

EIN GESPRÄCH *SEPTEMBER 1996*

Juan Muñoz/James Lingwood

In früheren Gesprächen haben wir uns über die Bedeutung der Abwesenheit in deinem Werk unterhalten, über das Gefühl, dass eine Figur das Werk oder den Raum verlassen hat. Wie bist du dazu gekommen, eine Reihe von Figuren zusammen in einem Raum aufzustellen?

Das ergab sich aus der Situation im Atelier. Ich arbeitete an mehreren Einzelfiguren und stellte fest, dass sie durchaus zusammen leben konnten, anstatt jede für sich dazustehen. Die Möglichkeit, dass sich zwischen diesen Figuren eine Beziehung ergeben könnte, oder aber, dass sie einander gleichgültig blieben, tauchte allmählich auf, während sie da im Atelier herumstand. Ich begann, die Spannungen des Raumes zwischen ihnen wahrzunehmen.

Du brauchtest sie also nicht länger auf einen gemusterten Boden zu stellen?

Die Distanz zwischen ihnen ergab sich aus der Indifferenz der einzelnen Figuren zueinander. So bedurfte es nicht mehr des Fussbodens, um den beanspruchten Raum deutlich zu machen.

Die Beziehung zum Betrachter ist anders. Man ist jetzt Teil einer Gruppe, anstatt einer Vereinzelten Figur gegenüber zu stehen. Die *Konversations-Stücke* stellen keine Herausforderung dar, so wie es ein einzelner Zwerg tut.

Das stimmt wahrscheinlich. Aber für mich ist sehr wichtig, dass sie indifferent sind zur Anwesenheit von jemandem im Raum.

Zur gleichen Zeit hast du aufgehört, die Figuren zu giessen und modellierst sie nun stattdessen. Hast du das früher eher bewusst unterdrückt?

Der erste Grund lag wahrscheinlich darin, dass ich keine anderen Lösungen hatte, die so exakt gewesen wären wie das Bild des Zwergs oder der Bauchredner-Puppe. Und ich wollte nicht ständig unnötige Variationen ein und desselben Themas erfinden. Ich brauchte eine Aufgabe, an der ich tagtäglich im Atelier arbeiten konnte, die ich Tag für Tag weiterentwickeln konnte, ohne dass vor jedem physischen Arbeitsschritt eine konzeptionelle Entscheidung nötig geworden wäre. Ein augenscheinlich ganz klassisches, figuratives Werk zu schaffen, hat mich zwar beunruhigt, gab mir aber auf der anderen Seite auch die Möglichkeit, jeden Tag kontinuierlich im Atelier zu arbeiten.

Du hattest Sorge, zu klassisch zu wirken?

Ich spürte, dass ich es tun musste. Ich konnte mir nicht einfach verbieten, auf diesem Gebiet zu arbeiten. Aber ich war mir auch klar darüber, dass ich vielleicht in der Gefahr war, mich in manieristischen Fragen zu verlieren, manieristisch in dem negativen Sinn, dass man eine Geste ohne Ende korrigiert, eine Nase oder ein Auge retuschiert. Vielleicht hätte ich mich wohler gefühlt, wenn ich mehr in Richtung Karikatur gegangen wäre, so wie ich es bei einigen Zeichnungen tat. Aber Skulptur und Karikatur schienen für mich nicht so gut zusammen zu funktionieren. Ich wollte die Figuren ganz konzentriert, als käme ihre Kraft von innen. Am Anfang war ich sehr, sehr unsicher über das, was ich da tat und dachte, dass ich vielleicht eine völlig falsche Richtung einschlug.

Hast du Rückendeckung bei anderen Bildhauern gefunden?

Wenn ich Giacometti erwähne, dann, um einen Punkt zu erklären, den wir gerade schon erwähnt haben, den Punkt nämlich, jeden Tag ins Atelier gehen zu können und etwas zu tun zu haben. Ich hatte das Bedürfnis, selbst Hand anzulegen, die Arbeit in einem unfertigen Zustand zu sehen, anstatt einfach vom Konzept zur Produktion zu schreiten, ohne diese Phase dazwischen. Ich wollte jeden Morgen mit der Gewissheit ins Atelier gehen können, dass etwas von gestern darauf wartet, heute weiter bearbeitet zu werden, und morgen auch wieder.

Dieser Text wurde erstmals publiziert in: James Lingwood (Hg.), *Monologe&Dialoge*, Migros Kulturprozent, 1997, S. 152-159.

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

Giacometti arbeitet normalerweise tagsüber nach der Natur bzw. nach dem Modell, und nachts dann aus dem Gedächtnis. Du hingegen arbeitest nur aus dem Gedächtnis, nach der Erinnerung daran, wie eine Figur aussehen könnte, nach der Vorstellung davon, wie eine Geste sein könnte.

Ich habe mich mit der Konstruktion einer allein dastehenden Figur beschäftigt, gerade so wie Giacometti. Aber ich wollte mich nicht mit dem auseinandersetzen, was ich als sein Scheitern bezeichnen würde, bzw. Sein Interesse am Scheitern, das meines Erachtens bei ihm damit verbunden war; denn sein Scheitern lag vielleicht gerade in seinem Interesse daran. Wenn ich heute auf mein Repertoire zurückblicke, dann umfasst es nur etwa sechs Gesichter. Mich hat mehr die Figur als Ganzes interessiert, die Gesamtkomposition, die allseitige Präsenz der Figur im Verhältnis zu den anderen. Ich habe keine Lust, endlos zu ritzen und zu kratzen, abzuschleifen und wieder von vorn anzufangen.

In deiner Arbeit herrscht eine Dialektik zwischen Präsenz und Distanz. Man sieht ein Werk aus der Entfernung und möchte sich ihm nähern, an der Konversation teilnehmen. Aber je näher man kommt, desto mehr scheinen die Figuren auf Distanz zu gehen.

Es heisst ja, dass Statuen blind sind. Man kann den Blick in der Dreidimensionalität nicht überzeugend darstellen. Selbst die Statue, denen man in Frankreich im 18. Jahrhundert die Iris ganz detailliert in Stein gravierte, wirken noch blind. Wenn man die klassischen Werke aus bestimmten Entfernung ansieht, könnte man für einen Augenblick meinen, dass die Statue schaut, aber das stimmt nicht. Es ist wichtig für die Werke, dass man diese grundsätzliche Blindheit akzeptiert. Sie wenden den Blick nach innen, und das schliesst das Gegenüber, den Empfänger automatisch aus. Die gelungensten Statuen erwarten den Eindruck, dass sie innerlich vor sich hin summen, obwohl man sie nicht hören kann.

In deiner Arbeit bist du immer innen, die Landschaft ist eine Innenansicht. Selbst bei der Strasse, die du gerade im New Yorker DIA Center gebaut hast, hat man noch das Gefühl einer inneren Landschaft.

Ich bin mir sicher oft gar nicht darüber im Klaren, dass ich bestimmte Obsessionen in mir trage, bis sie eines Tages stark genug sind, ihr eigenes Leben zu führen. Sie brauchen Zeit, sich zu formen oder umzuformen. Ich habe mich für den Raum des Pelota-Feldes interessiert, weil ich einen Bezug zu eigenen Arbeiten, wie beispielsweise den Balkonen der Treppen sah. Ich habe eingehend darüber gelesen, Bücher über die Spiele gesammelt, ja sogar darüber geschrieben. Ich habe lange gebraucht, diese Obsession für die Strasse in eine Form zu bringen, und es war wichtig, nichts zu forcieren. Schliesslich entstand diese Strasse, die die Arena für ein Spiel sein könnte. Jetzt wird mir klar, dass ich unendlich viel Zeit damit zubringe, Wände anzuschauen, ihre Konstruktion zu betrachten, und wie sie sich zum Strassenbild zusammenfügen. So wird schliesslich aus dem Hege und Pflegen des Bildes selbst eine eigene Form.

Du hast die Strasse sehr deutlich dargestellt, als wäre sie eine Bühne oder gar ein Filmset, indem du an bestimmten Punkten die Konstruktionsweise aufgedeckt hast.

Ich wollte, dass die Leute von Anfang an begreifen: was ich ihnen da vorführe, ist eine Täuschung. Bevor die Betrachter die Strasse selbst wahrnehmen, wollte ich, dass ihnen deren Konstruiertheit bewusst wird. So habe ich also den Kunstgriff erklärt, während ich ihn anwandte. Denn ich glaube, die Erklärung einiger der besten Karten oder Zaubertricks ist von ebensolcher Schönheit wie der Trick selbst. Sie ist genauso komplex, reichhaltig und wunderbar wieder Trick an sich.

Der Grauton lässt die Strasse wie aus einer anderen Welt erscheinen, fast wie einen Traum.

Ich musste alle Entscheidungen verdichten, eine Standardform von Strasse anwenden, denn ich glaube, das Bild liess einfach keinen Raum für Extravaganzen. Es ging mehr um eine Form von Zügelung...

Was ist da gezügelt?

Zügelung im Sinne von zurückhalten, von ganz präzisiertem Einsatz minimaler Mittel, um das Bild einer Strasse hervorzurufen. Ich hätte 90 Zentimeter über dem Boden eine andere Farbe anbringen können, ich hätte verschiedene Abschnitte in unterschiedlichen Tönen streichen können, aber solche Informationen und Details hätten die Strasse auch nicht überzeugender gemacht. Ich wollte einen maximalen visuellen Wiedererkennungswert mit einem Minimum an Mitteln erzielen.

Das könnte man auch von einigen der Figuren sagen. Ihre Farbtöne bewegen sich in einer sehr eng gesteckten Farbskala, naturalistische Farben kommen überhaupt nicht vor, und auch unmittelbar zeitgenössische Details bei der Kleidung oder bei der Frisur sind nicht zu finden.

Manchmal scheint es mir unmöglich, ein paar ganz grundlegende Bedingungen der Skulpturge-

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

schichte hinter mir zu lassen. Wenn man eine figurative Skulptur macht, arbeitet man innerhalb einer ganz begrenzten Sprache; aber innerhalb dieser Grenzen gibt es eine unglaubliche Bandbreite. Ich weiss, dass ich die Distanziertheit oder Präsenz der Figur nicht erhöhen kann, indem ich eine breitere Farbpalette oder viele verschiedene Materialien verwende. Kommen wir noch einmal auf Giacometti zurück; da sind diese winzigen zigarettegrossen Figuren weiss auf weiss und wirken auf mich extrem beruhigend. Wenn ich zurückblicke, dann stelle ich fest, dass bei einigen der Kunstwerke, die mich am meisten beeindruckt haben, der Künstler oder die Künstlerin sich entschieden zu haben scheint, bewusst auf einen gewissen Anteil des Repertoires zu verzichten, um nicht in endlosen Formalismus zu verfallen, weil das Problem, mit dem er oder sie es zu tun hatte, einfach zu komplex war. Bei meinen *Konversations-Stücken* und der Strasse war es notwendig, die Möglichkeiten einzuschränken und das Problem enger zu fassen. Ich erinnere mich in diesem Zusammenhang immer wieder an Picasso: Die Erforschung des Kubismus war dermassen schwierig, dass er und Braque sich entschlossen, ihre Farbpalette bewusst auf Ockertöne zu beschränken. All die Entdeckungen des analytischen Kubismus waren nur mit Hilfe einer ganz begrenzten Palette möglich. Wenn ich eine Zeichnung machen will, kann ich nicht allzu viele Dinge auf dem Tisch gebrauchen. Ein Stift, ein Radiergummi, Tusche und Pinsel reichen aus. Aber wenn ich auch noch Pastellkreiden, Acrylfarben, Wachsstifte und Kohle vor mir hätte, würde ich mich in all den verschiedenen Versuchen verlieren.

Einige Jahrhunderte lang kam die figurative Skulptur weitgehend ohne Farbe aus.

Historisch gesehen geht das auf die Renaissance zurück, auf die Wahrnehmung der klassischen Skulptur, denn die Farben waren buchstäblich fortgewaschen. Aber wenn man sich heutige, recht originalgetreue Reproduktionen frühgriechischer Statuen ansieht, die ja ursprünglich farbig bemalt waren, dann wirken sie so sprunghaft, dass ich ihnen nicht trauen kann. Ich traue ihnen nicht mehr als einer Modellpuppe im Schaufenster. Je realistischer sie wirken wollen, desto weniger Innenleben haben sie.

Die Details schwächen also ihre Wirkung ab?

Im Wachsmuseum haben die Figuren Glasaugen und perfekt nachgebildete Augenbrauen, um die Präsenz zu verstärken. Aber in meinen Augen scheinen die besten Skulpturen in der Zeit zu schweben. Ihre Zukunft ist für immer aufgeschoben, sie haben eine indifferentes Verhältnis zur Zeit. Schaufensterpuppen wissen nicht einmal, was Zeit ist, und so brauchen sie sie auch nicht zu fürchten oder ihr zu trotzen. Einige der besten figurativen Skulpturen scheinen sich bewusst zu sein, niemals wirklich lebendig aussehen zu können, und die Grenzen jenes Territoriums zu kenne, das ihnen zu kommt. Die gelungensten unter ihnen sind jene, die diese Grenzen selbst markieren, den Raum zwischen Skulptur, die nichts anderes sein will, einerseits, und dem Mann auf der Strasse andererseits. Nicht für den Bruchteil einer Sekunde sind die beiden zu verwechseln.

Giacomettis gehende Figur geht nirgendwohin...

Sie wird in alle Ewigkeit das Verlangen haben, zu gehen, und niemals auch nur einen Schritt nach vorn tun können.

Fehlt der Glaube?

Als die Italiener die klassischen griechischen Statuen sahen, wurde ihnen klar, dass sie den Menschen nie wieder würden weismachen können, diese Frau sei die Heilige Jungfrau. Nur im religiösen Kontext gibt es noch Leute, die eine Statue anschauen und denken, dass sie die Jungfrau Maria vor sich haben. Ich glaube, man muss bis zum Polytheismus zurückgehen, um die einzigartige Macht der Skulptur zu verstehen. All die historischen Diskussionen über Ikonoklasmus handelten nie von der Malerei, sondern immer von der Skulptur. Wenn du ein Werk von Richard Serra anschaust, dann geht es um Gewicht, Schwere, Unsicherheit, aber es bleibt immer eine Skulptur. Eine materielle Welt erklärt eine andere materielle Welt, und die Kluft dazwischen ist das Feld der Bedeutung.

Dieser Text wurde publiziert in: James Lingwood (Hg.), *Monologe&Dialoge*, Migros Kulturprozent, 1997, S. 152-159.

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