arches, reminiscent of the architecture in Guernica. The title 'INSALARTE Performance' is at the top, followed by the subtitle 'Insalando espacios Tokitik toki gatztatzen'. Below the drawing, there are two columns of text in Basque and Spanish. At the bottom, there is a section with dates, locations, and logos of the organizing institutions.

INSALARTE
Performance
Insalando espacios Tokitik toki gatztatzen

Tokiak, bertan ematen diren jardueren eta hartuemanen arabera ulertzen ditugu. Bere egiturak eta gure ekintzek norberaren eta elkarren ezagutze moduak piztu ala eragotzi egiten dute, tratuen aukera bultzatu ala oztopatu, geraleku ala pasaleku bilakatezen dira.

Gernikako arkupeaz jabetuko gara une batez eraldatzearen. Ez al gara gu, gizakumeok, tokien gatz eta piperrá, ba?

Entendemos los espacios en función de las actividades y relaciones que establecemos en y con ellas. Su configuración y nuestras actividades promueven u obstaculizan una determinada forma de reconocimiento propio y mutuo, fomentan y dificultan relaciones, estimulan la estancia o el tránsito. Vamos a "tomar" los arcos de Guernica para transformarlos unos minutos pues somos nosotros las personas, la sal de la vida y de los lugares.

2010.04.30 - 19:30 - 30.04.2010
Kultur Etxeko Arkupea |
Foru Plaza, 2 |
48300 Gernika-Lumo (Bizkaia)

Ideia eta Zuzendaritza | Idea y Dirección
Iratxe Hernández Simal

Partaideak | Participantes
Raquel Asensi, Leire Bengoetxea, Argine Calleja, Rocio de las Muñecas, Urzi Canto, Janire Domínguez, Agata Espona, Silbia de la Cruz, Leticia Garcés, Amaia García.

Diseinu Grafikoa | Diseño Gráfico
Eider Ruasga, Argine Calleja.

2010.04.30 - 19:30 - 30.04.2010
Arkos de la Casa de Cultura
Plaza Foru, 2
48300 Guernika-Lumo (Vizcaya)

Logo of Universidad del País Vasco - Campus Herriak - Universidad

Logo of BFA DFB - Diputación Foral de Bizkaia

Esta performance colectiva se planteó con en un contexto docente de investigación

Bajo la idea metafórica del “salar” como connotar perceptualmente, como dotar de mayor sabor, se plantea esta performance colectiva como un ejercicio para dotar de significación efímera a un área espacial, en principio, neutra.

Instrucciones

Entrada al espacio público donde se desarrolla la acción *en formación* -presencia escénica “neutra” pero activa- quedando clavados en su lugar del perímetro. A partir de una primera señal y de forma sucesiva se irán incorporando los participantes de un grupo al espacio enmarcado por los cuerpos, connotándolo con su actitud y acciones según el tipo de “lugar” a escenificar acordado. Una vez incorporados los cinco participantes del grupo A, a la señal sonora, quedan congelados en la posición en la que se encuentren. A la siguiente señal los componentes del grupo B completan el “tableux vivant” incorporándose inmediatamente al espacio y quedando igualmente congelados. La tercera señal sonora determina la salida de todos ellos en actitud neutra a sus puestos en el perímetro. Cuatro lugares diferentes son desplegados en el mismo espacio. Salida en formación de los participantes por el perímetro.

- *Participantes* · 10 estudiantes de Bellas Artes (asignatura *Ambiente, Acción y Participación* de M^a Jesús Cueto) divididos en dos grupos de 5.
- *Movimiento* · **Entrada y salida**: presencia escénica neutra. Esquema corporal común, tipo fichas de ajedrez (peones). Salida y entrada en formación, mirada al frente y rodeando el perímetro del espacio donde se desarrolló la acción.

Los cuatro lugares a insalar: en el interior del espacio seleccionado se llevaron a cabo interpretaciones naturalistas acordes con los lugares / no-lugares especificados

- *(No-)Lugares*: 1. Iglesia 2. Aeropuerto 3. Parada Bus 4. Supermercado
- *Vestuario, Peluquería y Maquillaje*: una camiseta o camisa blanca (sin dibujos ni estampados) y vaqueros (ante la duda los más neutros). Como calzado unos calcetines blancos (traed alguno de más por si faltan) aunque igual terminamos haciéndolo descalzas. Sin pintar y con un moño o recogido se pretende neutralidad.
- *Atrezzo*: se utilizaron sillas de la propia Kultur Etxea de Gernika. Lo cotidiano extrañado.

Imágenes de la performance



Objetivos en Relación a La Pieza Many Times (P0165)

La distribución y gestualidad de personas en un espacio consigue connotarlo.

Procuramos proyectar una imagen de homogeneidad: ya que los participantes son personas con sus rasgos específicos procuramos homogenizar la imagen del conjunto a través de vestuario, peluquería y movimientos. Los vaqueros y camiseta blanca suponen en nuestro entorno cultural un vestuario básico y común a diferentes edades, caracteres y demás, una especie de folio en blanco sin apenas connotaciones. Por otra parte, los movimientos de los participantes en su entrada y salida estaban coordinados para proyectar la imagen de unas piezas de ajedrez neutras.

El lugar elegido es público, una zona de paso entre las arcadas, y las escaleras de acceso a la Udal Etxea. Aunque se trataba de un espacio interior, tres de los no-lugares representados respondían a espacios interiores. Tales no-lugares y lugares representados respondían a ciertas características como las relaciones interpersonales limitadas y cierto sentido de eventualidad, de transitoriedad.

CONCLUSIONES Y DISEMINACIÓN

· *EMAN TA ZABAL ZAZU*

9.1. CONCLUSIONES	507
9.1.1. Conclusiones a los Objetivos Teóricos	507
9.1.2. Conclusiones a los Objetivos Prácticos	529
9.1.3. Conclusiones a la Hipótesis	533
9.2. DISEMINACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	534
9.2.1. Conferencias	534
9.2.2. Congresos	534
9.2.3. Docencia	535
9.2.4. Performances · Exposiciones	536
9.2.5. Publicaciones	536

9.1. CONCLUSIONES

La presente tesis aborda la puesta en escena en la obra de Juan Muñoz como perspectiva de análisis teórico y creativo transdisciplinar y se orienta a re-exponer una obra singular.

Las conclusiones que se desarrollan a continuación derivan del discurso mantenido a lo largo de los capítulos precedentes, habiendo sido estructuradas en relación a los objetivos teóricos y de investigación-creación marcados.

9.1.1. CONCLUSIONES A LOS OBJETIVOS TEÓRICOS

RECOPIACIÓN · CLASIFICACIÓN INDIVIDUAL Y POR FAMILIAS

Dos clasificaciones adjuntas dan cuenta de la recopilación de piezas requerida en orden a ordenar, codificar y agrupar el corpus de una obra en que la pluralidad material y medial ha exigido un trabajo preliminar pormenorizado [OBJ.1].

El **Volumen Anexo** sustenta una **relación de piezas individuales clasificada** – asignación de código y familia –y acompañada de sus datos básicos: año, materiales, medidas, fuente, imagen(es) - que ha constituido los papeles de trabajo a lo largo de la investigación y que, una vez finalizado, se ofrece como **guía referencial** para consultas específicas sobre el objeto de estudio durante la lectura de la tesis doctoral así como en calidad de **material de apoyo** para la elaboración de proyectos subsiguientes como el catálogo razonado [INT.2]. Su incorporación en formato digital (CD) permite realizar al usuario búsquedas y listados ad-hoc según los criterios de clasificación especificados. La extensa compilación de piezas individuales constituye una muestra altamente representativa del conjunto de la obra de Juan Muñoz tanto a nivel cuantitativo como cualitativo, aportando también a nivel individual una valiosa información bajo los criterios de recopilación y ordenación de datos.

Adicionalmente se presenta una **Agrupación por Familias [§2.3.2] –Obra Gráfica, Piezas Escultóricas, Instalaciones y Piezas de Radio y Performativas-**. Cuyo criterio clasificatorio principal ha sido el **medio** común –en la medida en que condiciona tanto el margen de maniobra de la práctica de puesta en escena como la naturaleza de los procedimientos y estrategias de representación posibles- y el criterio secundario de **extensión espacial** – elevando la complejidad en la sintaxis de un número creciente de elementos y/o escenas-. Este segundo criterio ha permitido dar a ver la amplitud de **posibilidades combinatorias** que ofrecen las piezas clasificadas individualmente pudiendo concurrir, según la extensión de la

puesta en escena final en calidad de elemento, de micro-escena, de contenedor o de pieza completa-.

A este respecto resulta especialmente ilustrativo el análisis comparativo [OBJ.4] realizado entre distintas piezas dotadas de la imagen del balcón en distintos medios [Fig.2.19].

MARCO CONCEPTUAL Y OPERATIVO DE LA PUESTA EN ESCENA

Cambio de Paradigma · Expansión de Campo hacia Arquitectura y Performatividad

La **biografía** del autor que abanderara la contextualización del objeto de estudio [§2.2] ha sido elaborada en orden a destacar en su evolución personal la paulatina **asunción de prácticas de puesta en escena** al albur de un entorno de **cambio de paradigmas en arte**. La panorámica sobre el conjunto de la carrera de Juan Muñoz muestra la inscripción consciente de su personal obra en la efervescencia propia de un periodo transicional. En este sentido la obra muñoziana da cuenta de dos planteamientos en liza: la **opticalidad pura** como sistema receptivo legitimado por el tardomodernismo para la escultura en su calidad de arte visual y el posterior **giro lingüístico** -que desplaza la centralidad de la obra hacia el receptor, reivindicando la estructura lingüística del hecho artístico-, así como, en menor medida, el **giro performativo** hacia la acción. El marco discursivo en arte se aleja de la esencialidad medial defendida por críticos tardomodernistas como Greenberg y Fried, para dar paso a partir de los 60 al florecimiento en una experimentación artística de amplio espectro, tendente a la hibridación, tildada despectivamente de teatral. Dos flujos expansivos nos permiten trazar la zona muñoziana partiendo del campo escultórico: el flujo de apertura hacia la arquitectura o raptó del **espacio circundante** (Maderuelo, 1990) y la **performatividad** (Fischer Lichte, 2011).

Aportamos evidencias de la incursión de Muñoz en ambos cauces experimentales de apertura hacia géneros y formas artísticas convergentes con lo escénico, accesibles al madrileño gracias a los años formativos en Europa y Estados Unidos. En lo que a la vertiente **instalativa** se refiere, su desempeño como asistente de Mario Merz hubo de consolidar su visión de un espacio de resonancias arquitectónicas y tratamiento escultórico materializado en los iglús, construcciones con un interior supuestamente habitable pero inaccesible [Fig.2.4]. También hubo de calar la predecesora *mise-en-scène* minimalista no a nivel sintáctico exento de estructura –una cosa detrás de la otra (Krauss)- ni en la abstracción de los elementos compositivos sino en determinadas tácticas de activación del conjunto de la estancia mediante la incorporación de pequeños elementos (Carl André) o el despliegue atmosférico de algunas obras (Marfa de Judd). El análisis comparativo con instalaciones como *Steel Magnesium Plaim* [Fig.2.8] nos permite atisbar cierta similitud en la intervención sobre el suelo acompañada de una renuncia al orden racional de los cuadrados alternos de André en favor del ilusionismo óptico causado por la greca diagonal de *Arti et Amicitiae* (P0022) “vigilada” por sendas cabezas de reminiscencias historicistas [Fig.2.9].

Si bien la vertiente **performativa** tiene una presencia menos evidente en el conjunto de su producción, el registro fotográfico secuencial de ciertas acciones mínimas como el golpeo de un bate [**Fig.5.8**] o el salto sobre trampolín sin desplazamiento en planta - *Fotografías de mí mismo saltando (P0121)* [**Fig.2.3**]- indican un interés temprano por el **movimiento** del cuerpo en un espacio acotado. Los registros de Muñoz contrastan, no obstante, con piezas semejantes que promueven una performatividad en auge. Nos referimos, por ejemplo, a propuestas retadoras de los cánones históricos desde posiciones lúdicas y performativas como *Pose Work for Plinths (1971)* de Bruce McLean [**Fig.2.2**]. Mientras el escocés ironiza fotografiándose en poses fijas, apoyado sobre tres peanas, en posturas netamente alejadas de las normativizadas por la tradición estatuaría, las fotografías de Muñoz **congelan instantes** del proceso de elevación de su propio cuerpo prácticamente inerte, pasivo-reactivo al mecanismo del trampolín como si de una marioneta se tratara. Encontramos las huellas de esta vertiente performativa en su obra posterior en el movimiento efectivo o representado [**5.2**] -en obra gráfica o escultórica e instalativa- así como en una incorporación al medio radiofónico que deriva en realizaciones escénicas.

Teatralidad

Podemos considerar la obra de Muñoz teatral bajo patrones tardomodernos (Fried, 2004) en la medida en que su búsqueda de ilusionismo no se ajusta a las especificidades del medio y genera una experiencia estética en el receptor que se despliega en el espacio y el tiempo. Por el contrario, las condiciones mínimas para el hecho teatral, la retroalimentación entre agentes - actuante y el receptor- exigidas (Fischer-Lichte, 2011) tan sólo se cumplen en las únicas dos realizaciones escénicas. Dos **nociones de teatralidad** han sido contrastadas con el objeto de estudio con objeto de definir tales flujos de acercamiento interdisciplinar así como las condiciones de imposibilidad de convivio: por un lado la búsqueda de una esencia teatral en base a su dispositivo (Sánchez Martínez y Prieto, 2010) y por otro, como forma específica de representación que ostenta su naturaleza artificiosa a lo largo de la duración de su proceso comunicativo, de su “levantamiento” (Cornago, 2006).

Teatralidad desde la Esencia Disciplinar · Dispositivo

Si la escultura es definida como un arte esencialmente espacial y visual por el crítico tardomodernista de referencia Clement Greenberg, la variedad de sistemas expresivos que el teatro incorpora impide, según Sánchez Martínez, la consideración del teatro como arte bajo tal perspectiva. Se diría que el campo teatral asume cómodamente su condición híbrida y liminal, aunque el debate en torno al núcleo de la teatralidad guió el proceso de **re-teatralización** y el replanteamiento de la puesta en escena moderna en torno a los tres polos distinguidos por Sánchez y Prieto⁶⁴⁷ como conformantes del dispositivo teatral –*drama, mimesis y teatron*- que nos permiten trazar el territorio muñoziano así como apuntalar el sentido de puesta en escena.

⁶⁴⁷ La confrontación de las reflexiones en torno a estos tres polos con distintas piezas plásticas del MNCARS se incluye en SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. y PRIETO, Zaira. “Teatro. Itinerarios por la colección”. Museo Nacional

La literatura dramática –*drama*– ostentó la esencia teatral determinando el cariz de la puesta en escena normativa según la intencionalidad del dramaturgo o en función del género del texto, hasta que los movimientos de vanguardia emprenden a principios del siglo XX la denominada re-teatralización rechazando tal sumisión. Así el sustrato sensible asume el núcleo de la teatralidad desplazando su peso hacia los otros dos elementos del dispositivo que serán claves en nuestro análisis, hacia la *mimesis* –la actuación, el lugar de la relación entre actores y con su material físico– íntimamente ligada a la **acción / performatividad** que torna **imposibilidad**, y el *teatron* – el lugar de la relación visual entre el espectador y la escena– determinando el sentido de la configuración espacial y las competencias de los agentes, factor de corte instalativo que Muñoz incorpora a su experimentación.

Así, la expansión de la escultura hacia la arquitectura –instalaciones– se plantea en clara convergencia con la disposición espacial que procura el *teatron*, en una concepción de puesta en escena de corte más escenográfico (*mise-en-scène*). Mientras la estatuaria muñoziana interroga sobre las condiciones de posibilidad e imposibilidad del movimiento del cuerpo en el espacio apelando al cariz performativo de la puesta en escena. Ambos flujos resultan altamente explicativos de la zona relacional que transita la obra muñoziana entre escultura y teatro.

Teatralidad · Representación y Artificio

La recuperación de **narratividad** y **figuración** desde planteamientos **alegóricos** permite a Muñoz explicitar la naturaleza artificiosa de los signos mostrados. Así, se cumpliría la primera de las particularidades de la noción de teatralidad aportada por Cornago en relación a la representación como cualidad de la mirada: la ostentación de su falsedad, mostrando al espectador su condición de artificio. En cuanto a la segunda premisa, aquella que la distingue de la *literariedad* por agotarse en el durante de su proceso comunicativo, si bien caben puestas en escena alternativas de una misma pieza según el contenedor que la albergue [**SA.4.3**], mantienen su estructura fija durante el periodo expositivo.

Como ejemplo de máxima teatralidad-artifiosidad podemos citar la serie fotográfica que da cuenta de las diferentes fases del ilusionista *Truco de Desaparición (P0004)* o su ejecución en directo junto a la realización de *foleys* en *Will it be a likeness? (P0109)*, haciendo depender la revelación de otros engaños, como el diálogo con apariencia de traducción, del bagaje **del receptor** [**Fig.3.5**]. Pero, además, la revelación del sentido de la pieza también queda condicionada por la **posición relativa** que éste adquiere con respecto al truco, que puede ser variable si se prevé una **recepción en desplazamiento** –como en *Primer Pasamanos (P0012)* [**Fig.3.4**] – o de **factores contextuales**, como la disposición de *Ventana con bisagras (P0159)* en una sala junto a otras piezas o al final de un corredor –véase la comparativa en Guggenheim y MNCARS [**SA.4.5**]-. En contadas piezas puede llegar a darse un camuflaje

Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 2010, acreditando la actualidad y relevancia de la temática relacional entre artes escénicas y plásticas.

completo –**efecto realidad**– como en las versiones radiofónicas de *Building for Music* (P0110) [§A.6.2] o *A Man in a Room, Gambling* (P0108) [§A.6.1] siempre que concurren circunstancias de **atención parcial** en el proceso de recepción.

Puesta en Escena

En la medida en que la puesta en escena de Muñoz dirige sus esfuerzos a generar determinados efectos en el espectador, procede analizar diferentes modelos atendiendo al grado de creciente incorporación de **contingencia receptiva** subrayada por Fischer-Lichte así como a los **modelos comunicativos** subyacentes descritos por Lorente, de Diego y Vázquez. De esta forma, ofrecemos tres modelos clave.

Modelos de Puesta en Escena Tradicional, Moderna y Contemporánea · Contingencia Espectatorial y Modelos Comunicativos [§3.2.4]

La puesta en escena moderna que emerge en el campo teatral nace por oposición a la presunta **pre-figuración** del espectáculo en el texto como núcleo de la teatralidad, desvinculándose del modelo comunicativo tradicional pretendidamente **imitativo del mundo** y de la acción humana en el mismo con el propósito de generar en el público, debidamente **distanciado**, un **efecto de identificación y consenso**. Este modelo tradicional minimiza la contingencia espectatorial incorporando **estrategias de representación**.

Bajo el proyecto moderno, sin embargo, es la acción del espectador la que acapara el interés, emergiendo la distribución segregadora del espacio teatral en el factor que articula la búsqueda de una **nueva comunidad** “ese otro convocado a participar en el proyecto escénico”⁶⁴⁸ [§6.7]. La distancia física centra el cuestionamiento del alcance de la competencia de cada agente. Así, la eliminación de tal distancia lo transforma en copartícipe del ritual (catarsis Artaudiana)-mientras que el permanente recordatorio de su existencia evita la fascinación insistiendo en la toma de conciencia de uno mismo y de la propia capacidad de acción en el mundo que habilite una acción real en él (distanciamiento Brechtiano). Bajo este modelo se implementan **estrategias de generación** que organizan el comportamiento del público y se abandona la imitación en favor de la **presentación de signos en escena**.

El posterior giro performativo que se da en la denominada contemporaneidad con respecto al proyecto moderno previo estriba en el **cuestionamiento del conjunto de la arquitectura conceptual** subyacente a la convención teatral acompañado por un cambio de perspectiva con respecto a la concurrencia de diferentes disciplinas en un sentido relacional **inter-medial**. Lejos de asumir la incompetencia del espectador, la moviliza, planteando **situaciones** de máxima contingencia espectatorial que potencian el **bucle de retroalimentación autopoietico** –la creación o levantamiento por interacción- transformando al agente “receptor” en co-partícipe y

⁶⁴⁸ LORENTE, José I., DE DIEGO, Rosa y VÁZQUEZ, Lidia. *Puesta en Escena, Comunicación e Intermedialidad. Estrategias de la Mirada en las Prácticas Escénicas Contemporáneas*. Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, 2012, disponible en: <http://www.revistalatinacs.org/12SCLS/2012actas.html>, consultado 23-02-2015.

cómplice del cuestionamiento conceptual centrado en las **condiciones de posibilidad** de la realización escénica.

Puesta en Escena en Muñoz · Modelo Tradicional como Referencia

La puesta en escena muñoziana parte del modelo tradicional en el sentido de que minimiza la contingencia espectral imponiendo una escena figurativa de carácter alegórico que, sin embargo, se aleja de patrones naturalistas, defraudando así tanto el efecto realidad como el efecto de identificación, implícitos ambos en las expectativas que el artificio teatral genera.

El margen de intervención del receptor es tan restringido que ninguna de las dos únicas puestas en escena en que intérpretes y espectadores conviven en un mismo espacio-tiempo dirigen sus estrategias de escenificación a activar el denominado **bucle de retroalimentación** autopoiético [**§A.6.1 y 3**] ajustándose al modelo de segregación minimizador de la contingencia receptiva, aunque sí simulan interacción. A lo sumo los receptores son engañados en *A Man in a Room, Gambling (P0108)* recordándoles unas pautas de comportamiento pre-establecidas en su calidad de público -similares al protocolo del aplauso sistematizado en el modelo tradicional- durante la simulación de la emisión en directo. Además, se mantiene una estricta **separación** no ya sólo entre escenario y espacio del público sino entre intérpretes, pues cada uno queda circunscrito a su **marco espacial individual** delimitado –mesa, silla, atril...-, en una operativa de discontinuidad espacial similar al espacio en derredor que describen las estatuas. Qué decir de las piezas gráficas, escultóricas, instalativas o emisiones radiofónicas en que el convivio entre figuras antropomorfas y espectadores resulta ontológicamente imposible. Y sin embargo, la expectativa de co-presencia recorre gran parte de la obra incluyendo estrategias de representación a través de las cuales se genera un **efecto convivio** y/o una **atmósfera de suspense**, sugiriendo al espectador la inminencia de un **acontecer próximo** que puede involucrarle e incluso un fugaz efecto de **comunicación-reacción** entre ambos agentes que queda frustrado sin excepción.

Puesta en Escena · Elementos y Operaciones

En consecuencia, hemos establecido un paralelismo entre los **elementos** escénicos mínimos del hecho teatral y los elementos más significativos de la obra muñoziana enfocando nuestro análisis en base a las **operaciones** que requiere la puesta en escena que se deriva de la teatralidad como aparato de representación tradicional.

El aparato de representación convencional vigente en occidente durante siglos (Cvejic, 2012) ha extendido su influjo a una variedad de medios más allá del teatral, instituyendo un **horizonte ideológico de expectativas** fundamentado en un **efecto realidad** y **diálogo especular o identificación** con el universo, relato y personajes en escena, del que Muñoz partirá para enfrentarlo, problematizado, ante la mirada.

Así, la puesta en escena concebida como la ordenación de los elementos escénicos con objeto de estructurar una representación “teatral” (Lorente y de Diego, 2012), puede entenderse precisamente como un **planteamiento intermedial** donde los elementos propios del lenguaje

muñoziano son invocados para plantear un **efecto teatral** por paralelismo: **Actuante/Personaje-Humanoide, Mirada, Convivio/Espacio-Tiempo(s)**.

Nuestro análisis distingue a nivel conceptual los procedimientos estéticos que permiten la mise-en-scène en términos tradicionales sustanciados en tres operaciones:

1. **Encuadre o Demarcación de la escena** que supone un recorte espaciotemporal determinante entre aquello que se muestra a la mirada y lo que queda fuera de sus límites y extensión, despertando la metáfora especular de expectativa de auto-reconocimiento.
2. **Lugar de la Mirada y Rol del Espectador** es la segregación espacial del espacio teatral el que instituye la mirada y dispone un lugar privilegiado para ésta. Esta visión privilegiada y explicativa del relato.
3. **Disposición de la Figura**, una figura cuestionada en la modernidad mediante el rechazo del principio de sustitución y trascendencia de significado que configura escenas que terminan por ser recurrentes en el objeto de estudio.

CLAVES EN LA PRÁCTICA DE PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA DE JUAN MUÑOZ EN RELACIÓN AL ANÁLISIS DE PIEZAS

Estrategias de Representación

Pasamos a enumerar las estrategias globales de representación que recorren el conjunto de la obra muñoziana articuladas en la puesta en escena de los elementos constitutivos del lenguaje característicamente muñoziano que posteriormente desgranaremos en relación a elementos y operaciones.

1. **Multiplicación** · de marcos espaciales y temporales tendiendo al infinito a partir del encadenamiento o repetición de lapsos en bucle, de figuras similares, puntos de vista, etc.
2. **Dislocación** · suspensión en el lapso que descontextualiza, despersonaliza y genera disfuncionalidad.
3. **Ocultación / Revelación** · retórica de la ausencia o de la ocultación. A partir de imágenes fragmentadas se muestra información que despierta expectativas puestas en conflicto o defraudadas.
4. **Inversión** · entre espacio exterior e interior, en cuanto a las competencias supuestas a cada agente del espacio teatral convencional, efecto especular.
5. **Valores Contrapuestos** · derivados de las cualidades supuestas por convención.

Enmarcado

La operación de **enmarcado** de la escena muñoziana resulta múltiple y paradójica, puesto que recorte y separación plantean una delimitación persistentemente rebasada y transgredida, derivando en el principio formal de colapso del marco característico del régimen perceptual Barroco.

Lejos de la unidad de espacio y tiempo, la compartimentación de lapsos tanto espaciales como temporales introduce una fuerte discontinuidad que desafía la conceptualización de dichas dimensiones en términos absolutos y homogéneos para recrearse en la proliferación de interespacios y entretiempos dislocados, relativos a una trama desconocida, olvidada o ausente que los despersonaliza. La eternidad deviene por repetición en bucle de un breve fragmento y el espacio se extiende hasta un infinito que queda oculto tras las aberturas borrando la nitidez de las fronteras entre realidad y ficción. Las escenas son parciales, proyectan inestabilidad incorporando una narratividad potencial y difusa, no explicativa del acontecimiento que se demora o se intuye pasado, nunca presente.

Concepción Escénica del Espacio · Ruptura de Convenciones y Mirada Implícita

De esta forma, hemos emprendido el análisis de la obra muñoziana partiendo de los sistemas hegemónicos de representación espacial en occidente que atienden a una concepción escénica del espacio. Tales sistemas convergen, desde su diversidad medial, en la idea de escena (Aumont, 1992) – noción polisémica que hace referencia tanto al área de actuación real como al lugar imaginario y, finalmente, a la unidad de duración que constituye el fragmento de acción dramática- aspirando a representar los cuerpos en **unidad plástica** con el espacio cerrado de su entorno y separado del espectador. Conscientes de que todo sistema de representación implica una determinada organización de sentido hemos querido hacer hincapié en la **ideología** que incorporan, poniendo de relieve el lugar y cariz de su **mirada implícita**, las competencias y características del espectador teórico subyacente.

Así la representación proyectiva del espacio en la *obra gráfica*, queda analizada bajo los parámetros de la **perspectiva ortogonal**, sistema hegemónico en occidente que a partir del Renacimiento consolida -del mismo modo que el teatro a la italiana- una mirada centrada, estable y racional, sugiriendo un espacio absoluto y homogéneo (Platónico, Newtoniano) bajo un orden visual y antropocéntrico, ostentando un punto de vista privilegiado y explicativo. Esta mirada supuesta acusa una ruptura en la representación proyectiva de Muñoz a través de estrategias variadas como inexactitudes en la ejecución en grado inferior pero mismo sentido que las perspectivas imposibles de de Chirico; disponiendo el punto de fuga fuera de marco; incorporando varios puntos de vista –desde exterior e interior, angulación...- sobre el mismo objeto en un marco general común; representando el mobiliario exento de apoyo cayendo en un abismo de oscuridad; etc. Así, por encuadre, ocultación o iluminación interior se priman las vistas parciales que provocan inferencias narrativas pero impidiendo la comprensión del relato.

Dos son los sistemas expresivos sonoros que representan lugares de ficción en las *Piezas de Radio*. La **palabra** del locutor en cabina insonorizada no pone en onda lugar ficticio alguno, pues es percibido como emergente de la nada, del mismo modo en que emerge la música del foso en el auditorio descrito en *Building for Music (P0110)* [**§A.6.2**], cuestión ideada por Wagner para Bayeuth en orden a concentrar la visión en lo escenificado. Las descripciones orales de lugares –estación de tren, apartamento, calles de Sevilla...- requieren de una descodificación, a diferencia de los **efectos sonoros** que desempeñan la función **descriptiva**

ambiental por semejanza, evocando en la imaginación del oyente un ambiente verosímil próximo a la escenografía. Dicha semejanza sonora queda desactivada, no obstante, en las puestas en escena que muestran a la vista la ejecución manual de los *foleys*.

El **espacio escénico literal** también comporta una ideología sustentada por modelos arquitectónicos dispares (Quesada, 2004), según avanzaba Oskar Schlemmer en su análisis relacional entre cuerpo y escena, puede ser concebido bajo los parámetros ópticos e intelectivos del espectador pasivo del cubo-escena (espacialidad geométrica) o desde los parámetros orgánicos y experienciales del actor generador de espacialidad a partir y durante su movimiento (espacialidad performativa). En línea con las observaciones Fischer-Lichte, la espacialidad geométrica consagra la característica de **contenedor** exento de variaciones originadas por el acontecer que pudiera acoger en su seno. El primer modelo instauro el *rol pasivo* del espectador a quien le es mostrada “la verdad” a través de la ilusión de realidad a diferencia de las *competencias emancipadoras* de otros modelos arquitectónicos en que un espectador en movimiento elige dónde posa su atención desplegando, en su caso, las acciones que se le brinden. La arquitectura en este último modelo supone un **instrumento de autorrepresentación** mientras que, bajo el modelo normativo, se propone la escena como reflejo especular, fomentando el **autorreconocimiento**.

Aun asumiendo que el espacio muñoziano responde al **patrón geométrico**, puesto que el espectador no genera espacialidad sino que, en su caso, se desplaza a través de los intersticios o huecos pre-fijados en la puesta en escena, el madrileño experimenta tanto con la necesidad de un **marco general arquitectónico** que encuadre la escena y arrope a la figura como con el **esquema escenoarquitectónico** de neta segregación espacial entre escenario y espacio del público.

En un principio, sobre todo en relación a las estatuas únicas, Muñoz entiende que la figura requiere de un **puntal**, pudiendo desempeñar tal función desde el humilde espacio semi-fijo de una silla a modo de peana – *Figura Doble (Burdeos) (P0070) [Fig.4.11]*- hasta el fijo conjunto de la estancia expositiva a través de la intervención en su suelo –*The Wastedland (P0020) [Fig.A.5.1]*-, pasando por alfombras –*Minarete para Otto Kurz (P0007) [Fig.5.13]* o construcciones arquitectónicas - *Sin título (balancín) (P0276) [Fig.4.9]*, *Lo vi en Bolonia (P0101) [Fig.4.10]*- entre otros recursos-. Puntal del que comienza a prescindir cuando ahonda en las posibilidades de **cohesión sintáctica entre elementos**, haciendo recaer el enmarcado general en los **inter-espacios** que éstos describen. Tales interespacios pueden apuntar a una **relación interpersonal** -como queda analizado para *Pieza de Conversación (P0198) [Fig.4.16]* de tal forma que la sintaxis descansa en los vectores que describen mirada, gestualidad, etc. de los personajes- o **acotar una zona** por su colocación e independientemente de la proximidad de otras figuras o del espectador como se expone en relación a *Five Figures with Drums (P0103) [Fig.4.15]* cuyos personajes se encuentran imbuidos, absortos en los propios pensamientos, perdidos en su universo interior.

La cohesión interna que fija las interdistancias entre elementos independiza la pieza del **contenedor** en que se disponga, a diferencia de otras -principalmente piezas conformadas por un número significativo de figuras- que sí admiten un juego experimental en su configuración interna y disposición según las características del contenedor (3ª operación de puesta en escena). Así, lo acredita el análisis comparativo de puestas en escena alternativas en contenedores disímiles como las variantes de *Many Times* [§A.4.3], la disposición de *Thirteen Laughing at each other* (P0224) en zona de tránsito o de estancia en el Guggenheim Bilbao Museoa y en el MNCARS respectivamente [§Fig.4.34 y 35], o las *Escenas de Conversación South Shields* (P0220), *Dublín* (P0059), *Washington* (P0171) [§Fig.4.31-4.33] también instaladas en balcón (MNCARS) y en sala (Guggenheim). Estos análisis comparativos explicitan igualmente la opción por indiferenciar en el espacio teatral un lugar específico para el escenario y el público. Si Artaud rompía tal segregación espacial con objeto de conformar una nueva comunidad a través de la participación común en un ritual transformador, en el caso de Muñoz la interacción no cabe, ahondando a través de la cercanía física en la separación espacio-temporal entre figuras y receptores.

Multiplicidad de Marcos Espaciales y Rebasamiento · Régimen Perceptual Barroco

Pero la operación de enmarcado no se ciñe al global de la pieza sino que de forma recurrente y en la totalidad de las familias precedentes **abundan los marcos internos**. Así, tomando como ejemplo las diferentes versiones de *The Prompter* (P0114), (P0098), (P0023) [§Fig.4.14] observamos que concurren al menos tres enmarcados: el arquitectónico de la sala expositiva en penumbra, el tablado-escénico ligeramente elevado y la concha del apuntador que encapsula la figura del enano (en la última versión aparece un tambor que replica en su superficie la trama óptica del suelo del escenario pudiendo entenderse como un nuevo escenario de escala inferior). También la **inclusión de umbrales** o indicios de espacios colaterales por representación o de facto *Double Bind* (P0115) [§Fig.4.21]; la **acotación de zonas** por disposición de piezas; la inclusión de **personajes** que miran o escuchan algo que queda más allá del marco o de cuyas inquietudes da cuenta el locutor - *Sin Título* (P0043) [§Fig.4.19] o *Listening Figure* (P0194); horadan los supuestos límites de contención del campo para dar lugar, al menos a nivel imaginativo, a la existencia de campos adicionales que lo rebasan generando **elipsis espaciales por fuera de campo externo e interno**. Más aún, la concurrencia en la misma pieza de varios marcos que parecen representar gráficamente campo y contracampo de la misma estancia como en *Ventrílocuo mirando un doble interior* (P0146) [§Fig.4.25] abren a la figura, y por extensión al espectador, un **fuera de campo intersticial**.

De esta forma, la apertura de campos y la consiguiente discontinuidad espacial por multiplicación de marcos deviene **ocultación** espacial y extensión de los límites espaciales de la pieza tanto hacia su interior como hacia su exterior. La operación de enmarcado, del establecimiento de un límite a desbordar también queda patente en las piezas instaladas en **exteriores**. Si las versiones de la *Escena de Conversación* previamente citadas ajustan su

estructura general a través de la adecuación de sus inter-distancias a la zona asignada, otras piezas como *A Room Where it Always Rains* (P0225) [Fig.4.30] erige una estructura arquitectónica semi-cerrada para contener a unas figuras que, absortas, dirigen su atención fuera de tal constructo, donde se sitúa, en derredor, la mirada. Otras piezas como *Monument* (P0068) [Fig.4.28], *Two Figures for Middleheim* (P0067) [Fig.4.29], *Thirteen Laughing at each other* (P0224) parecen acaparar para sí determinados tramos o zonas de tránsito que en principio corresponderían al espacio del público, ficcionalizando su espacialidad y problematizando las competencias asignadas al mismo. De esta forma, el espacio en principio exterior al marco general de la pieza, sea un espacio abierto o el contenedor de una sala, lejos de mantener su estatus no ficcional, acusa un **flujo por expansión** de la escena que difumina la claridad de sus límites y su condición de “real”. Incluso detentan una **inversión** en los términos exterior e interior. Piezas como *Derrailment* (P0237) [Fig.4.38] en que un tren con dos vagones de mando en sus extremos –esto es, con un conflicto entre su principio y su final- contiene en su interior un paisaje urbano cosido a escaleras y tramos de tránsito. El continente es transformado en contenido del mismo modo que la estancia expositiva de *Hotel Declerq* (P0018) [Fig.4.39] es connotada como calle cuando se perciben conjuntamente sus balcones y rótulos. Unos patrones de inversión arriba y abajo, exterior e interior que entroncan la operativa muñoziana con la deriva escenográfica de rehabilitaciones recientes a nivel arquitectónico y urbanístico como el antiguo edificio de la Alhóndiga en Bilbao, hoy Azkuna Zentroa, cuyo análisis aportamos [A.4.6].

En consecuencia, podemos concluir una transgresión de la conceptualización del espacio absoluto racional y homogéneo implícito en los distintos sistemas de representación espacial convencionales para acusar una peculiar afinidad con el **espacio relativo** de Aristóteles posteriormente teorizado para el arte por Heidegger, en la medida en que se incide y densifica la creación de inter-espacios promoviendo una fuerte discontinuidad y compartimentación. No obstante, tales lugares, lejos de poder localizarse o inscribirse en un contexto general aparecen anónimos, descontextualizados y disfuncionales, esencialmente fuera de lugar como bien ilustra el título *A Place Called Abroad* (P0063), carentes de historia o de relaciones, aproximándose a los **no-lugares** de Augé.

Marcos Temporales Disgregados

La discontinuidad espacial precedente se ve acompañada en el objeto de estudio de un proceder similar en su dimensión gemela, el tiempo. En este sentido, existe un conflicto de fondo, una diferenciación clave entre los dos campos disciplinares de referencia puesto que la escultura se halla ligada a la **simultaneidad de los signos** atribuida a las artes espaciales frente a la secuencia de las temporales, según Lessing. Mientras Greenberg y Fried continúan la senda de la esencialidad teorizando una narrativa de la **autopoiesis automática** de la obra artística según la cual ésta se revela en su completitud a la visión pura -bajo parámetros de espacialidad y temporalidad ópticos-, Krauss legitima la incorporación de temporalidad en la escultura moderna desde una variedad de tipologías -*escultura cinética, tableau, ambiental,*

performance, instalaciones-. En este sentido, Muñoz además de introducirse en un medio de desarrollo temporal como la radio incorpora el **movimiento mecánico** en algunas de sus obras – piezas cinéticas en que describen un movimiento en bucle desarrollado en un lapso temporal y espacial delimitado como el constante ir instalaciones sonoras en bucle, esta cuestión es extensible a los bucles sonoros- o el **movimiento representado** - se vale de determinados trucos para generar una expectativa de acontecer simulado o potencial: fotografía con trepidación, configuración de cuerpos con base esférica o en punta, ilusionismo óptico, etc.- así como una **temporalidad narrativa** – que según las modalidades absortiva y durativa teorizadas por Fried-. Adicionalmente a la(s) temporalidad(es) de la pieza el madrileño también asume un tiempo requerido para su adecuada y completa **recepción** -de reconocimiento en el caso de las piezas temporales y de circunnavegación en el de las estáticas-.

Sin embargo, siguiendo con las cualidades tradicionales atribuidas a la escultura, el origen de la mimesis occidental explicada por Valeriano Bozal [§A.3.1] incide en la **estasis escultórica**⁶⁴⁹, asociada a un enclave fijo articulador del espacio circundante y a la **atemporalidad** fundamentada en la conceptualización platónica del tiempo absoluto. Frente a este principio Muñoz entiende la “vida” de la estatua desde los parámetros de la posición estatuaria que propone Lévinas. El filósofo denomina **entre-tiempo** a aquel breve lapso-instante en el que la estatua se halla suspendida. Tal suspensión impediría el devenir del tiempo corriente situándose al margen del pasado –olvidado- y del futuro –inaccesible-, una suerte de **dislocación cronológica por eterno retorno** que se inscribe en el *más acá* de la temporalidad del espectador. Si los seis personajes de Pirandello se tenían por más reales que los actores por tener definido, fijado, cristalizado su drama las estatuas muñozianas se hallan inmersa en una suerte de eternidad por repetición en bucle ad infinitum. La eternidad deviene lapso infinitesimal repetido ad infinitum sin solución de continuidad y sin pasado recordable.

También la temporalidad **intra-pieza se resiste a la unificación**, concurriendo temporalidades **autónomas y frecuentemente en divergencia**, siguiendo una suerte de procedimiento de discontinuidad semejante al espacial mediante la creación de **marcos temporales dislocados internos**–fluir sonoro o movimiento labial en bucle en instalación estática, suspensión de un instante en tránsito junto con figura en actitud de espera, contenedor(es) móvil(es) (a diferentes velocidades) portador(es) de figuras en estasis, relatos desde el pasado o el futuro,...).

Por otra parte, el **encuentro con el espectador** también se concibe como factor temporalizador de la pieza. La gestión y pre-disposición que la puesta en escena habilita para la experiencia receptiva, tanto para las piezas temporales –móviles y sonoras- como la mera extensión espacial de algunas fijas avanzan la necesidad de un **tiempo de recepción**. Aun cuando se evidencien convergencias en torno al **tiempo de recepción** –tanto de recorrido o circunnavegación en la pieza inmóvil como de reconocimiento en la móvil/sonora-, la condición necesaria de una **temporalidad performativa** (Fischer Lichte, 2011), esto es, la confluencia

⁶⁴⁹ “Esta clausura de un circuito de energía es lo opuesto a la suspensión, a la stasis. La maduración y la fijación son opuestos polares.” en DEWEY, John. “El arte como experiencia”. Paidós: Barcelona, 2008; p.47

espacio-temporal que posibilite una **retro-alimentación** entre agentes, la convergencia en el aquí y ahora del **tiempo escénico** no cabe más que a nivel de **efecto**. Y ese efecto –el que se da dirigiendo la atención de la figura al espectador- no hace sino ahondar en la certeza racional de su imposibilidad frente a la sensación irracional inicial.

En efecto, Muñoz, como ilusionista sabe que el orden de visualización es un factor clave para que el engaño se de. Así las variaciones según el contenedor disposición en función del lugar de aparición del espectador (secuencia de visualización) y extensión espacial han sido analizadas para la pieza *The Wastedland (P0020)* [§A.5.2] y en todos los casos se ha procurado – con mayor o menor acierto según las peculiaridades de la estancia, que la figura sólo apareciera visible a través de la ventana en segunda instancia. Esta pieza también ha sido analizada en términos de espacialización temporal con *Tejedora (2005)* de Liliana Porter pues a partir de un solo personaje inmerso en una actividad desarrollada en el tiempo difiere en la forma de representación del lapso temporal sugerido y en ciertas características formales. La repetición en bucle del lapso se materializa y dimensiona en Porter. Igualmente basándonos en el factor común del poema original de T.S. Eliot en que se basa, se aportan ciertas similitudes con la puesta en escena del poema dramatizado interpretado por Fiona Shaw en 2010.

Narratividad · Situación Dramática y Tiempos Irrepresentables

La representación cuenta con su propio **tiempo en suspensión** frente al **corriente del espectador** otorgando así al **presente** de la primera la cualidad de “*lugar*” adecuado para la **ocultación** según señala Muñoz en conferencia y materializa en presentado el otro lado de la pared en *Waiting for Jerry (P0102)* puesto que el espacio-tiempo de la representación deviene inaccesible a éste. En los casos de imagen narrativa, sustentada por el término contradictorio **situación dramática** que aúna estasis y acción, la imagen nunca parece recoger el instante pregnante y explicativo del conjunto del relato sino un momento antes o un momento después. En el extremo opuesto, la **muerte**, queda fuera del orden temporal en su atemporalidad, en el concluido *más allá*, en una obra que no hace referencia a trascendencia alguna –*no hay Dios en Borromini*-. El presente y la muerte son representados a través de su negativo.

Ruptura de Convenciones de la Estatuaria y Valores en Oposición

Ambos extremos temporales quedan fuera de la representación o vienen a ser representados a través de un negativo-ausencia. El **instante suspendido y eterno** - un lapso temporal mínimo repetido en bucle ad infinitum- que en su encallamiento dentro de la temporalidad *más acá* imposibilita alcanzar un porvenir habiendo dejado atrás –olvidado- su pasado, caracteriza la **posición estatuaria** del objeto de estudio. Una estasis de facto que contrasta con el deseo de dinámica que trasluce tanto su **imagen-referencial** –horizonte convencional-como su **configuración**. Desde este concepto de entretiempos se comprende la incorporación de cinética o sonoridad en bucle a la escultura –su cercanía al personaje Pirandelliano, fijado en el texto y por tanto más “real” que vida por hacer de la persona (*Seis personajes en busca de un*

autor)- y la suspensión expectante, estasis preparada para el dinamismo, de la obra –el drama absurdo de Beckett “No puedo seguir, seguiré” (El innombrable)-.

Espacios y Tiempos Múltiples y Dislocados · Efecto de Co-presencia e Imposibilidad

Siempre es antes o después de algún acontecimiento singular y siempre algo está fuera de “su” lugar – contiene indicios que anuncian la existencia potencial de otro espacio u otro tiempo y la imposibilidad de concurrir en presente –aquí y ahora-. La idea de entretiempos- e inter-espacio descontextualizado, disfuncional, extranjero y extraño a sí mismo despierta una ilusión, una expectativa de convivio. Sin embargo los espacios y tiempos de representación y recepción en la obra de Muñoz **escabullen la co-presencia efectiva**, propia del hecho teatral –no sin antes provocar su inferencia/efecto- contribuyendo, a través de **discontinuidades**, **al descentramiento** del espectador. La **interacción actores-público**, participación, comunicación.... Quedan en mero **efecto** reduciéndose a ahondar en su imposibilidad. De esta forma asoman al receptor al vacío de la representación.

Lugar de la Mirada y Espectador

La disposición del lugar de la mirada deviene campo de juego para Muñoz quien, aprovechando las particularidades de cada medio, ensaya con angulaciones, cotas, distancias, zonas de tránsito, secuencias, sistemas expresivos, etc. que desorientan, descentran y ponen en conflicto percepción, creencias y conocimientos. La mirada o escucha es dirigida de núcleo a núcleo de interés sin descanso, en una propuesta multifocal que impide su reposo. Partiendo de contextos y medios que producen una atención dispersa y parcial, interpela al bagaje cognitivo así como al sistema de creencias del receptor para desplegar inferencias y anticipaciones en la imaginación cuya actividad interpretativa siempre queda inconclusa y cuajada de confusión. Lo que ve u oye es sólo un fragmento insuficiente para la comprensión, que se resiste a la descodificación reivindicándose sin embargo como signo, fuente, no obstante de extrañeza y confusión.

También presenta una suerte de retórica del espacio escénico mediante algunas de sus escenas a través de dinámicas que simulan incluirle o ignorar su presencia, problematizando el marco discursivo derivado de las teorías de la visualidad.

Agente Receptor y Capacidad Interpretativa

El interés por la contingencia de la recepción manifestado en los distintos modelos de puesta en escena abre el abanico de roles posibles del agente receptor en términos similares a los planteados en relación al arte contemporáneo (Fernández Polanco) y que nos sirven para matizar el rol pasivo que hemos atribuido al espectador del teatro canónico “a la italiana”. Del mismo modo que Muñoz rechaza de plano cualquier invitación a la acción e interacción entre espectadores, su obra interpela en toda ocasión la **capacidad interpretativa individual** de cada uno de ellos, y en ocasiones, insta al desplazamiento en su interior. De esta forma estimula la actividad intelectual y emocional y, eventualmente corporal, correspondiéndole el término más preciso de receptor. En consecuencia Muñoz asume, además de la separación

como condición necesaria, los factores añadidos al puro acto físico de ver que jalonan la noción de mirada y que la opticalidad pura, defendida por las teorías pasivistas de la percepción y por las teorías de la visualidad tardomodernistas (Greenberg, Fried), descartan. No obstante, algunas de las escenas típicamente muñozianas ilustran y problematizan las teorías en torno a la **experiencia estética** adecuada derivadas de éstos, esto es, la absorción frente al efectismo teatral.

Experiencia perceptiva, intelectual y emocional · Ruptura de Certezas

En este sentido, entendemos que la puesta en escena muñoziana encuentra su fundamento en procurar al espectador una experiencia que induzca la **confusión y el extrañamiento**. Si la Obra de Arte Total se enfocaba a empastar todos los sistemas expresivos en una determinada línea única, Muñoz se emplea en oponer no sólo éstos sino también los dominios sensoriales, despertar y defraudar expectativas, romper certezas o enfrentar el yo racional a las creencias del pensamiento mágico que aún descansan en nuestra imaginación – las referencias a la “Leyenda del artista” son frecuentes-. La extrema polisemia de sus figuras y escenas no proporciona, sin embargo, el placer de perderse en el misterio (Calabrese). Ofrece misterio, sí, pero asociado a la incomodidad de aquello que rompe las propias certezas y e impide la estabilidad –“no es un masajista” (Muñoz,).

La **experiencia** perceptiva, intelectual, emocional y/o espacial es planteada **en conflicto**. Apoyándose en estados de **desatención**, interpela a las competencias personales del espectador provocando inferencias y expectativas. Así, los aportes que el receptor realiza, fundados en un horizonte figurativo compartido y bagaje personal de experiencias y conocimientos quedan tensionados puesto que al supuesto valor establecido por el marco convencional se le incorpora su contravalor, a modo de efecto. La escena se presenta plagada de estrategias de representación ilusionista que estimulan la actividad individual interpretativa (giro lingüístico) movilizandando la memoria y estimulando la imaginación, si bien la posibilidad de réplica o de interacción queda excluida.

El ámbito subconsciente también juega un papel importante, en la medida en que permite contraponer aquello que se sabe con un palpito irracional -pensamiento mágico- o con engaños perceptivos. Muñoz queda fascinado y en consecuencia incide en la operativa de la retórica de la ausencia, ese mirar aquello que no existe pero se invoca mediante la adecuada proporción entre lo que se muestra y lo que se oculta. Previa culminación del proceso perceptivo cabe tomar en consideración la **sensación** como elemento estético legitimado por Lévinas en la medida en que contribuye a una des-conceptualización de la realidad coherente con la idea de *que la función del arte es no comprender* a la que podemos adscribir a Muñoz en la medida en que las piezas **se resisten a ser comprendidas** pero generan emociones. Este planteamiento concurre con la centralidad del **régimen escópico** del modernismo (Brea, 2007) focalizado en los desajustes entre los campos **ver y conocer**.

La experiencia espacial puede llevarle a sentirse completamente ignorado por las figuras o incluso a invertir el orden de competencias supuestas u convertirle en objeto de observación.

Espacio y Tiempo Figurados · Las Condiciones del Encuentro

El sentido perceptual de la figuración surge de una operación de **selección** de la mirada (a través de fijación de la atención) y **articulación** (relaciones contextuales) en un campo de representación. **Figurar** es sacar del fluir indiferenciado de “*un universo indiferente*” por parte de un **sujeto** -“*algo es para alguien*” (Bozal, 1987)-, dando lugar a la **temporalidad / espacialidad** en el *encuentro* de la pieza con el/la receptor/a-.

En este sentido, Muñoz promueve unas condiciones de encuentro que prevén la **atención parcial** del receptor facilitada por el **contexto** donde se instala la pieza –museos, vía pública- por las condiciones del propio **medio** –compatibilidad con otras actividades en la escucha de radio- caldo de cultivo de la confusión. Dichas condiciones deberán permitir igualmente que se den **la sorpresa y el trucaje** consiguiéndolo, principalmente, por disposición de una determinada **secuencia de aparición** según el/los punto(s) de vista presupuestos, tanto en inmovilidad como en tránsito, valorando su orden según entradas, salidas, montaje, etc. así lo acreditan piezas como *Primer Pasamanos (P0012)* o *Sombra y Boca (P0066)* cuya primera impresión difiere de la segunda por revelación de la navaja y del mecanismo móvil de la figura sólo en proximidad.

Muñoz pretende una mirada **individual** –cargada de memoria y pulsiones personales- no exenta de **memoria colectiva** implícita en un cierto grado de conocimiento del **marco normativo** fuente de **expectativas** e **inferencias** (Gingrich, 1979) que intervienen en el **proceso perceptivo-concepto**, así como de **creencias profundas** cercanas al mito que constituyen un estadio previo de **sensibilidad-sensación** (Lévinas, 2001). Eludiendo tanto la **participación** como el **compromiso socio-político**, el espectador cumple las acciones de **mirada/escucha** –sin perjuicio de ser convertido en virtual **objeto de observación**- tanto en estasis como **en desplazamiento**.

Figura Escénica

La figura antropomorfa constituye la protagonista de la escena muñoziana incluso a modo de expectativa o ausencia, en tanto en cuanto los elementos escénicos –arquitectónicos auxiliares, interiores deshabitados pero expectantes- invocan su próxima aparición. Su designación como humanoides responde al hecho de que concitan en el orden de la **semejanza** dos vectores en oposición. Por un lado reconocemos una similitud con la apariencia humana que simultáneamente hace ostensible su **diferencia, falta, desviación, distorsión**.

Gabinete de Humanoides y Horizontes de Figuración

Semejante conclusión mana del análisis de las distintas casuísticas de figura antropomorfa presentes en el objeto de estudio. Siguiendo el objetivo de establecer comparativas con piezas

de arte de otros **[OBJ.2]** hemos estudiado su **configuración, imagen y disposición escénica** con objeto de detectar sus características transversales y hacer aflorar las relaciones **intertextuales** e **intermediales** implícitas. El análisis evidencia que Muñoz se vale del horizonte figurativo no ya sólo de la historiografía escultórica o plástica en general sino también de imágenes de objetos lúdicos o fisonomías cotidianas. De esta forma hemos construido una suerte de gabinete comprensivo de los siguientes términos relacionales:

Si ella Supiera (P006) · Estatuas Moai (Isla de Pascua) - arcaísmo, magia e iconicidad - Muñeco de ventrílocuo en *The Wastedland (P0020)* · L'Homme et le pantin, 1873 (El artista en su estudio) de Edgar Degas – muñeco (des)articulado- *Enano (Krefeld) (P0051)* · *Mexican dwarf in his hotel room NYC (1970)* Diane Arbus – Estética de lo anómalo- *Dos centinelas [detalle] (P0077)* · African't Kara Walker – perfil / sombra- *Bailarina (P0080)* · Petite danseuse de quatorze ans (1890) Edgar Degas – aislamiento- *Bailarinas en apartamento (P0081)* · Bailarinas detrás del escenario (1895) Edgar Degas – puesta en escena común pero personajes absortos y exceder el marco - *Balcón con terracotas (P0092)* · Kuroi – hieratismo, transcendencia, frontalidad - Hombres-saco en *Escena de Conversación (Pittsburgh) (P0056)* · tentetieso (in)movilidad - Orientales en *Many Times (Torrelodones) (P0187)* · Los guerreros de Xian – disposición variable-.

Grado Cero de la Figura Humana

El estudio arroja distintas soluciones conceptuales y materiales de lo que denomina el grado cero de la figura humana, esto es, una imagen figurativa **genérica** que eluda la **identificación** con un individuo en particular, esto es, un **retrato**. El objetivo resulta altamente complejo si consideramos, como subraya Gombrich, que la mirada humana está adiestrada no sólo para reconocer rostros representados a partir del más exiguo indicio sino a descodificar aspectos invariantes y variantes tales como estado emocional, edad o etnia a partir de unos mínimos rasgos. En consecuencia Muñoz recurre a una batería de estrategias de representación que procuran la **despersonalización** de la figura antropomorfa que propone, a resultas de lo cual incurre en el **anonimato** también de este elemento.

Modelos de Humanoide y Estrategias de Despersonalización

Algunos de los recursos empleados para obtener la figura anónima parten de **técnicas de figuración** que procuran un distanciamiento del referente. En un principio ensaya la distorsión de facciones manteniendo la semejanza propia de la *caricatura* gráfica sin quedar satisfecho con los resultados del modelado escultórico para pasar a técnicas que procuran una baja iconicidad en que apenas se distingue el cuerpo de la cabeza o las mínimas facciones del rostro como la *talla tosca*, modelado del esquema corporal básico en *terracotas hieráticas* o construcción de personajes a partir de superficies metálicas con flexibilidad limitada como los *hombres embotellados*. Podemos incluir asimismo con un grado de iconicidad creciente la construcción de *siluetas* a base de sombras o de chapas metálicas articuladas, así como los muñecos articulados de madera o los últimos hombres grises y beige a partir de tela, resina y

cobertura de arena. Muñoz sostiene que una representación menos realista a menudo resulta más convincente, especialmente en referencia a los ojos de las estatuas.

Otro de los recursos obvios consiste en la **ocultación del rostro** mediante la interposición de bolsas, cestas, máscaras etc. si bien en ocasiones basta con figuras fragmentadas que **carezcan de rostro** mientras la parte de la anatomía humana de lugar a la metonimia y evocando la completitud.

La fuerza tensora en el orden de semejanza también se logra en base a la **imagen** tomada como **modelo**. Así, Muñoz aplica la técnica del molde, guardando un altísimo grado de iconicidad, sobre objetos sustitutos como los *muñecos* (hinchables, articulados,..), sobre estatuas pre-existentes (*orientales*) o del natural, sobre personas con fisonomía anómala (enana/o), interponiendo en este último caso una tela a modo de veladura. El muñeco por su parte, además de constituir la imagen de un sustitutivo en sí mismo, afirma la ausencia de un “otro” que lo mueva y/o hable en su lugar, en definitiva, que lo anime.

En el caso de los orientales u árabes y enana/o, la peculiaridad de sus facciones (máscara) impide la percepción de otro tipo de rasgos individualizadores (cara) generando un **efecto enmascarador** gracias a un solo factor que resulta especialmente significativo para el receptor. En este sentido cabe señalar que la expresión facial, atributo o un modo gestual concreto cumplen esta misma función, recurso frecuentemente empleado por actrices y actores el recurso de incorporar un elemento en su caracterización. En estos casos el **autorreconocimiento** en el espectador teórico (normativo occidental) acusa la diferencia.

En relación al género, si bien los últimos formatos pretenden cierta ambigüedad o neutralidad tendente no obstante a lo masculino mientras que cuando se incorpora una figura claramente femenina ostenta vestimenta alejada de la neutralidad del uniforme y culturalmente asociada a la idea de la mujer como objeto de la mirada convencional en la historiografía artística – tacones, falda, pintalabios...-.

Ruptura de Principios de la Estatuaria y aproximación al Actuante

La ruptura con la atemporalidad previamente citada no es la única de las atribuciones tradicionales a la estatuaria cuestionadas. La condición mayoritariamente inmóvil –movimiento mecánico en su caso- e inánime de las figuras antropomorfas escultóricas y gráficas, esto es, su inacción de facto, descarta una asimilación a la figura del actor/actuante, si bien tanto bajo consideraciones de configuración como de disposición las figuras entre la estabilidad y el desequilibrio –base esférica, o en pincho, colgando del techo, cabeza abajo o sobre superficie móvil como *Figuras Colgantes (P0166) y (P0167), Broken Nose carrying a bottle I (P0249) y II (P0250)* [§Fig.7.20]- no pueden por menos que invocar junto a personajes como la bailarina o el muñeco de ventrílocuo roles propios de los espectáculos de variedades. Muñoz atribuye a sus estatuas una voluntad de movimiento simultánea a la consciencia de su imposibilidad que recuerda a los personajes de Beckett. La consciencia de una suerte de **vida** que más bien es muerte, en el entretiempos es muy distinta a la tradicional representación del **alma** mediante el

cuerpo. Muñoz opta por la representación del cuerpo como aparato, como mecanismo, como cáscara, en un gesto más aproximado al control absoluto sobre los movimientos del actor convertido en supermarioneta pretendido por Craig. La eventual sensación de que las estatuas cobran vida responde a la creencia subconsciente en el artista como insuflador de vida que Muñoz invoca para generar la emoción y un conflicto interno. Si los mitos que perviven en el inconsciente colectivo son renovados en el encuentro lo cierto es que la voluntad de perpetuación en la memoria de un acontecer, personaje, acto, etc. que el monumento pretende concitar queda inaccesible, perdida en el **olvido**. Ni siquiera es mantenido el principio de **unidad**, presentando tanto las estatuas como la composición escénica fragmentos insuficientes para una descodificación de la narración cuyos pormenores serán para siempre misterio.

Imposibilidad de Autorreconocimiento y Diálogo Especular e Identidad Dividida

Por tanto, la expectativa de diálogo especular derivada del aparato de representación teatral tradicional encuentra su negación en la elocuente afirmación de Muñoz: *“mis personajes se comportan a veces como espejos que no pueden reflejar”*⁶⁵⁰, desvelando una expectativa frustrada de conexión de la mirada con las figuras antropomorfas en forma de **reflejo** (identificación, autorreconocimiento) y/o **diálogo** (comunicación, retroalimentación en un plano espacio-temporal común), aun cuando su consecución sea tan solo aparente.

En este sentido, la figura de **alteridad** que induce la **despersonalización** abre las puertas a la reflexión en torno a la propia **identidad**, no ya frente a una figura única con las características mencionadas en exclusiva sino muy especialmente cuando se da una duplicación o multiplicación de figuras similares. Si Vito Aconcci escenificaba un conflicto consigo mismo boxeando con su sombra en “Shadow Play”, las relaciones que las figuras muñozianas mantienen con su doble no quedan claras sugiriendo sorpresa, confidencias, disconformidad, etc. de esta forma, la supuesta unicidad del espectador teórico se descompone en una multiplicidad en relación, conviniendo con el dialoguismo de Bajtín o la necesidad de aceptar la alteridad como condición necesaria de la propia identidad esgrimida por Lévinas. En cualquier caso, pareja a la multiplicación surge el vacío entre las distancias que describen.

Escenas Típicamente Muñozianas

Las estrategias mentadas terminan por materializarse en una serie de situaciones dramáticas recurrentes que pasamos a describir [§7.4]:

1. Tránsito a ninguna parte

Se trata de una escena que da a ver el conflicto entre la voluntad de movimiento/acción y su imposibilidad o suspensión sine die. Se manifiesta a través de **elementos arquitectónicos** - *balcones, pasamanos, escaleras, ascensores*- que denotan la ausencia de figuras –provocando la inferencia de su próxima o reciente aparición- fundada en su supuesto uso -asisten o

⁶⁵⁰ Juan Muñoz en su entrevista con Paul Schimmel en BENEZRA, N [et al.] “Juan Muñoz” Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2001; p.150 [sic] *“My characters sometimes behave as a mirror that cannot reflect. They are there to tell you something about your looking, but they cannot, because they don’t let you see yourself”*

permiten el tránsito o una efímera estancia- si bien se presentan **disfuncionales** – escaleras o ascensores que no conectan espacios más allá de sus propios límites, vehículos descarrilados, pasamanos sin elevación adyacente,...- desconectados de la trama espaciotemporal aparecen incapaces de articular, encapsulados –en este sentido autorreferenciales- y fuera de contexto. También piezas con **figuras** responden a este planteamiento. Desde aquellas que en su estabilidad, ya sea paradas pero con gestualidad o disposición de movimiento representado – *Bailarinas*, *Esquina positiva* (P0058), *Winterreise* (P0168), *Figura cayendo con pasamanos* (P0091)- o en un movimiento en bucle restringido a unos estrechos márgenes de enmarcado - *Figuras Colgantes* (P0219), *Vivir en una caja de zapatos* (P0001), *Dos centinelas* (P0077)-.

2. Un hombre sólo en una habitación

Son múltiples las resonancias intertextuales de esta tipología. La situación escénica de **espera expectante** remite a la novela de Dino Buzzati– *George* (P0235), *The Wastedland* (P0232), *Balcones opuestos* (P0126), *Enano con tres columnas* (P0054) – o la **actitud introspectiva** del personaje inmerso en su actividad repetitiva e indiferente a la presencia de espectador alguno sugiere una puesta en escena de la **ficción suprema** teorizada por Fried y dirigida a proporcionar una experiencia estética similar al espectador- *Sara con espejo* (P0175), *Retrato de un Hombre Turco Dibujando* (P0197)-. No obstante, del mismo modo que se pretende un efecto-espejo en el espectador también semeja la representación del artista en su estudio al modo del grabado “Hieronymus im Gehaus” (1514) de Diderot. Incluso cabe percibir en el contenedor en que se ubica una representación del paisaje interior del personaje.

3. Dinámicas de in-comunicación

La incomunicación de **los personajes entre sí**, extendiendo el modelo absortivo de la tipología de situación dramática previa a una agrupación de soledades que comparten estancia/contenedor – *Bailarinas en Apartamento* (P0081), *Una habitación donde siempre llueve* (P0225), *Vivir en una caja de zapatos* (P0001), *Figuras Sentadas con cinco tambores* (P0103) o *Cinco Figuras sentadas (con espejo)* (P0119) - toma como modelo la “Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte” (1884) de Seurat. También desde piezas dotadas de palabra como *Stuttering Piece* (P0160) se construye una conversación sólo aparente, en el sentido de que toma la forma de un “diálogo” que lejos de surgir de la retroalimentación mutua nace de monólogos alternos. En *Building for Music* (P0110) se experimenta con distintos parámetros. Las declaraciones alternas del locutor y del arquitecto se entretajan en la mente del espectador dirigiéndole en sentidos equívocos a pesar del lapso espaciotemporal de que las separa.

La progresiva incorporación de relaciones inter-personajes insufla notoriedad a la **incapacidad comunicativa con el receptor**. Así, se plantean escenas que parecen ilustrar las históricas dificultades comunicativas de los medios figurativos a través de tiras de imágenes que emergen de las bocas de las figuras al modo del retablo de Simone Martini, “La Anunciación de la Sagrada Visión” (1333) [Fig.A.5.20] - *Two seated on the wall* (P0201)-. Pero las confidencias que parecen compartir algunas de las figuras en ocasiones ni tan siquiera llegan a

materializarse en imagen alguna. Simplemente se invoca su ausencia a través de gestos y posiciones reconocibles como propias de una situación social o íntima de comunicación oral o reacción a la misma que, en cualquier caso, queda fuera del alcance del receptor – *Doble Figura arrodillada (P0248)*, *Many Times (P0187)*, *Thirteen laughing at each other (P0224)*, *Escenas de Conversación (P0198)*.-

4. Dinámicas perceptivas (mirada y escucha)

También se muestran ciertas dinámicas, principalmente de la mirada pero también de la audición, que nos remiten a la propia práctica de puesta en escena, desplegando una serie de efectos durante el proceso perceptivo. Así, los **impedimentos** para ver, hablar, escuchar se manifiestan de distintos modos. Un propuesta curiosa es la triple figura sobre pared *Three seated on The Wall with Ladders (P0200)* que recuerda a la prohibición implícita en la archiconocida talla del templo de de Toshogu (1634-1636) los “Tres Monos Sabios”. Algunas figuras portan un elemento que impide su visión como la cesta sobre la cabeza de *Muchacha con cesta (P0244)* o la bolsa del muñeco de en *Gracias (P0026)*; en el caso de *Figuras tapando boca (P0064)*, *(P0065)* o en el movimiento contenido por interposición del cable en *Escena de conversación (P0064)* es otra figura la que ejerce el impedimento de hablar o avanzar; otras inducen a pensar en la ceguera por el atributo-máscara del bastón *Bottled Figure (P0169)* o por el deslumbramiento que indica su gestualidad *Sin título (P0283)*; También las hay que parecen no encontrar qué ver en el espejo que miran como *Las últimas palabras de Neal (P0180)* o *One Figure (P0218)*. En cualquier caso, las figuras persisten en su intención perceptiva, como *Listening Figure (P0194)*, introduciendo incluso al espectador en la **cadena de miradas** como ocurre en *Sombra y boca (P0066)* o en la dinámica de **mirar y ser mirado** que se propicia a partir de los balcones.

Intertextualidad · Representando el Marco Discursivo de la Representación

Se comprueba que, en coherencia con el carácter multifacético que el madrileño demuestra principalmente desde la creación pero también desde la curaduría o la crítica, un extenso y diverso abanico de referentes culturales enriquecen, engarzan, tejen una **red intertextual** que imbrica el objeto de estudio en la historia, invocando el campo plástico a distintos niveles - género, subgénero obra concreta-, además del literario, musical, dramático, etc., cuestión sobre la que se abunda en el apartado anexo **[§A.5.3]**.

Plantea una imagen-escena que no pretende imitar la realidad (Gubern, 1996) sino que remite a un artificio histórico o convención. Revierte la atemporalidad de la escultura trascendente (mímesis original) o portadora de una memoria “hypomnémica” (archivística, mímesis moderna) (Brea, 2007) a un escepticismo endémico que reduce a **signo autorreferencial** todo lo mostrado, “conmemorando” un olvido eterno paralelo a un modo de memoria productiva, esto es, la puesta en escena de fragmentos que juega con la proporción de lo mostrado y de lo oculto/ausente para alimentar la imaginación, suscitando interpretaciones necesariamente incompletas a partir de fragmentos insuficientes para cerrar la significación.

Varias piezas hacen referencia a esta cuestión en particular, la retórica de la representación si bien traemos una especialmente significativa a este respecto. *Curtain (P0002)*, traducible como cortina o telón, remite no sólo a la leyenda relativa al sentido mimético de la representación de apariencias perfectas (Kris y Kurz, 1991), sino también al elemento de ocultación del escenario que precede a la realización escénica. Hemos dado en relacionar esta pieza con el proceso de liberación de la operación de sustitución engendrada por la representación que el “Cuadrado negro” (1913) de Malevich, de origen igualmente escénico ejemplifica. Por otra parte, la acumulación de imágenes en la Serie Theatres de Sugimoto termina por producir la anulación de toda imagen figurativa en pantalla para iluminar la estancia teatral [§A.4.4].

Puesta en Escena · Imagen Representativo-Alegórica

El abandono de la figuración buscado por Malevich encuentra su eco en la des-figuración de la puesta en escena moderna, esto es, un progresivo debilitamiento de los principios de **sustitución** y **trascendencia** sostenidos por la **ley de figuración** que no terminó definitivamente con ella pero alteró sus parámetros.

El **principio de sustitución** se mantiene en cuanto que formatos constitutivos de horizontes figurativos histórico-artísticos, escénicos, lúdicos o cotidianos, pero **desligados del referente**, reivindican su distancia con respecto a él. Si existe **trascendencia** de significación en vez de literalidad, resulta inaprehensible a nivel cognitivo.

Una apertura infinita de significados se deriva de su condición de figura primando la **estructura de relaciones ambiguas** que imposibilita la identificación y desciframiento de la situación e inevitable búsqueda de significación que se presenta ante el receptor alimenta el misterio. Un misterio que se incrementa hasta devenir **revelación de su condición de signo** exento de todo sustrato referencial en piezas como *Three seated masks on the wall (P0277)* donde la **máscara** que sujeta la figura es igual al rostro que queda desvelado, no subyace identidad alguna más allá de la propia máscara. Tampoco en la pieza *Mirando al mar I (P0215)* alcanza a proyectar el espejo nada más allá que la superficie de la máscara. Así, se materializa la idea de alegoría de Lévinas. Sin el estatus de signo la alegoría alude a la imagen/reflejo, al no-ser de las cosas sin perder su estatus de signo.

Muñoz ejemplifica la introducción de métodos de **puesta en escena** como manera de recomponer la noción de teatralidad bajo una orientación **transmedial** en línea con el modelo que se planteaba en la exposición “Un teatro sin teatro” (MACBA, 2007):

“El modelo teatral aquí no reside solamente en los métodos de escenificación sino también en el tipo de imagen-cuadro, en la imagen representativo-alegórica que contradice la noción de visualidad autónoma moderna al introducir aspectos discursivos y performativos.”⁶⁵¹

⁶⁵¹ <http://www.macba.cat/es/expo-coleccion-macba-18/1/exposiciones-antteriores/expo>, consultado el 10-07-2012

Giro Textual · Lenguaje · Marco Convencional · Estética de la Recepción

Una teatralidad apoyada en el **giro textual** en arte que caló hacia los 1970's y que orientó la creación hacia cuestiones relacionadas con el **lenguaje** (Hal Foster, 2006). El sustrato metafórico de la vuelta a la figuración se orienta hacia la alegoría, "El impulso alegórico" destacado por Craig Owens bajo los presupuestos de la imagen alegórica descrita por W. Benjamin en que significado y significante se desconectan. Se vale del sistema de creencias asociado a un **marco convencional**, engaña a los sentidos, a través de trucos fundamentalmente y perceptuales, tensionando las convenciones naturalizadas a las que incorpora su contravalor. Evidenciando su condición artificial. **Ilusionismo**, disfraz, truco, apariencia... exenta de referente. Signo cuya significancia se sustenta en un sistema de creencias asociado a las formas históricas de representación que configura el horizonte de expectativas. Su puesta en jaque mediante valor y contravalor muestra, en consecuencia el vacío de la representación (Cornago, 2006).

Zona de deslizamiento (alegoría, ilusión, deslizamiento real y ficción)

Posibilidad de seguir o transgredir los **marcos convencionales** pre-establecidos. Muñoz se vale de ellos pero, donde antes había una certeza plantea un interrogante, una duda. El Rol del Espectador está inscrito en la puesta en escena de la pieza, en este sentido cabe afirmar que **renuncia a la exploración del bucle de retroalimentación autopoietico**.

9.1.2. CONCLUSIONES A LOS OBJETIVOS EXPERIMENTALES

De entre el global del proceso experimental de creación personal emprendido a raíz de la investigación, encaminado a procurar nuevas formas de hacer en los ámbitos académico y creativo, hemos considerado pertinente destacar cómo tres realizaciones escénicas de creación propia exploran desde la performatividad una combinación de estrategias altamente significativas en la operativa y procedimientos del objeto de estudio. Las piezas siguientes fueron realizadas al albur del evento inaugural de exposiciones plásticas. Tal contexto ha permitido la emergencia de un conocimiento concreto y situado dentro del sistema del arte. Pasamos a sintetizar las claves abordadas en cada ocasión:

El Espejo que Soy Me Deshabita (2014)

El sentido curatorial de la exposición "Reflejos" impulsó desde su concepción una **interrelación medial** en el planteamiento de base pues mostraba creaciones emergidas desde la fricción-relación entre textos literarios y obra plástica. La selección del poema de Octavio Paz que da origen a la pieza, alusivo al **vacío y naturaleza especular de la identidad**, mana de las

referencias literarias de Muñoz y recrea, gracias a la **multiplicación de la imagen** de la performer, una **aparente interacción** mutua en convergencia o divergencia de **cuerpo, reflejo y sombra**. El tratamiento espacial responde a una zonificación que opera desde el movimiento de la performer. Vuelta hacia el interior del vértice generado por pared y espejo crea un **espacio-esquina de introversión y semi-ocultación** a la vista y el oído donde la triple imagen parece dialogar para y entre sí, recordando la figura parlante de *Sombra y Boca (P0066)* o los diálogos entre figuras antropomorfas neutras como en *Doble Figura arrodillada (P0248)* o *Escenas de Conversación (P0198)*. Ese mismo espacio queda desactivado cuando la performer gira sobre su propio eje y expande hacia el conjunto de la sala la enunciación final del poema **orientando la triple imagen hacia el exterior** en diferentes direcciones y elevando el tono de voz.

Tomando la situación convencional de un evento inaugural en que la **atención** de los asistentes desperdigados por el conjunto del espacio expositivo se encuentra **dispersa**, alternando charla y visualización de piezas, la performer irrumpe de forma discreta pero persistente con un espejo de cuerpo entero y, situándose frente a un sólo espectador cada vez, le fuerza a **enfrentarse a su propio reflejo** (duplicación de su yo a través de su imagen) convirtiéndole en objeto y sujeto de la mirada así como en performer pues enuncia apenas un breve fragmento del poema desligado del contexto de su completitud. La **inversión de papeles** también comprende una **inversión en el sentido espacial de la escena** ya que el espacio destinado a la mirada se transforma en escenario.

La instalación final del espejo sobre la pared que permaneció durante el resto del periodo expositivo constituye la huella de la realización escénica, concitando en consecuencia **la falta del acontecer pasado**.

Personaje Secundario (2013)

La exposición “Islas Flotantes” en el marco de la cual se desarrolló esta performance inaugural constituyó un contexto proclive a la investigación en relación a **juegos espacio-temporales** en la medida en que aunaba aportaciones creativas académicas de la UPV/EHU y la Accademia di Belle Arti di Palermo. Desde el **formato aparente** de la emisión en vivo de un programa de radio que se fingía periódico –por alusiones a contenidos previos- el público escuchaba narrar su reciente entrada al recinto expositivo, desde un tiempo verbal futuro, redactado en un pasado previo aún al acontecer de su llegada. Así se daba una **conurrencia e inversión de roles** espectatoriales pues los asistentes eran convertidos simultáneamente en **sujetos de mirada y objeto de narración (personajes)**, **sin réplica** posible más allá de la reacción de sorpresa. La bifurcación de tiempos también se explicitaba en el texto. Se dio igualmente una suerte de dislocación espacial: los asistentes italianos desplazados y por tanto **fuera de “su lugar”** viajaban de forma imaginaria a su isla de origen junto a los asistentes locales, generando virtualmente *Un lugar llamado extranjero (P0063)* al que nadie pertenece por completo. Las apropiaciones de textos de Luigi Pirandello y Bruno Schulz incorporaban una

fuerte **intertextualidad** detectable sólo por el espectador que contara con dichas referencias en su horizonte de conocimiento, redoblando el guiño a los nativos sicilianos.

También se opera una **duplicación de la imagen y personaje** desempeñado por la performer -alternando apariencia de realidad en la ficción y ficción en la realidad- a través de su presencia efectiva simultánea a la alocución de su sombra pregrabada, introduciendo mediante el diálogo entre los personajes de ambos marcos espacio-temporales una aparente interacción en directo.

Gernika 75 (2012)

La performance inaugural de la exposición "War id Over" relativa a la rememoración del bombardeo de Gernika en 1936 parte, como en las grandes instalaciones de Muñoz, de un análisis inicial de la **configuración del espacio arquitectónico** (sala-contenedor) e ideación de las escenas desde la **perspectiva espacial** -ventanas y puerta, escaleras, hueco-umbral, plano-pared y división en cota entre escenario y sala-.

Se plantea una invasión del espacio por parte de la escena que transgrede la distribución normativa del **espacio teatral** a la italiana excluyendo espacialmente a la mirada. Se explicita la negación del confinamiento a un espacio específico para ella a través de las sillas apiladas que conforman parte de la escenografía y descartan la posibilidad de sentarse. En consecuencia, performer y espectadores comparten espacio pero, a diferencia de planteamientos participativos como los de Artaud, los primeros son completamente ignorados mientras se despliega una espacialidad performativa sin restricciones por parte de la performer a través de su movimiento -interior al contenedor y saliendo de él-.

Se simultanean dos focos de atención móviles: varias secuencias de imágenes fijas emitidas en bucle permanente sugieren una **reacción ontológicamente imposible** ante lo que acontece en convivio en la sala o quizá ante acontecimientos que quedan ocultos **fuera de campo**. La articulación temporal de las acciones de la performer por el contrario se (re)presentan exentas de un desarrollo narrativo causal en secuencia aproximándose más al **teatro de imágenes**, si bien las escenas sugieren una correlación relativa a un acontecimiento común -*Accidente de coche (P0104)*-. También en esta ocasión se da un **desdoblamiento en la identidad** de la performer.

En lo que al **ámbito docente** se refiere, incorporamos a la investigación varios ejercicios confeccionados e implementados en los contextos de Grado en Arte y Máster en Arte Contemporáneo Tecnológico y Performativo, tanto en formato taller como de docencia oficial. Adaptados al nivel académico y duración de cada caso, se iniciaron estableciendo una contextualización teórica bien en relación a la noción de teatralidad y las tres operaciones de puesta en escena definidas aplicadas al medio fotográfico y videográfico o bien en torno a las claves específicas de la puesta en escena en el objeto de estudio. A continuación se plantearon dinámicas relativas a confrontar las estrategias de enmascaramiento de las figuras en Muñoz con las dificultades de mostrar el propio rostro en neutralidad; dinámicas de variantes en la connotación de un espacio a través de la disposición enmarcada de varias

unidades del elemento silla; Registros alternativos de una performance basados en métodos propios de ámbitos artísticos disímiles (partitura musical) y su posterior puesta en escena en un contenedor único multiplicando los campos, etc. Algunas de estas dinámicas derivaron en performances colectivas ante público, ampliando así el espectro de difusión de la materia.

En este mismo sentido divulgativo-creativo, la comunicación congresual “La obra de Juan Muñoz. Un caso de arte visual” fue presentado ante su audiencia en una puesta en escena dotada de ciertos componentes netamente teatrales. La comunicación fue enunciada simultáneamente a una proyección de imágenes del objeto de estudio que tan sólo quedaban proyectadas unos segundos para pasar al negro más absoluto y escuchar la alocución en oscuridad. La divulgación de la obra radiofónica muñoziana estaba pautaada y se enunció por encima de uno de los programas de radio de *A man in a room, gambliig (P00xx)* incluyendo sucintas “interacciones entre ambas líneas sonoras. Fondo y forma fueron dotados de una amplia dosis de extrañeza por no responder al formato convencional académico.

La exploración de la disposición de elementos en el espacio escénico a modo de instalaciones temporales que dieran lugar a una distribución escénica espacial alternativa también ha sido objeto de investigación desde el contexto de **entrenamiento de un grupo teatral**. La lógica de un escenario concebido para figurar un texto teatral previo fue desviada hacia planteamientos que partieran de la distribución espacial para hallar en la disposición posibles dramaturgias.

En consecuencia, consideramos que la investigación-creación ha desbordado los parámetros teórico-abstractos para ser desarrollada y enriquecida a través de un **conocimiento situado** en entornos creativos trans-, multi- e intermediales, docentes y académicos abordando desde las operativas más generales –como las nociones generales de teatralidad, la operativa general de puesta en escena o las claves de la obra de Muñoz- hasta estrategias y procedimientos más puntuales.

El conjunto de la investigación de carácter monográfico sobre la obra de Juan Muñoz aporta una **función didáctica** de **carácter informativo** sobre el objeto de estudio así como de **carácter comparativo** entre disciplinas y paradigmas artísticos abriendo posibilidades de hibridación que no se circunscriben a la institución artística. Entendemos que así como determinadas metodologías científicas amplían las formas de hacer creativas, procede igualmente una revisión de los modos de divulgación científica desde paradigmas creativos que aumenten el calado de disgregadora de las aportaciones académico-científicas. Del mismo modo, el estudio previo ha empujado la incorporación de procedimientos y dinámicas asociadas a lo escénico en estudios superiores de Bellas Artes –en nivel de Grado y Máster-, en orden a implicar la inteligencia cinética y la performatividad como herramienta docente en los procesos de aprendizaje en asignaturas no particularmente performativas. A la inversa, y con vistas al futuro, sería deseable el desarrollo de una investigación que desarrollara procedimientos plásticos en la enseñanza superior de artes escénicas con objeto de ampliar el

campo de la acción transformadora y considerar las diversas inteligencias del alumnado como pertinentes para un aprendizaje comprensivo del conjunto de sus capacidades.

9.1.3. CONCLUSIÓN A LA HIPÓTESIS

El análisis desarrollado evidencia que el juego en base a la operativa de puesta en escena derivada del aparato de representación teatral tradicional **-enmarcado, lugar de la mirada y disposición de las figuras en escena-** estructura el encuentro entre una obra alegórica y un receptor bajo condiciones que obstaculizan su significación y comunicación, primando el ilusionismo y la confusión.

Los elementos reconocibles que se muestran a una mirada/escucha fundamentalmente desatenta ostentan, en primera o segunda instancia, su condición de **sustitutos** y se articulan conformando **espacios de carácter escenográfico** –ficcional y dotados de narratividad latente- que desencadenan una búsqueda de sentido y de diálogo especular nunca satisfecha. Los elementos carecen de referente específico –responden al grado cero de la figuración, son genéricos- y las *mise-en-scène* conjuntas que conforman eluden un mensaje o relato unívoco, terminando por mostrar **el vacío** de la propia representación. Una representación que se fundamenta en la puesta en escena: en las dinámicas de la mirada (ampliése a percepción) desplegadas –*teatron-*, en la imposibilidad de comunicación y retroalimentación –*mimesis teatral-* y en un sentido dramático inconcreto.

La pertinaz creación espacial de Muñoz se nutre de estrategias de **multiplicación, inversión, dislocación/despersonalización, ocultación y ausencia** que promueven un deslizamiento entre los órdenes de realidad y ficción que pone en conflicto el ser de la pieza y su apariencia. Los conocimientos –horizontes de conocimiento, especialmente en relación a la historiografía artística-, experiencias previas, creencias y motivaciones del receptor despliegan sus inferencias imaginativas ante elementos de resonancias escultóricas problematizados –colapso del marco espacio-temporal; mirada fragmentada y descentrada propia de las instalaciones; figura despersonalizada en posición estatuaria- y enraizados en una fuerte intertextualidad.

La **lectura cerrada y apaciguadora de un mensaje comprensible y asumible** torna experiencia **confusa y extraña**, interpelando y cuestionando las **certezas**.

9.2. DISEMINACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

9.2.1. CONFERENCIAS

“«UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE JUAN MUÑOZ» UNA TRAYECTORIA INVESTIGADORA EN LA UNIVERSIDAD”

CONFERENCIA · MÁSTER DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN EN ARTE · FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UPV/ EHU · Leioa, 18 de febrero de 2011

“SIETE BALCONES DESDE DONDE ASOMARSE A LA OBRA DE JUAN MUÑOZ”

CONFERENCIA · LICENCIATURA EN BELLAS ARTES UPV/ EHU · FACULTAD DE BELLAS ARTES UPV/EHU · DPTO. DE ESCULTURA: REPRESENTACIÓN Y TÉCNICAS · Leioa, 28 de mayo de 2009

9.2.2. CONGRESOS

“LA CIUDAD Y SU SOMBRA. EL ESCENARIO URBANO DE JUAN MUÑOZ”

COMUNICACIÓN CONGRESUAL ORAL

I ACC CONGRESO INTERNACIONAL: ARTE, CIENCIA, CIUDAD · “TRANSFORMAR Y SENTIR EL ESPACIO COMÚN DE LA CIUDAD” · Bilbao 12 y 13 de diciembre de 2013

“LA EXTRAÑA EXPERIENCIA DEL ESPEJO QUE NO REFLEJA. LA OBRA DE JUAN MUÑOZ A ESCENA”

COMUNICACIÓN CONGRESUAL ORAL

IV ENCUENTRO DE JÓVENES INVESTIGADORES EN HISTORIA CONTEMPORÁNEA ·

Corporalidad, emoción y experiencia: la construcción de las subjetividades entre sujeto y colectividad · Valencia, 11 de septiembre de 2013

COMUNICACIÓN CONGRESUAL PERFORMATIVA · ‘JUAN MUÑOZ, UN CASO DE ARTE VISUAL’

I CONGRESO INTERNACIONAL DE RADIO ‘RADIO IS DEAD, LONG LIFE TO RADIO’ · FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN DE LA UPV/EHU · Leioa, 24 de noviembre de 2011

“UNA PROPUESTA DE CLAVES ESTÉTICAS EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ”

PUBLICACIÓN DIGITAL · IKASART 2010. FORO DE COMUNICACIONES, pp. 79-83

PONENCIAS DE INVESTIGACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS

ISBN: 978-84-694-5148-9

“UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE JUAN MUÑOZ”

COMUNICACIÓN CONGRESUAL ORAL EN ARTES PLÁSTICAS

XVII CONGRESO DE ESTUDIOS VASCOS / EUSKO IKASKUNTZA “INNOVACIÓN PARA EL PROGRESO SOCIAL SOSTENIBLE / GIZARTE AURRERAPEN IRAUNKORRERAKO BERRIKUNTZA” · Vitoria-Gasteiz, 18-20 de Noviembre de 2009

Dimensión Revalorización de lo Público: Nuevos Proyectos y Propuestas de Investigación en Artes Plásticas: Entre la Innovación Teórica y la Práctica Artística.

9.2.3. DOCENCIA

“DE LA OBRA DE JUAN MUÑOZ A LA ESCENA ESCULTÓRICA”

TALLER- INVESTIGACIÓN CREATIVA · Accademia di Belle Arte di Palermo, Palermo,

29.02.2011 – 2.03.2011

COLABORACIÓN EN EL SEMINARIO-TALLER “PAISAJES DE SAL. VERSIÓN-PERVERSIÓN Y OPCIONES DE CONECTIVIDAD” (junto con ALICIA GÓMEZ LINARES Y JACQUES BURTIN)

LICENCIATURA EN BELLAS ARTES UPV/ EHU · FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UPV · DPTO. DE ESCULTURA: AMBIENTE, ACCIÓN Y PARTICIPACIÓN · Leioa, 19 de abril de 2010

“TOKITIK-TOKI GATZTATZEN”

PERFORMANCE INAUGURAL COLECTIVA [DIRECCIÓN] · EXPOSICIÓN “PAISAJES DE SAL · GATZ PAISAIK · PAISAGGI DI SALE” · Foruen Plaza, Gernika, 30 de Abril de 2010

9.2.4. PERFORMANCES · EXPOSICIONES

“EL ESPEJO QUE SOY ME DESHABITA”

PERFORMANCE INAUGURAL · EXPOSICIÓN “REFLEJOS. PROYECTO EXPERIMENTAL ENTRE ARTISTAS Y ESCRITORES” · Biblioteca Central de Cantabria, Santander, 6 de octubre de 2014

“PERSONAJE SECUNDARIO”

PERFORMANCE INAUGURAL · EXPOSICIÓN “IRLA FLOTAGARRIAK / PAPER LABORATEGIA · ISLAS FLOTANTES / LABORATORIO DE PAPEL · FLOATING ISLANDS / PAPER LABORATORY” · Bizkaia Aretoa, Sala Oteiza, Bilbao, 11 de octubre de 2013

“GERNIKA 75”

PERFORMANCE INAUGURAL · EXPOSICIÓN “WAR IS OVER! 1937-2012. NEVER AGAIN! GERNIKA OPEN CITY” · Centro Cívico La Bolsa-Ibaiondo, Bilbao, 16 de abril de 2012

9.2.5. PUBLICACIONES

“LA EXTRAÑA EXPERIENCIA DEL ESPEJO QUE NO REFLEJA. LA OBRA DE JUAN MUÑOZ A ESCENA”

PUBLICACIÓN · CAPÍTULO LIBRO

BELLVER LOIZAGA Vicent, D'AMARO Francesco, MOLINA PUERTOS Isabel, RAMOS TOLOSA Jorge [Coord.] *“Otras voces, otros ámbitos”: los sujetos y su entorno. Nuevas perspectivas de la historia sociocultural* · Universitat de València: Valencia, 2015; pp. 43-47

ISBN: 978-84-606-5875-7

Disponible en: <http://roderic.uv.es/handle/10550/42837>

“LA CIUDAD Y SU SOMBRA. EL ESCENARIO URBANO DE JUAN MUÑOZ”

PUBLICACIÓN · REVISTA AUSART Journal for Research in Art, vol.1 (2013), num.1, pp.41-48

Edición: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea [INDEXADA]

Tema: “TRANSFORMAR Y SENTIR EL ESPACIO COMÚN DE LA CIUDAD”

Índices de calidad: internacional, multilingüe, revisión de pares (Dialnet y Rebiun)

ISSN: 2340-8510

“JUAN MUÑOZ. ESCENOGRAFÍA DE UN PAISAJE URBANO IMAGINADO”

PUBLICACIÓN · REVISTA :ESTÚDIO, vol.4, num. 8 (julho-dezembro 2013), pp.247-253

Edición: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes [INDEXADA]

Tema: “PAISAGEM”

Índices de calidad: CiteFactor, SciELO, DOAJ, SHERPA / RoMEO, Latindex, EBSCO, MIAR

ISSN: 1647-6158

Disponible en: http://issuu.com/fbault/docs/est_dio8_lowres

‘JUAN MUÑOZ, UN CASO DE ARTE VISUAL’

PUBLICACIÓN · COMUNICACIÓN CONGRESUAL

Itxaso Fernández, Iratxe Fresneda, Arantza Gutiérrez, Joseba Macías, Jon Murelaga, Amaia Nerekan, Gotzon Toral [eds.] ‘RADIO IS DEAD, LONG LIFE TO RADIO! I CONGRESO INTERNACIONAL DE RADIO’ · FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN UPV/EHU · Leioa, 24 y 25 de noviembre de 2011; pp.223-238

Mesa 3: “Creatividad Radiofónica”

ISBN: 978-84-9860-666-9

Disponible en castellano y euskera respectivamente

http://www.ehu.es/argitalpenak/index.php?option=com_k2&view=item&id=45:ciencias-sociales&Itemid=656&lang=es

http://www.ehu.es/argitalpenak/index.php?option=com_k2&view=item&id=45:ciencias-sociales&Itemid=656&lang=es

10

BIBLIOGRAFÍA

10.1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE JUAN MUÑOZ	541
10.1.1. Catálogos de Exposiciones y Monográficos sobre Juan Muñoz	541
10.1.2. Catálogos de Exposiciones Comisariadas por Juan Muñoz y Escritos del artista Seleccionados	542
10.1.3. Entrevistas y Conversaciones Seleccionadas	542
10.1.4. Artículos Seleccionados	543
10.1.5. Documentos Audiovisuales y Digitales	545
10.2. BIBLIOGRAFÍA CAPITULAR	546

10.1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE JUAN MUÑOZ

10.1.1. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y MONOGRÁFICOS SOBRE JUAN MUÑOZ

- ADAMS, Tim. "Juan Muñoz. Sculptures". Skarstedt Gallery: London, 2013
- BENEZRA, Neal. "Juan Muñoz". University of Chicago Press: Chicago, 2001
- BRESLIN, David (com.). "Juan Muñoz at The Clark". Sterling and Francine Clark Art Institute: Massachusetts, 2010
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. "El espacio inquietante del hombre: el lugar del ventrílocuo. Unas reflexiones sobre la obra de Juan Muñoz". CENDEAC: Murcia, 2005
- COOKE, Lynne. "Juan Muñoz: A Place Called Abroad". Dia Center for the Arts: New York, 1996
- HEYNEN, Julia & LIEBERMANN, Valeria (eds.). "Juan Muñoz. Rooms of my Mind". Navado Press: Trieste, 2006
- LINGWOOD, James. "Monólogos y Diálogos". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 1996
- LINGWOOD, James (dtor.). "Silence please!: Stories after the work of Juan Muñoz" (et al.). Irish Museum of Modern Art and Scalo: Dublin y Zurich, 1996
- LINGWOOD, James & MARÍ, Bartolomeu (comis.). "Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio". La Casa Encendida: Madrid, 2005
- MAY, Susan. "The Unilever Series. Juan Muñoz: Double Bind at the Tate Modern" [exh. cat.]. Tate Gallery Publishing Limited: London, 2001
- MEYEDOW, Jill. "Juan Muñoz: portrait of a Turkish man drawing : Isabella Stewart Gardner Museum". Isabella Stewart Gardner Museum: Boston, 1995
- MOURE, Gloria. "Juan Muñoz: Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela". Centro Galego de Arte Contemporánea: Santiago de Compostela, 1996
- MOURE, Gloria (comis.). "Juan Muñoz: certain drawings in oil and ink = algunos dibujos en óleo y tinta: 1996-1998". Sala Robayera: Miengo, 1999
- MUÑOZ, Juan. "Cuaderno de Artista". La Fábrica: Madrid, 2014
- POINSOT, Jean-Marc. "Juan Muñoz: Sculptures de 1985 à 1987". Capc Musée d'Art Contemporain: Bourdeaux, 1987
- SEARLE, Adrian & NACKING, Åsa. "Juan Muñoz: The Nature of Visual Illusion". Louisiana Museum of Modern Art: Humlebæk, 2000
- SEARLE, Adrian & COOKE, Lynne (eds.). "Juan Muñoz. Permítaseme una imagen" [exh. cat.]. Turner: Madrid, 2009
- SEARLE, Adrian (ed.). "Juan Muñoz. An inaccessible moment". Frith Street Gallery: London, 2012
- TODOLÍ, Vicent. "Juan Muñoz: Conversaciones". IVAM Centre del Carme: Valencia, 1992
- TOSSATTO, Guy. "Juan Muñoz" [exh. cat.]. Carré d'Art-Musée d'Art Contemporain: Nîmes, 1994
- TOSSATTO, Guy. "Juan Muñoz. Sculptures et Dessins". Actes SudMusée de Grenoble: Grenoble, Arles, 2007

VIJANDE, Fernando. "Juan Muñoz: Últimos trabajos" [exh. cat.]. Galería Fernando Vijande: Madrid, 1984

WAGSTAFF, Sheena. "Juan Muñoz. A retrospective". Tate Modern: London, 2008

WAGSTAFF, Sheena. "Juan Muñoz. Una retrospectiva". Turner: Madrid, 2008

10.1.2. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COMISARIADAS POR MUÑOZ Y ESCRITOS DEL ARTISTA SELECCIONADOS

MUÑOZ, Juan. "La imagen del animal: Arte prehistórico, arte contemporáneo". [Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Palacio de las Alhajas, Madrid; Fundación "La Caixa" Barcelona] Ministerio de Cultura: Madrid, 1983

MUÑOZ, Juan & GIMÉNEZ, Carmen. "Correspondencias: cinco arquitectos, cinco escultores". Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Dirección General de Arquitectura y Vivienda: Madrid, 1982

SEARLE, Adrian (ed.). "Juan Muñoz. Writings/Escritos". Ediciones de La Central: Madrid, 2009

SEARLE, Adrian & HAMLIN, Jane. "Juan Muñoz. An Inaccessible Moment" [exh.cat.]. Frith Street Books: London, 2012

COLECTIVAS SIGNIFICATIVAS

BLISTÈNE, Bernard & CHATEIGNÉ, Yann (comis.). "Un teatro sin teatro". Museo d'Art Contemporani de Barcelona: Barcelona, 2007

DERCON, Chris. "Theatergarden Bestiarium the Garden as Theater as Museum (Institute of Contemporary Art, Ps 1 Museum)". MIT Press: Massachusetts, 1990

10.1.3. ENTREVISTAS Y CONVERSACIONES SELECCIONADAS

2001

· *A Conversation, May 2001*, con James Lingwood, en MAY, Susan. "The Unilever Series. Juan Muñoz. Double Bind at Tate Modern", London; pp.67-77 (publicada en Pasajes, nº9, 2002; pp. 123-130)

2000

· *An interview with Juan Muñoz (september 2000)* con Paul Schimmel, en BENEZRA, Neal "Juan Muñoz" University of Chicago Press: Chicago, 2001; pp.145-151

1996

· *Una conversación, setiembre 1996* · *A conversation, September 1996 (I y II)* con James Lingwood, en LINGWOOD, James. "Juan Muñoz: Monólogos y Diálogos · Monologues & Dialogues" [exh. cat.]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; pp.35-41 y pp.152-159

1995

· *A Conversation, New York 22 January 1995*, con James Lingwood, en Parkett, nº 43, (January), pp.42-47. Texto en inglés y español en "Juan Muñoz: Monólogos y Diálogos · Monologues & Dialogues", [exh. cat.] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid; pp.122-129

1994

· *Jordi Colomer / Juan Muñoz* con Jordi Colomer en Lápiz, añoXII, nº 99-100-101 (ejemplar especial dedicado a: *Cien x 100 arte español. La palabra ocupa el lugar de la obra. El mundo de cien artistas españoles en sus diálogos privados*), 1994; pp.378-387

1992

· *Falsa Dirección: Juan Muñoz y Third Ear (1992)* con Adrian Searle en LINGWOOD, James & MARÍ, Bartolomeu (comis.). "Juan Muñoz. La voz sola: esculturas, dibujos y obras para la radio". La Casa Encendida: Madrid, 2005, pp.51-59 ; pp.121-128.

1990

· *A mí lo que me gustaría hacer es una estatua*, con Maya Aguiriano en Zehar, nº6, sept./oct. 1990; pp.4-6

· *Una conversación, julio 1990 · A conversation, September 1990*, con BLAZWICK, Iwona, LINGWOOD, James y SCHLIEKER, Andrea en "Juan Muñoz: Monólogos y Diálogos · Monologues & Dialogues", [exh. cat.] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid; pp.58-67

· *Entrevista a Juan Muñoz* con Carlos Jiménez en Lápiz: Revista internacional del arte, nº 66, 1990; pp. 36-43

· *Una Conversación, julio 1990* con James Lingwood, en LINGWOOD, James. "Juan Muñoz: Monólogos y Diálogos · Monologues & Dialogues" [exh. cat.]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid; pp. 58-63

1987

· *Un dialogue entre Juan Muñoz et Jean-Marc Poinot · A conversation Between Juan Muñoz and Jean-Marc Poinot*, en POINSOT, Jean-Marc. "Juan Muñoz: Sculptures de 1985 à 1987". Capc Musée d'Art Contemporain: Bourdeaux, 1987; pp.22-23

1985

· *Siguiendo el hilo del enigma* con Marga Paz en Revista Figura, Nº 5, primavera-verano 1985, pp.85-87

10.1.4. ARTÍCULOS SELECCIONADOS

2011

· GILA MALO, María del Carmen. *Análisis iconológico de la obra Figura colgando de Juan Muñoz, basado en el método Panofsky*. El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas, Nº. 8, 2011, pp. 211-223

2010

· COMI, Alessandra. *Juan Muñoz: in attesa del possibile. Verso una dimensione teatrale dell'arte figurativa*. Comunicazioni sociali, Vol. 32, Nº. 2, 2010; pp. 137-162

· PÉREZ CARREÑO, Francisca. *La teatralidad y la escultura como arte*. La Balsa de la Medusa (segunda época), 2, 2010; pp.37-62

2009

· GONZÁLEZ PANIZO, Javier. *La Escenificación Escultórica de Juan Muñoz como campo desideologizado: Zizek en el Teatro de lo Real*. A Parte Rei, Nº. 65, 2009

· COOKE, Lynne. *Juan Muñoz: Espacios vagabundos y voces perdidas*. Ars magazine, Nº. 3, 2009, pp. 36-52

· BARRO, David. Dardo Magazine, Nº 12 octubre-enero 2009-2010

2008

· CREIXELL, Anna Adell. *Juan Muñoz: los umbrales de la percepción*. Lápiz, Nº 246, 2008, pp. 28-47

· DÍAZ-GUARDIOLA Javier. *Anatomía de Juan Muñoz*. Descubrir el arte, Nº 108, 2008, pp. 82-87

· COSTA José Manuel. *Juan Muñoz y su espectador*. Artecontexto, Nº18, 2008, pp. 63-70

2003

· JIMÉNEZ, Carlos. *Juan Muñoz y la escenificación del anonimato*. Art Nexus, Vol. 1, Nº 47, enero-marzo, 2003, pp. 66-71

2002

· CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Algo (no) va a ocurrir: Juan Muñoz: el artista obsesionado por una habitación que ha sido vaciada*. Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Nº. 327, 2002, pp. 84-95

2001

· JARQUE, Vicente, *La Figura táctil o las imágenes de Juan Muñoz*, Arte y parte, Nº 32, (Abril-mayo); pp.22-31

· MUÑOZ, Juan y LÓPEZ, Julián. *Escena de desaparición* (Fotoensayo). Arte y parte, nº 32 (abril-mayo);

· SEARLE, Adrian. *We are Not Alone*. Guardian (London), 12-13 junio, Visual Arts Section

· ZAYA, Octavio. *Juan Muñoz. Teatro de apariencias: entre el tránsito y la inercia*. Atlántica: Revista de arte y pensamiento, Nº 30, 2001; pp. 18-25

2000

· CASTRO, Fernando. *El narrador de historias*. ABC (Madrid), 1 de diciembre

· COSTA, Manuel. *Juan Muñoz realizará una escultura de sesenta metros para la Tate Gallery*. ABC (Madrid), 4 de octubre

· CALVO SERRALLER, Francisco. *El escultor Juan Muñoz obtiene el Premio Nacional de Artes Plásticas*. El País, (Madrid), 1 de diciembre de 2000

· COOKE, Lynne. *Juan Muñoz: el espacio del exilio*. Matador, Nº6, 2000, p.151

· MUÑOZ, Juan. *For double string orchestra*. Matador, Nº 6, 2000, pp. 144-150

1999

· MUÑOZ, Juan y MARANZANO, Attilio. *The Burning of Madrid as Seen from the Terrace of My House* (fotoensayo). Janus 3, Marzo, pp. 22-27

1998

· BREA, José Luis. *En la piel del toro*. Palacio de Velázquez, Artforum 36, January, pp.107-108

1997

· CRUZ, Juan. *Garvin Bryars and Juan Muñoz*. Art Monthly, nº211, noviembre, pp.30-31

· ECCLES, Tom. *Juan Muñoz at DIA*. Art in America Nº85, mayo, p.121

· LLORCA, Pablo. *Juan Muñoz*. Artforum International, Nº 35, febrero, pp.95-96

1996

· DANNAT, Adrian, *Juan Muñoz*. Flash Art, Nº 191, noviembre-diciembre, pp.105-106

· CALVO SERRALLER, Francisco. *Un montaje magistral*, El País (Madrid), 25 de octubre

· *La historia como ficción*. Lápiz, Nº 125, 1996, ejemplar especial dedicado a (1982-1996) 15 Años de arte, pp. 64-65

1995

· BRYARS, Garvin. *A man in a room, gambling*. Parkett, Nº 43, marzo, pp.52-55

· COOKE, Lynne. *Juan Muñoz and the Specularity of the Divided Self*. Parkett, Nº 43, marzo, pp.20-23

· MELO, Alexandre. *The Art of Conversation*. Parkett, Nº 43, marzo, pp.36-41

1992

· BORRIAUD, Nicolas. *Figuration in an Age of Violence*. Flash Art 25, Nº 162, enero-febrero, pp.87-91

· SEARLE, Adrian. *Juan Muñoz: Un recuerdo de Londres*. Revista de Occidente, Nº 129, febrero, pp.47-56

· PÉREZ VILLÉN, Ángel. *La vanitas neobarroca*. Lápiz 10, nº 87 (Mayo- Junio), pp.64-67

1991

· TAGER, Alisa. *The Essence of Absence: The Sculpture of Juan Muñoz*. Arts Magazine 65, verano, pp.36-39

1989

· MELO, Alexandre. *Some Things That Cannot be Said Any Other Way*. Artforum International 27, mayo, pp.119-121

1988

· ALIAGA, Juan Vicente. *Spanish Art: A History of Disruption*. Artscribe International, Nº 68, march-april, pp. 64-67

· BREA, José Luis. *Juan Muñoz*. Flash Art (Spanish Edition) Nº1, febrero, p.70; también publicado como *Juan Muñoz: The System of objects*. Flash Art, Nº 138, january-february, pp.88-89

1986

· CAMERON, Dan. *Spain is different*. Arts Magazine 61, Nº 1, Septiembre, pp. 14-17

· TAZZI, Pier Luigi. *Albrecht Dürer Would Have come Too*. Artforum International 25, September, pp.124-128

1985

· COLLADO, Gloria. *70, 80,90... La historia interminable: Rumbo a lo desconocido*. Lápiz 3, nº 23, febrero, pp.35-43

10.1.5. DOCUMENTOS AUDIOVISUALES Y DIGITALES

ARRAZ, Manel y SOLANA, Anna (AAVV) "Juan Muñoz, poeta del espacio"

Documental Monográfico dedicado a Juan Muñoz alrededor de una entrevista hasta la fecha inédita, que Muñoz realizó en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela en 1996 y en la que reflexionaba sobre su trabajo y sus ideas. Cuenta con intervenciones de artistas, amigos y colaboradores.

Emitida en La 2 de RTVE en el programa IMPRESCINDIBLES (1-07-2011). Disponible en

<http://www.rtve.es/television/20110701/juan-munoz-poeta-del-espacio/444925.shtml>

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/1144975/>

Juan Muñoz State

www.juanmunozestate.org

LINGWOOD, James. "The restless storyteller" en *Tate Etc. Magazine* ISSUE 12, SPRING, 2008

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue12/storyteller.htm>

MACBA

http://rwm.macba.cat/es/tag_juan_muoz

MUÑOZ, Juan; BERGER, Jon & STROMBERG, Tom. "Will it be a likeness?" [DVD+cuadernillo] Cannot Quit Producciones Audiovisuales, 2005

MUÑOZ, Juan & BRYARS, Garvin. "A Man in a Room, Gambling" [grabación sonora] 1992, Londres: Point Music, 1997

REYES DOMÍNGUEZ, Aarón A, "Recuerdos del futuro pasado (Altamira/Double Bind)"

<http://www.picassomio.com/art-articles/recuerdos-del-futuro-pasado-juan-munoz.html>

TODOLÍ, Vicent (comis.) "Juan Muñoz. Double Bind And Around" [exh. cat.] Fondazione Hangar Bicocca, 2015⁶⁵²

<http://www.hangarbicocca.org/assets/Uploads/mostre/allegati/JMLibrinodigitaleEN.pdf>

⁶⁵² El catálogo correspondiente está pendiente de edición (previsto para octubre de 2015) por parte de TODOLI, Vicente con textos de Federica Colletta, James Lingwood, George Stolz. MOUSSE PUBLICATIONS, ISBN: 9783863357887.

10.2. BIBLIOGRAFÍA CAPITULAR

CAPÍTULO 2 · ESTADO DE LA CUESTIÓN

- BLANCH, Teresa. "La escultura. Creaciones Paralelas. Metáforas de los real" [exh. cat.]. MACBA: Barcelona, 1995
- BLISTENE, Bernard. "A History of 20th-Century Art". Flammarion: Paris, 2001
- CARROL, Lewis. "Alicia en el País de las Maravillas · A través del espejo y lo que Alicia encontró allí". Cátedra: Madrid, 1999
- CAUSEY, Andrew. "Sculpture since 1945". Oxford University Press: Oxford, 1998
- CERECEDA, Miguel [com.]. "Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española" [exh. cat.]. Generalitat Valenciana: Valencia, 1999
- FOSTER, Hal [comp.]. "La Posmodernidad". Kairós: Barcelona, 2006
- FOSTER, Hal. "El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo". Akal: Madrid, 2001
- GUASCH, Anna M. "El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-2007". Ediciones del Serbal: Barcelona, 2009
- KRAUSS, Rosalind. "Pasajes de la Escultura Moderna". Akal: Madrid, 2002
- KRAUSS, Rosalind. "El inconsciente óptico". Tecnos: Madrid, 1997
- LARRAÑAGA, Josu. "Instalaciones". Nerea: Donostia, 2001
- POPPER, Frank. "Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy". Akal: Madrid, 1989
- ROSENTHAL, Mark. "Understanding Installation Art: From Duchamp To Holzer". Prestel: München, 2003
- SÁNCHEZ AGUILÉS, Mónica. "La instalación en España 1970-2000". Alianza Forma: Madrid, 2009
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. "Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario". Universidad de Castilla-La Mancha, [S.l.], 1992
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. "La escena moderna". Akal: Madrid, 1999
- VALIENTE, Pedro. "Robert Wilson: Arte Escénico Planetario". Ñaque: Madrid, 2005
- WOODS, Tim. "Beginning Postmodernism" Manchester University Press: Manchester, 1999

RECURSOS DIGITALES

- ARANBURU, Nekane. *Luces y sombras de una cartografía fluctuante* en Instituto Cervantes [ed.] "Enciclopedia del español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2006-2007" Círculo de Lectores: Barcelona, 2006; pp.643-679; consultado 30-3-2013
http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/artes_01.pdf
- AUGÉ, Marc. *Sobremodernidad: del mundo de hoy al mundo del mañana*; consultado 2-12-2011
<http://www.infoamerica.org/teoria/auge1.htm>
- BORJA-VILLEL, Manuel J. (comis.) Exposición "MACBA XVIII" producida por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); consultado 29-10-2010
http://www.macba.es/controller.php/uploads/20091119/uploads/20100517/PDFs/controller.php?p_action=show_page&p_agina_id=24&inst_id=21997

LORENTE, José I.; DE DIEGO, Rosa y VÁZQUEZ, Lidia. *Puesta en Escena, Comunicación e Intermedialidad. Estrategias de la Mirada en las Prácticas Escénicas Contemporáneas*. Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, 2012; consultado 23-4-2015
<http://www.revistalatinacs.org/12SCLS/2012actas.html>

GONZÁLEZ PANIZO, Javier. *La Escenificación Escultórica de Juan Muñoz como campo desideologizado: Zizek en el Teatro de la Real*; consultado 23-4-2015
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/panizo65.pdf>

PAVIS, Patrice. *Performance y Mise-en-scène ¿Cuál es la diferencia?* (Traducción de Silvina Vila) en *Telón de fondo*, nº7, julio 2008
<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>

RAE; consultado 3-8-2015
<http://www.rae.es/>

TATE MODERN. *New British Sculpture*; consultado 4-11-2012
<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=347>

WOODROW, Bill (web oficial); consultado 5-5-2014
http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_year.php?page=2&num=30&i=18&sel_year=1981

CAPÍTULO 3 · TEATRALIDAD Y PUESTA EN ESCENA

APPIA, Adolphe. “La música y la puesta en escena; la obra de arte viviente”. ADE (Asociación de Directores de Escena): Madrid, 2000

AUGÉ, Marc. “Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la Sobremodernidad”. Gedisa: Barcelona, 1994

AUMONT Jacques. “La Imagen”. Paidós: Barcelona, 1992

BARBA, Eugenio. “La tierra de cenizas y diamantes mi aprendizaje en Polonia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba”. Octaedro: Barcelona, 2000

BARTHES, Roland. “Escritos sobre teatro”. Paidós: Barcelona, 2009

BENJAMIN, Walter. “El origen del drama barroco alemán”. Taurus: Madrid, 1990

BETTETINI, Gianfranco. “Producción Significante y Puesta en Escena”. Gustavo Gili: Barcelona, 1977

BLANCHARD, Paul. “Historia de la dirección teatral”. Compañía General Fabril Editora: Buenos Aires, 1960

BOZAL, Valeriano. “Mimesis: las imágenes y las cosas”. Visor: Madrid, 1987

BREYER, Gastón. “La Escena Presente”. Infinito: Buenos Aires, 2005

BROOK, Peter. “El espacio vacío. Arte y técnica del teatro”. Península: Barcelona, 1997

BROOK, Peter. “Mas allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987”. Alba: Barcelona, 2001

CALABRESE, Omar. “El lenguaje del arte”. Paidós: Barcelona, 1987

CALVET, Héctor. “Escenografía (escenotecnia, iluminación)”. Ediciones de la Flor: Buenos Aires, 2008

CRAIG Edward G. “El Arte Del Teatro: Hacia Un Nuevo Teatro (Escritos Sobre Teatro I)”. ADE (Asociación de Directores de Escena): Madrid, 2011

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. "Rizoma: Introducción". Pretextos: Madrid, 1977
- FISCHER-LICHTE, Erika. "Estética de lo Performativo". Adaba: Madrid, 2011
- FOSTER, Hal (comp.). "La Posmodernidad". Kairós: Barcelona, 2002
- FRIED, Michael. "Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas". Machado Libros: Boadilla del Monte, 2004
- GOMBRICH, E.H. "Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica". Gustavo Gili: Barcelona, 1979
- GREENBERG, Clement. "La Pintura Moderna y Otros Ensayos". Siruela: Madrid, 2006
- GREENBERG, Clement. "Arte y cultura: ensayos críticos". Paidós: Barcelona, 2002
- GROTOWSKY, Jerzy. "Hacia un teatro pobre". Siglo Veintiuno Editores: Madrid, 1983
- HELBO, André. "Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic". Gustavo Gili: Barcelona, 1978
- HORMIGÓN, Juan A. "Trabajo Dramatúrgico y Puesta en Escena". ADE: Madrid, 2008
- JAMESON, Fredric. "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado." Paidós: Barcelona, 1995
- JOLY, Martine. "La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción". Paidós: Barcelona, 2003
- KRAUSS, Rosalind. "Pasajes de la Escultura Moderna". Akal: Madrid, 2002
- LE BOEUF, Patrick. "Edgar Gordon Craig. El Espacio Como Espectáculo" [exh. cat.]. La Casa Encendida: Madrid, 2008
- LEHMANN, Hans-Thiess. "Teatro Posdramático". CENDEAC: Murcia, 2013
- MEYERHOLD, Vsevolod [HORMIGÓN, Juan Antonio, ed.]. "Textos teóricos". Alberto Corazón: Madrid, 1972
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier (ed.). "Homenaje a Alfred Jarry en el centenario del estreno de Ubu Rey". Svcio. Publicaciones UCM (Universidad Complutense de Madrid): Madrid, 1999
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. "Mirando a través. La perspectiva en las artes". Ediciones del Serval: Barcelona, 2000
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. "Walter Gropius: Teatro Total de Walter Gropius = Walter Gropius' Total Theatre: 1927". Rueda: Madrid, 2004
- PAVIS, Patrice. "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología". Paidós: Barcelona, 1980
- ROMERA CASTILLO, José [ed.]. "Tendencias Escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, UNED, 27 al 29 de junio de 2005". Visor Libros: Madrid, 2006
- RUIZ, Borja. "El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y Práctico por las vanguardias". Artezblai: Bilbao, 2012
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. "Dramaturgias de la imagen". Universidad de Castilla-La Mancha: Cuenca, 1999
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. (ed.). "La Escena Moderna. Manifiestos y Textos sobre Teatro de la Época de Vanguardias". Akal: Madrid, 1999
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. y PRIETO, Zaira. "Teatro. Itinerarios por la colección". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 2010
- SCHÉFER, Jean Louis. "Escenografía de un cuadro". Seix Barral: Barcelona, 1970
- SURGERS, Anne. "Escenografías del teatro occidental". Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2005
- TRACÓN, Santiago: "Texto y Representación: Aproximación a una Teoría Crítica del Teatro." [TD] Dtor. GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. Facultad De Filología Universidad Nacional A Distancia, 2004

- VAJTANGOV, Eugenio B. "Teoría y Práctica teatral". ADE (Asociación de Directores de Escena): Madrid, 1997
- VEINSTEIN, André. "La puesta en escena. Su condición estética". Compañía General Fabril: Buenos Aires, 1962
- VILLAFañE, J. y MÍNGUEZ, N. "Principios de la Teoría General de la Imagen". Pirámide: Madrid, 2002
- WALLIS, Brian (ed.). "Arte Después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la Representación". Akal: Madrid, 2001

ARTÍCULOS

- CVEJIC, Bojana. *Teatralidad* en "Bat, bi, hiru, lau horma". ARTIUM, 2012; pp.51-56. Guía textual inscrita dentro del programa "Egonaldiak. Artium bildumaren inguruko lehengoratzte jarduerak/Estancias. Prácticas reconstituyentes sobre la colección Artium".
- FISCHER-LICHTE, Erika & ROSELT, Jens. *La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral*. Apuntes 130, 2008, pp.115-125
- MUÑOZ, Juan, BLAZWICK, I., LINGWOOD, J. & SCHLIEKER, A. *Possible Worlds: Sculpture From Europe, Institute of Contemporary Arts /Serpentine Gallery – Londres*. Dardo magazine, N°12 oct-ene, 2009/2010
- LORENTE, Eneko; DIEGO, Rosa de & TOWNSEND, Tamzin. *La puesta en escena teatral y cinematográfica*. Apuntes del Curso de verano de la UPV impartido el 21-22 de julio de 2011 con el título "Trasvases III: La puesta en escena cuestionada: teatro, cine y televisión"

RECURSOS DIGITALES

- BORJA-VILLEL, Manuel · entrevista en el diario *La Vanguardia*; consultado 2·11·2009
<http://www.lavanguardia.mobi/slowdevice/noticia/51352097003/EI-MACBA-recorre-en-una-exposicion-la-nocion-de-teatralidad-en-el-arte-contemporaneo.html>
- CORNAGO, Oscar. *La teatralidad como crítica de la modernidad*, en Tropelías, Universidad de Zaragoza, 2006; consultado 10·3·2013
<http://es.scribd.com/doc/96367597/La-teatralidad-como-critica-de-la-Modernidad-Oscar-Cornago#scribd>
- PABLO IGLESIAS SIMÓN, Pablo web docente de Historia de la Puesta en Escena, RESAD; consultado 7·03·2013
<http://www.alumnos.pabloiglesiassimon.com/lecciones/indiceleccioneshistoria.html>
- LORENTE, José I., DE DIEGO, Rosa y VÁZQUEZ, Lidia. *Puesta en Escena, Comunicación e Intermedialidad. Estrategias de la Mirada en las Prácticas Escénicas Contemporáneas*. Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – IV CILCS – Universidad de La Laguna, 2012; consultado 23·4·2015
<http://www.revistalatinacs.org/12SCLS/2012actas.html>
- MACBA; consultado el 10·07·2012
<http://www.macba.cat/es/expo-coleccion-macba-18/1/exposiciones-antiores/expo>
- PAVIS, Patrice. "Performance y Mise-en-scène ¿Cuál es la diferencia?" (Traducción de Silvina Vila) en *Telón de fondo*, nº7, julio 2008; consultado el 17·05·2010
<http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José A. "El teatro en el campo expandido" [QP_16_Sánchez [1].pdf]; consultado 3·06·2007
www.macba.cat

CAPÍTULO 4 · ESPACIO

- AUMONT, Jacques. "La Imagen". Paidós: Barcelona, 1992
- BISHOP, Claire. "Installation art: a critical history". Routledge: London, 2005
- BORJA-VILLEL, Manuel J. [coord.]. "Objetos Relacionales. Colección MACBA 2002-2007". MACBA: Barcelona, 2009
- BOZAL, Valeriano. "Mímesis: las imágenes y las cosas". Visor: Madrid, 1987
- DELEUZE, Gilles. "El Pliegue. Leibniz y el Barroco". Paidós: Barcelona, 1989
- FISCHER-LICHTE, Erika. "Estética de lo Performativo". Adaba: Madrid, 2011
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *Lo ausente como discurso. Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico* [TD], Universidad de Valencia: Valencia, 2003
- HALL, Edward T. "La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio". Instituto de Estudios de Administración Local: Madrid, 1973
- HEIDEGGER, Martin. "El Arte y el Espacio". Herder: Barcelona, 2009
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.). "Arte, cuerpo, tecnología". Universidad de Salamanca: Salamanca, 2003
- LARRAÑAGA, Josu. "Instalaciones". Nerea: Donostia, 2001
- MADERUELO, Javier. "El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura". Mondadori: Madrid, 1990
- MADERUELO, Javier. "La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989". Akal: Madrid, 2008
- O'DOHERTY, Bryan. "Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo". CENDEAC: Murcia, 2011
- ORTIZ, Miguel Ángel y VOLPINI, Federico. "Diseño de programas de radio. Guiones, géneros y fórmulas". Paidós: Barcelona, 1995
- QUESADA, Fernando. "La Caja Mágica. Cuerpo y escena". Fundación Caja de Arquitectos: Barcelona, 2004
- REISS, Julie H. "From margin to center: the spaces of installation art". MIT Press: Massachusetts, 2000
- ROSENTHAL, Mark. "Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer". Prestel: München, 2003
- RUSH, Michael. "Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX". Destino: Barcelona, 2002
- SÁNCHEZ AGUILÉS, Mónica. "La instalación en España 1970-2000". Alianza Forma: Madrid, 2009
- WALLIS, Brian (ed.). "Arte Después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la Representación". Akal: Madrid, 2001
- WRIGHT, Terence. "Manual de fotografía". Akal: Madrid, 2001
- ZAPARÁIN, Fernando & GONZÁLEZ, Luis Daniel. "Cruces de caminos. Los álbumes ilustrados. Construcción y lectura". Universidad de Valladolid: Valladolid, 2010
- ZUNZUNEGUI, Santos. "Pensar la Imagen". Cátedra y UPV/EHU: Madrid, 1995

REVISTAS

- ECHEVARRIA ARSUAGA, Ana. *Desde Cero*. Historia y Vida, nº559, año XLVI
- KIMMELMAN, Michael. *Installation Art Moves In, Moves On*. The New York Times, Arts & Leisure, August, 1998, Nº1, p.32

RECURSOS DIGITALES

ALHÓNDIGA BILBAO; consultado 13-8-2012

<http://www.bilbaointernational.com/las-columnas-de-alhondiga-bilbao/>

GOVAL. *Espacio Teatral y Percepción* [suficiencia investigadora]; consultado 10-10-2012

<http://imagenesescenografia.blogspot.com.es/2007/01/espacio-y-teatro.html>

NDALIANIS, Angela. *Baroque Perceptual Regimes* en *senses of cinema*, Issue 5, abril 2000; consultado 17-04-2013

<http://sensesofcinema.com/2000/5/baroque/>

ZAPARÁIN, Fernando. *Fuera de Campo: la importancia del espacio en blanco*; consultado 12-12-2014

<http://www.bienvenidosalafiesta.com/UserFiles/File/EspacioenBlancoTexto.pdf>

El Plan Z Arquitectura; consultado 13-8-2012

<http://elplanz-arquitectura.blogspot.com.es/2012/04/frank-o-gehry-museo-guggenheim-bilbao.html>

CAPÍTULO 5 · TIEMPO

AUMONT, Jacques. "La imagen". Paidós: Barcelona, 1992

BERGER, John & MOHR, Jean. "Otra manera de contar". Gustavo Gili: Barcelona, 2007

BERGER, John. "Sobre el dibujo". Barcelona: Gustavo Gili, 2011

CALABRESE, Omar. "La era Neobarroca". Cátedra: Madrid, 1984

ECO, Umberto. "El tiempo en la pintura". Mondadori: Madrid, 1987

FRIED, Michael. "Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas". Machado Libros: Boadilla del Monte, 2004

FRIED, Michael. "El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna". Visor: Madrid, 2000

GALLEGO, Rosa y SANZ, Juan Carlos [dir.]. "Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico". Akal: Madrid, 2006

GONZÁLEZ GARCÍA, Carmen. "Artefactos Temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas" [TD]. Universidad de Salamanca: Salamanca, 2011

KRAUSS, Rosalind. "Pasajes de la escultura Moderna". Akal: Madrid, 2002

LÉVINAS, Emmanuel. "La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Transcendencia y altura". Trotta: Madrid, 2001

LESSING, Gotthold E. "Laocoonte". Tecnos: Madrid, 1990

ORTIZ, Miguel Ángel y VOLPINI, Federico. "Diseño de programas de radio. Guiones, géneros y fórmulas". Paidós: Barcelona, 1995

PAVIS, Patrice. "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología". Paidós: Barcelona, 1980

RIDDERBOS, Katinka [ed.]. "El tiempo". Akal: Madrid, 2003

SÁNCHEZ AGUILÉS, Mónica. "La instalación en España 1970-2000". Alianza Forma: Madrid, 2009

REVISTAS

DÍAZ SOTO, David. *Cuestión de tiempo: Michael Fried y el tiempo del arte moderno* [Universidad Complutense, Departamento Filosofía IV] Revista Aisthesis, Nº 49, 2011, pp. 29-52.

RECURSOS DIGITALES

DÍAZ SOTO, David, *Michael Fried y el problema formalista del tiempo en las artes plásticas*; consultado 15-01-2015
<https://www.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/DAVID%20DIAZ%20SOTO.pdf>

ETXENIKE, Luisa. Conferencia de sobre *Broken noses carrying a bottle # 2, 1999*, dentro del *Programa Letras para el Arte* organizado por Artium (mayo 2007); consultado 12-11-2014
<http://catalogo.artium.org/book/export/html/353>

FALSKA, María, *Relación Tiempo Escénico – Tiempo Dramático en algunos ejemplos del Teatro Español del Siglo XX*, Études Romanes De Brno vol.30, nº 2, 2009; pp.75-82; consultado 22-3-2015
<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/114797>

PANTOJA MELÉNDEZ, Josefina. *El Tiempo en un cuento de Borges: «El jardín de senderos que se bifurcan»* [Universidad Nacional Autónoma de México]. *Thémata (Revista de Filosofía)*, Nº 45, 2012; consultado 3-10-2014
http://institucional.us.es/revistas/themata/45/art_20.pdf

UBERSFELD, Anne. *El habla solitaria*. *Acta Poética*, 24-1, 2003; pp.9-26, consultado 4-2-2015
http://www.iifilologicas.unam.mx/actapoetica/uploads/numeros/AP24-1/ap24-1_ubersfeld_hablasolitaria.pdf

CAPÍTULO 6 · MIRADA

APARICI, Roberto y GARCÍA MATILLA, Agustín. "Lectura de imágenes". Ediciones de la Torre: Madrid, 1987

ARIZA, Javier. "Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX". Universidad de Castilla-La Mancha: Cuenca, 2003

ARNHEIM, Rudolf. "Arte y percepción visual". Alianza: Madrid, 1993

ARNHEIM, Rudolf. "Estética radiofónica". Gustavo Gili: Barcelona, 1980

AUMONT, Jacques. "La imagen". Paidós: Barcelona, 1992

BALSEBRE, Armand. "El Lenguaje Radiofónico". Cátedra: Madrid, 1994

BAREA, Pedro. "Teatro de los sonidos, sonidos del teatro". Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea: Bilbao, 2000

BERGER, John. "Modos de ver". Gustavo Gili: Barcelona 2002

CALVINO, Italo. "Seis Propuestas para el Próximo Milenio". Siruela: Madrid, 2005

DEBRAY, Régis. "Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente". Paidós: Barcelona, 1994

DORFLES, Gillo. "Naturaleza y artificio". Lumen: Barcelona, 1971

ECO, Umberto. "Los límites de la interpretación". Lumen: Barcelona, 1992

ESPIELL JOVANÍ, Mercè: "Escultura i ironia. Proposta duna tipologia de les formes iròniques en l'escultura. Anàlisi dels casos de De Saint Phalle, Flanagan, Torres, Brossa i Muñoz." [TD] Dtor.: Josep Roy Dolcet, Universitat de Barcelona (2003).

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. "Formas de mirar en el arte actual". Edilupa: Madrid, 2004

FRIED, Michael. "Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas". Machado Libros: Boadilla del Monte, 2004

FRIED, Michael. "El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna". Visor: Madrid, 2000

GOLDSTEIN, E. Bruce "Sensación y percepción". Debate: Madrid, 1999

- GOMBRICH, E.H. "Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica". Gustavo Gili: Barcelona, 1979
- GOODEN, Nat [et.al]. "Installation Art". Academy Group: London, 1993
- GREGORY, Richard. "Imagen y Conocimiento". Crítica: Barcelona, 1994
- GUBERN, Román. "Del Bisonte a la Realidad Virtual. La Escena y el Laberinto". Anagrama: Barcelona, 1996
- HAYE, Ricardo M. "*Hacia una nueva radio*". Paidós: Buenos Aires, 1995
- LÉVINAS, Emmanuel. "La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Transcendencia y altura". Trotta: Madrid, 2001
- LINDSAY, Peter y NORMAN, Donald A. "Introducción a la psicología cognitiva". Tecnos: Madrid, 1983
- LUCKIESH, M. "Visual Illusions: their causes, characteristics and applications". Dover: New York, 1965
- O'DOHERTY, Bryan. "Inside the white cube: the ideology of gallery space". University of California: Berkeley, 1999
- OXLEY, Nicola; PETRY, Michael y DE OLIVEIRA, Nicolas. "Installation Art in the new millennium: the empire of the senses". Thames & Hudson: London, 1994
- POPPER, Frank. "Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy". Akal: Madrid, 1989
- WALLIS, Brian (ed.). "Arte Después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la Representación". Akal: Madrid, 2001

ARTÍCULOS

- BREA, José L. *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen*; Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, N°4, 2007; pp.145-146
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. "*Algo (no) va a ocurrir. Juan Muñoz: El artista obsesionado por una habitación que ha sido vaciada*" Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), N° 327, 2002; pp.84-95
- COSTA, José Manuel. *Arte Sonoro*. Exit Express, n°54, octubre, 2010; pp.18-37
- JAY, Martin. *Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo*, en Estudios Visuales #1, Noviembre, 2003; pp.61-82
- ROLDÁN, Carolina. *El Actor y el Espectador. De Freud a Lacan*. Revista Affectio Societatis, Vol. 7, N° 13, diciembre, 2010 Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia Medellín, Colombia; pp.1-8

RECURSOS DIGITALES

- BISHOP, Claire. *El arte de la instalación y su herencia*; consultado 27-9-2012
<http://es.scribd.com/doc/50978863/BISHOP-la-instalacion-y-su-herencia>
- BRECHT, Bertolt. "Teorías de la radio 1927-1932"; consultado 4-8-2015
<http://www.vivalaradio.org/>
- CIAFARDO, Mariel. *La Teoría de la Gestalt en el marco del Lenguaje Visual*; consultado 28-8-2015
http://media.wix.com/ugd/4e136c_0b38a29116704178ab3ca2fa1e870e21.pdf
- GOMBRICH, E.H. *Cuatro teorías sobre la expresión artística*; consultado 8-11-2013
<http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/teorias-de-la-expresion-ega.pdf>
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El Ser de las Imágenes* [Memoria de Cátedra] Univ. Complutense de Madrid, 2000
<http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/>
- HAYE, Ricardo M. "Sobre radio y estética. Una mirada desde la filosofía del arte"; consultado 16-11-2009
http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/haye1.htm

IGLESIAS SIMON, Pablo (RESAD); consultado 28-5-2013

<http://alumnos.pabloiglesiassimon.com/espaciosonoro.html>

ARTANGEL · *A man in a room, gambling*; consultado 22-5-2012

http://www.artangel.org.uk/projects/1997/a_man_in_a_room_gambling/about_the_project/a_man_in_a_room_gambling

CAPÍTULO 7 · HUMANOIDES

ABIRACHED, Robert. "La crisis del personaje en el teatro moderno". Asociación de Directores de Escena de España: Madrid, 1994

ARNHEIM, Rudolf. "Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador". Alianza: Madrid, 2002

AZARA, Pedro. "De la fealdad en el arte moderno". Anagrama: Barcelona, 1990

BARTHES, Roland. "El imperio de los signos". Seix Barral: Barcelona, 2007

BERGER, John. "Modos de ver". Gustavo Gili: Barcelona, 2001

BOZAL, Valeriano. "Mímesis: las imágenes y las cosas". Visor: Madrid, 1987

BREA, José Luis. "Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo". Fundación Caja Murcia: Murcia, 1999

BUZZATI, Dino. "El desierto de los tártaros". Alianza Editorial: Madrid, 1999

CALVINO, Italo. "Las ciudades invisibles". Siruela: Madrid, 1998

DELEUZE, Gilles. "Diferencia y repetición". Júcar: Madrid, 1988

ECO, Umberto. "La estructura ausente. Introducción a la semiótica". Lumen: Barcelona, 1999

ECO, Umberto. "Obra Abierta" (3ª ed.). Ariel: Barcelona, 1990

FLYNN, Tom. "El cuerpo en la escultura". Akal: Madrid, 2002

FOUCAULT, Michel. "Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas". Siglo Veintiuno: Buenos Aires, 1986

FRANCASTEL, Pierre. "La figura y el lugar". Laia: Barcelona, 1988

GALLEGO, Rosa y SANZ, Juan Carlos [dir.]. "Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico". Akal: Madrid, 2006

GOMBRICH, E.H. "Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica". Barcelona: Gustavo Gili, 1979

GOMBRICH, E.H.; HOCHBERG, Julian y BLACK, Max. "Arte, Percepción y Realidad". Barcelona: Paidós, 2007

GUDIOL, J. "Velázquez 1599-1660: historia de su vida, catálogo de su obra, estudio de la evolución de su técnica". Polígrafa: Barcelona, 1973

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.). "Arte, cuerpo, tecnología". Universidad de Salamanca: Salamanca, 2003

JARQUE, Vicente. "Experiencia histórica y arte contemporáneo: ensayos de estética y modelos de crítica". Universidad de Castilla La Mancha: Cuenca, 2002

KRIS, Ernst y KURZ, Otto. "La leyenda del artista". Cátedra: Madrid, 1991

LECOQ, Jaques. "El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral". Alba: Barcelona, 2003

LÉVINAS, Emmanuel. "La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Transcendencia y altura". Trotta: Madrid, 2001

MANTOVANI, Alfredo y JARA, Jesús. "El actor creativo/la actriz creativa". Editorial Artez Blai: Bilbao, 2007

- NOCHLIN, Linda. "The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity". Thames & Hudson: London, 1994
- NOOD, Gerry van [ed.]. "Off Limits. 40 Artangel Projects". Merrell: London, 2002
- OLIVA, César. "Personaje dramático y actor. Recorrido histórico y reflexiones actuales sobre las relaciones entre actor y personaje" [TD], Universidad de Murcia, 2004
- PAVIS, Patrice. "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología". Paidós: Barcelona, 1980
- PIMENTEL, Taiyana & AGUIRRE Angelica. "Las implicaciones de la imagen. Vol1". Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales, Museo Universitario de Ciencias y Arte: Méjico D.F., 2008
- PIRANDELLO, Luigi. "*Seis personajes en busca de un autor*". Edaf: Madrid, 2000
- PONZIO, Augusto. "La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea". Cátedra: Madrid, 1998
- SÁNCHEZ AGUILÉS, Mónica. "La instalación en España 1970-2000". Alianza Forma: Madrid, 2009
- SARRIONANDIA, Joseba. "Yo no soy de aquí". Hiru: Hondarribia, 2002
- SONTAG, Susan. "Estilos Radicales". Suma de Letras: Madrid, 2002

RECURSOS DIGITALES

- ACCONCI, Vito "Theme song"; consultado 15-3-2015
<http://www.youtube.com/watch?v=inKAe7wHeFg>
- FREIRE, Juan José. *Manipulations, de Vito Acconci: un juego de espejos*; consultado 15-3-2015
http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_79/Aguijon/5_Manipulations.pdf
- GIL JIMÉNEZ, Paula. *Teoría ética de Lévinas* en Cuadernos de Materiales. Revista de Filosofía y Ciencias Humanas; consultado 10-02-2010
<http://www.filosofia.net/materiales/num/num22/levinas.htm>

CAPÍTULO 8 · INVESTIGACIÓN CREACIÓN

- VVAA. "Informe de Evaluación de la Enseñanza y la Investigación. Facultad de Bellas Artes, Licenciado en Bellas Artes". Leioa: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 2004
- VVAA. "La Investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate". Granada: Grupo Editorial Universitario, 1998

11

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Capítulo 2

- Fig. 2.1 · *Dibujo Croydon (P0004)*
- Fig. 2.2 · *Pose Work for Plinths 3 (1971)*, Bruce McLean
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/mclean-pose-work-for-plinths-3-t03274>
- Fig. 2.3 · *Fotografías de mí mismo saltando (P0121)* Performance realizada por Juan Muñoz en P.S.1 Contemporary Art Centre, New York (1982)
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/restless-storyteller>, consultado 1-6-2012
- Fig. 2.4 · *Iglú del Palacio de la Alhajas (1982)*, Mario Merz
<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/igloo-palacio-alhajas-igloo-palacio-alhajas>
- Fig. 2.5 · *Plano de la disposición en la 1ª planta de la exposición "La imagen del animal" manuscrito por Muñoz (Muñoz, 1983:52)*
- Fig. 2.6 · *Observatorio (P00256)*
- Fig. 2.7 · *El General Miaja esperando al río Guadiana (instalado en cuatro columnas) (P0123)* (Benezra, 2001:30)
- Fig. 2.8 · *Steel-Magnesium Plaim (1969)*, Carl André
<http://pt.wahooart.com/@/8XXR3G-Carl-Andre->
- Fig. 2.9 · *Arti et Amicitiae (P0022)*
- Fig. 2.10 · *Dibujo de gabardina (P0037)*
- Fig. 2.11 · *Fotografía de Muñoz en truco de naipes (Lingwood & Marí, 2005:55)*
- Fig. 2.12 · *Fotografía de Muñoz con el compositor Alberto Iglesias, su colaborador y cuñado (Benezra, 2001:68)*
- Fig. 2.13 · John Berger y Juan Muñoz durante la preparación de la pieza radiofónica y performativa *Will it be a likeness? (P0109)* (Lingwood & Marí, 2005:82)
- Fig. 2.14 · ESQUEMA DE CLASIFICACIÓN POR FAMILIAS DE LA OBRA DE JUAN MUÑOZ
- Fig. 2.15 · *Furniture (P0266)*
- Fig. 2.16 · *An Outpost of Progress (P0195)*
- Fig. 2.17 · *Pasamanos de Nîmes (P0014)*
- Fig. 2.18 · Juan Muñoz retocando *Spiral Staircase (P0008)* (Wagstaff, 2008:4)
- Fig. 2.19 · EJEMPLO DE INCLUSIÓN DEL ELEMENTO BALCÓN EN DIFERENTES FAMILIAS

Capítulo 3

- Fig. 3.1 · *Stuttering Piece (P0160)*
- Fig. 3.2 · *Dibujo de Gabardina (P0206)*
- Fig. 3.3 · FLUJOS EXPANSIVOS DEL DISPOSITIVO TEATRAL EN RELACIÓN A LA OBRA DE JUAN MUÑOZ
- Fig. 3.4 · *First Bannister (P0012)*
- Fig. 3.5 · GRADOS DE TEATRALIDAD · CASO *WILL IT BE A LIKENESS? (P0109)*
- Fig. 3.6 · AREAS DE UNA PUESTA EN ESCENA TEATRAL
- Fig. 3.7 · ELEMENTOS Y OPERACIONES DE PUESTA EN ESCENA EN INTERRELACIÓN
- Fig. A.3.1 · Monumento a Balzac en el MOMA (1891–1897), A. Rodin · [Carl Mikoyen flickr], consultado 12-9-2012
<https://www.flickr.com/photos/carlmikoy/2335033338>
- Fig. A.3.2 · Monumento a Balzac en París, A. Rodin (1891–1897) · [web Michele Roohani], consultado 12-9-2012
<http://micheleroohani.com/blog/2008/01/21/giacometti-a-post-from-montparnasse/>
- Fig. A.3.3 · Fotografía que acompaña el texto de Muñoz 'Segment', traducido como 'la Posa' (Benezra, 2001:70)

Capítulo 4

- Fig. 4.1 · *Dibujo de Gabardina (P0069)*
- Fig. 4.2 · *Dibujo de Gabardina (P0073)*

- Fig. 4.3 · *Sin Título (P0221)*
- Fig. 4.4 · *Dibujo de Gabardina (P0293)*
- Fig. 4.5 · *Sin Título (P0050)*
- Fig. 4.6 · *Delineación espacial y figura (1924)*, Oscar Schlemmer · Espacio de la Representación
http://www.revistacontratiempo.com.ar/nahuel_paranoias_ciudad.htm, consultado 13-4-2010
- Fig. 4.7 · *Delineación espacial egocéntrica (1925)*, Oscar Schlemmer · Espacio del Actor
<http://bauhalien.com/blog/?p=56>, consultado 13-4-2010
- Fig. 4.8 · *Sin Título (P0294)*
- Fig. 4.9 · *Balancín (P0276)*
- Fig. 4.10 · *Lo vi en Bolonia (P0101)*
- Fig. 4.11 · *Figura Doble (Burdeos) (P0070)*
- Fig. 4.12 · *Dibujo de Gabardina (P0158)*
- Fig. 4.13 · *Balcón de Malmö (P0016)*
- Fig. 4.14 · *Comparativa de las versiones y puesta en escena de The Prompter · a. (P0114) b. (P0098) c. (P0023)*
- Fig. 4.15 · *Five Figures with drums (P0103)* · zonificación
- Fig. 4.16 · *Pieza de Conversación (P0198)* · direcciones
- Fig. 4.17 · *Balcones Opuestos (P0126)*
- Fig. 4.18 · *ESQUEMA GENERAL ESCÓPICO PERCEPTIVO*, Fernando Zaparain
<http://www.bienvenidosalafiesta.com/UserFiles/File/Espacio%20en%20blanco.pdf>, consultado el 28-8-2015
- Fig. 4.19 · *Sin Título (P0043)*
- Fig. 4.20 · *Double Bind (P0115)*, a. esquema de visualización y b. fotografía detalle tomada desde el nivel inferior.
<http://www.theguardian.com/arts/pictures/image/0,8543,-10505305797,00.html>, consultado el 28-8-2015
- Fig. 4.21 · *Double Bind (detalle) (P0115)* · fotografía del nivel intermedio desde el nivel inferior
<http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es/2009/02/juan-munoz.html>, consultado 23-10-14
- Fig. 4.22 · *Dibujo de Gabardina (P0148)* · punto de fuga
- Fig. 4.23 · *Dibujo de Gabardina (P0033)* · punto de fuga
- Fig. 4.24 · *Dibujo de Gabardina (P0073)* · punto de fuga
- Fig. 4.25 · *Ventrílocuo mirando un doble interior (P0146)*
- Fig. 4.26 · *Dibujo de Gabardina (P0031)*
- Fig. 4.27 · *Sin Título (P0297)* en “Juan Muñoz. Uma retrospectiva” en el Museu Serralves · fotografía propia
- Fig. 4.28 · *Monument (P0068)*
- Fig. 4.29 · *Two Figures for Middleheim (P0067)*
- Fig. 4.30 · *A Room Where it Always Rains (P0225)*
- Fig. 4.31 · *Conversation Piece, en South Shields (P0220)*
- Fig. 4.32 · *Conversation Piece, en Irish Museum of Modern Art, Dublin (P0059)*
- Fig. 4.33 · *Last Conversation Piece, en Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (P0171)*
- Fig. 4.34 · *Thirteen Laughing at each other (P0224)* en MNCARS · a. Fotografía b. Planta · fotografía propia
Plano planta obtenido en ·
- Fig. 4.35 · *Thirteen Laughing at each other (P0224)* en Guggenheim Bilbao · a. Fotografía (fotografía propia) b. Planta · Plano planta obtenido en web Planz Arquitectura, consultado 13-07-2014
<http://elplanz-arquitectura.blogspot.com.es/2012/04/frank-o-gehry-museo-guggenheim-bilbao.html>
- Fig. 4.36 · *An Outpost of Progress (P0195)(2)*
- Fig. 4.37 · *Derrailment (P0237)* detalle del interior · fotografía propia
- Fig. 4.38 · *Derrailment (P0237)* instalada en MNCARS, Madrid · fotografía propia
- Fig. 4.39 · *Hotel Declerq (P0018)* en Museu Serralves, Oporto · fotografía propia

- Fig. A.4.1 · MARCO CONCEPTUAL DEL ESPACIO DESDE LA TEORÍA TEATRAL
- Fig. A.4.2 · *Many Times* puesta en escena en la Exposición Retrospectiva Tate Modern · a. Esquema en planta · Sala 10; b. Fotografía de la Instalación en la Tate.
<http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/readArticle/545>, consultado 23·10·2014
- Fig. A.4.3 · Planta Sala 208 Guggenheim Bilbao Museoa y lugar para la mirada de la pieza *Many Times*
- Fig. A.4.4 · *Many Times* vista en ligero contrapicado desde la sala 208 del Guggenheim Bilbao Museoa · fotografía propia
- Fig. A.4.5 · *Many Times* vista desde la balconada del piso 3 del Guggenheim Bilbao Museoa
<https://delianegro.wordpress.com/2008/11/16/many-times-juan-munoz-y-la-escultura-del-murmullo-y-el-silencio-espanol-1954-2001/>, consultado 28·8·2015
- Fig. A.4.6 · Planta de la Room 1 Museu Serralves de Oporto · fotografía propia
- Fig. A.4.7 · *Many Times*, Instalación en MNCARS · a. Esquema de planta · b. Fotografía de la Instalación desde la sala contigua realizada por Juan Yanes disponible en <http://jyanes.wordpress.com/2009/08/23/la-mirada-ciega/>, consultado 28·8·2015
- Fig. A.4.8 · Fotografía de las figuras dispuestas en el estudio del artista en Torrelodones (*P0187A*)(6)
- Fig. A.4.9 · *Plaza* (*P0005*)
- Fig. A.4.10 · Fotografía detalle de las figuras en la balconada del Louisiana Museum of Modern Art (*P0187B*)(1)
- Fig. A.4.11 · *The Nature of Visual Illusion* (*P0176*) en MACBA (detalle)
- Fig. A.4.12 · *Curtain* (*P0002*)
- Fig. A.4.13 · *Cuadrado negro sobre blanco*, Kazimir Malevich (1912)
<http://aprendersociales.blogspot.com.es/2006/10/kazemir-malevich.html>
- Fig. A.4.14 · *Orinda Theater*, [Serie Theatres], Hiroshi Sugimoto (1992)
<http://www.medienkunstnetz.de/works/theaters/images/3/>, consultado 28·8·2015
- Fig. A.4.15 · *Ventana con bisagras* (*P0159*), instalada en sala expositiva, Guggenheim Bilbao · fotografía propia
- Fig. A.4.16 · *Ventana con bisagras* (*P0159*), instalada al fondo de un pasillo en MNCARS · fotografía propia
- Fig. A.4.17 · *Los Mellizos Kray* (*P0295*)
- Fig. A.4.18 · *Mirando al mar II* (*P0215*)
- Fig. A.4.19 · *One Figure* (*P0198*) · a.completa · b. detalle rostro · fotografía propia
- Fig. A.4.20 · Vista del Atrio-Plaza Interior del edificio reconvertido de la Alhóndiga Bilbao consultado el 25·11·2012
<http://blog.aboutbc.info/wp-content/uploads/2011/06/alhondigabilbao.jpg>
- Fig. A. 4.21 · Visión de lo oculto, lo subterráneo, bajos de las piscinas · a. detalle · b. calle · consultado el 2·12·2012
<http://blog.agirregabiria.net/2010/10/alhondiga-bilbao-inaugura-su-mediateka.html>
- Fig. A.4.22 · Columnas (detalle) · Compilación Historiográfica, consultado 2·12·2012
<http://diariodesign.com/2010/05/la-alhondiga-de-bilbao-cumple-100-anos-y-resucita-con-philippe-starck/>
- Fig. A 4.23. · Jardines Exteriores al Edificio Alhóndiga Bilbao · fotografías propias

Capítulo 5

- Fig. 5.1 · *Sin título* (*P0106*)
- Fig. 5.2 · *Escalera de caracol* (*P0008*)
- Fig. 5.3 · *Vivir en un Caja de zapatos* (*P0001*)
- Fig. 5.4 · *Dibujo de hombre en círculo*; (Searle, 2009:51)

- Fig. 5.5 · *Stuttering Piece* (P0160)
- Fig. 5.6 · *Norte de tormenta* (P0124)
- Fig. 5.7 · *Sin título* (P0270)
- Fig. 5.8 · *Sin título (bate)* (P0122)
- Fig. 5.9 · *Escena de desaparición* (P0003)
- Fig. 5.10 · *La Naturaleza de la Ilusión Visual (detalle)* (P0188)
- Fig. 5.11 · *Bocas* (P0040)
- Fig. 5.12 · *Double Bind (detalle nivel inferior)* (P0115)
- Fig. 5.13 · Vista parcial del montaje de sala 2 en el Museu Serralves, Oporto · fotografía propia
- Fig. 5.14 · *Esquina Positiva* (P0058) · a. fotografía alzado · b. esquema en planta con dirección de miradas
- Fig. 5.15 · Instalación conjunta de *Figura riendo a su sombra* (P0104) · fotografía propia
- Fig. 5.16 · *Hombre Turco* (P0197) + *Bocas* (P0286) (Wagstaff, 2008:60)
- Fig. A.5.1 · *The Wasteland* (P0020)
- Fig. A.5.2 · *Trabajo forzado: Tejedora* (2005), Liliana Porter · fotografía propia en Artium
- Fig. A.5.3 · Fotografía detalle del espacio escénico del poema dramatizado *The Wasteland* (2010), Fitzroy Productions http://www.madrid.org/fo/2010/es/fichas/teatro/the_waste_land.html, consultado el 2-11-2011
- Fig. A.5.4 · *Autorretrato sobre espejo convexo* (1523), Parmigianino <http://www.historiadeltraje.com.ar/manierismo.html>, consultado el 26-2-2012
- Fig. A.5.5 · *Autorretrato en espejo convexo* (P0116)
- Fig. A.5.6 · *Conversation piece* (s.XVIII), Joseph Highmore <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/group-of-18th-century-embroidered-sofa-and-chair-covers-related-conversation-piece/>
- Fig. A.5.7 · *Conversation Piece III* (P0298) <http://www.artslant.com/global/artists/show/81485-juan-mu%C3%B1oz?tab=ARTWORKS>
- Fig. A.5.8 · *George Fighting the Dragon* (1504), Raphael [https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_George_\(Raphael,_Louvre\)#/media/File:Raphael_-_Saint_George_Fighting_the_Dragon.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_George_(Raphael,_Louvre)#/media/File:Raphael_-_Saint_George_Fighting_the_Dragon.jpg)
- Fig. A.5.9 · *Crossroad Cabinet* (P0170)
- Fig. A.5.10 · *Los bañistas de Asnières* (1884), Georges Seurat www.epdlp.com/fotos/seurat1.jpg
- Fig. A.5.11 · *Una habitación donde siempre llueve (detalle)* (P0225)
- Fig. A.5.12 · *El escriba sentado* (1479–81), Gentile Bellini http://www.gardnermuseum.org/collection/exhibitions/past_exhibitions/gentile_bellini_and_the_east?filter=exhibitions:3318
- Fig. A.5.13 · *Retrato de hombre turco* (P0107)
- Fig. A.5.14 · *Miss La La at the Cirque Fernando* (1879), Hilaire-Germain-Edgar Degas, consultado el 28-8-2015 <http://arthistorynewsreport.blogspot.com.es/2013/01/degas-miss-la-la-and-cirque-fernando.html>
- Fig. A.5.15 · *Figura Colgante* (P0167)
- Fig. A.5.16 · *Joven que lleva a hombros a un Viejo* (1514), Rafael. Albertina, Viena.
- Fig. A.5.17 · *A Caballito* (P0226)
- Fig. A.5.18 · *Frescos de San Antonio de la Florida* (1798), Francisco de Goya <http://arquitecturaycristianismo.wordpress.com/2012/10/07/las-ermitas/>
- Fig. A.5.19 · *Le Souffler* (1870), Honoré Daumier <http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/146.htm>

Fig. A.5.20 · *La Anunciación de la Sagrada Visión* (1333), Simone Martini
http://jahartwick.blogspot.com.es/2012_01_01_archive.html

Capítulo 6

- Fig. 6.1 · Caricatura de la serie Croquis tomados en el teatro (1864), Honoré Daumier, publicada en la revista satírica *Le Charivari* · http://elpais.com/diario/2008/03/05/cultura/1204671602_850215.html, consultado el 28-8-2015
- Fig. 6.2 · *Augenblick (Glimpse)* (P0292) · Parkett nº43 · consultado el 28-8-2015
<http://www.parkettart.com/editions/43-edition-munoz.html>
- Fig. 6.3 · *Listening figure* (P0194) puesta en escena junto a balcón
- Fig. 6.4 · Transeunte frente a *Hotel Declerq* (P0018) en MNCARS · fotografía propia
- Fig. 6.5 · *Double Bind* (P0115) (detalle escena)
- Fig. 6.6 · *Many Times* (P0165) en MNCARS · vista desde estancia contigua
<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/04/cultura/1262618594.html>, consultado el 28-8-2015
- Fig. 6.7 · *Oreja* (P0233)
- Fig. 6.8 · *Bailarina Griega III* (P0079)
- Fig. 6.9 · *Conversation Piece* (P0198) (detalle diálogo)
- Fig. 6.10 · *Two Figures for Middleheim* (P0067) con paseantes (invierno); autora: Karin Borghouts; Middleheim Museum (Bélgica), consultado el 3-12-2012
<http://www.middelheimmuseum.be/Middelheimmuseum-EN/Publicatiekanalen/Stad/Musea/Stad-Musea-Middelheimmuseum/Middelheimmuseum-EN/Middelheimmuseum-EN-MIDDELHEIM-MUSEUM/Startpagina-Middelheimmuseum-EN-Hoofdnavigatie/The-collection/The-collection-Highlights/Two-Figures-for-Middelheim.html>
- Fig. 6.11 · *Conversation Piece South Shields* (P0220) con visitantes
<http://newcastleandnorthumberlanddailyphoto.blogspot.com.es/2010/10/conversation-piece.html>
- Fig. 6.12 · *Stuttering Piece* (P0160) en MNCARS con espectador en sombra; fotografía propia
- Fig. 6.13 · ESQUEMA DE CONDICIONES DE ENCUENTRO PARA PIEZAS RADIOFÓNICAS
- Fig. 6.14 · *Oreja (Dibujo)* (P0202)
- Fig. 6.15 · *Many Times* (P0165) en el Museu Serralves con visitante en movimiento · fotografía propia
- Fig. 6.16 · ESQUEMAS EN PLANTA RELACIÓN EPECTADOR-OBRA EN EJE HORIZONTAL
- Fig. 6.17 · *Contra la pared* (P0164) · a. vista desde la entrada de la estancia · b. vista desde la esquina acotada por la grada
- Fig. 6.18 · *Contra la pared* (P0164) · Esquemas en planta de las zonas de separación y tensión
- Fig. 6.19 · *Cinco Figuras con Espejo* (P0119) · a. esquema de puesta en escena en planta · b. vista desde la entrada al contenedor-sala que las alberga
- Fig. 6.20 · Personaje mirando hacia el espacio del público en *Many Times - The Nature of Visual Illusion* (P0187B)
- Fig. 6.21 · *Two laughing at each other (zapatillas)* (P0241); fotografía propia
- Fig. 6.22 · *Conversation Piece* (P0198) · a. esquema de la espectadora en aproximación (alzado) · b. fotografía de la pieza con espectadores · fotografía propia
- Fig. 6.23 · *Thirteen laughing at each other* (P0224) · esquema relacional del espacio del público en tránsito y pieza
- Fig. 6.24 · *One Figure* (P0218) en el MNCARS con espectadores · fotografía propia
- Fig. A.6.1 · Estudio del Espacio Teatral de *A man in a room, gambling* (P0108) en el Studio One de la BBC, 1997 · incluye fotografías (Lingwood y Marí, 2005: 35) y (Nood, 2002:217)
- Fig. A.6.2 · Juan Muñoz en la puesta en escena de *A man in a room, gambling* (P0108) (Nood, 2002: 216)
- Fig. A.6.3 · Esquema de tiempos y espacios en *Building for music* (P0110) [incluye dibujos borrador sobre servilleta de papel realizados por Juan Muñoz en (Lingwood y Marí, 2005: 62) y fotografías propias.
- Fig. A.6.4 · Esquema del Espacio Teatral de *Will it be a likeness?* (P0109) en La Casa Encendida, 2005 · web Arteleku · <http://blogs.arteleku.net/audiolab/?p=2120>, consultado el 28-8-2015
- Fig. A.6.5 · John Berger en TAT de Francfort, 1996; (Lingwood y Marí, 2005: 90)

- Fig. A.6.6 · Imagen de figura antropomorfa con boca móvil en TAT de Francfort (1996) (Lingwood y Marí, 2005: 99)
- Fig. A.6.7 · Esquema de emisión y recepción en *A registered patent: a drummer inside a rotating box (P0111)* · incluye ilustración del manuscrito de la patente · fotografía propia, obtenida en la exposición retrospectiva en el MNCARS
- Fig. A.6.8 · Texto de la patente con modificaciones manuscritas por Muñoz · fotografía propia, obtenida en la exposición retrospectiva en el MNCARS

Capítulo 7

- Fig. 7.0 · CUADRO RESUMEN DEL GABINETE DE HUMANOIDES
- Fig. 7.1 · *Si ella Supiera* (detalle) (P0006)
- Fig. 7.2 · *Estatuas Moai alineadas sobre pedestal (Isla De Pascua)* · consultado el 1-08-2015
<http://redhistoria.com/las-estatuas-moai-corren-peligro/>
- Fig. 7.3 · *The Wastedland* (detalle) (P0020)
- Fig. 7.4 · *L'Homme et le pantin* (1873) [El artista en su estudio], Edgar Degas · consultado el 11-08-2015
<http://bristolifiedrawing.wordpress.com/2007/06/27/the-lay-figure-or-life-drawing-without-a-model/>
- Fig. 7.5 · *Enano (Krefeld)* (P0051)
- Fig. 7.6 · *Mexican dwarf in his hotel room NYC* (1970), Diane Arbus.
<http://blogs.deia.com/momentodecisivo/tag/diane-arbus/>
- Fig. 7.7 · *Dos centinelas* (detalle) (P0077)
- Fig. 7.8 · *African t* (1996), Kara Walker
http://tylerstallings.com/selected_curatorial_projects.htm
- Fig. 7.9 · *Bailarina* (P0080)
- Fig. 7.10 · *Petite danseuse de quatorze ans* (positivado en bronce 1890) [pequeña bailarina de catorce años], E. Degas
<https://cjaronu.wordpress.com/2010/10/29/la-pequena-bailarina-de-degas/>, consultado 23-7-2012
- Fig. 7.11 · *Bailarinas detrás del escenario* (1895), Edgar Degas
<http://monografiasarquitectura3.blogspot.com.es/2012/04/degas-y-la-fotografia.html>, consultado 23-7-2012
- Fig. 7.12 · *Bailarinas en apartamento* (P0081)
- Fig. 7.13 · *Balcón con terracotas* (detalle) (P0092)
- Fig. 7.14 · *Kuroi de Anavyssos (540-515 a.C.)* · consultado 23-7-2015
<http://aulavirtual.maristasmediterranea.com/mod/resource/view.php?id=48702>
- Fig. 7.15 · *Tentetieso* · consultado 29-03-2012
<http://www.juquetes.org/tentetiesos-originales-y-coloridos>
- Fig. 7.16 · *Escena de Conversación (Pittsburgh)* (detalle figura) (P0056)
- Fig. 7.17 · *Guerreros de Xian* (detalle) · consultado 23-8-2015
<https://blefarostato.wordpress.com/2010/05/19/los-guerreros-de-xian/>
- Fig. 7.18 · *Many Times* (detalle) (P0187) en el estudio de Muñoz
- Fig. 7.19 · *Ganz Grosse Geister (Big Spirits)* (2004), Thomas Schütte. Museum of Contemporary Art, Chicago
<http://www.flickr.com/photos/hanneoria/1130818502/>
- Fig. 7.20 · *Broken Noses carrying a bottle II* (P0250)
- Fig. 7.21 · *Sombra y boca* (detalle) (P0066) · fotografía propia
- Fig. 7.22 · *Enano Doble* (P0083)
- Fig. 7.23 · *Shadow-Play* (dos fotogramas) (1970), Vito Acconci; consultado 3-6-2015
<http://www.art2day.co.uk/moving-image.html>
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/three-relationship-studies-manipulations-imitations-shadow-play-tres-estudios>
http://www.kunstonline.dk/indhold/hc_andersen.php4
- Fig. 7.24 · *Towards the Shadow* (P0216)
- Fig. 7.25 · *Theme Song* (fotograma) (1973), Vito Acconci

<http://www.macba.cat/en/theme-song-2208>, consultado 25-8-2015

- Fig. 7.26 · *San Jerónimo en su estudio* (1513), Alberto Durero
<http://www.magot.es/durero-y-el-grabado/>
- Fig. 7.27 · *Dibujo del cuaderno nº17 (c.1990-91) con la inscripción (absorción y teatralidad)* (Searle, 2009; 277)
- Fig. 7.28 · *Two seated on the wall (P0201)* (detalle) · fotografía propia obtenida en el MCARS
- Fig. 7.29 · *Los Tres Monos Sabios* (1634-1636)
<http://www.viajarasia.com/templo-de-toshogu-el-santuario-de-los-3-monos-sabios/>
- Fig. 7.30 · *Three seated on the Wall with Ladders (P0200)*
- Fig. 7.29 · *Guerrero, escudo y muerte en la Glypthotek de Munich II (P0281)*
- Fig. 7.30 · *Sin Título (P0275)*
- Fig. A.7.1 · *Los Trapecistas* (1981), George Segal
http://lunaenelsur.blogspot.com.es/2011_12_01_archive.html , consultado el 28-8-2015
- Fig. A.7.2 · *Steelmakers* (1980), George Segal
http://iranakhoury.com/2012/08/24/visiting-youngstown/img_0532/, consultado el 28-8-2015
- Fig. A.7.3 · *Depression Breadline*, (1999), George Segal · fotografía: [sgclark](#). (Flickr)
<http://lacomunidad.elpais.com/yomagazine/2008/9/30/george-segal-destino-y-soledad> , consultado el 28-8-2015

