

EIN GESPRÄCH

JULI 1990

Juan Muñoz/Iwona Blazwick

James Lingwood/Andrea Schlieker

In deiner Arbeit gibt es eine Reihe von immer wiederkehrenden Motiven, beispielsweise Böden, Balkone und Figuren – woher stammen sie?

Der Boden entstand aus dem Wunsch, etwas Reales zu schaffen, etwas, worüber die Leute gehen können. Ich wollte ein reales Objekt machen, und nicht eines, das anstelle der Wirklichkeit steht. Es war also eine notwendige Massnahme, um die Figur einem Ort zu geben. Diese Figur sass damals auf einem Regal; für ein solches Werk wird der Boden zu einer Art riesenhaftem Träger. Gleichzeitig verhalten sich meine Figuren aber indifferent gegenüber dem Boden, und indifferent gegenüber dem Betrachter, der hier gewissermassen ein «Performer» ist ...

Der Boden schafft also einen partizipatorischen Raum...?

Eigentlich nicht, er war ein Mittel, um der Figur einen Ort zu geben. Arbeiten wie die leeren Balkone handelten zunächst von der Abwesenheit der menschlichen Figur. Aber ich wollte etwas schaffen, das zwischen zwei Positionen steht – zwischen Nichtstun und Beobachten einerseits und Vorbeigehen und Beobachtetwerden andererseits.

Ein anderes frühes Werk, bei dem an der Rückseite des Geländers ein offenes Schnappmesser angebracht ist, vermittelt ein Gefühl der Gewalttätigkeit. Das dadurch ausgelöste Unbehagen geht umso tiefer, als ein Handlauf ja normalerweise Sicherheit oder Bequemlichkeit signalisiert, etwas woran man sich anlehnen kann.

Nur wenige Leute sahen das Schnappmesser. Dieser Gedanke hat mich an der Arbeit sehr interessiert, dass man aufgefordert wird, die Hand auszustrecken, und dann die Vorstellung von Gefahr, von Unsicherheit. Braucht man wirklich einen Handlauf, um die Treppe hinauf zu steigen, oder ist es nur ein beruhigendes Bild? Diese Geländer haben viel mit dem Körper zu tun, und mit dem Durchgang, dem Hindurchgehen. Sie gehen auf den Augenblick zurück, in dem man auf einem Balkon lehnt. Ich wollte die Handläufe absenken, so dass sie nutzlos werden. Und zugleich wirken sie, so an die Wand gedrückt, wie ein Balkon. Sie haben sogar dieselbe Holzstruktur an der Oberseite.

Das Geländer an der Galeriewand spricht eine Sprache, die dem Minimalismus nahe ist. Aber das Klappmesser durchschneidet diese Sprache recht gewaltsam. Signalisiert das einen generellen Wunsch, die Sprache des Formalismus zu durchbrechen?

Es ist gefährlich, ein Kunstwerk zu schaffen und dann endlose Varianten davon herzustellen. Man muss sich selbst in die Lage bringen zu sagen, das ist die letzte, und es zu zerstören.

Deine Arbeit zeichnet sich eher durch die Zusammenstellung von Elementen als durch das einzelne Objekt aus. Es gibt einerseits die Einheit des «autonomen Objekts» in der klassischen Skulptur-Tradition und andererseits die Einheit der Fragmente, deren Vertreter Künstler wie Beuys oder Kounellis sind, Protagonisten einer Tradition, mit der du sympathisierst. Doch nun verzichtest du auf bestimmte Elemente in deiner Arbeit, wie beispielsweise den Boden, und kehrst zurück zur Statue. Bedeutet das, dass du eine andere Art von Einheit anstrebst, die auf einem einzigen Objekt beruht?

Ich kann wohl keine Statue ohne Fundament, ohne Sockel schaffen. Wenn du dir die Monumente auf der Strasse anschaust, dann ist die Skulptur aus Bronze, der Sockel aus Granit, das Ganze sieht aus wie aus einem einzigen Material. Ich misstrau dem einzelnen, an der weissen Wand lehrenden Kunstobjekt keineswegs, aber ich kann die Figur unmöglich ohne den Boden machen. Ich kann den General nicht ohne den Sockel die vorbeifahrenden Autos sehen. Es geht nicht so sehr darum, dass Bruchstück zusammengefügt werden, sondern um die Unmöglichkeit, etwas zu finden, das nicht bereits bruchstückhaft ist. Ich glaube, der Klebstoff der Geschichte ist so stark, dass man zwei Teile nicht voneinander trennen kann, ohne dabei irgendwas zu zerbrechen. Du kannst das verbindende Element der

Dieser Text wurde erstmals publiziert in: James Lingwood (Hg.), *Monologe&Dialoge*, Migros Kulturprozent, 1997, S. 58-67.

Die Publikation erschien anlässlich der Ausstellung *Juan Muñoz*, 1. Februar – 19. Mai 1997, Migros Museum für Gegenwartskunst, kuratiert von Rein Wolfs.

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROMUSEUM.CH

MIGROMUSEUM.CH
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

Geschichte nicht abspalten, du kannst den General nicht vom Sockel treffen, vom Asphalt, von den vorbeifahrenden Autos, vom hundert Jahre alten Baum daneben, von der Langeweile, für die er steht und von der Anonymität, die eine Folge der zerrinnenden Zeit ist.

In welcher Beziehung stehen die Zeichnungen zur Skulptur?

Zeichnen ist ein Vergnügen, es ist eine wunderbare, eigenständige Beschäftigung. Ich zeichne ständig. Ich wollte niemals meine Skulpturen zeichnen, weil sie für mich dann wie Illustrationen sein würden. Deshalb versuche ich immer, Zeichnungen zu machen, die eigenständige Wesen sind.

Einige Motive deiner Arbeit scheinen tief in spezifisch spanischen Traditionen verwurzelt zu sein.

Nun, ich hasse es, wenn jemand sagt: «Oh, das ist ein spanischer Balkon!» Ich glaube nicht, dass das der eigentliche Ursprung der Arbeit ist. Natürlich lässt sich nicht leugnen, dass Beuys Deutscher war und Goya Spanier. Aber das bedeutet nichts anderes, als dass man sich seiner eigenen Geprägtheit bewusst ist. Für mich ist der Balkon eine Realität, keine Erfindung. Und für einen Schweden wäre es sicher ein extrem fremdes Bild, einen Balkon zu machen, so wie für mich ein Eisberg.

Aber das Interessante an deinem Werk ist dass es über die Besonderheit des Ortes, der Kulturellen Identität oder der Geschichte hinausgeht. Über die Anspielung auf einen spezifisch spanischen Barock hinaus verweist es auf eine allgemeine Typologie der Form. Die Barock-Räume von Borromini hast du beschrieben als Räume, «wo Gott gleich erscheinen wird, von wo Er gerade verschwunden ist, oder von wo aus sich Seine Ankunft absurd verzögert.» In deiner Arbeit findet sich genau diese Gefühl der Abwesenheit.

Manchmal scheint mir, mein jüngstes Werk handelt vom Warten, Warten auf etwas, was vielleicht niemals geschieht, das vielleicht niemals eintritt; verbunden mit der Angst, dass es tatsächlich passieren könnte, oder gar mit dem Wunsch, es möge niemals geschehen sein. Als hielte man eine Arbeit in einem Zustand, den wir als Begehren bezeichnen – sie auf dieser Ebene des Begehrens zu halten, in dieser Schweben, dem Wunsch, der Ungewissheit, die Arbeit genau dort zu halten. Oder als ob man eine Tür im Auge behält, die vielleicht eines Tages jemand öffnet.

Paradoxerweise wurde durch die Einführung der Figur mit dem Boden das Gefühl der Verlassenheit nicht abgeschwächt, sondern sogar noch verstärkt. Die Figur schafft einen desolaten sozialen Raum als der leere Balkon.

Nun, ich kann keine auf eine bestimmte Person bezogene Figur herstellen. Ich kann scheinbar keine mir bekannte Person darstellen. Durch das «Anderssein» von Figuren wie beispielsweise dem Zwerg entsteht wohl eine grosse Distanz zwischen dem Betrachter und dem Objekt. Auch wenn man mich deswegen für arrogant halten sollte, muss ich zugeben, dass mich dieser Verlust in keiner Weise schmerzt. Ich glaube nicht, dass überhaupt irgendetwas verloren gegangen ist. Wenn ich mit dem zerrinnen der Zeit arbeite, so deshalb, weil ich von der Geschichte ausgehen muss. Mein Werk arbeitet mit der Geschichte, mit dem Bewusstsein von meinen eigenen, heutigen Voraussetzungen und den Bruchstücken der Erinnerung.

Aber wenn dies Bilder und Räume sind, die mit marginalisierten Figuren arbeiten, wie beispielsweise deinem Zwerg, oder mit Menschen, die im Dienst der Kultur auftreten, wie die Ballerina, was zeigen sie denn vom Zustand der zeitgenössischen Kultur anders, als eine gewisse Verlorenheit oder Abwesenheit?

Als ich die Ballerina gemacht habe, ging es mir eher darum, dass sie sich in endloser Bewegung befindet, aber ihren Platz doch nie verlässt.

Die Ballerinas haben keine Beine, sie schaukeln auf einem runden Fundament, sie stehen und stehen doch nicht...

Sie handeln von der Bewegung nach nirgendwo. Ich habe mich stark mit dem Boden beschäftigt, mit seiner Beziehung zum Sockel, damit, was darüber und darunter passiert, und dies schien mir die perfekte Lösung. Die Arbeit ist zugleich die Lösung und die Suche danach, die Auslotung, das Durchspielen eines Problems. Die Ballerina handelt von möglicher Bewegung und von Hoffnung, von Überzeugung und vom Mangel an Überzeugung, Unmöglichkeit, Ungewissheit,...

Wie kommt es, dass deine Figuren immer Annäherungen an den menschlichen Körper sind, aber niemals den Menschen selber zeigen? Es gibt Spielzeug- und Bauchrednerpuppen, Schattenfiguren...

Es hat weniger mit Spielzeug zu tun, als vielmehr mit «Anderssein». Ich habe in Madrid viele Freunde gefragt, ob sie wüssten, wo ich einen Zwerg finden könnte. Jemand riet mir, in diese Bar zu gehen und den Kellner nach einem Mann namens Jorge zu fragen. Ich ging hin, hinterliess meine Telefonnummer,

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROMUSEUM.CH

MIGROMUSEUM.CH
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

und er rief mich an. Wir verabredeten uns. Er fragte mich, wie er mich erkennen könnte, und ich dachte, das ist die richtige Frage. Er bringt mich selbst in die Lage, in die ich ihn gebracht habe. Irgendwie hat mir diese Frage Angst gemacht. Als ich sein Gesicht abgoss, war es mit einem weissen Tuch und Gips bedeckt, und das ergab ein erschreckendes Bild. Aber es ist in keinem Fall er. Ich würde Jorge – oder mich – niemals erniedrigen. Ich reproduziere keine realen Menschen.

Es kann kein Zufall sein, dass du Figuren wie die Bauchrednerpuppe oder den Souffleur auswählst, die stumm sind, deren Stimme man niemals hört. Ist das eine metaphorische Äusserung zur Lage der Menschheit?

Ja, es stimmt, dass diese Arbeiten mit Klang und Sprache zu tun haben, oder mit der Abwesenheit von Sprache. Bei dem *Souffleur* wollte ich ein Haus der Erinnerung schaffen, den Geist, den man niemals sieht, der aber immer da ist. Es gleicht ein bisschen dem Theater von Giulio Romano oder Giordano Bruno, wie eine Bühne ohne Darsteller, ohne Spiel, nur ein einziger Mann, der versucht, nicht zu vergessen zu erinnern.

Worauf beruht also dein Wunsch, Figuren zu schaffen?

Ich möchte in der Lage sein, einen Menschen zu machen, einen Menschen in einem Raum. Ich möchte eine autonome Statue schaffen, aber das scheint mir nicht möglich zu sein.

Hältst du sie für grotesk?

Manchmal habe ich das Bedürfnis, dem Werk eine innere Gewalttätigkeit zu verleihen. Als ich die erste Ballerina machte, wollte ich ihr ein Klappmesser in die Hand geben.

Und wonach bestimmst du die Grösse der Figuren wie der Objekte? Wir haben über Monumente gesprochen, aber alle Figuren sind klein, weniger als Lebensgrösse.

Ich glaube nicht, dass man Dinge in der eigenen Körpergrösse machen kann; sie müssen entweder grösser oder kleiner sein. Ich mache sie kleiner, weil mir scheint, dass dadurch eine grössere physische und konzeptionelle Distanz zwischen Betrachter und Objekt entsteht.

Ich weiss, du wehrst dich gegen eine Festlegung durch nationale Charakteristika, aber diese kleinen «Grotesken», insbesondere der Zwerg, spielen doch in der spanischen Tradition von Velázquez bis Buñuel eine besondere Rolle.

Der Zwerg ist ein fester Bestandteil des Barock. Man findet ihn in vielen italienischen Gemälden, sogar in japanischen Filmen. Der Zwerg durfte als einziger den Hof kritisieren. Aufgrund seiner körperlichen Entstellung durfte er die Wirklichkeit entstellen oder übertreiben. Einer der Zwerge bei Velázquez war gekauft worden, weil er eine Krankheit hatte, die ihn ständig lachen liess. Sie holten ihn nach dem Abendessen, und sein Gelächter war so ansteckend, dass alle anfangen zu lachen, bis es ihnen langweilig wurde und sie ihn wieder nach Hause schickten. Ich will nicht leugnen, dass es einen Bezug zur spanischen Tradition gibt, aber dieser Bezug ist nicht bewusst. In meiner Arbeit entstand der Zwerg nach einem Spaziergang in einem Münchner Park. Rüdiger Schöttle hatte mich gebeten, für sein Bestiarium-Projekt etwas rund um eine Architekturuine zu machen. Deshalb ging ich in dieser sehr barocken Park in München und las in einem Faltblatt über den Rokoko-Architekten, der ihn gestaltet hatte; er war sehr klein, praktisch ein Zwerg. Und da wusste ich, was ich wollte: das Bild eines Zwerges im Souffleurkasten. Der *Souffleur* ist in gewisser Weise das Haus der Erinnerung und daher jene Ruine, um die Rüdiger Schöttle mich gebeten hatte.

Ist die Sprache des Minimalismus eine skulpturale Sprache der Verslossenheit für dich?

Es stimmt, sie hat mich nie interessiert. Ich habe irgendwann begriffen, dass ich genauso gut im Park spazieren oder in einer Bar sitzen könnte, anstatt Tausende von kleinen Schachteln zu betrachten. Es gab einfach nicht genug her. Merz, Anselmo oder Kounellis waren mir immer näher als Judd, Andre, Moris, Barry oder LeWitt. Ich glaube, was viele Leute heute brauchen, ist eine Beschäftigung mit der realen Welt. Jemand wie Judd definierte eine Einheit, ein gemeinsames Element in der Kunst. Aber Borromini schuf eine andere «konzeptuelle Einheit», die mir mehr sagt als der Reduktionismus des minimalistischen Entwurfs.

Ist deine Arbeit eine Reaktion auf das schwindende Vertrauen in die Sprache des Minimalismus im besonderen oder des Modernismus im allgemeinen?

Es ist falsch, den Modernismus als eine Art geschlossenen Block ohne Spaltungen oder Risse zu betrachten.

Aber deine Arbeit wirkt wie eine Metapher für das Ende einer bestimmten Periode und den Beginn einer neuen.

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROMUSEUM.CH

MIGROMUSEUM.CH
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

Nun, solche Datumsbestimmungen machen mich skeptisch. Ich glaube, es gab Aktivitäten, die bestimmte Möglichkeiten vorantrieben, Arbeiten, in denen Ablehnung und Zustimmung angelegt waren. Solche Definitionen von Zeiten oder Bewegungen gleichen der Denkweise des modernistischen «Mainstream», der von solchen Allgemeinplätzen ausgeht. Andererseits stimmt es natürlich, dass viele Leute die Kunstwelt betraten, um zu sagen, dass es nichts mehr zu sagen gibt. Und als ich zum ersten Mal schwarz auf weiss las, dass ich mich selbst als Geschichtenerzähler dargestellt hatte, begriff ich, dass ich wahrscheinlich einen entscheidenden Schritt getan hatte.

Es gibt also durchaus Geschichten zu erzählen. Du scheinst einen anderen Raum zu eröffnen, indem du Aspekte der Wirklichkeit bzw. der gelebten Erfahrungen wieder in die Arbeit einfließen lässt, in diese Risse im Block der Moderne.

Tatsächlich gibt es einen Sensibilitätswandel, aber der ist mehr das Ergebnis von Langeweile als von Ablehnung. Plötzlich kommen uns die Millionen von Geschichten zu Bewusstsein, die wir uns im letzten Jahrzehnt aufgrund des Misstrauens gegenüber den Bedingungen des Ausdrucks nicht zu erzählen trauten. Heute wissen wir, dass wir etwas ausdrücken können, ohne deshalb schon expressivistisch zu sein. Die Tore werden für alles weit geöffnet, aber ich weiss nicht, wieviel von der Landschaft, die sich dahinter auftut, wir tatsächlich auch bereisen werden. Dieses ganze Gespräch handelt davon, dass die Tür sich geöffnet hat, aber wir sprechen nicht über den fernen Horizont oder auch nur über den Vordergrund. Stattdessen sprechen wir immer noch über die Tür. Ich kann niemals Kunst ausserhalb unserer Geschichte machen. Das ist schlicht unmöglich.

Was glaubst du hinter der Tür zu finden?

Nichts, weil meinem Werk gewissermassen der Glaube fehlt.

In deiner Arbeit lassen sich Bezüge zu zahlreichen Kunsttraditionen oder -genres, wie beispielsweise zur Stillebenmalerei und zur Literaturgeschichte, ausmachen. Einige deiner Titel zitieren sogar Schriftsteller.

Ich habe Autoren gelesen, deren Werk sich irgendwie in einem tonlosen Raum abzuspielen scheint. Man liest Eliot und hat den Eindruck, dass es sich um eine Stimme in einem leeren Raum handelt. Auch wenn ich mir in der National Gallery Seurats *Badende* ansehe, habe ich ein ähnliches Gefühl. Der Raum zwischen all diesen Menschen, die auf den Fluss schauen – es herrscht ein solcher Abstand zwischen ihnen. Jeder einzelne steht reglos und stumm. Und jeder scheint einen Raum der Stille einzunehmen. Zwischen ihnen herrscht ein vollkommenes Gleichgewicht. Als ich das sah wurde mir klar, dass mich die mathematische Formel hinter dem Werk nicht interessiert. Ich war vielmehr an der unglaublichen Einsamkeit der einzelnen Figuren interessiert. Andererseits wird weder Schmerz noch Leid beschrieben, sondern einfach der Zustand, in dem sich jeder einzelne von ihnen befindet. Zugleich ist es eine entspannte Sonntags-Szene. Ich dachte: Das ist das Bild der Seele, die den Blick über die Wüste gleiten lässt. Ich stelle fest, dass ich mir bestimmte Bilder immer wieder ansehe. In dem Seurat-Bild sind Reglosigkeit und Stille mit einer unglaublichen Transparenz verbunden. Die Gelassenheit eines sonnigen Nachmittags ist gepaart mit einer enormen Spannung. Ich werde Jahre brauchen, um diese Qualität zu erreichen.

Dieser Text wurde erstmals publiziert in: James Lingwood (Hg.), *Monologe&Dialoge*, Migros Kulturprozent, 1997, S. 58-67.

Die Publikation erschien anlässlich der Ausstellung *Juan Muñoz*, 1. Februar – 19. Mai 1997, Migros Museum für Gegenwartskunst, kuratiert von Rein Wolfs.

[Link zur Ausstellung](#)

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROMUSEUM.CH

MIGROMUSEUM.CH
MIGROS-KULTURPROZENT.CH