

Una conversación con Juan Muñoz

James Lingwood (Mayo, 2001)

JL: ¿Qué parte de este proyecto estaba ya larvado en tu mente, antes de que te invitasen a trabajar en el Turbine Hall?

JM: No creo que sea posible tener en la imaginación algo a la espera de un espacio y un volumen de este tipo. El espacio está ahí. Es un factor predeterminado. Además tengo mi lenguaje y mi experiencia; de eso se trata. Existen puntos de partida. No creo que nadie pueda concebir una obra así antes de que se la propongan. Se tiene que llegar, mirar, desanimarse y sonreír.

¿Habías visto el lugar antes de que abriesen la Tate Modern?

Lo había visto antes de su apertura al público. Lo vi vacío, lo cual quizá sea importante.

¿Cuáles fueron las primeras ideas que intuiste? ¿Estaban cerca de lo que finalmente ibas a hacer aquí?

No pienso que tuviera una visión inmediata cuando estaba delante. De hecho, me pasé muchos días yendo de arriba a abajo, pero no se me ocurrió nada. Hice lo que me imagino que muchos artistas seguramente hacen, y me paseé por ristras interminables de libros y por las calles captando todos los pequeños incidentes, accidentes y encuentros de la vida de cada día. Uno espera que las imágenes resonarán en el interior y que le servirán de acicate para hallar alguna forma o figura con la que comenzar.

¿Qué imágenes empezaron a resonar?

Mi primera idea, o *imagen* si lo prefieres, fue construir dos puentes consecutivos. No sé por qué; sencillamente se me ocurrió de una manera muy intuitiva: dos puentes alzados en el horizonte, desapareciendo en la distancia. Había una fotografía de dos puentes en Ljubljana que encontré muy interesante desde un nivel espacial. Ésa fue la primera idea de todas: situándose sobre un puente —o en un altiplano— y mirando hacia algo que no conducía a ninguna parte; un puente desde ninguna parte y hacia ninguna parte. Mi segunda idea era suspender en el espacio una gran cantidad de figuras. Esta es una parte de lo que yo denominaría errores habituales del viaje.



Acaso ya hay aquí una consideración crucial: la tensión entre crear una imagen y construir una escultura. Los dos puentes podrían haber funcionado perfectamente como una imagen, pero tú quieres que la gente circule por el espacio y que experimente la obra de un modo en que no sólo se trate de contemplar un cierto paisaje.

No. Ésa sólo sería una dimensión de la obra. De alguna manera, creo que para mí fue importante no repetirme. Podría haber conseguido un efecto impactante acercándome al proyecto que realicé en Copenhague el año pasado con 120 figuras instaladas en una inmensa terraza, o bien haciendo algo parecido al círculo de figuras chinas en el Palacio Velázquez de Madrid: no dejando al público acceder hasta ellas, sino viéndolas sólo desde arriba. Pero es importante no estarse quieto.

¿La idea de suspender en el espacio las figuras significaba que sentías la necesidad de dirigirte a la verticalidad? Porque tú has transformado con anterioridad grandes extensiones horizontales; como en Madrid, o también como en el patio de Dublín. En Dublín dirigías la mirada a través del espacio y tal vez hasta su misma base, pero no necesitabas enfrentarte al problema de mirar hacia arriba.

La verticalidad de Turbine Hall es extrema. Estoy seguro de que en la instalación final me traerá problemas que ahora ni me puedo imaginar.

Quizá sólo tengas dos posibilidades –mantenerse cerca del suelo–, como muchos escultores han hecho desde los 60, o en cierto modo encararte a la verticalidad. La extensión en horizontal no intimida tanto.

Es verdad que la horizontalidad nunca fue el mayor desafío. Se puede hablar de la verticalidad en términos formales, pero también en términos simbólicos. La verticalidad de las figuras suspendidas en que pensaba al principio era ciertamente un modo de tratar la gigantesca distorsión que tiene lugar cuando se mira hacia arriba. Probablemente la imagen del ascensor que vino después sea un propósito de cómo enfrentarse a la verticalidad.

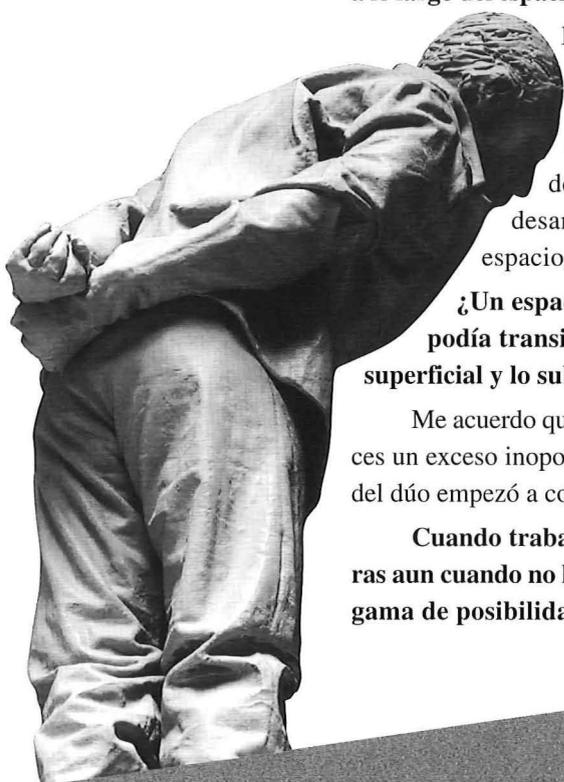
Pero sin facilitar una imagen preestablecida. El hecho de que exista un movimiento lento a lo largo del espacio es significativo, precisamente porque el resto del paisaje permanece quieto.

De hecho, una de las muchas imágenes momentáneas que tuve como idea para seccionar el espacio fue la de una alfombra suspendida, con personas encima y abajo. Pero entonces el corte sólo hubiese sido horizontal y no vertical. Las asociaciones no fueron correctas, pero de todas formas me empujaron hacia la idea de tener dos experiencias espaciales por separado. Así es que la alfombra se desarrollaba en el suelo. Esto proporciona dos tipos completamente distintos de espacio, y la dialéctica entre ambos es importante.

¿Un espacio que se podía contemplar pero no transitar, y un espacio por el que se podía transitar pero al que no se podía contemplar; y los ascensores comunicando lo superficial y lo subterráneo?

Me acuerdo que te hablaba hace algunos meses de instalar varios ascensores y presentía entonces un exceso inoportuno, así que reduje a tres el número de ascensores y más tarde a dos. La idea del dúo empezó a configurar el pensamiento.

Cuando trabajas con motivos de carácter figurativo –y los ascensores implican figuras aun cuando no haya figuras en su interior– de nuevo dispones de una gama de posibilidades: la figura solitaria, el dúo, el



pequeño grupo o la conversación, o la multitud. ¿Más de dos ascensores, hubieran creado casi la misma performance, un concierto de movimiento automatizado?

Intentando ahora reconstruir cómo se produjo la pieza, resulta difícil porque no recuerdo bien cómo se fijó la forma final; y todavía hay muchas, muchas decisiones por tomar. Ciertamente habíamos dicho que varios ascensores eran demasiados, y después parecía que tres era una buena idea, con uno de ellos roto y dos desplazándose. Más adelante, dos pareció lo adecuado, y esto trajo a la discusión una especie de discurso musical; la idea del dúo, con lo cual se empezó a centrar el tema. Porque no *existía* tema alguno antes de la horizontalidad y la verticalidad; los problemas de forma empezaron a llevarnos hacia el tema. Intento ahora hacer memoria de las noches, el vino y las conversaciones. Muchas decisiones las delimita un encuentro fortuito, el hecho de oír o ver algo inesperado. El momento que mi mujer Cristina [la artista Cristina Iglesias] dijo que bajar la rampa de Tate Modern la hacía sentir como si entrara en la plaza de un parking fue importante. Resulta sorprendente qué despacio se iba configurando la pieza, desde la horizontalidad de los puentes hasta la necesidad de tratar la verticalidad mediante las figuras colgantes, que se sustituyeron más tarde por la ausencia de las figuras, hasta el reemplazo de aquellas ideas por otras que parecían más completas o más económicas.

Es un proceso habitual en tu trabajo; de tener varios guiones o ideas que gradualmente van reduciéndose; la imagen de una presencia humana se ve desplazada por la idea de ausencia, de vacío. Las terrazas de algunas de tus primerísimas esculturas se llenaban con representaciones, y era entonces cuando se iban vaciando. ¿Construyes de forma consciente cosas de tal modo que puedes quitarlas otra vez?

No es un método consciente, sistemático, no. Pero en ese caso en particular, cuando estoy en el estudio, me paso más tiempo destruyendo que construyendo.

¿Qué clase de función metafórica tienen los ascensores?

No hay metáforas para nada. Son ascensores que suben y bajan.

Pero el movimiento automatizado ha sido importante en algunos de tus primeros trabajos. Pienso en las figuras en una caja de zapatos que daban vueltas y vueltas a la sala por una vía. Estaban pegadas dentro de cada caja, y daban vueltas.

A menudo me he procurado áreas verdaderamente limitadas con las que trabajar –el problema de las estatuas, por ejemplo– y me he preguntado cómo hacer algo importante hoy dentro de estos límites. Por un lado está la quietud de una escultura figurativa, que para mí sigue siendo un enigma inexplicable. Por otro, la representación del movimiento y el gesto en la quietud es un reto que es eternamente fascinante. Y la idea de una escultura que se mueve, desde la noción judía del *golem* en adelante, es capaz de proporcionar un instante de asombro. Los ascensores encierran el movimiento, pero de un modo asfixiante. Creo que entre la quietud y el movimiento intento encontrar un sitio para mis esculturas.

Los ascensores suben y bajan sin parar igual que las figuras en las cajas de zapatos no dejan de dar vueltas.

Sucede que el mundo, tal como yo lo conozco, me obliga a volver de nuevo atrás una y otra vez hacia un estado de carácter circular. Pero esto no quiere decir que no quiera romper la circularidad.

Que significa esa circularidad? Es un motivo de peso en el arte modernista...; pienso en los rotorrelieves de Duchamp, por ejemplo. Cambian pero nunca cambian.

Entiendo tan bien esa sensación, ese momento duchampiano de fingimiento, esa rueda dando vueltas que te hace sentir en un abrir y cerrar de ojos como si estuvieras mirando en el vacío. En el momento en que la paras, desaparece. La relación de la monotonía del relieve y la conciencia de que la artimaña es crítica. Ahí está el meollo de buena parte del mejor arte de nuestra época: la conciencia de cómo las cosas se han hecho en colisión con el modo en que éstas aparecen. El procedimiento es fundamental para la ilusión que crea. Es muy sorprendente que queramos ver algo que no existe.

¿Cómo pusiste esto en práctica en el Turbine Hall?

Es todavía algo muy intuitivo, porque me hablas de una escultura que aún hay que hacerla, pero empiezo a mirarme el Turbine Hall como parte de una ciudad más que como parte de un museo. Es el fragmento de una experiencia urbana. Estoy interesado en crear una obra urbana de varios estratos: una calle repleta de puertas para alguien que anda por un pasillo y que espera que ninguna puerta se abra delante de la que quiere abrir.

Los dos niveles te confieren esa dualidad: lo que puedes mirar y lo que aún tanteas; entre imagen y experiencia o entre escenografía y escultura.

No estoy interesado en la escenografía. Es una escultura que incluye otras esculturas y varios puntos de vista. Este tipo de espacio anónimo, una especie de extensión subterránea como un aparcamiento, nos resulta a todos muy familiar. Es un espacio de nuestra época. Nunca es de día o de noche. Es idéntico a las 11 de la mañana y a las 3 de la noche, y casi podría ser cualquier lugar del mundo. Estas clases de espacios arquitectónicos son muy recientes. Son una circunstancia de nuestra modernidad. Son tan esenciales como la televisión y probablemente se han convertido, más o menos al mismo tiempo, en una experiencia común de nuestra cultura.

Ciertamente son espacios funcionales.

Sí. No se les ha añadido nada. Para mí, es tal vez esa falta de identidad lo que los hace tan interesantes. Pero todavía están emocionalmente cargados, incluso si son anónimos. Lo importante es que son espacios de tránsito, de paso, para usar y después dejarlos. Nadie se queda allí más tiempo del que necesita. Nadie parece que los posea; no existe en ellos el sentido de la responsabilidad, ningún deseo de hacer de ellos más de lo que son. Sencillamente existen, allí.

Juegas con distintos tonos de percepción y experiencia. El tuyo es un puesto de observación muy clásico: la vista desde un puente, quedarse en el umbral y mirar hacia una panorámica delante de ti. Y así, has yuxtapuesto todo ello con un tipo diferente de experiencia: la experiencia se despliega de otro modo; se despliega en el tiempo. Y además hay un tercer espacio: el espacio intersticial.

Esa es probablemente la parte del espacio más difícil de articular. De entre todas las veces que trabajé antes, sobre grandes proyectos como el Palacio de Velázquez de Madrid o en la Fundación DIA de Nueva York, ese es el espacio sobre el cual menos sé. Ese espacio intermedio es de esperar que compense los otros dos.

Decías que esperas que el observador experimente ese trabajo como podría experimentar el hecho de estar en una ciudad más que en un museo.

Trabajando en este proyecto he llegado a ser más consciente incluso de lo que pudiese haber deseado acerca del papel del espectador y su circulación. Sé que alrededor de 10.000 personas van a estar algunos días allí, y lo que intento es construir una obra a la que puedan prestar atención igual que si estuvieran solos. Intento individualizar el acto de mirar y percibir.

¿Tener que levantar la vista ayuda a individualizar ese acto? ¿Te imaginarías tu pieza de la misma forma si hubiese diez espectadores cada día?

Yo no pienso que estoy construyendo la pieza para una muchedumbre; la estoy haciendo para un individuo, una persona determinada en un momento determinado. No me supone ninguna diferencia si esa gente es una persona entre 10.000, una o diez. Seguramente hago la pieza para mí mismo y me esfuerzo en hacer una obra a la cual pueda mirar como si yo no fuera quien la ha hecho, sino como alguien más. No me gustan los museos abarrotados de gente ni tener a nadie cerca mientras miro algo.

La dinámica de la mirada es algo en lo que has trabajado desde hace ahora unos veinte años, desde las primerísimas esculturas con figuras en las terrazas hasta las más complejas composiciones en espacios más amplios.

Estoy sorprendido de cómo algunas ideas muy prematuras, implícitas en aquellas terrazas, dan la impresión de reaparecer en este trabajo.

¿Por qué crees que es eso?

No me gusta repetirme, pero a veces no lo puedo evitar y empleo mecanismos de percepción que he ideado para mí y me han sido necesarios desde muy pronto. No he utilizado tan acuosamente el acto de mirar hacia arriba desde mis inicios. Es muy extraño descubrir tantos años después que presto tanta atención al acto de andar por la calle y alzar la vista.

Alzar la vista, en cierto modo, implica que alguien te mira desde arriba.

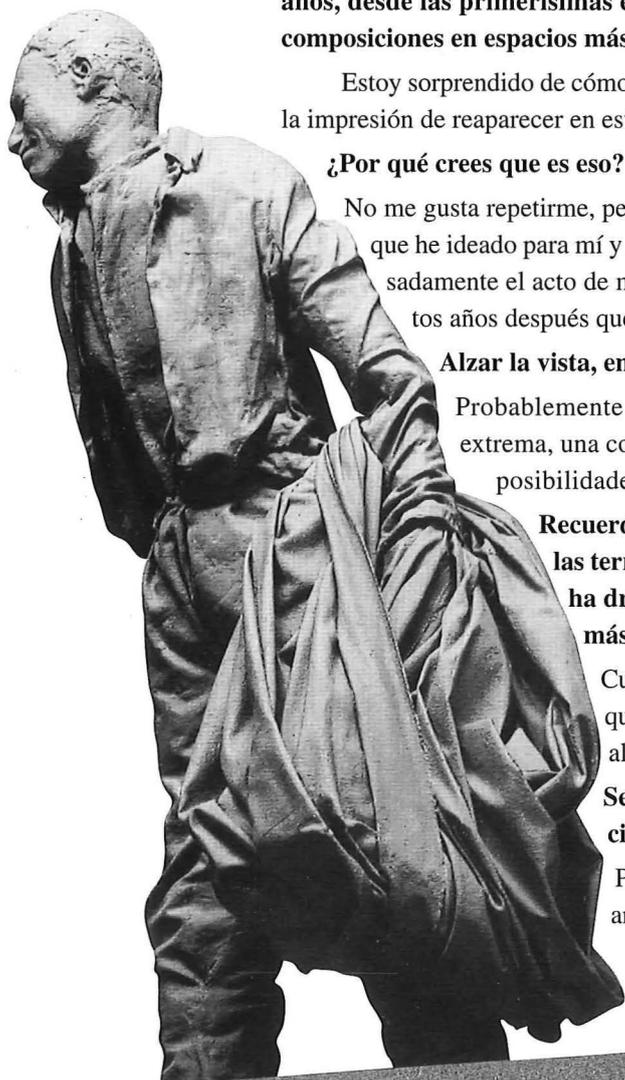
Probablemente está implícito. Confío en que los ascensores creen una imagen extrema, una condensación de significado, en el sentido que acentúen todas estas posibilidades.

Recuerdo, tiempo atrás, en tu carrera, no sé si después de que hicieras las terrazas, que estuviste mucho tiempo en Roma. El acto de mirar se ha dramatizado allí con mucha fuerza, sobre todo en algunas de las más grandes iglesias barrocas.

Cuesta para un no creyente hacerse con un espacio devoto. Eso es algo que aprendes en Roma. Los grandes constructores de esos interiores al final no creían necesariamente en el altar.

Se les pedía que respondieran a la posibilidad de que desapareciese la fe, ¿no?

Pienso que a los grandes artistas del barroco se les pedía lo que a los artistas modernos también se les pide: que actúen, que construyan...



¿Que construyan qué?

Que construyan una mentira, que monten un lugar ficticio. Para hacer que el mundo sea más grande de lo que es. En el periodo del barroco tenían una gran variedad de medios también. La iglesia era una gran sala de cine. Tenían los olores, la música, la indumentaria.

Como si quisieran envolver al visitante para asegurarse de que creía. ¿Y tú no te lo crees?

Pues claro que no me lo creo. Yo soy el que pinta el agujero negro.

Pretendes que la gente crea que es un agujero negro, pero también que sepan que no lo es.

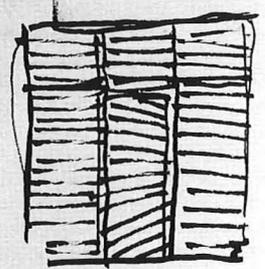
En última instancia no intentas trascender lo físico de la experiencia. Estando en una sala determinada, recibes una determinada experiencia. Muchos buenos artistas modernos son tan hábiles como los viejos maestros del barroco. Eso se sabe muy bien desde Joseph Beuys; cómo instalas algo en una sala, el aparente desdén o la indiferencia, la pretensión de que es casual. En una sala de Beuys te crees que las cosas han sido abandonadas por el personal del transporte, pero están colocadas muy cuidadosamente. Crees lo que él quiere que tú creas. Smithson, en su *Spiral Jetty*, demostró ser igual de brillante que Borromini. En los tiempos modernos nos enfrentamos a la labor de colocar o reemplazar objetos en un entorno dado. Ello requiere una comprensión del marco físico, pero también del momento de la llegada del público a la sala. Debes hacer que esa persona tenga por un segundo la confianza de que lo que ella desea creer es verdad. Y tal vez le puedas dar vueltas en forma de otra realidad y hagas que esa persona se maraville.

El visitante de una iglesia de Borromini quería creer, y quizá el visitante de una performance de Beuys también quisiera. ¿Cómo puedes pensar en la fe hoy en día, en una época básicamente escéptica?

La convicción ha de originarse en la mirada, dado que ahora no creemos en otra cosa más que en nuestros ojos; y muy pronto vamos a dejar de creer en ellos también.

¿En qué quieres que crea tu público?

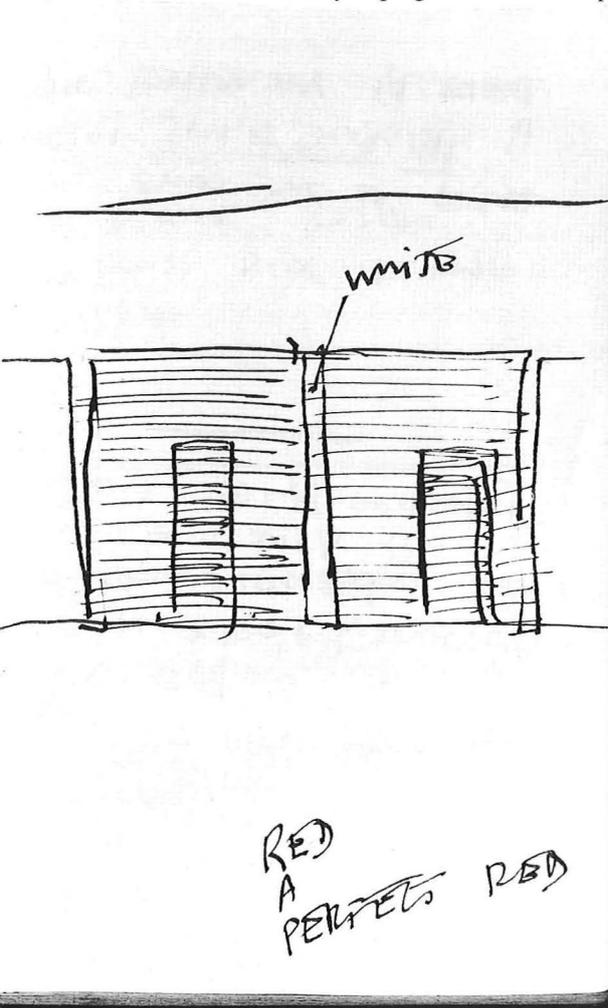
Bueno... *Creer...* es una palabra tan difícil. Es una palabra tan complicada; está apartada del habla corriente. ¿Sabes qué quiero? La eliminación de la incredulidad. Aun siendo un cliché, todavía viene al caso: dejarla marchar de lo que ya sabes, aunque sea por un rato. Durante años, cuando era pequeño, yo tenía un profesor particular llamado Santiago Amon, que era un brillante erudito y ensayista de arte. Una tarde, mientras me enseñaba un libro de pintura de Mondrian, se limitó a



decirme «ahógate». Entonces no lo entendí, pero estaba en lo cierto. Eso es todo lo que puedes hacer. Te ahogues o no. John Berger dijo una vez que la silla Rietveld no es una silla sino un acto de fe.

¿Se pueden esperar hoy en día actos de fe así?

Es una época muy distinta. La mayoría de las veces, si te paseas por los grandes museos te das cuenta de que la gente no mira. O quizá miran de otra forma. Andan por los museos como si anduvieran por una calle moderna, como la idea de Walter Benjamin de la galería comercial, paseándose por delante de objetos elegantes que probablemente no se pueden permitir comprar. Simplemente están rodeados por esas imágenes y esos momentos de lujo. Y eres el fabricante de un objeto y te preguntas cuál es tu papel en relación con todo esto.



¿Podemos volver un momento al barroco? La manera como esos interiores construían la posición de los espectadores parecían dejar bastante claro su lugar en la jerarquía; que existía un tipo de poder desde arriba que casi envolvía a la gente.

Sí, pero también se juega un papel importante por parte de lo que se ve desde abajo. Estos edificios se hicieron para provocar un sentido de dirección centrífugo, para crear una cierta desorientación, mareo incluso, como cuando desde el suelo se mira al techo.

¿Las figuras de tu estudio ocupan en este momento el lugar intermedio entre el suelo y el techo?

Mi estudio, al igual que la sala de estar de un pianista, no es el mejor sitio para escuchar la obra. Así que habrá que ver. Ahora mismo todas las figuras parece que se mueven..., que se van.

¿Se tiene la sensación de buscar algo?

Me acuerdo que, no hace mucho, estábamos sentados en tu cocina y me preguntaste por qué vine en primer lugar a Londres, allá por los 70, y dije que había venido a Londres a buscar a mi hermano. Lo encontré, y encontré un pequeño apartamento que alquilaban y encontré trabajo y encontré un idioma con el cual manejarme, para comprar comida y pagar el alquiler. Y encontré una cultura que me permitía respetarme a mí mismo como un europeo contemporáneo.

¿Por qué buscabas a tu hermano?

Buscaba a mi hermano, y mi hermano buscaba a David Cooper, un psiquiatra famoso. Cooper formaba parte de un grupo de psicoanalistas, junto con R. D. Laing, que reconsideraban partes de la teoría de Gregory Bateson del *doble vínculo* como un modo de tratar la esquizofrenia.

¿Es importante para este nuevo proyecto la teoría del doble vínculo?

No, no mucho. El título de la pieza vino muy tarde.

JL: Si buscabas a tu hermano, ¿te buscabas también a ti mismo? Esto nos hace volver a la idea del dúo o, en cierto sentido, del doble.

Bueno; sí y no. No. Te lleva a la idea del sujeto. La idea de buscar un sujeto es sumamente significativa. Construyes la obra y ajustas la construcción a un tipo de sujeto. Con este trabajo, he forzado cada imagen para que sea una imagen vacía. Los ascensores no llevan a nadie. Las ventanas no

conducen a ninguna parte. Insinúan la noche, la hora de cerrar en la calle, la clausura. Todo da la impresión de estar cerrado. Todas las figuras tienen los ojos bien cerrados.

¿Te ha sorprendido que tu experiencia en Londres de hace casi treinta años haya aparecido de alguna forma en el presente trabajo?

Sería un error considerar esta pieza como una reinterpretación de mi memoria.

¿Pero se encuentra allí, en algún lugar?

Si me hubiesen pedido realizar este proyecto en un museo de Berlín o de Los Ángeles, no habría tenido ninguna experiencia personal ni memorias concretas. Quería que el trabajo tuviera una calidad inherente, por lo que volví a visitar las mismas calles, algunos de aquellos lugares que había frecuentado hace treinta años; por lo tanto, es posible que esos recuerdos aportaran algo al trabajo, me ayudaran a darle forma, dado que treinta años después se me pide que exponga en una ciudad en la cual me he hecho adulto. Por otro lado, también estuve una temporada en el Extremo Oriente, el año pasado, y eso también fue muy importante.

Es decir, que tienes la idea de un dúo; los dos ascensores que suben y bajan, y los dos niveles, y tú y tu hermano. Hay aquí una exploración de la identidad. Si hubieras estado buscando cualquier otra persona menos tu hermano, tal vez hubiera sido diferente.

Él vino a Londres en busca de una persona. Pero la persona que creía que le podría ayudar ya se había convertido en un alcohólico, así que no había esperanzas. Cooper no pudo ayudarlo porque él ya era incapaz de ayudarse a sí mismo. La conciencia de la imposibilidad no te hace en absoluto más feliz. Te esfuerzas por hallar una solución pero no la encuentras. No hay poesía, ni belleza, ni sentido alguno que se correspondan con este tipo de desesperación. Sientes que no hay camino de salida, y eso también modela tu identidad.

¿Quieres mostrar a la gente el vacío?

El vacío no se muestra. Se muestra el deseo de que éste se llene. No hay nada gratificante en el vacío, en un ascensor vacío. Yo no vuelvo la vista hacia las terrazas como si estuviesen vacías; no se deben a nada más que a ellas mismas. Son imágenes que ya están allí, ya se han gastado. La terraza, el espejo, el envés del espejo....

Lo de arriba y lo de abajo. El subconsciente es mucho más grande.

Sí..., para todos nosotros. Estoy muy contento de que señales al subconsciente. Es una palabra que se ha suprimido del lenguaje del modernismo. Incluso me sorprende de que la menciones. Parece como si olvidásemos que existen las razones ocultas...

Juan Muñoz con David Scholefield, mayo de 2001

■ Traducción de Isidre Martínez Marzo

