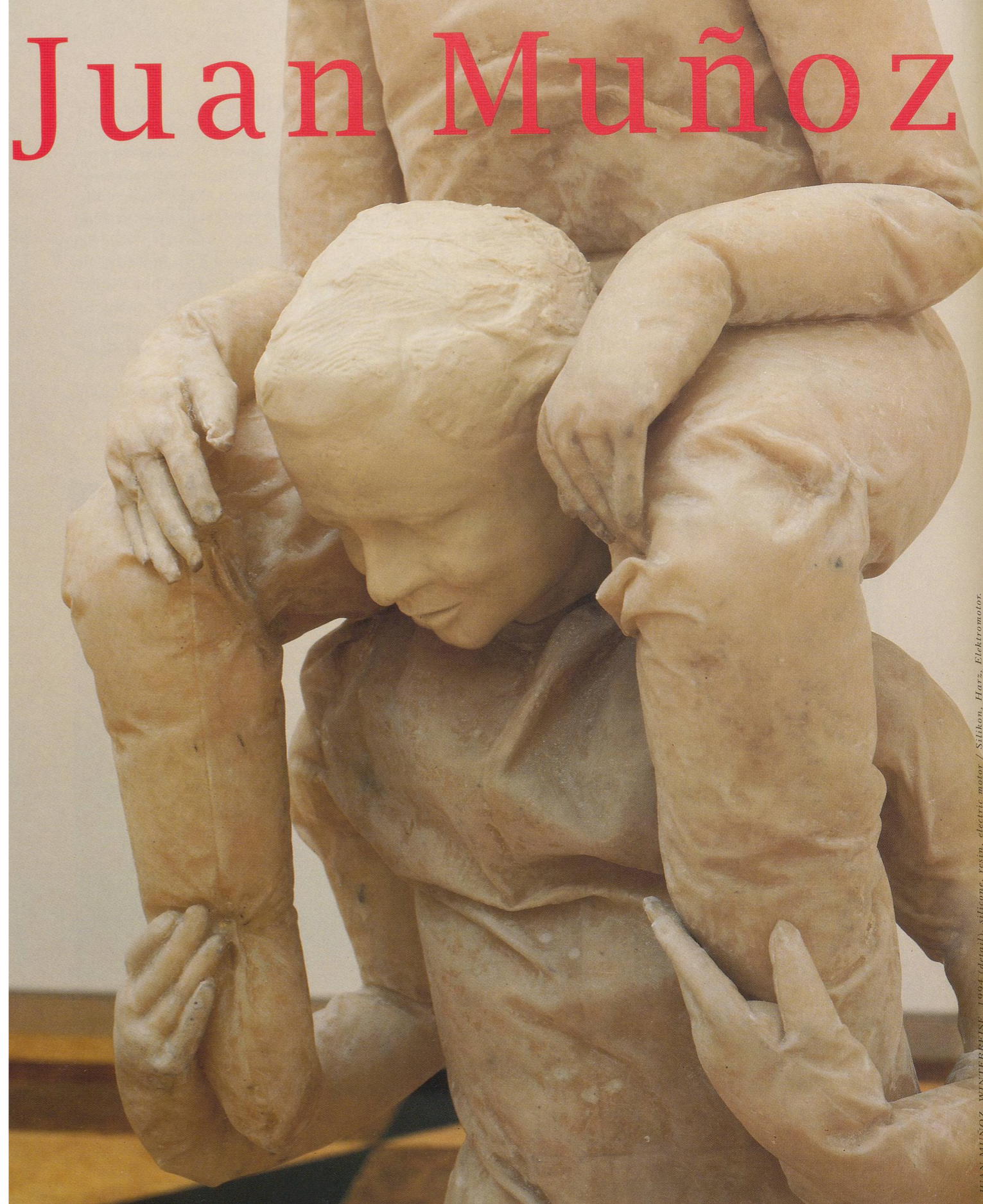


Juan Muñoz



JUAN MUÑOZ, WINTERPIECE, 1994 (detail), silicone, resin, electric motor / SILIKON, HARZ, ELEKTROMOTOR.

A Conversation

New York, 22 January 1995

JUAN MUÑOZ · JAMES LINGWOOD

Tell me about your interest in the experience of stillness, this kind of condensation of experience.

In Seurat's drawings each figure seems to be standing still, standing in its own space. Seurat creates the quiet of the very early morning or very late at night. Everything is frozen. The figures are detained. Sometimes I would like to achieve that.

It's like the idea of a frieze, a frozen moment which has the stability of architecture. The courtyard CONVERSATION PIECE you made in Dublin was like this. We talked about there being perhaps one sound, a sudden noise which animated the whole arena of the work. Either the figures were turned towards it, or they were indifferent to it. The courtyard piece made time three-dimensional. There was a suspense to the work.

What do you mean when you use the word suspense? *The normal passage of time is held up, or as you say, detained. It enables you to create a certain tension, the kind of tension that you might get in a Hitchcock film. Somehow the stillness of your sculpture seems to me to be a stillness from the century of film, the century of movement.*

JAMES LINGWOOD is a curator and writer, and co-director of the London-based Artangel Trust. His projects with Juan Muñoz include the Artangel commissions, the UNTITLED monument (1992) and A MAN IN A ROOM, GAMBLING (with Gavin Bryars, 1992), and a major exhibition of the artist's work at the Irish Museum of Modern Art in Dublin in 1994.

This fiction of a noise in the courtyard was a device to organise the figures in space, given that there was not really a subject matter, nothing being discussed between the figures. A non-existent sound became the reference point. We used something invisible to organise what was not possible to see.

Your sculptures might be about things you can't see.

Perhaps the more successful things I have made have always been about something other than what you're actually looking at. And this other, this reference, this impossibility of representation that you try to describe is a boundary which confronts the sculpture. The limit that is pointed to by the object. When I made the dwarf, I was not so interested in the physical presence of the dwarf. It was more a reference to the question of strangeness than the problem of size. *So the subject becomes the person who's looking at it as much as the dwarf who's being looked at?*

It's also the sense of being uncomfortable. When I meet a dwarf I feel uncomfortable. I don't know why because it's not my fault. But I feel strange.

So you want your work to engender this feeling of discomfort?

I build these works to explain to myself things that I cannot understand otherwise. The work should somehow remain enigmatic to me.

It should resist attempts to contain it.

It should also remain separate from you. So no mat-

ter how much you look at it, it's still outside of you. You like to talk about my work in relation to theatre. I'm not so sure about that. But if I have to use your terminology, maybe what's interesting in theatre is that you cannot answer. You're watching what's taking place, it's in front of you, but you cannot answer back. And then the curtains close and you leave. You cannot collaborate on it. A piece should have that capacity, that you cannot answer back to it.

Why I use the analogy of theatre is not because I think your works are theatrical per se. I'm more interested in a very specific tradition of theatre which is exemplified by Beckett. It's concerned with the spaces between things, the pauses between efforts at communication, the gaps. And I think your work creates an incredible charge in those

spaces. It's not that they look like theatre, it's that they dramatise the act of looking.

I can agree with some of that. The work is involved in a dramatic relationship with whatever is outside of it. I like to believe that the best work can exist without a spectator. If it's anything to do with theatre, it's more to do with the rehearsal than the performance. It's happening between the players, it has nothing to do with the audience.

And if there's just one figure...

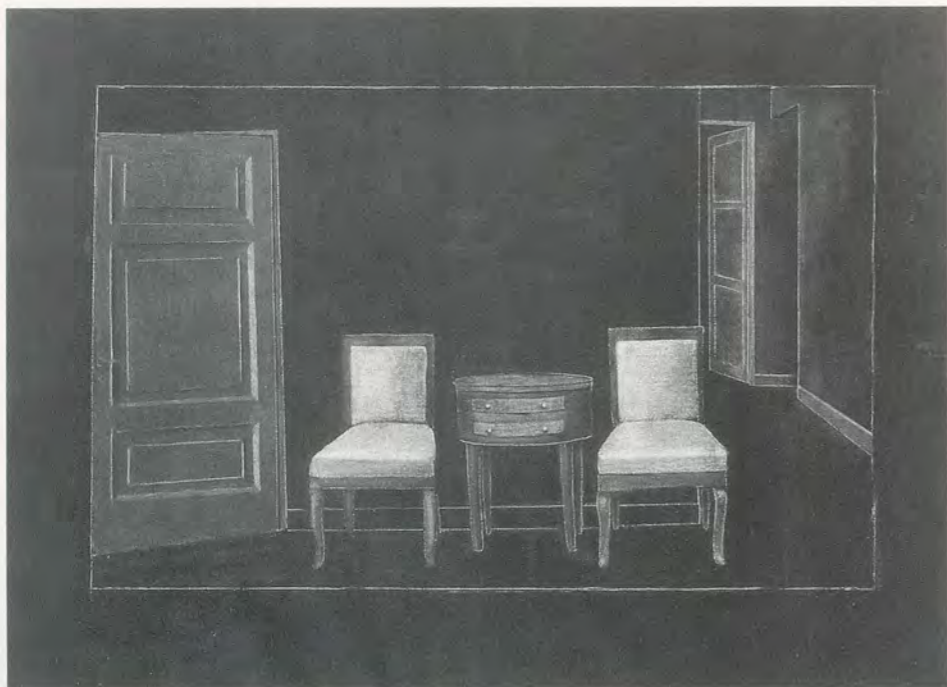
It's a monologue in a room. One continuous monologue. I think that the experience of the artist in the studio is like one unrecorded monologue.

A kind of interior landscape.

Yes, but a very flat one. With one figure, nothing

JUAN MUÑOZ, DWARF, 1994, papier-mâché, paint, wood, 42½ x 35 x 17½" / ZWERC, Pappmaché, Farbe, Holz, 108 x 88 x 44 cm, Musée de Nîmes.





JUAN MUÑOZ, RAINCOAT DRAWING III, 1989, chalk and oil on canvas, 79 x 59" /
 REGENMANTEL-ZEICHNUNG, Kreide und Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm.

much is happening because nothing much can happen, and there's nowhere to go. Time is moving, and then at a moment, it stands still. The figures are like statues, not sculptures. It's always about a position: the statuesque.

Was the figure always there from the beginning?

No, at the very beginning it was more about its absence. The empty balconies.

You felt that somebody had been there and had gone. The balconies are not empty in the same way that an empty container is.

The image was implicit in the empty balcony, so it was unnecessary to put the figures there.

Quite a lot of your work seems to exist in a state where once it had been complete, and then something departed. The drum is separated from the drummer so there's no sound anymore. You don't hear the laughter of the laughing figure.

That's a beautiful image, that something has departed. If you remove meaning, you are left with a fragment of a totality that never existed. The drum as a

sculpture is an object which has left its reason behind.

Something has to depart so that space is created for it to communicate in a different way.

If you remove the furniture from a room, the room is loaded with that emptiness. It's not an empty room, it's a room which is no longer occupied with what used to be there before. That's a quality you cannot build from zero. You have first to build the house, then furnish the room, then take the things away.

You can't imagine there being a person pictured in one of the rooms in your RAINCOAT DRAWINGS?

If the drawings succeed in conveying an emotion, it's because they might give the sense that something has happened or is going to happen. Either you're too early or too late. It's always the wrong moment. A normal room is very interesting. I find the normal very suggestive. You can build stories from a very normal situation. Any normal situation is ready for something to happen. I think Surrealist painting is boring because the story is always forced on you.

So if you took the sleeping figures out of Delvaux...

If you took all the figures, and all the beds, and everything out of Delvaux, you might end up with something.

I'll tell you something that might help to explain the RAINCOAT DRAWINGS: When I was a kid living at home, I used to come back to the house every day. Occasionally—I don't know why—my mother changed the furniture around between the rooms. So you came in and opened the door of your room and found that your room was no longer your room—it was your brother's. And a different room somewhere up the hall was now your room, with all your stuff in it, your posters on the wall. Then you grew used to it—until the rooms were changed again. So I grew up with this experience of dislocation. You feel uncomfortable yet it's extremely normal. I suppose that this relationship between the normal and the discomfiting is part of the territory of the work. *Most artists prefer to use the word "space," but you always talk about the "room." Why's that?*

The subject for so many years has been the room, this place where you are on your own. It's probably the condition of every artist, that you spend most of your time alone in a room. And that's where the action takes place, in the many hours where nothing happens. So if ever there was a subject, it's exactly that experience.

So your rooms are like the studio?

The studio can be an ordinary room with tables, or a hotel room, which is like a temporary studio. The city might change, and the view from the window, but the experience is the same from one to another. It's about the absurdity of it, and the impossibility of getting away from it.

So, if the room is your room, is the figure in some way a reflection of your condition?

I must say, I really feel uncomfortable about this conversation. I think I should ask the questions. Why do you think my work is about silence?

I could return to the stillness of Seurat that you mentioned. Silence is more than an absence of noise. I think your works condense the absence of noise so as to render the silence palpable. They seem to slow things down, so that you become intensely aware of the condition of the sculpture and the condition of yourself looking at it. And that condition is

being alone. That's why I see your work in existential terms. It's about the figure alone... But the only lone standing figure you have done, so far, is the dwarf. That's really the only time you have dealt with this essential question of stability, of the foot on the ground. Then you made the figures with the rounded bases, who were very aware of their inability to move. They were stilled in their position in the tableau, going nowhere. And then you had figures against the wall. Or a figure sitting on a plinth, laughing. And now you have figures with someone on their back, like an incubus. You're circling around this ultimate problem of how the human being stands in space alone.

What is your obsession that all these characters are going nowhere?

They seem to be fairly mired in their condition. Or waiting for something. The ballerinas can't dance anymore. They would like to believe in the possibility of movement, of transformation, but they're not sure they do. And that is an expression of our time, which is a fairly skeptical one.

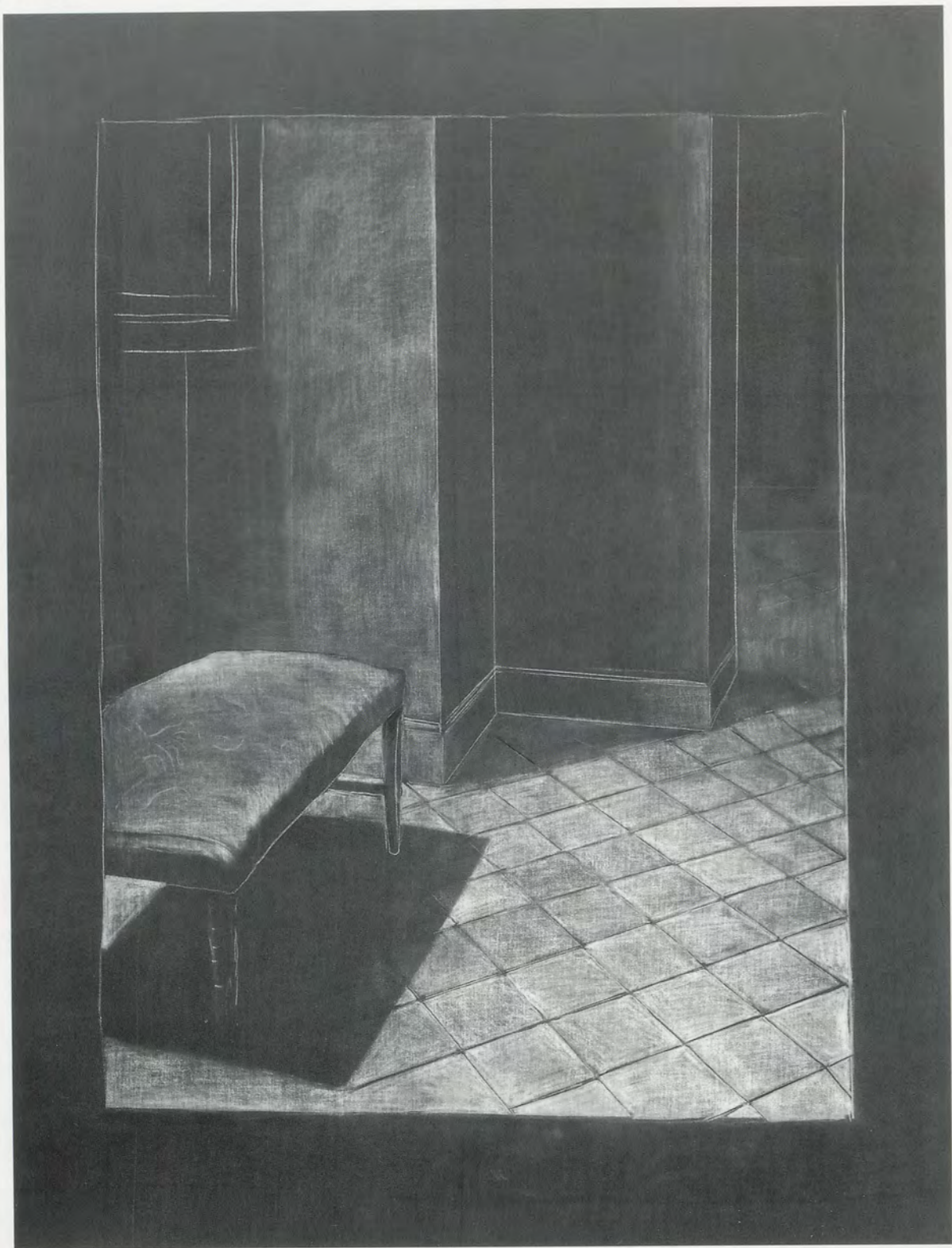
Is that why you talk about Beckett in relation to my work?

As Beckett said, "I can't go on, I'll go on!" Beckett's landscape is one in which there are so many spaces, silences, stops and starts, attempts at communication. It's absurd and it's human, this effort to find some common ground, to bridge the separateness of people. Your sculptures attract, take you in, and then don't let you in any further. They can make you feel very tentative about trespassing on their space, not because they are confronting you but because they are so very distant. It makes you feel like a hesitant actor, very worried about your lines.

They don't take that frontal position that demands a response. Maybe we are all tired of having to answer back all the time to things that are displayed in front of us. It's getting more and more difficult to get anything back, to have a return for our emotions.

And sometimes the figures aren't there at all because you take them away. Like the last room in the exhibition at the Irish Museum of Modern Art: You took the figures out of the room, leaving the viewer in there alone. Just a big patterned floor and some meat-hooks on the walls. That was very hard. You made the viewer into the standing figure.

(Muñoz laughs) It was important for me to have a non-figurative conclusion. To have one gigantic illusion so that there was nothing to look at but the illusion itself.



JUAN MUÑOZ, RAINCOAT DRAWING IV, 1989, chalk and oil on canvas, 79 x 59" /
REGENMANTEL-ZEICHNUNG IV, Kreide und Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm. (PHOTO: GARETH WINTERS)



JUAN MUÑOZ, DWARF, 1991, bronze, 33½ x 17¾" / ZWERG, Bronze, 85 x 44 cm.

Ein Gespräch

New York, 22. Januar 1995

JUAN MUÑOZ · JAMES LINGWOOD

Kannst du mir etwas über deine Vorliebe für den Zustand der Reglosigkeit, diese, wenn man so will, Verdichtung der Erfahrung sagen?

In den Zeichnungen von Seurat scheint jede Figur stillzustehen, jede sich in ihrem eigenen Raum aufzuhalten. Seurat zeichnet die Ruhe des sehr frühen Morgens oder des sehr späten Abends. Alles ist erstarrt. Die Figuren sind festgehalten. Manchmal möchte ich das auch schaffen.

Es ist gleichsam das Prinzip eines Frieses, ein eingefrorener Augenblick, der die Stabilität von Architektur hat. Deine Arbeit CONVERSATION PIECE (Konversationsstück), die du für einen Innenhof in Dublin gemacht hast, hatte diese Qualität. Wir sprachen davon, dass ein einziger Laut denkbar wäre, ein plötzliches Geräusch, das die gesamte Arena des Werkes beseelte. Entweder waren die Figuren darauf ausgerichtet oder es war ihnen gleichgültig. Die Innenhofarbeit machte aus der Zeit etwas Dreidimensionales. Von ihr ging eine gewisse Spannung aus.

JAMES LINGWOOD ist Ausstellungsorganisator und Schriftsteller sowie Co-Direktor des in London ansässigen Artangel Trust. Zu den Projekten, die er zusammen mit Juan Muñoz durchgeführt hat, gehören zwei von Artangel Trust in Auftrag gegebene Arbeiten, das Denkmal UNTITLED und A MAN IN A ROOM, GAMBLING (mit Gavin Bryars, 1992) sowie eine grosse Ausstellung über das Werk des Künstlers im Irish Museum of Modern Art in Dublin, 1994.

Was verstehst du in diesem Zusammenhang unter dem Wort Spannung?

Der normale Zeitablauf ist angehalten oder, wie du sagst, festgehalten. Das gibt dir die Möglichkeit, eine bestimmte Spannung zu erzeugen, die Art von Spannung, die man etwa in einem Hitchcock-Film findet. Irgendwie kommt mir die Reglosigkeit deiner Skulpturen so vor, als wäre sie die Reglosigkeit des Jahrhunderts des Films, des Jahrhunderts der Bewegung.

Die Fiktion eines Geräusches im Innenhof war ein Kunstgriff, um die Figuren im Raum anzuordnen, da es im Grunde kein Thema gab, nichts, worüber die Figuren hätten reden können. Ein nicht-existentes Geräusch wurde zum Bezugspunkt. Wir benutzten etwas Unsichtbares, um eine Ordnung in etwas zu bringen, was nicht zu sehen war.

Vielleicht sind gerade Dinge, die nicht zu sehen sind, das Thema deiner Skulpturen.

Vielleicht ging es bei den Sachen, die mir am besten gelungen sind, immer um etwas anderes als das, was man tatsächlich sieht. Und dieses andere, diese Bezugnahme, diese Unmöglichkeit der Darstellung, die du zu beschreiben versuchst, ist eine Grenze, an die die Skulptur stösst. Die Grenze, auf die das Objekt verweist. Als ich den Zwerg machte, interessierte mich weniger die physische Erscheinung des Zwerges. Mich interessierte die Fremdheit, es war keine Frage der Körpergrösse.



JUAN MUÑOZ, CONVERSATION PIECE, 1992 /
KONVERSATIONSSTÜCK, Documenta 9, Kassel.

Der Betrachter wird also ebenso zum Gegenstand des Werkes wie der Zwerg, der betrachtet wird?

Es geht auch um das Gefühl des Unbehagens. Wenn ich einem Zwerg begegne, bin ich unangenehm berührt. Ich weiss nicht warum, denn ich kann nichts dafür. Aber mir ist seltsam zumute.

Dir geht es also darum, dass dein Werk dieses unbehagliche Gefühl hervorruft?

Ich mache diese Arbeiten, um mir selbst Dinge zu erklären, die ich nicht verstehe. Das Werk soll auch für mich ein Stück Rätselhaftigkeit bewahren.

Es soll dem Versuch, es ganz zu erfassen, widerstehen.

Es soll auch vom Betrachter getrennt bleiben. So dass es, egal wie lange du es betrachtest, immer noch etwas ausserhalb von dir ist. Du sprichst im Zusammenhang mit meinem Werk gerne vom Theater. Da bin ich mir nicht so sicher. Aber wenn ich schon deine Begrifflichkeit verwenden soll: das Interessante am Theater ist vielleicht, dass man nicht darauf antworten kann. Man schaut zu, was sich – direkt vor einem – abspielt, aber man kann nichts dagegenhalten. Schliesslich fällt der Vorhang, und man geht hinaus. Es gibt keine Möglichkeit mitzuwirken. Eine Skulptur sollte auch so sein, dass man ihr nichts entgegen kann.

Ich verwende den Vergleich mit dem Theater nicht, weil ich deine Arbeiten als solche für bühenmässig angelegt halte. Mich interessiert vielmehr eine ganz bestimmte Tradition

des Theaters, für die Beckett steht. Dabei geht es um die Lücken, also um die Räume zwischen den Dingen, um die Pausen zwischen den Versuchen zur Kommunikation. Und dein Werk erzeugt, glaube ich, eine unglaubliche Spannung genau in diesen Räumen. Der Punkt ist nicht der, dass sie wie Theater wirken, sondern dass sie den Akt des Zuschauens dramatisieren.

Dem kann ich zum Teil zustimmen. Das Werk ist in eine dramatische Beziehung zu allem, was ausserhalb seiner ist, verwickelt. Ich stelle mir aber gern vor, dass ein wirklich gelungenes Werk ohne Betrachter auskommen kann. Wenn es etwas mit dem Theater zu tun hat, dann eher mit den Proben als mit der Aufführung selbst. Es geht um das Geschehen zwischen den Schauspielern, nicht um das Publikum.

Und wenn nur eine einzige Figur da ist...

Dann ist es ein Monolog in einem Raum. Ein einziger kontinuierlicher Monolog. Ich glaube, die Erfahrung des Künstlers im Atelier ist wie ein einziger nicht aufgezeichneter Monolog.

Eine Art innerer Landschaft.

Ja, aber eine eintönige. Bei einer einzigen Figur geschieht nicht viel, weil gar nicht viel geschehen kann, und sie geht nirgendwohin. Die Zeit läuft, und dann plötzlich steht sie still. Die Figuren sind wie Statuen, keine Skulpturen. Es geht stets um ihre Stellung; das Statuenhafte.

War die Figur immer da, von Anfang an?

Nein, ganz am Anfang ging es eher um ihre Abwesenheit. Die leeren Balkone.

Man hatte das Gefühl, als wäre jemand dagewesen und dann weggegangen. Die Balkone sind nicht in der gleichen Weise leer wie etwa ein Behälter.

Das Motiv war durch den leeren Balkon angedeutet, also war es nicht notwendig, die Figuren hinzuzufügen.

Ziemlich viele deiner Werke befinden sich in einem Zustand, als seien sie zuvor vollständig gewesen, bevor sich etwas von ihnen abgesetzt hat. Die Trommel ist vom Trommler getrennt, so dass es keinen Ton mehr gibt. Das Lachen der lachenden Figur ist nicht zu hören.

Das ist ein schönes Bild. Wenn man Bedeutung wegnimmt, bleibt ein Fragment eines Ganzen zurück, das es niemals gegeben hat. Die Trommel als Skulptur ist ein Objekt, das seine Rechtfertigung hinter sich gelassen hat.

Etwas muss weg, damit das Werk Raum erhält, um auf andere Weise zu kommunizieren.

Wenn man aus einem Zimmer die Möbel entfernt, wird das Zimmer mit dieser Leere aufgeladen sein. Es ist kein leeres Zimmer, sondern eines, das nicht länger besetzt ist von dem, was bisher darin war. Das ist eine Qualität, die sich nicht aus dem Nichts herstellen lässt. Man muss zuerst das Haus bauen, dann das Zimmer einrichten und dann die Sachen wieder entfernen.

Ist es für dich denkbar, dass in deinen RAINCOAT DRAWINGS in einem der Zimmer eine Person dargestellt wäre?

Wenn es den Zeichnungen gelingt, eine Emotion zu vermitteln, dann weil sie den Eindruck erwecken, dass etwas geschehen ist oder geschehen wird. Entweder ist man zu früh oder zu spät. Es ist immer der falsche Augenblick. Ein normales Zimmer ist sehr interessant. Ich empfinde das Normale als höchst suggestiv. Man kann von einer ganz normalen Situation ausgehend Geschichten konstruieren. Jede normale Situation steht kurz davor, dass etwas geschieht. Surrealistische Malerei ist in meinen Augen langweilig, weil einem die Geschichte immer aufgedrängt wird. – Ich werde dir etwas erzählen, das die RAINCOAT DRAWINGS vielleicht erklären hilft: Es hat mit meiner Kindheit zu tun und wie ich jeden Tag zurück nach Hause kam. Manchmal – ich weiss nicht warum – verschob meine Mutter die Möbel von

einem Zimmer zum anderen. Ich kam also ins Haus, öffnete die Tür meines Zimmers und stellte fest, dass mein Zimmer nicht länger mein Zimmer war, sondern das meines Bruders. Und ein anderes Zimmer irgendwo weiter hinten im Flur war jetzt mein Zimmer mit meinem ganzen Kram drin und meinen Plakaten an der Wand. Dann gewöhnte man sich an das neue Zimmer – bis zum nächsten Wechsel. So wuchs ich auf mit dieser Erfahrung der Desorientierung. Man fühlt sich nie recht wohl, und doch ist alles ganz normal. Ich nehme an, dass diese Beziehung zwischen dem Normalen und dem Beunruhigenden zum Themenkreis des Werkes gehört.

Viele Künstler verwenden lieber das Wort «Raum», du sprichst immer von «Zimmer», weshalb?

Das Zimmer ist schon seit vielen Jahren mein Thema. Dieser Ort, wo man allein ist. Es geht vermutlich jedem Künstler so, dass er die meiste Zeit allein in einem Raum verbringt. Und genau da spielt sich alles ab, in den vielen Stunden, in denen nichts passiert. Wenn es also ein naheliegendes Thema gibt, so ist es diese Erfahrung.

Deine Zimmer sind also wie dein Atelier?

Das Atelier kann ein gewöhnliches Zimmer sein, mit Tischen, oder ein Hotelzimmer, eine Art Atelier auf Zeit. Die Stadt kann eine andere sein, ebenso der Blick aus dem Fenster, aber die Erfahrung ist die gleiche. Es geht um die Absurdität der Situation und um die Unmöglichkeit, davon loszukommen.

Wenn also das Zimmer dein Zimmer ist, widerspiegelt die Figur in gewisser Weise deinen Zustand?

Ich muss sagen, ich fühle mich gar nicht wohl bei diesem Gespräch. Ich glaube, ich sollte die Fragen stellen: Weshalb bist du der Meinung, dass mein Werk von der Stille handelt?

Ich könnte auf die Stille bei Seurat zurückkommen, von der du gesprochen hast. Stille ist mehr als nur das Fehlen von Lärm. Ich habe das Gefühl, deine Werke verdichten das Fehlen von Lärm, um Stille greifbar zu machen. Es ist, als sei alles verlangsamt, so dass man sich des Zustandes der Skulptur als solcher und seines eigenen Zustandes als Betrachter bewusst wird. Dieser Zustand ist aber das Alleinsein. Deshalb verstehe ich dein Werk in einem existentialistischen Sinn. Doch die einzige für sich stehende Einzelfigur, die du bisher gemacht hast, ist der Zwerg. Das ist tatsächlich das einzige Mal, wo du dich mit der wesent-

lichen Frage der Standfestigkeit auseinandergesetzt hast. Danach hast du die Figuren mit der gerundeten Basis gemacht, die sich ihrer Bewegungsunfähigkeit in hohem Masse bewusst waren. Sie waren wie eingefroren in ihrer Position im Tableau, gingen nirgendwohin. Dann gab es die gegen die Wand gelehnten Figuren. Oder eine Figur, die auf einem Sockel sass und lachte. Und jetzt hast du Figuren, die jemanden auf dem Rücken tragen, wie einen Inkubus. Du umkreist letztlich diese Grundfrage, wie der Mensch allein im Raum steht.

Wieso bist du so darauf fixiert, dass all diese Figuren nirgendwohin gehen?

Sie scheinen ziemlich festgenagelt in ihrer Situation. Oder sie warten auf etwas. Die Ballettinnen können nicht mehr tanzen. Sie würden gerne an die Möglichkeit der Bewegung, der Verwandlung glauben, doch sie sind sich nicht sicher, dass sie es tun. Und das ist ein Ausdruck unserer Zeit, die ziemlich skeptisch ist.

Sprichst du deshalb von Beckett im Zusammenhang mit meinem Werk?

Wie Beckett sagte, «Ich kann nicht weitermachen, ich werde weitermachen!» Becketts Landschaft ist eine, in der es zahlreiche Räume und immer wieder Stille, Innehalten und Wiederanfangen, Versuche zur Kommunikation gibt. Es ist absurd und zugleich menschlich, dieses Bemühen, irgendeine gemeinsame Grundlage zu finden, das Auf-sich-alleingestellt-Sein der Menschen zu überwinden. Deine Skulpturen locken an, nehmen für sich ein, um dann jedes weitere Eindringen zu verwehren. Sie können einen ganz schön verunsichern, als würde man unerlaubt ihren Raum betreten, nicht weil sie sich einem entgegenstellen, sondern weil sie so abweisend sind. Man fühlt sich dann wie ein Schauspieler, der zögert und sich schwertut mit seinem Text. Und manchmal sind die Figuren überhaupt gar nicht da, weil du sie entfernt hast. Wie bei dem letzten Raum in der Ausstellung im Irish Museum of Modern Art: Du hast die Figuren aus dem Raum genommen, so dass der Betrachter dort allein blieb. Nichts als ein grosszügig gemusterter Fussboden und einige Fleischerhaken an den Wänden. Das war ganz schön hart. Du hast den Betrachter zur stehenden Figur gemacht.

(Muñoz lacht) Es war mir wichtig, mit etwas Ungegenständlichem abzuschliessen. Mit einer einzigen gigantischen Illusion, so dass es nichts zu sehen gab ausser der Illusion selbst.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

JUAN MUÑOZ, LAUGHING FIGURE, 1994, terracotta, 14 x 14 x 39" / LACHENDE FIGUR, Terracotta, 35 x 35 x 100 cm.

(PHOTO: KRISTIEN DAEM)

