

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (1995)
<b>Heft:</b>	43: Collaboration mit Susan Rothenberg & Juan Muñoz
 <b>Artikel:</b>	Juan Muñoz : die Kunst der Konversation = the art of conversation
<b>Autor:</b>	Melo, Alexandre / Moses, Magda / Opstelten, Bram
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-679794">https://doi.org/10.5169/seals-679794</a>

### **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:** 17.02.2026

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

# DIE KUNST DER KONVERSATION

ALEXANDRE MELO

## ERSTARRETE CHOREOGRAPHIE

Ein weiter Raum unter freiem Himmel, umrandet von den vier Flügeln eines dreistöckigen Gebäudes. Der Boden bedeckt mit hellfarbenem Kies. Eine sechzig Quadratmeter grosse Fläche, auf zwei Seiten von Arkaden begrenzt und auf den beiden anderen von Wänden, die von grossen Fenstern durchbrochen sind. In diesen Hof gelangt man nur durch einige wenige Bogendurchgänge. Ein offener, gleichzeitig aber klar begrenzter Raum: offen und geschlossen, innen und aussen zugleich. Wände und Himmel: ein Raum, der zwar die Bewegungsfreiheit einschränkt, aber dem Blick oder aufsteigenden Tönen keine Grenzen setzt. Kurz, ein Raum wie die Welt.

Aus weiter Entfernung, von oben herabblickend, würde man, verstreut über den Boden des ummauerten Bezirks, zweiundzwanzig freistehende Figuren

---

ALEXANDRE MELO ist Kunstkritiker und lehrt Kultursociologie an der Universität von Lissabon. Sein neuestes Buch *Velocidades Contemporaneas* wird noch in diesem Jahr bei Assírio & Alvim erscheinen.

von offenbar menschlichen Proportionen und menschlichem Aussehen erkennen. Auf den ersten Blick lässt sich schwer sagen, was sie dort treiben oder in welcher Art von Beziehung sie zueinander stehen. Vielleicht sind es einfach Passanten, die ihre Rückkehr zur Monotonie hinausschieben. Sie könnten aber auch unerbittliche Verschwörer sein, die Intrigen aushecken, Privilegien austeilen, Urteile flüstern oder Massaker anordnen.

Betrachten wir die Gruppe von sechs Figuren, die am engsten zusammenstehen, aufgeschreckt durch eine Störung: Was genau könnte es sein, was sie beeinflusst und ihre Anordnung prägt? Was bewegt diese – eher reservierte – Figur, deren Gedanken verborgen bleiben? Und jene – eher verstörte – Figur dort drüben? Hat sie das Geschehen ausgelöst? Welche hat die Waffe, welche schreibt das Gesetz, welche verabreicht das Gift? Die beiden entfernten und scheinbar ruhigeren Figuren: Sind sie vielleicht Seelenhirten oder verirrte Schafe? Die isoliert stehende Figur ist eine, die als geisteskrank gilt, weil sie in die Monotonie der Tage abgesunken ist, bis sie die



JUAN MUÑOZ, CONVERSATION PIECE, 1994 (detail), resin, sand, cloth, each figure 55 x 27½ x 27½" /  
KONVERSATIONSSTÜCK, 1994 (Ausschnitt), Harz, Sand, Stoff, jede Figur 140 x 70 x 70 cm. (PHOTO: KRISTIEN DAEM)

Zweckdienlichkeit der menschlichen Gesellschaft und die Regeln des guten Benehmens vergessen hat. Vielleicht ist sie auch nur ein Mensch, der durch Leidenschaft gezeichnet ist, heimgesucht von Eifersucht oder Verrat, besessen von Begierde oder Neid. Oder ein von den weltlichen Geschicken der Macht Ausersehener: der nächste König oder das nächste Opfer.

In dieser Art werden wir über die Installation CONVERSATION PIECE (Konversationsstück) sprechen, die Juan Muñoz 1994 für das *Irish Museum of Modern Art* in Dublin gemacht hat. Diese Installation zwingt – wie jedes Werk von Muñoz – dem

Betrachter eine bestimmte Betrachtungsweise auf. Eine unterkühlte intellektuelle Analyse oder eine schlichte historische oder soziale Betrachtungsweise wären gleichermaßen unbefriedigend und unzulänglich. Sie würden eines der wesentlichen Erkennungsmerkmale der Werke dieses Künstlers verfehlen: die Emotion, die durch die Störung der gewohnten Erfahrung hervorgerufen wird. In diesem Fall die Erfahrung menschlicher Interaktion in einem bestimmten Raum, die Erfahrung der Gesellschaft oder, wenn wir so wollen, die Kunst der Konversation.

## DIE KUNST DER KONVERSATION

Eine Installation wie CONVERSATION PIECE setzt einen Prozess der emotionalen Einfühlung in Gang, weil sie uns in eine Interaktionserfahrung verwickelt, die uns vertraut ist. Dabei entsteht diese Erfahrung freilich unter aussergewöhnlichen Um-

ständen. Der Effekt der Verfremdung oder Distanzierung unterläuft jede primitive Psychologie oder Verklärung und verunmöglicht das Erkennen einer vollständigen, in jeder Einzelheit verständlichen Erzählung oder Geschichte. Der Rückgriff auf gän-

gige psychologische und narrative Konventionen bleibt uns verwehrt, weil wir mit Zuständen wie Zweifel und Erwartung, Argwohn und Furcht, Schweigen und Gewalt zu tun haben. Nachdem nun unser Zugang geklärt ist, können wir näher an die Figuren heranrücken und eine Konversation skizzieren.

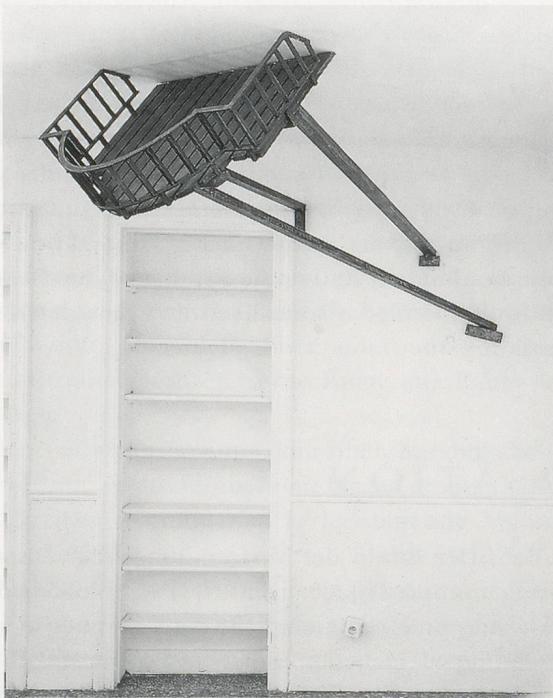
Die Figuren haben etwas Verlassenes an sich: herabhängende Arme, die nur mit Mühe imstande sind zu gestikulieren, der Kopf auf den Schultern starr emporgerichtet, Augen und Mund versiegelt in hoffnungsloser Leere, die Gestalten in heikler Balance auf Sockeln, schwer und unbeweglich wie Säcke. Ihre Posen vermitteln die Intention von Bewegung und Gespräch, doch Gestalt und Gewicht fixieren sie an dem Ort und in der Stellung, in der wir sie antreffen. Sie sind Elemente einer erstarrten Choreographie und sie pflegen eine Kunst der Konversation, die durch eine momentan ausser Kraft gesetzte Komplizenschaft genährt wird; ähnlich der Komplizenschaft parallelaufender Geraden, die erst in der Unend-

lichkeit zusammentreffen, in derselben Unendlichkeit, in der diese Figuren den Reichtum ihrer Empfindungen offenbaren und die Euphorie ihrer gegenseitigen Preisgabe feiern würden.

Dieselbe Komplizenschaft, welche die Figuren miteinander verbindet, schafft auch die Verbindung mit uns, den auf sie zugehenden Betrachtern. Diese Komplizenschaft ist letztlich die gleiche, die Künstler und Kritiker verbindet, Urheber paralleler Werke, die vielleicht eines Tages in der Unendlichkeit zusammentreffen werden, Sachwalter einer Kunst der Konversation, die mit den etablierten Regeln vermeintlich transparenter Kommunikation gebrochen hat, um zu reiner Spannung, zu unerfüllt bleibendem Verlangen zu werden. Was wir sagen wollen, muss durch das hindurchgehen, was sich nicht sagen lässt. Was stattfinden muss, geschieht mittels dessen, was bisher nicht stattfinden konnte. Wir lassen uns vom blinden Schicksal führen. Schweigen ist die Bedingung des Sprechens und der Kommunikation.

JUAN MUÑOZ, BALCONY ON THE CEILING OF A BASEMENT, 1986, steel, installation view /  
BALKON AN EINER KELLERDECKE, Stahl, Installation. (PHOTO: GALERIA MARGA PAZ, MADRID)

JUAN MUÑOZ, HOTEL DECLERCQ, 1986, iron, 39 x 27½ x 8" / Eisen, 100 x 70 x 20 cm.



Kommunikation durchläuft Inkommunikabilität. Oder anders gesagt: Inkommunikabilität ist der wahre, innerste Inhalt der Kommunikation.

Die Sackfiguren treten im Werk von Juan Muñoz zutage als unmittelbare Abkömmlinge eines Geschlechts, zu dem auch andere Figurenserien (Zwerge, Bauchrednerpuppen, Schattenrisse, Ballerinen, Automaten) gehören. Alle antworten mit demselben Unbehagen auf die Problematisierung der Darstellung der menschlichen Figur in der Kunst. Die Krise des Subjekts in den heutigen Gesellschaften, die in der Schwierigkeit zum Ausdruck kommt, eine gefällige und beruhigende Darstellung der menschlichen Figur zu postulieren, ist Pflichtthema im zeitgenössischen kulturellen Diskurs. Muñoz setzt sich unmittelbar mit diesem Problem auseinander, nicht auf der Ebene der Soziologie, sondern auf der Ebene des plastischen Schaffens, der bildhauerischen Konstruktion, der räumlichen Bestimmung.

Die Skulpturen von Muñoz sind lebensunfähige, unvollständige, verkümmerte Körper, die nicht länger eine menschliche, unversehrte und selbstbestimmte Pose einnehmen. Sie sind in einem halb-, schein- oder posthumanen Zustand, in dem der Ort des Körpers sich weniger aus einem Willen, einer

Individualität oder einem Bedürfnis ergibt als vielmehr aus einem System räumlicher Beziehungen und externer Bestimmungen. Die Einschränkung der Beweglichkeit, die die Figuren buchstäblich zu Gefangenen ihrer Anordnung im Raum macht, geht häufig einher mit der erbarmungslosen Einschränkung des Sehens oder der Blockierung des Hörens oder Sprechens. Die individuelle Autorität einer Stimme zieht sich zurück in die beunruhigenden Schattenrisse scheinbar menschlicher Körper. Ein neuer Massstab für die menschliche Figur wird im Bereich der Abweichung und des Schattens gesucht. Vor unseren Augen erheben sich die falschen Substitute und Simulakren einer menschlichen Natur, die entweder bereits nicht mehr menschlich ist oder im Begriff ist, ihre Menschlichkeit zu verlieren.

Alle Figuren bei Muñoz sind Beispiele der Darstellung von Abweichendem. Sie zeigen Subjekte in der Krise, die aufgehört haben, zentraler Brennpunkt der Macht und Organisation zu sein. Statt dessen werden sie zu Objekten, Trägern oder Vehikeln für ein Spiel der räumlichen Bestimmungen, Elemente einer schicksalhaften Choreographie, welche die jeweiligen Positionen, Entfernung, Rituale und Bedeutungen bestimmt.

## KARTOGRAPHIE DES ÜBERLEBENS

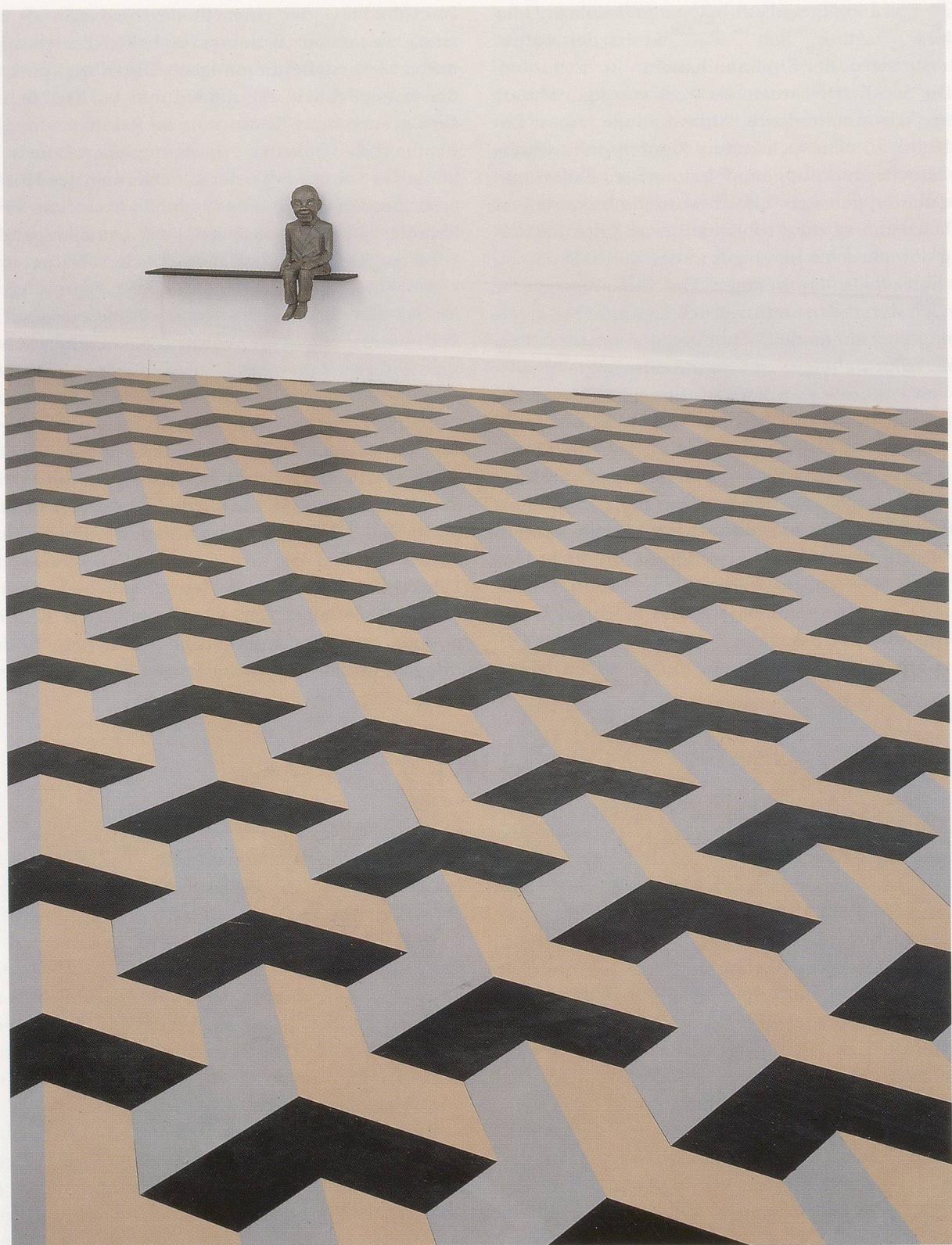
Ging es in den CONVERSATION PIECES um die Aufstellung einer Gruppe von Figuren in einem gegebenen Raum, so werden wir bei den optischen Bodenarbeiten von Juan Muñoz konfrontiert mit der exakt symmetrischen Konstruktion eines Territoriums, eines Raums, einer Verbindung von Koordinaten und räumlichen Bezugspunkten, die dafür eingerichtet sind, eine menschliche Gestalt aufzunehmen, ins Blickfeld zu rücken, zu bestimmen, zu lenken oder auszurichten, sei diese Gestalt eine plastische Darstellung oder der Betrachter selbst.

THE WASTED LAND (Das verwüstete Land, 1986) weckt in uns das Gefühl des Verlusts, das sich mit der Vorstellung von Dahintreiben und Verderben verbindet. Die Bauchrednerpuppe, die träge auf einem Brett vor einer ausgedehnten, labyrinthisch gemu-

sterten Fläche sitzt, ruft ein ähnliches Gefühl der Trägheit auch im Betrachter hervor; er zögert, ist unschlüssig, wie er sich verhalten soll, angesichts eines derart bestimmt durchgestalteten Raumes. Diese Wirkung wird bis zum Äußersten ausgereizt in der Bodenarbeit I.M.M.A. FLOOR PIECE (1994), bei der die optische Illusion den Eindruck erweckt, man trete auf Löcher, in die man jederzeit hineinfallen könne, derweil Fleischerhaken ein schreckliches Schicksal für unsere eigenen gefährdeten Körper oder Seelen anzudeuten scheinen.

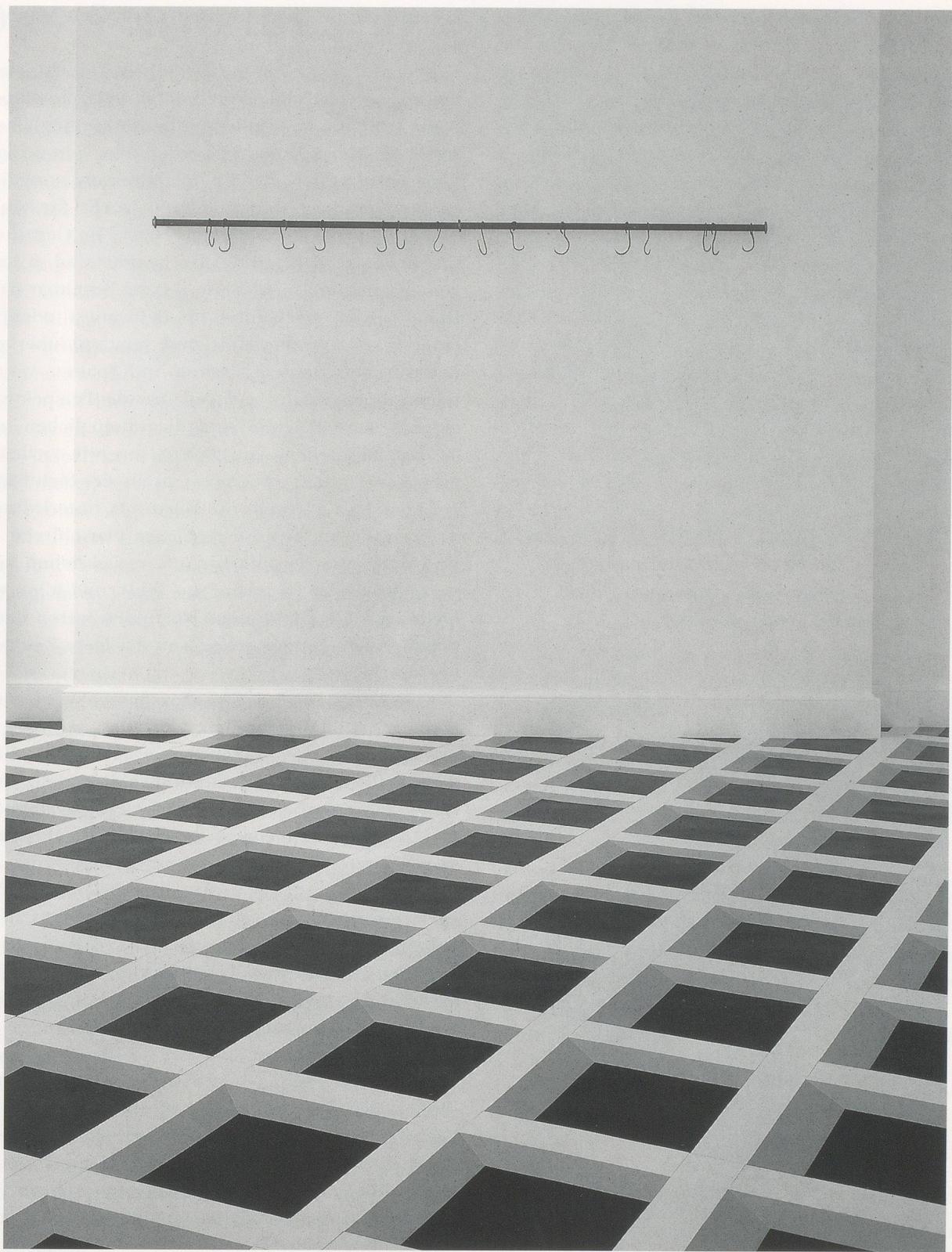
Die Bestimmung von Raum und Territorium erweist sich also als abhängig von unserer jeweiligen Schweise, als eine Folge der Manipulation und Organisation des Blickes, das heißt als Prozess der Konstruktion eines Blickpunktes. Bereits in der ersten

Juan Muñoz



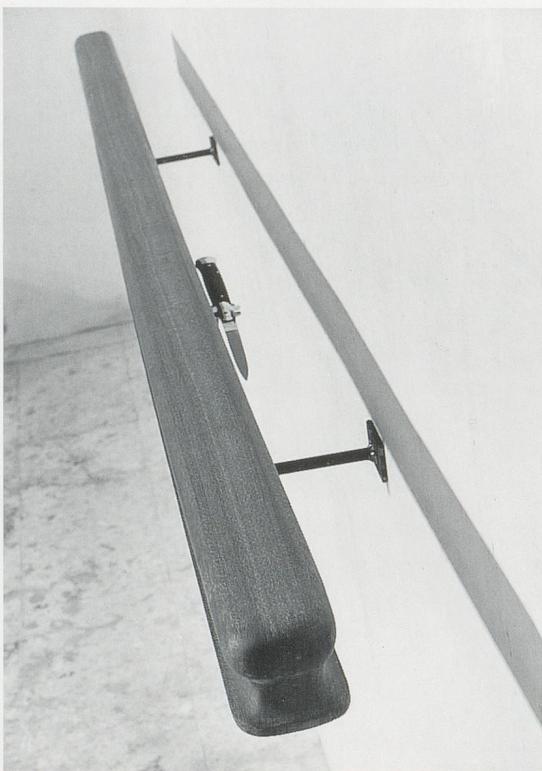
JUAN MUÑOZ, THE WASTED LAND, 1986, *paper-mâché, paint, rubber, steel, wood /*  
DAS VERWÜSTETE LAND, *Papiermaché, Farbe, Gummi, Stahl, Holz.* (PHOTO: PIETER COX)

JUAN MUÑOZ, FLOOR PIECE, 1994, installation, mixed media / verschiedene Materialien. (PHOTO: KRISTIEN DAEM)



Einzelausstellung des Künstlers in der Galerie Fernando Vijande in Madrid (1984) verkörperte die Skulptur THE GENERAL MIAJA LOOKING FOR THE GUADIANA RIVER (Der General Miaja auf der Suche nach dem Guadiana-Fluss) eine auf Blickpunkte gestützte organisatorische Logik. Vier Balkone waren an den Pfeilern der Galerie aufgehängt und in Kontrast gesetzt zu einer Reihe über den Raum verteilter Türme und Minarette. Kein weiteres Wort mehr über General Miaja, Muñoz ist unermüdlich weitergegangen, weit über die Ufer des Guadiana-Flusses hinaus. Inzwischen erahnen wir auf dem Weg, der an BALCONY ON THE CEILING OF A BASEMENT (Balkon an einer Kellerdecke, 1986) vorbei- oder quer durch die Balkone des HOTEL DECLERCQ (1987) hindurchführt, die stumme Angst und unerschütterliche Hoffnung des Generals, der am Horizont nach Anzeichen für das Heranrücken des Feindes Ausschau hält und zu erraten sucht, welche der in die Erde eingeritzten

JUAN MUÑOZ, FIRST BANNISTER, 1987,  
wood, knife, 79 x 3 x 2 $\frac{3}{4}$ " / ERSTES GELÄNDER,  
Holz, Messer, 200 x 8 x 7 cm.



Linien ihm die Zielrichtung der nächsten Manöver anzeigen wird.

Diese Balkone und Türme sind nicht dazu bestimmt, die banale Funktion ihrer architektonischen Pendants zu erfüllen und uns zu ermöglichen, zu sehen oder gesehen zu werden oder – in luftiger Abgeschiedenheit – den Freuden der Kontemplation zu huldigen. Sie sind überhaupt nicht für einen zweckmässigen Gebrauch konstruiert. Im Gegenteil, sie hängen zu nahe an der Decke oder sind so stark geneigt, dass sie nicht ohne Gefahr begehbar sind. Dann wieder erscheinen sie deformiert oder an einer Wand zerschmettert und verstreut über die unwahrscheinlichsten Nischen und Spalten, wo sie höchst unerwartete und verstörende Perspektiven bieten. Diese Balkone sind die unmöglichen, undenkbaren Stellen, von denen aus wir vielleicht erblicken könnten, was sich jenseits des Sichtbaren befindet: Flüsse jenseits des Horizonts, unterirdische Armeen, die unter unseren Füßen marschieren. Es sind die Stätten, wohin wir uns zurückziehen können, um all das zu sehen, was fehlt, und alles, was bleibt; von hier aus können wir in den leeren Raum zwischen den Dingen sehen – in das leere Zentrum der Welt.

Die Leere in den Zwischenräumen wäre auch eine treffende Beschreibung für das, was sich in einer Vielzahl der sogenannten RAINCOAT DRAWINGS (Regenmantel-Zeichnungen) abspielt: Interieurs, die nur von Möbeln – Stühlen, Tischen, Sofas – bevölkert und von offenen, geschlossenen und angelehnten Türen eingerahmt werden und aus merkwürdigen, oft gar nicht nachvollziehbaren Perspektiven eingerichtet sind. Der Komfort des scheinbar einladenden Interieurs offenbart ein Ausmass an Desorientierung und Trostlosigkeit, das dieselbe erstickende Atmosphäre der Beziehungslosigkeit wachruft, die den meisten der bereits erwähnten Inszenierungen anhaftet.

Ein letzter Raum – ein extremer Ort der Abwesenheit und der Hoffnung – ist ein dunkler, leerer Saal im Museum in Eindhoven, erhellt nur durch das Licht, das aus einem kleinen Mauseloch in der Wand dringt, hinter der wir die Titelmusik von *Tom und Jerry* hören (WAITING FOR JERRY, 1991). Das Mäusezimmer.

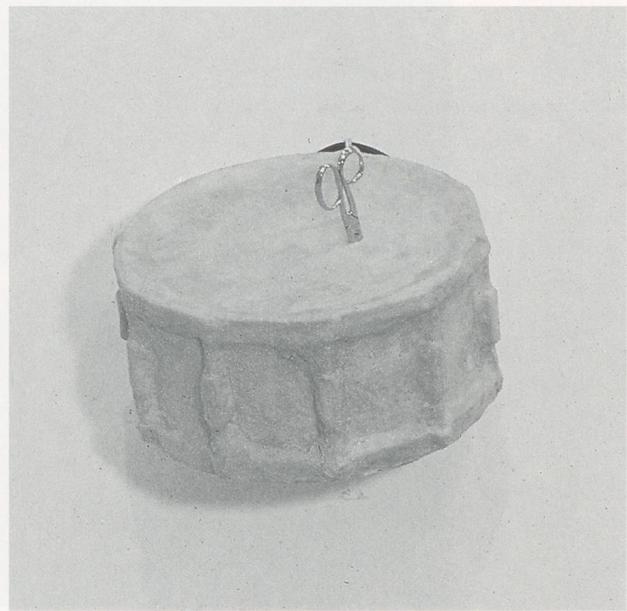
# DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER

Abschliessend nehme ich auf eine Kindheitserinnerung Bezug. Ein halbwüchsiger Junge sieht im Spiegel beim Friseur, umrahmt von den ernsten Gesichtern älterer, zeitunglesender Männer, wie sich das Rasiermesser in der Hand des Friseurs langsam und unaufhaltsam seinem Hals nähert, und er spürt, wie die kalte Klinge die Spannkraft seiner Haut erregt. Die Klinge wird ihm fortan zum vertrauten Gegenstand. Zumindest in seinen Träumen.

Die Klinge ist eine Komplizin der Hand, die sie birgt, verhüllt und liebkost. Die Klinge kennt bald jede einzelne Linie der Hand, die sie umschliesst, um sich auf ihre eigene Kraft zu konzentrieren. In einer Arbeit wie FIRST BANNISTER (Erstes Geländer, 1987) jedoch kann das Stellmesser auch sein eigenes Spiel spielen, versteckt auf der Rückseite des Geländers, geöffnet und bereit, in eine unachtsame Hand die Blutlinien eines neuen Schicksals einzuritzen. Der Künstler muss danach wieder zurück zum Anfang, muss Hand und Schicksal neu erschaffen, indem er etwa ein Netz von Geländerstangen konstruiert, welches das Muster der Linien seiner eigenen Hand nachbildet, THE LINES OF MY HAND (1990). Der Künstler muss immer zurück zum Anfang. Jedesmal.

«Beim Betreten und Verlassen des Ateliers tilge ich meine Fussspuren», sagt Muñoz. Das Stellmesser auf der Treppe von JACK PALANCE À LA MADELEINE (1986). Das an den Fussohlen befestigte Messer in POINT (Punkt, 1985): Der Künstler benutzt das Messer, um aus der Sohle seines Schuhs oder seines Fusses das Klümpchen Erde zu entfernen, das sich dort festgesetzt hat und ihn dazu verdammen könnte, immer wieder die gleichen Schritte zu wiederholen (um seine Spuren zu tilgen). Hingegen könnten ein paar Blutstropfen seine Schritte authentisch und lebendig machen.

Der Künstler rasiert seine Augen, seinen Mund und seine Ohren. Das Messer wird zum Komplizen der Hand und schnellt empor, um eine gefährliche Handbewegung in die Luft zu zeichnen. Mit all seinen Sinnen auf Schrecken und Stille konzentriert, sammelt der Künstler Kraft, um seinen eigenen Weg abzustecken.



JUAN MUÑOZ, WAX DRUM, 1988,  
metal, wax, scissors,  $15\frac{3}{4} \times 15\frac{3}{4} \times 11\frac{7}{8}$ " / WACHSTROMMEL,  
Metall, Wachs, Schere,  $40 \times 40 \times 30$  cm.

Vielleicht könnte er seinen Weg finden, indem er dem Schlagen einer Trommel folgt, einer Zirkus- oder Kriegstrommel, irgendeiner vergessenen Trommel aus einem Winkel seiner Kindheit. Doch die Trommel sucht ihre Zuflucht auf der Bühne eines verlassenen Theaters, THE PROMPTER (Der Souffleur, 1988); die Trommel wird von einer Schere durchstossen, WAX DRUM (Wachstrommel, 1988); die Trommel versteckt sich hinter einem undurchdringlichen Wandschirm, so dass sie zum Trugbild wird, FIVE DRUMS (Fünf Trommeln, 1994). Es ist nicht mehr möglich, den wunderbaren Klang der Trommel zu vernehmen.

«É sempre fácil caminhar em cima das águas, mas é impossível fazê-lo milagrosamente.»<sup>1)</sup>

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) «Es ist immer leicht, auf dem Wasser zu gehen, aber es ist unmöglich, es als Wunder zu vollbringen.» Heriberto Helder, *Photomaton & Vox*, Assírio & Alvim, Lissabon, 1979.

# THE ART OF CONVERSATION

ALEXANDRE MELO

## FROZEN CHOREOGRAPHY

A vast space open to the heavens, bounded by the four wings of a three-story building. The ground is covered with light-colored gravel. An expanse sixty meters square defined by arcades on two sides and walls pierced by large windows on the other two. To enter this space, one must pass through the building, but this is possible only at a few points broken by archways. An open but simultaneously circumscribed space: open and closed, interior and exterior at the same time. Walls and sky. A space in which motion is limited but where vision or the sounds that rise up have no limits. A space, therefore, like the world.

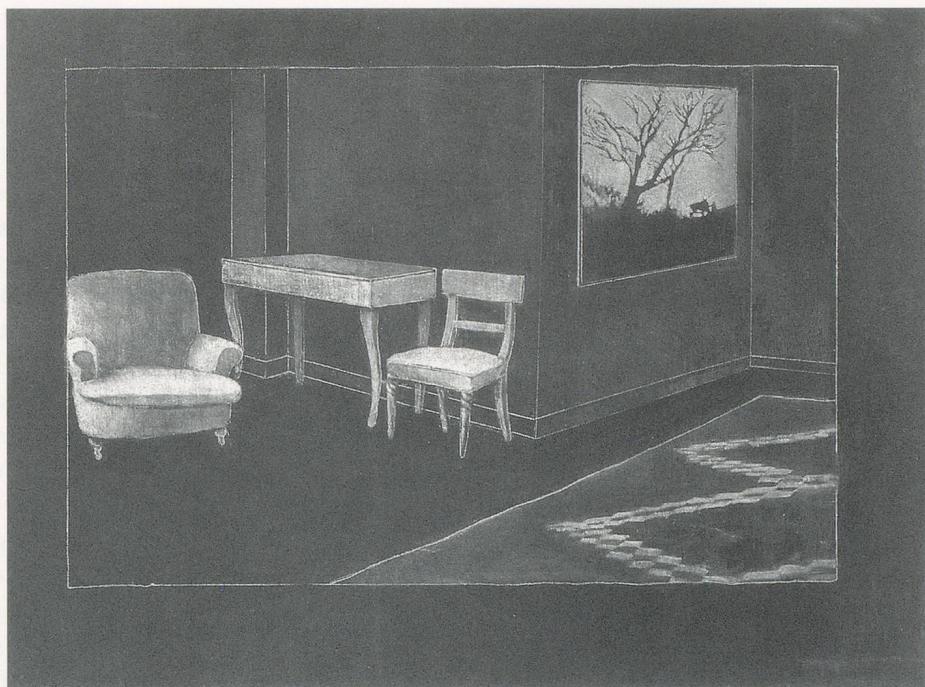
If we were to look from far above, we would see scattered over the ground of the enclosed space twenty-two free-standing figures of virtually human proportions and appearance. At first sight it is not easy to determine just what business they're involved

---

ALEXANDRE MELO is an art critic and teaches sociology of culture at the University of Lisbon. His new book, *Velocidades Contemporâneas*, will be published by Assírio & Alvim later this year.

in or how they are related to each other. Perhaps they are simply passersby delaying their return to tedium. But they might also be implacable conspirators organizing intrigues, granting exclusive rights, whispering sentences, or ordering massacres.

Take the group of six figures that stand closest to each other, aroused by a common disturbance: What might it be that influences them and shapes the gesture of order? What stirs this figure, more reserved, hiding the intimacy of his thought? Is it that one there, more perturbed, who unleashes the action? Which one holds the weapon, writes the law, administers the poison? The two remote and apparently calmer figures: Could they be shepherds of souls or stray sheep? The isolated figure is someone said to be insane because he sank into the monotony of days, forgetting the expedience of human society and the rules of conduct. Or perhaps he's just a man singled out by passion, plagued by jealousy or betrayal, fought over by desire or envy. Or an object elected by the mundane destinies of power to be the next king or the next victim.



JUAN MUÑOZ, RAINCOAT DRAWING, 1993, chalk and oil on canvas, 59 x 47" /  
REGENMANTEL-ZEICHNUNG, Kreide und Öl auf Leinwand, 150 x 120 cm.

That's how we'll talk about CONVERSATION PIECE, an installation created by Juan Muñoz in 1994 for the Irish Museum of Modern Art in Dublin. This installation—like all of Muñoz's work—demands a special approach. Cold intellectual analysis or simple historical or social recognition would be unsatisfactory, insufficient, and would probably miss what is

essential. We discover one of the basic, defining traits of the artist's work: the affect caused by the displacement of familiar experience. In this case, the experience of human interaction in a determined space, the human experience of society or, if we like, the art of conversation.

## THE ART OF CONVERSATION

An installation like CONVERSATION PIECE motivates a process of emotional empathy because it implicates us in an experience of interaction that echoes our own experience of human society. This experience, however, is somewhat removed from how a set of ordinary circumstances would be presented in daily life. This affect of displacement, or distancing, obviates vulgar psychology or lyricism and prevents the definition of a complete and fully comprehensible narrative or story. We can no longer rely on prevailing psychological and narrative conventions, for we

must deal with qualities like doubt and expectation, suspicion and fear, silence and violence. With our approach thus revealed, we can now draw closer to the figures and outline a conversation.

The figures convey a sense of abandonment; their hanging arms can only gesture with difficulty; their heads sit rigidly erect on shoulders; eyes and mouths are sealed in a void without recourse; they are precariously balanced on bases as heavy and immobile as sacks. Their stances transmit the intention of movement and conversation, but morphology and weight

fix them in the places and positions in which we find them. They are elements in a frozen choreography, cultivating an art of conversation nourished by suspended complicities, like the complicity between parallel lines that only meet in infinity—in that same infinity where these figures would reveal the plenitude of their feelings and celebrate the euphoria of their mutual surrender.

The complicity that links these figures is the same that links them to us, the approaching observers. And, ultimately, the same complicity links the artist and the critic, authors of parallel works that will perhaps someday meet in infinity, cultivators of an art of conversation that has broken the established rules of supposedly transparent communication to become pure tension, suspended desire. What we want to say has to pass through what cannot be said. What has to happen, does so by means of what did not. We follow destiny, that blind mother. Silence is the condition of speech and communication. Communication passes through incommunicability. Or, alternatively, incommunicability is the true, deep content of communication.

Juan Muñoz's sack figures are direct descendants of a lineage that includes different series of other figures—dwarfs, ventriloquist's dummies, silhouettes, ballerinas, automatons. They all respond with the same kind of uneasiness to the aesthetic problematization of the human figure in art. The crisis of the subject in contemporary societies, expressed in the difficulty of achieving a placid and reassuring

representation of the human figure, is an obligatory theme in contemporary cultural debate, and Muñoz deals directly with it, not on the level of sociology but on the level of plastic creation, of sculptural construction, of spatial definition.

Muñoz's sculptures are inviable, incomplete, restricted bodies that no longer define a human, integral, and self-determined posture, but rather a semi-, pseudo-, or post-human condition in which the place of the body is less the result of the positive affirmation of a will, an individuality, or a desire than the result of a system of external spatial relations and determinations. The restriction of mobility, which renders the figures prisoners of their placement in space, is frequently accompanied by restriction of vision, cruelly erased, or the blocking of hearing or speech. The individual authority of a voice retreats into the disturbing silhouettes of quasi-human bodies. A new standard for the human figure is sought on the side of deviation and shadow. Before our eyes arise the surrogates and simulacra for a human nature which has either already ceased to be, or is in the process of ceasing to be human.

All Muñoz's figures are examples of deviated configurations. They represent subjects in crisis, subjects that have ceased to be central foci for the affirmation of power and organization, becoming instead the objects, supports, or vehicles for a play of spatial determinations, pieces in a fatal choreography that dictates their positions and relative distances and determines their rites and meanings.

## THE CARTOGRAPHY OF SURVIVAL

In the CONVERSATION PIECES a group of figures is installed in a given space, but in Muñoz's optical floor pieces, we are face to face with the perfectly symmetrical act of creating a territory, a space, a combination of coordinates and spatial references responsive to receiving, welcoming, focusing, determining, guiding, or orienting a human presence, whether that presence be a sculptural figure or the human observer.

THE WASTED LAND (1986) suggests to us the sense of loss associated with the idea of drifting and

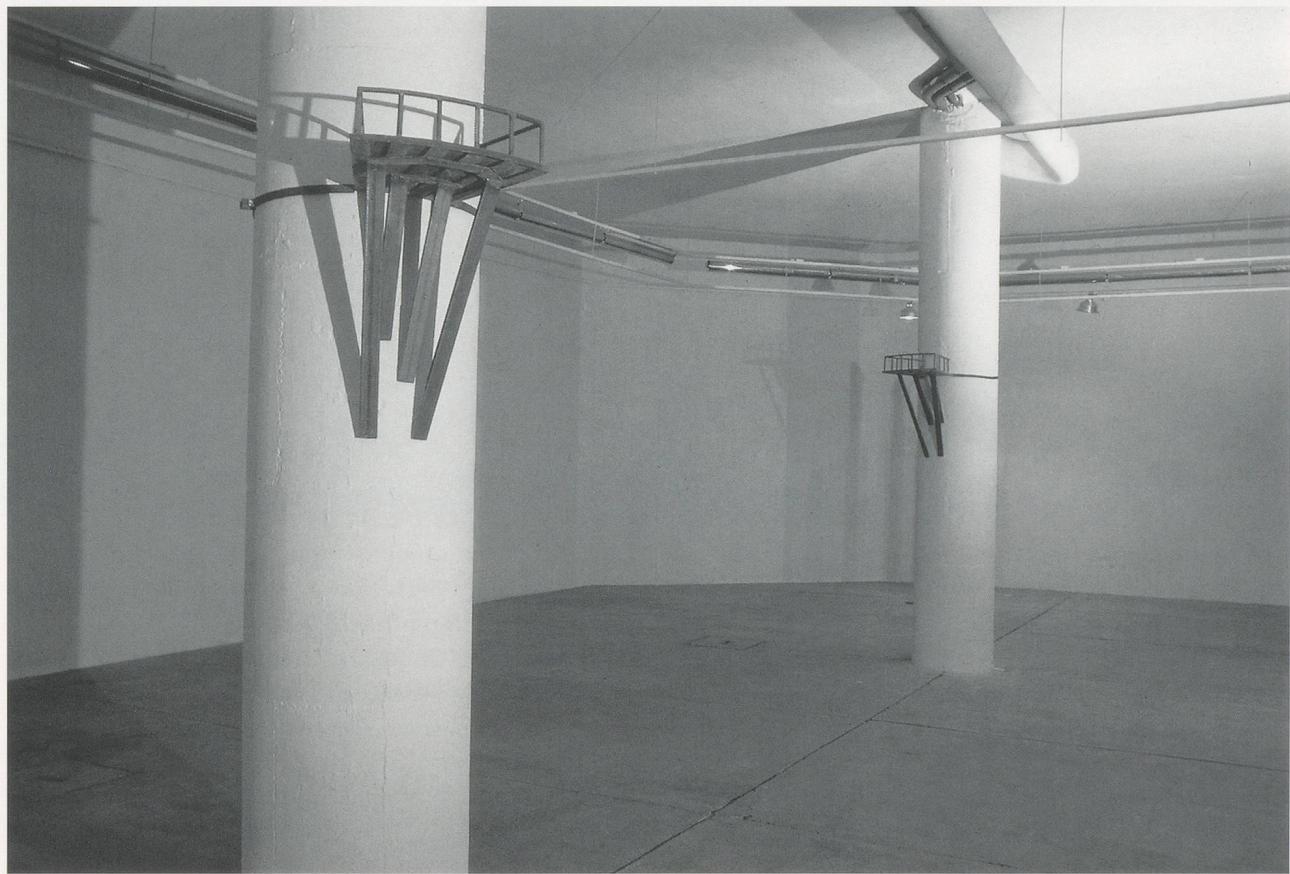
perdition. The presence of the inert ventriloquist's dummy, sitting on a ledge with an immense, visually labyrinthine expanse before him, produces a similar sense of inertia in the observer, who hesitates, unsure as to how to behave when faced with a territory laid out so explicitly. This effect is brought to its most extreme consequences in the I.M.M.A. FLOOR PIECE (1994), where the optical illusion gives the impression that we are stepping on holes that may engulf us, while on the walls, meat-hooks indicate a terrible fate for our own menaced bodies or souls.

The matter of defining space and territory is thus revealed to be dependent upon our ways of seeing, to be an effect of the manipulation and organization of vision, that is, a process of constructing a point of view. In the artist's first solo exhibition at the Galeria Fernando Vijande (Madrid, 1984), *THE GENERAL MIAJA LOOKING FOR THE GUADIANA RIVER* already enacted an organizational logic based on such points of view. Four balconies were hung on the columns of the gallery and played off against a group of towers and minarets distributed throughout the space. We never hear another word about General Miaja, and Muñoz has continued to travel unflaggingly far be-

yond the banks of the Guadiana River. In the meantime, along the road that passes by the *BALCONY ON THE CEILING OF A BASEMENT* (1986) or through the balconies of the *HOTEL DECLERCQ* (1987), we can sense the silent anguish and irrepressible hope of the General as he searches the horizon for signs of the enemy's approach and tries to guess which lines scratched in the earth will tell him the direction of the next maneuvers.

These balconies and towers are not designed to fulfill the banal function of their architectural equivalents: to see or be seen on the social, worldly stage or to exercise the lyric or scientific pleasures of con-

*JUAN MUÑOZ, THE GENERAL MIAJA LOOKING FOR  
THE GUADIANA RIVER, 1984, steel, installation / DER GENERAL MIAJA AUF DER SUCHE  
NACH DEM FLUSS GUADIANA, Stahl, Installation, Galeria Fernando Viande, Madrid.*



temptation. Nor are they constructed for functional use. To the contrary, they appear before us suspended too near the ceiling, or tilted too sharply to provide a safe footing. At other times, they appear deformed or smashed against walls and scattered in the most unexpected nooks and crannies, providing the least conceivable, most disturbing perspectives. These balconies are the impossible places from which we might be able to see what is on the other side of the visible: the rivers that flow on the other side of the horizon, the subterranean armies that run under our feet. They are the places where we can take refuge in order to see everything that is missing and everything that remains, where we can see the void in the crack between things—the empty heart of the world.

The void in the crack between things would also be a good description for what is at play in many of the so-called RAINCOAT DRAWINGS: interiors populated only by furniture—chairs, tables, sofas—framed by doors—open, closed, ajar—and organized from odd or improbable perspectives. The apparent comfort of a welcoming interior reveals a depth of disorientation and desolation that echoes the atmosphere of asphyxiating incommunicability linking many of the stagings of figures discussed earlier.

A final space—an extreme place of absence and hope—is a dark, empty hall in the museum in Eindhoven, illuminated only by light emanating from a small mouse hole in the wall behind which we can hear the theme music of *Tom and Jerry* (WAITING FOR JERRY, 1991). The mouse's room.

## THE SILENCE OF THE LAMBS

In conclusion, allow me to refer to a childhood memory. A boy growing up sees, in the barber-shop mirror, framed by the serious faces of older men reading the newspaper, the razor held by the barber coming slowly and inexorably closer to his neck, and he feels the cold blade titillating the tautness of his skin. From that moment on, the blade becomes an intimate object. At least in his dreams.

The blade is the accomplice of the hand that hides, dissimulates, and caresses it. The blade learns to read each one of the lines on the hand that closes over it, to concentrate on its own force. But in a piece like FIRST BANNISTER (1987), the switchblade can also play its own game, hidden on the other side of a handrail, open to cut on to a careless hand the bloodlines of a new destiny. The artist then has to go back to the beginning, remake the hand and the destiny, constructing, for example, a network of handrails that reproduces the pattern of lines of his own palm (THE LINES OF MY HAND, 1990). The artist always has to go back to the beginning. Every time.

“On entering and leaving the studio, I erase my steps” (Muñoz). The switchblade on the stair of JACK PALANCE À LA MADELEINE (1986); the knife attached to the soles of the feet of POINT (1985); the artist uses the knife to gouge out of the sole of his

shoe or his foot the tiny piece of grit that might lodge there, condemning him to forever take the same steps, to follow the same tracks. Perhaps a few drops of blood will now make all his footsteps alive and unique.

The artist shaves his eyes, his mouth, his ears. The knife becomes the accomplice of the hand and leaps to trace in the air the danger of a gesture. With all his senses concentrated on terror and silence, the artist gathers strength to mark out his own route.

Perhaps he could find his way following the sound of a drum, a circus or war drum, some forgotten drum from a corner of his childhood. But the drum takes refuge on the stage of an abandoned theater (THE PROMPTER, 1988); the drum is stabbed by scissors (WAX DRUM, 1988); the drum hides behind a screen so dense that it becomes a mirage (FIVE DRUMS, 1994). Now it's impossible to hear the miraculous sound of the drum.

“É sempre fácil caminhar em cima das águas, mas é impossível fazê-lo milagrosamente.”<sup>1)</sup>

(Translation from the Portuguese: Alfred MacAdam)

1) “It's always easy to walk on water, but it's impossible to do it miraculously.” Heriberto Helder, *Photomatón & Vox* (Lisbon: Assírio & Alvim, 1979).



JUAN MUÑOZ, *FIVE DRUMS*, 1994, *plaster, steel, 79 x 118"* /  
*FÜNF TROMMELN*, *Gips und Stahl, 200 x 300 cm.* (PHOTO: KRISTIEN DAEM)