Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 43: Collaboration mit Susan Rothenberg & Juan Muñoz

Artikel: Juan Muñoz and the specularity of the divided self : Juan Muñoz und die Spiegelungen des geteilten Selbst

Autor: Cooke, Lynne / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679793

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Juan Muñoz and the Specularity of the Divided Self

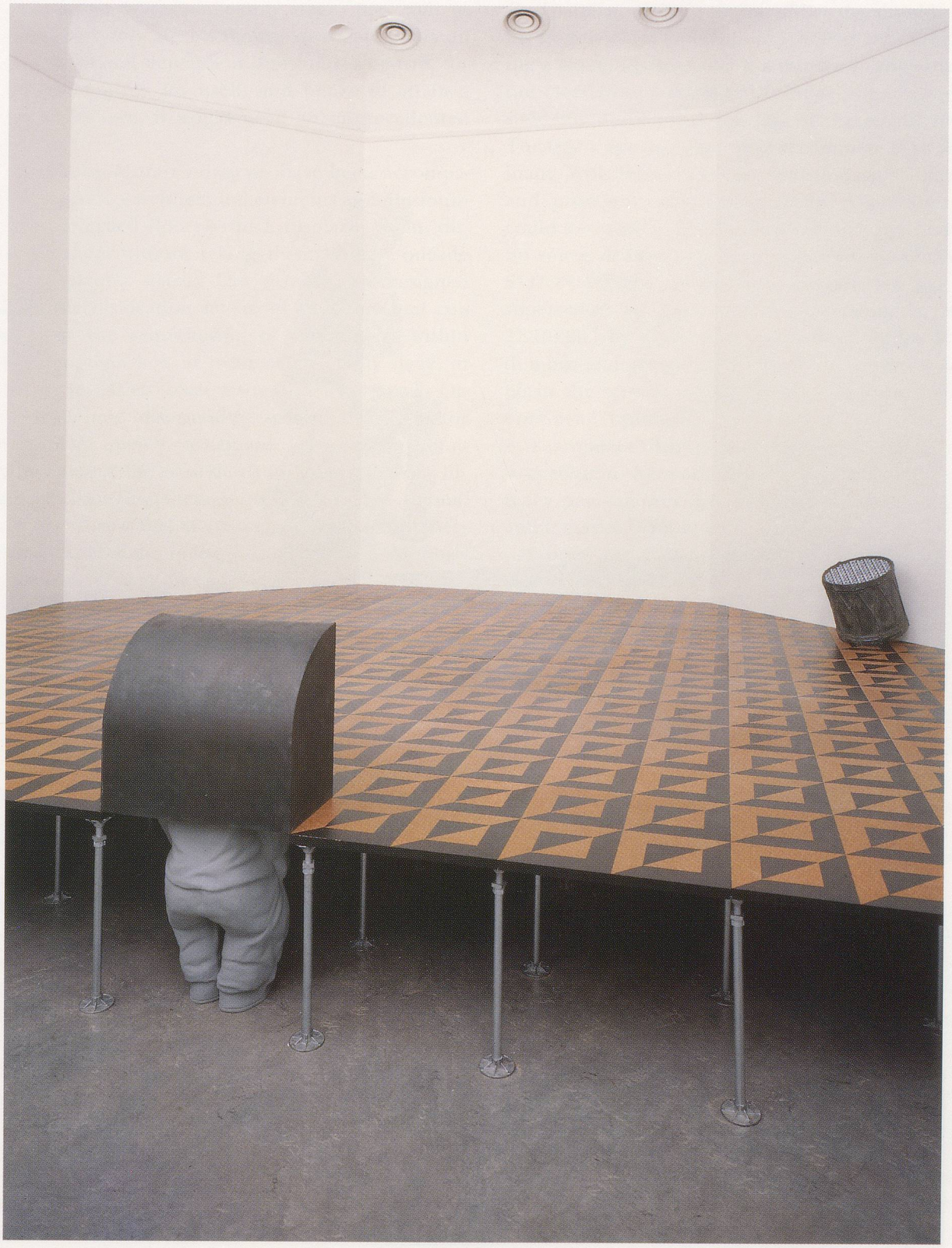
Following a moment of silence, he once again spoke up. "For the short while during which I enjoyed the pleasure of your proximity, I was struck several times—please permit me to remark upon it—with inexpressible admiration for the lovely, lovely shadow you cast, that shadow you fling to the ground with a certain noble disdain and without the least notice, that lovely shadow lying even now at your feet. Forgive the admitted audacity of such a bold presumption. I wonder if you might possibly consider parting with it—I mean, selling it to me." ...He shook my hand and without delay crouched down before me, and I watched as with startling skill he peeled and lifted my shadow from head to foot off the grass, rolled it up and folded it, and stuffed it in his pocket.[1)]

LYNNE COOKE

Juan Muñoz once expressed a wish to make not an autonomous sculpture but an anonymous statue. Such a figure would be unanchored, untethered, independent of site: No longer inescapably embedded in the world, it could presumably be divested even of its shadow. Some time after fecklessly relinquishing his shadow, the now distressed Schlemihl sold his soul in order to retrieve it. The question whether autonomy would doom Muñoz's statue to a related fate might be dependent on whether, in investing his creative offspring with independence, Muñoz himself trafficked with the devil.

LYNNE COOKE is a writer, and is curator at Dia Center for the Arts, New York.

Muñoz has described himself as a storyteller, a role that is well borne out not only in his sculpture but in his published texts and broadcast works: Amongst his memorable tales, some involve sleight-of-hand, another faux-anthropological research, while another charts the changing but fictitious fortunes of an antique goddess. In addition, he has revealed a long-held fascination with those social misfits who were once vouchsafed a special relationship with the truth—notably, dwarves, mannequins, and ventriloquist's dummies. Under the cover of aberration, marginality, disenfranchisement, and, above all, jest, the dwarf—like the fool and the dummy—could speak of what was otherwise not permitted. Yet Muñoz's dummies are mute. Like



JUAN MUÑOZ, THE PROMPTER, 1988, cast bronze, papier-mâché, wood and paint, dimensions variable / DER SOUFFLEUR, Bronze, Pappmaché, Holz und Farbe, Masse variabel. (PHOTO: PETER COX)

JUAN MUÑOZ, WINTERREISE, 1994, silicone, resin, electric motor, wood (floor) / Silikon, Harz, Elektromotor, Holz (Boden).

his prompter facing an empty stage, they wait in silence. Not only are his figures surrogates, they all are vestigial and dependent. In Muñoz's oeuvre, for a figure to speak for itself, and hence to attain a voice of its own, it would need an unprecedented autonomy.

Generally, Muñoz's dwarves have been accompanied by props—architectural elements and illusionistically patterned floors—which displaces them, distancing them without taking them literally outside the spectator's space. The disturbingly designed floors, the dislocation set up by the truncated columns, or the sequestering of the midget within the prompter's box in front of an empty stage, at once serves to establish a site and set it apart. On entering these disorienting spaces, the spectator becomes an uneasy participant. In turning bystanders into actors, the artist deftly turns the tables on his audience, making them the players in the drama. Caught centre stage, alone and vulnerable, the spectator is exposed not to the gaze of another—Muñoz's figures are typically withdrawn, absorbed or otherwise distracted—but, rather, he or she becomes subject to a specularity of the divided self.

Alongside these social margins, in the late 1980s Muñoz introduced into his oeuvre a troupe of delicately modeled male and female figures. Generic rather than personalized, their features as much as their dress are reminiscent of another era. Positioned in what have been termed, following eighteenth century pictorial precedents, CONVERSATION PIECES, and transfixed in mid-gesture, these protagonists incline and turn with balletic grace in a slow mime of attenuated discourse. Drawn in as if to eavesdrop, the onlooker cannot, however, bridge the inalienable distance that their diminutive proportions and their silence entail. All exchange is prohibited. Spun by subtly modulated gestures and expressions, their narratives eddy and flow around the beholder, who remains deaf to their content if not to the allure of their cadences.

WINTERREISE (1994) marks a new moment in this dislocated dialogue between spectator and artwork, in that it invites the viewer to cross a hitherto barred threshold. Alone in a vast room, whose floor is again covered with an elaborate Moorish-inspired *trompe l'oeil* pattern, a young boy straddles the shoulders of his slightly older companion: Whether they are playing a game, whether one is a burden to the other, is not clear from a distance. Approaching, the viewer suddenly notices that the lips of the bearer move: The figure speaks, stops, then recommences its silent litany. With Muñoz's earlier ventriloquist's dummies and prompters, any potential for communication could never be realized, given that such figures have no voices of their own. In the case of the CONVERSATION PIECES, speech was subordinated to, and superseded by, gesture and expression. In WINTERREISE, by contrast, the standing figure is no dummy, and gesture and expression appear now to be in the service of speech. Yet communication is once again upstaged.

Fascination with speaking statues is far from new. According to Kenneth Gross, it permeates not only many past cultures, but our most primitive dreams and fantasies.[2] Yet by its very animation, the "living" sculpture raises the question of what is lost or gained, transgressed or restored, in the abandonment of stillness and silence. Whether the product of human subterfuge or demonic illusion, the figure by gaining a voice becomes the site of demonic encounter. Unlike artists who figure in myths and legends, Muñoz has not made a female image, the ideal of his dreams, the figure of his desire, but something which might be described as a product of himself, an offspring, a younger man. This delicate youth, communing with himself as he bears on his back an inanimate variant of himself, metaphorically enacts the relationship of the artist cumbered with his own work. Isolated in a vast, shifting plain whose spatial coordinates are elusive, ambiguous, and fluctuating, this "autonomous statue" poignantly embodies the solipsistic separateness that for Muñoz characterizes the modern artist, perpetually subject to the agon of self-fashioning.

1) Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihl, the Man Who Sold His Shadow* (New York: Fromm International, 1993). Originally published in German in 1814.

2) Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1992).

Juan Muñoz und die Spiegelungen des geteilten Selbst

Er nahm nach einem Augenblick des Schweigens wieder das Wort: «Während der kurzen Zeit, wo ich das Glück genoss, mich in Ihrer Nähe zu befinden, hab ich, mein Herr, einigemal – erlauben Sie, dass ich es Ihnen sage – wirklich mit unaussprechlicher Bewunderung den schönen, schönen Schatten betrachten können, den Sie in der Sonne und gleichsam mit einer gewissen edlen Verachtung, ohne selbst darauf zu merken, von sich werfen, den herrlichen Schatten da zu Ihren Füssen. Verzeihen Sie mir die freilich kühne Zumutung. Sollten Sie sich wohl nicht abgeneigt finden, mir diesen Ihren Schatten zu überlassen?» (...) Er schlug ein, kniete dann ungesäumt vor mir nieder, und mit einer bewundernswürdigen Geschicklichkeit sah ich ihn meinen Schatten, vom Kopf bis zu meinen Füssen, leise von dem Grase lösen, aufheben, zusammenrollen und falten und zuletzt einstecken.[1)]

LYNNE COOKE

Juan Muñoz hat einmal gesagt, er wolle keine autonome Skulptur schaffen, sondern eine anonyme Statue. Eine solche Figur wäre nicht im Boden verankert, unbefestigt und unabhängig von ihrer Umgebung; derart nicht mehr eingebettet in die Welt, könnte man sie wahrscheinlich auch noch ihres Schattens berauben. In Chamissos Erzählung gerät Schlemihl, nachdem er seinen Schatten so leichthin hergegeben hat, in Verzweiflung darüber und verkauft sogar seine Seele, um ihn zurückzugewinnen. Ob sich die Autonomie für Muñoz' Statue ähnlich verhängnisvoll auswirkt, hängt wohl davon ab, ob er für die Unabhängigkeit seines Geschöpfs auch einen Pakt mit dem Teufel geschlossen hat.

Muñoz hat sich selbst als Geschichtenerzähler bezeichnet, eine Rolle, die nicht nur in seinen Skulpturen, sondern auch in seinen Textveröffentlichungen und Radiosendungen zum Tragen kommt. Seine denkwürdigen Geschichten befassen sich sowohl mit Taschenspielertricks als auch mit pseudoanthropologischen Untersuchungen, während wieder eine andere das wechselnde, aber durchaus fiktive Geschick einer antiken Göttin erzählt. Darüber hinaus verhehlt er nicht, dass er von jenen Aussenseitern fasziniert ist, denen man einst eine besondere Beziehung zur Wahrheit nachsagte: Zwerge, Marionetten und Bauchrednerpuppen. Unter dem Deckmantel

LYNNE COOKE ist Autorin und Kuratorin am Dia Center for the Arts, New York.

JUAN MUÑOZ, CONVERSATION PIECE N.Y. (1–3), 1993, bronze, terracotta, 3 figures, each 23 x 15 x 15" / KONVERSATIONSSTÜCK N. Y. (1–3), Bronze, Terracotta, 3 Figuren, je 58 x 38 x 38 cm.

des Anomalen, des Marginalen, des Vogelfreien und vor allem des Scherzhaften konnte der Zwerg – wie auch der Narr und die Puppe – sagen, was sonst verboten war. Aber Muñoz' Puppen sind stumm. Wie sein SOUFFLEUR vor leerer Bühne warten sie schweigend. Dabei haben seine Figuren nicht nur stellvertretende Funktion, sie sind auch verkümmert und abhängig. Damit eine Figur von Muñoz selbst sprechen, und das heisst eine eigene Stimme erlangen würde, bedürfte sie einer noch nie dagewesenen Autonomie.

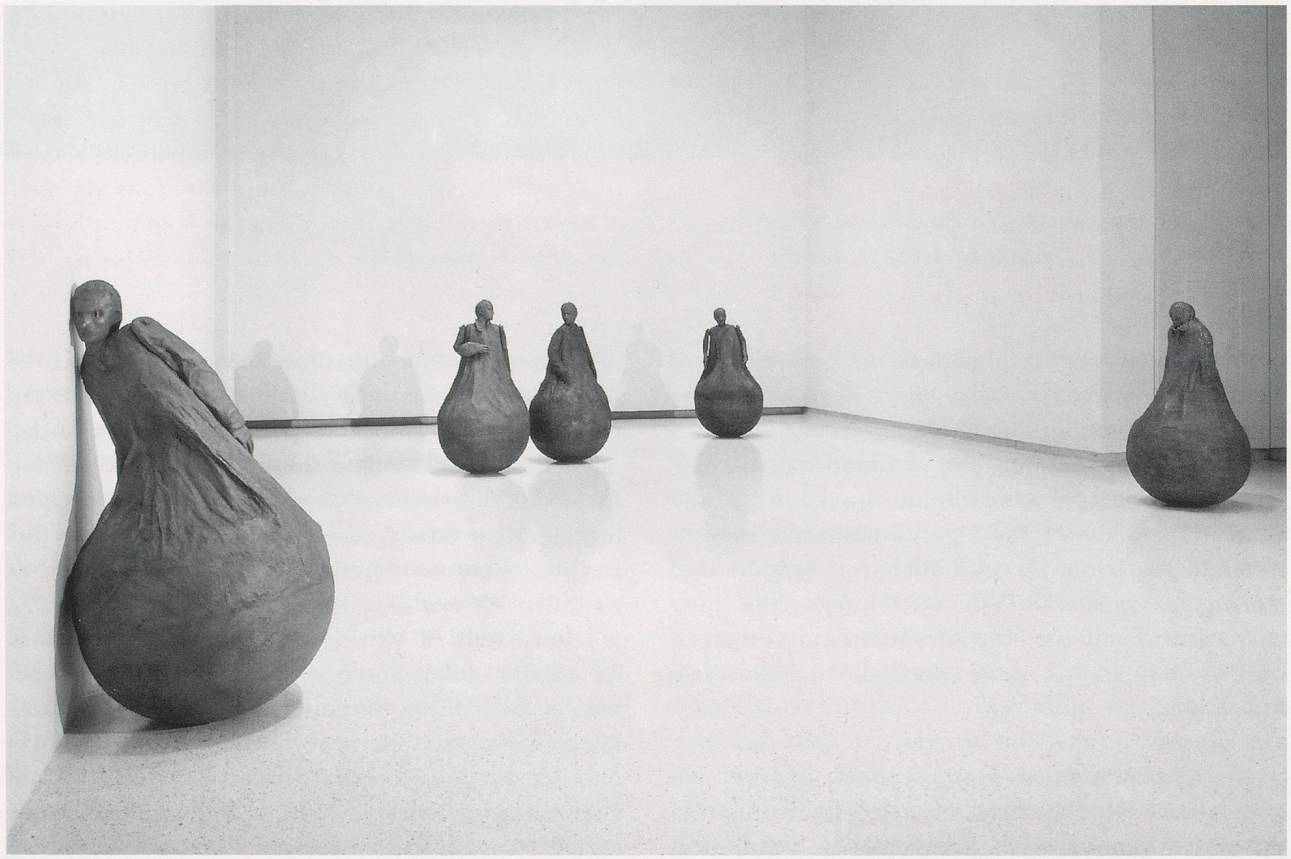
Im allgemeinen werden Muñoz' Zwerge von Requisiten begleitet – Architekturelemente oder illusionistisch gemusterte Böden –, die sie entrücken, distanzieren, ohne sie tatsächlich aus der Welt des Betrachters herauszulösen. Die irritierend gemusterten Böden, die Entrückung durch gestutzte Sockel oder die Isolation des Liliputaners im Souffleurkasten vor der leeren Bühne schaffen eine Situation und demontieren sie zugleich wieder. Wenn der Betrachter diese verwirrenden Räume betritt, wird er zu einem verlegenen Teilnehmer. Aus blossen Zuschauern werden Mitwirkende: So dreht der Künstler geschickt den Spiess um und macht sein Publikum zu Darstellern in seinem Drama. Mitten auf der Bühne gefangen, allein, verletzlich, ist der Betrachter oder die Betrachterin nicht etwa dem Blick eines anderen ausgeliefert – Muñoz' Figuren sind meist zurückgezogen, in sich versunken oder anderweitig

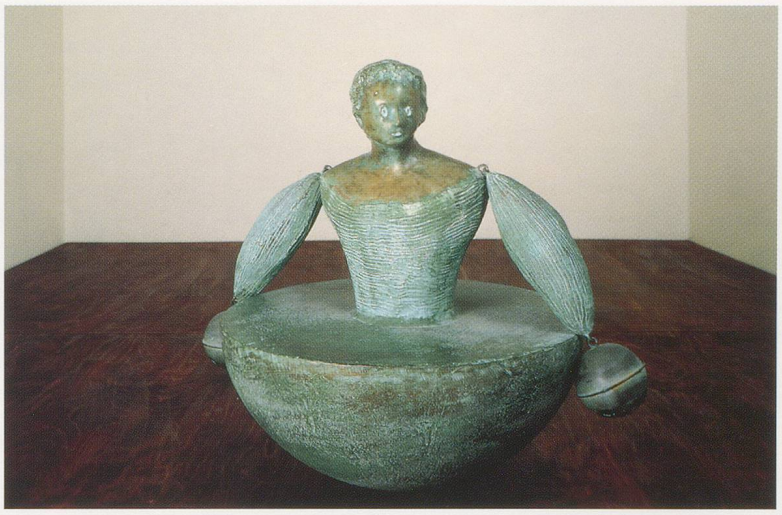
abgelenkt –, sondern er oder sie wird zum Gegenstand einer Spiegelung des geteilten Selbst.

Neben den gesellschaftlichen Randfiguren hat Muñoz Ende der 80er Jahre auch eine Truppe sorgsam modellierter Figuren in sein Werk eingeführt. Eher Allgemeines denn Persönliches repräsentierend, erinnern sie in Ausdruck und Kleidung an ferne Zeiten. Aufgestellt in CONVERSATION PIECES – Konversationsstücke nannte man solche Bilder im 18. Jahrhundert – und angehalten mitten in irgendeiner Geste, drehen und wenden sich die Protagonisten mit balletthafter Grazie in der Langsamkeit eines verzögerten Diskurses. Auch wenn der Betrachter innehält, als würde er lauschen, so kann er doch jene unerbittliche Distanz nicht überwinden, die ihre verkleinerten Proportionen und ihr Schweigen schaffen. Jeder Austausch ist untersagt. Ihre Geschichten, gesponnen von subtil geformter Gestik und Mimik, umgarnen den Betrachter, die Redefiguren verführen ihn, trotz der Unhörbarkeit ihrer Inhalte.

WINTERREISE (1994) markiert ein neues Moment in diesem ver-rückten Dialog zwischen Betrachter und Kunstwerk, weil es ihn auffordert, eine bisher unpassierbare Schwelle zu überschreiten. Allein in einem weiten Raum, dessen Fussboden wieder mit einem komplizierten, maurisch anmutenden *Trompe-l'œil*-Muster überzogen ist, sitzt ein kleiner Junge auf den Schultern seines nur wenig älteren Kameraden. Ob sie spielen und ob der eine dem anderen

JUAN MUÑOZ, CONVERSATION PIECE, 1991 /
KONVERSATIONSSTÜCK, Carnegie International, Pittsburgh.
(PHOTO: RICHARD STONER)





JUAN MUÑOZ, BALLERINA, 1990, bronze, 24 x 24 x 24" / 60 x 60 x 60 cm.

eine Last ist, lässt sich auf die Distanz nicht ausmachen. Kommt man näher, stellt man plötzlich fest, dass sich die Lippen des am Boden stehenden Jungen bewegen: die Figur spricht, hält inne und beginnt dann wieder mit ihrer stummen Litanei. Bei Muñoz' früheren Bauchrednerpuppen und Souffleuren war jede Art der Kommunikation von vornherein ausgeschlossen, weil solche Figuren ohnehin nicht über eine eigene Stimme verfügen. Bei den CONVERSATION PIECES war die Sprache der Gebärde und der Mimik untergeordnet und von diesen überlagert. In WINTERREISE hingegen ist die stehende Figur keine reglose Puppe; Gestik und Mimik scheinen nun im Dienst der Sprache zu stehen. Doch auch hier bleibt die Kommunikation im Hintergrund.

Sprechende Statuen sind von jeher faszinierend. Nach Kenneth Gross taucht diese Faszination nicht nur in vielen alten Kulturen auf, sondern auch in unseren ursprünglichsten Träumen und Phantasien.[2] Doch gerade durch ihre «Belebung» wirft die «lebendige» Skulptur die Frage auf, was gewonnen oder verloren, überschritten oder wiederhergestellt wird, wenn man Regungslosigkeit und Stille aufgibt. Ob es sich nun um menschliche List oder teuflische Illusion handelt, sobald die Figur eine Stimme bekommt, beschwört sie eine dämonische Begegnung herauf. Im Gegensatz zu anderen Künstlern, die mit Mythen und Legenden arbeiten, hat Muñoz nicht das Bild einer Frau gewählt, das Ideal seiner Träume, die Figur seines Begehrens, sondern etwas, das man als Produkt seiner selbst, als seinen eigenen Sprössling bezeichnen könnte, einen jungen Mann. Der zarte Junge, der da mit sich selbst Zwiesprache hält, trägt auf dem Rücken die unbelebte Variante seiner selbst und versinnbildlicht damit die Beziehung des Künstlers, der schwer an seinem eigenen Werk trägt. Die «autonome Statue», allein auf weiter, ungewisser Flur, mit kaum fassbaren, ebenso vieldeutigen wie fliessenden Raumkoordinaten, verkörpert mit unerbittlicher Schärfe die solipsistische Vereinzelung. Diese ist in Muñoz' Augen das typische Merkmal des modernen Künstlers, der dem tödlichen Zwang ausgesetzt ist, sich selbst unentwegt Gestalt zu verleihen.

(Übersetzung: Nansen)

1) Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814), Stuttgart 1971.

2) Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue,* Cornell University Press, Ithaca und London 1992.