

Juan Muñoz

Atzera begirakoa

GUGGENHEIM BILBAO

KONTZIENTZIAREN ISPILUA.....	3
------------------------------	---

KONTZIENTZIAREN ISPILUA

SHEENA WAGSTAFF

SORBURUEZ

Sarritan Juan Muñoz figura isolatua iruditu zaigu, eskulturako lengoaiatz eta asmoz 1980ko eta 1990eko hamarkadetako nazioarteko eskulturan nagusi ziren joerekiko bereziki tangential kokatua, hau, artean ere, ez baitzen figuraziora makurtzen. Egin zuen bide izugarri emankorrari bere obra nagusiarekin eman zion goia, 2001eko *Lotura bikoitza* (*Double Bind*) lanarekin alegia. Horren bitartez, eta 48 urte zituela obra amaitu orduko bat-batean heriotza irits zekion baino lehen, itxi egin zen artistaren ibilbide laburra, 1984ko bere lehenbiziko *Eskailera kiribila* (*Spiral Staircase*) lanarekin abiatutako proiektu artistikoko elementu guztiak bat eginda.

1953an jaioa, Muñoz Franco jeneralaren diktadura zapaltzailean hazi zen. Garai hartan, Eduardo Chillidaz, Antoni Tàpies-ez eta Jorge Oteizaz gain apenas zen jarduerarik espainiar arte garaikidearen esparruan. Muñozek, espainiar legatu historiko aberatsarekiko ezagutza adierazi arren, oso artista hausleak baitziren horretan, hala nola Velázquez, Goya, Dalí, Picasso eta Miró, Espainiatik kanpo ere begiratu zuen, bere garaikide atzerritarren obra ikertzeko. Ez zen kanon modernoaren barnean eskultura figuratiboa suspertzeko lantegi horretan ari zen bakarra, bai ordea irudi zizelkatuari, edo irudi zatiei, konpromiso maila desberdinez ekin eta, aldi berean, obrari halako narrazio-izaera bat eman nahi zion 1980ko hamarkadako azken urteetako artista estatubatuar eta europarren lehen belaunaldikoa, besteak beste Robert Gober-ekin, Mike Kelley-rekin, Thomas Schütte-rekin, Katharina Fritsch-ekin, Paul McCarthy-rekin, Stephan Balkenhol-ekin, Charles Ray-rekin eta Kiki Smith-ekin batera.

Aldi berean, Muñozek literatura-, arkitektura-, mitologia-, filosofia-, musika-, zinematografia-, poesia- eta antzerki-iturri pila itzel batetik edaten zuen, eta baita magiaren eta ilusionismoaren historiako elementuetatik ere. Haren ohar-koadernoetako aipamenetan izen asko ageri zaizkigu, hala nola Anna Ajmatova, Robert Bresson, Joseph Conrad, Marguerite Duras, Ralph Ellison, Michael Fried, Alberto Giacometti, John dos Passos, T. S. Eliot, Gunter Grass, Philip Guston, James Joyce, Edward Lear, Henry Miller, Barnett Newman, Piet Mondrian, Robert Morris, Octavio Paz, Philip Roth, Alvaro Siza, Robert Smithson, Robert Louis Stevenson eta Paul Valéry. Muñozek garatzen duen jarduera artistikoak izaera poliedrikoa du, horretan baitira material desberdinez egin eskulturak, irrati- eta antzerki-lanak, marrazkiak, idazkiak eta saiakerak, guzti-guztiak elkarrekin lotutako adierazpenak, eta horiek guztiek haren jakintasun ziztatzailea islatzen dute. Muñozen jakin-min intelektual sakonak, asmamen durduzagarriak eta irekitasunak hura humanista garaikidetzat definitzeko balio dute, eta XXI. mendeari utzi dion herentzia aipagarriak erakutsiko du itxura batean lokalistak ziren elementuei ekiteko zuen moduak, batez ere egin zituen azken obretan ageri baitira horrelakoak, nazio osteko unibertsaltasun berri bat iragartzen zuela. Bere garaiko arte posminimalistari konplexurik gabeko poesia erantsi zion Muñozek, arte kontzeptualeko ikerkuntza intelektual kontzientea Povera Arteko esperimentazio ireki eta ukitze materialarekin batuz, literaturako, kulturako eta antropologiako narrazio-estrategia desberdinak harturik abiapuntu.

Bere artearen garapenean zehar jorratu zuen bidean barrena ibiltzea labirinto batean sartzea da, banatzen diren bidezidorrez osatu lorategi borgiar batean murgiltzea; eta, horretan, marrazki handien lirismo iluna eta higatua aurkituko dugu, klarion zuriz gabardina-oihal beltzaren gainean egindakoak izaki gela ilun eta altzaririk apenas dutenak irudikatzen dituztela, 1940ko hamarkadako zine beltzeko filmetako *storyboard*-etan ikusten ditugunen antzera ezen, horietan, eskailera baten amaieratik hurbil era arriskutsuan jarritako eserleku bat mehatxu kementsu baina isila bilakatzen baita; edo “bere izateko arrazoa atzean laga duen” argizarizko danborra¹; edo pertsonaia-sorta askotarikoa bestea, horietako pertsonaiak –bakarka edo taldeka, eta beti bere baitan edo besteen baitan osoki bilduak direla– bizi diren inguruan dentsitate psikologikoa areagotu egiten dela, espazio-galderak sorrarazten dituzten beste osagarri batzuen, hala nola optikoki ezegonkortzaileak diren lurzoru, atari, itzal eta ispiluen, eraginez. Eta aipatu osagarri horiek hemeretzigarren mendeko magoaren ohiko truko erreperatorioko elementu tradizionalak, ez baina bakarrak, izateaz gain, hark Ilusio Handiaren asmakuntzan erabilitako lexiko piktorkoaren parte ere badira, hau da, elementu horiek parte hartu dute Velázquezetik Francis Bacon-era iristen diren modernitatearen guraso eta defendatzaile izen handikoek zertu duten espazio piktorkoaren, metafora iradokitzaileak transmiti ditzakeen espazio piktorkoaren, sorreran. Bakar-bakarrak Robert Smithson eta Richard Serra bezalako artisten obraren bitartez sentitu zuen Muñozek eskulturak espazioa aktibatzeako modu paralelo bat ere aurkitu zuela. “Artista horien eta nire arteko aldea Frank Stella-ren adierazpen ospetsuan ageri da: ‘Ikusten duzuna ikusten duzuna da’. Niretzat, ikusten duzuna ez da dirudiena”².

Hil aurreko urtean egin zioten elkarrizketa batean, Muñozek honakoa azaldu zuen: “nire iritziz, esku-joko ona egiteko beharrezkoa da [...] ikusleak norabide jakin batean mugitzea, trukoak funtziona dezan eta ikuslea harritu ahal izan dadin. [...] Eta trukoak azaltzen ari naiz. Azalpenak trukoak berak adina magia du!”³. Ikuslearekiko partida psikologikoa antolatzeako bidea ematen zioten misterioak sortzea, ilusioak moldatzea eta kontakizunak bilbatzea plazera dira eskultura garaikidean, plazer ezkutuko bezain berria. Muñozek interes filosofiko sakona erakutsi zuen, egiaztatzearen eskulturak zein puntutaraino jar dezakeen proban errealtatearen izaera, absentiaren eta presentiaren, isiltasunaren eta horrek kontrako duen soinuaren boterean ikertuz, hain zuzen ere obra bakoitzean une bat egon dadin polaritate bateraezinak bildu eta horiek durundi egin ahal izateko, elkarren isla izango liratekeen ispilu batean bezala.

ANBIGUOTASUNAZ

1980ko hamarkadaren hasieran bere eskultore lanbidea aurkitu baino ere lehenago, Muñozek landua zuen jada ahots berezi bat, Jorge Luis Borges-en literatur estiloarekin eta prosa sinbolistarekin zerikusi handia zuten testu batzuk argitaratuta. Borgesek bezala, Muñozek bere jaioterriarekiko interesa kultur ikuspegi askoz zabalago batekin konbinatzen zuen, honen bidez denboraren izaerari edo errealtate historikoari, forma dramatikoari eta itzulpenaren arteari buruzko arazo filosofikoak esploratzen baitzituen. Borgesek bezala, Muñozek atsegin hartzen zuen errealtatea eta fikzioa konbinatuta, eta sarritan kontakizun edo testu kritikoak idazten zituen, iruzur bidez errealtasun-puntu bat emanez bai soilik neurri batean egiazkoak ziren kronikei, bai alegiazko, irudizko edo ametsezko ziren kronikei, hark baitzeritzon ezen egiten zuen “itzulpena”, jatorrizko zerbaiten “bertsio alternatiboa” izaki, baliozkoa izan zitekeela berdin-berdin.

Muñozen eskulturak ere beti izate zalantzarria izan du: bere lehen balkoi, eskailera eta ateetako espazio “zirrikituen” inbokaziotik, obra konplexuagoetan “lekurik gabeko lekua” gogoratzera; azken hauetan artistak eskultura-figura mota desberdinak sartzen zituen, eta horiek, koreografia batean antolatuz, kokatuta zeuden inguruarekiko zein ikuslearekiko dentsitate psikologiko handiko dinamika bat ezartzen zuten. Elementu arkitektonikoei buruz egin lehen miniaturek, 1984ko *Eskailera kiribila* eta 1986ko *Hotel Declercq* kasu, galerietako zutabe gainean edo paretetan zintzilik jartzen baitzituzten eta duten eskala txikiak desplazamendu liliputiar suete bat eragiten baitu, 1970eko hamarkadako eskultura postminimalistan hondoratzen dituzte sustraiak. Horien eskala eta forma ez daude Joel Shapiro-k paretan edo lurrean jartzen zituen burdinurtuzko etxe txiki-txikietatik urrun, ezta artista horrek trantsizioko lekuen, esaterako zubi, itsasontzi eta hilkutxen aipamena eginez hamarkada horrexen erdialdeko proiektu minimalistari eman zion bira psikologikoa beti irudikatzen duten objektu txikietatik ere⁴. Eskala ñimiñoak eta kokapenak, espazio-sentsazio asaldagarri bat eragiteaz gain, presentzia figuratibo iheskor baten izatea eskatzen dute.

Shapiro eta Chillida artistak, Richard Serrarekin eta Charles Simonds-ekin batera (azken biak eskultura-eskalako kontrako muturrak), Carmen Giménez eta Muñozek 1982an komisariatu zuten erakusketako aukeratuen artean egon ziren; horretan, arkitektura, eskultura eta behatzailearen artean ezartzen den hiruko harremana jorratu zuten⁵. Katalogorako idatzitako testuan, Muñozek zioen ezen “arte modernoaren historian zehar, arkitektura eta eskulturaren arteko topaketa posible gertatzen den lekuan, era espontaneo batean agertzen dela espazioaren ikuspegi bi horiek bateratzeko zailtasun handia [...]. Alabaina, [...] arte guztien artean [...] espazioarekiko duten kezkan hasten eta amaitzen dira bi horiek. Espazio hori espazio habitatua, ez habitatua edo habitatzeko dagoena baita; are metafora gisako espazioa ere”⁶. Espazioak eragiten duen “sentsazioarekin” interesatuago zegoela espazio hori forma arkitektonikoaren bidez –forma hori gardena edo kontingentea izan arren– deskribatua izateko posibilitateekin baino, Muñoz absentsia adierazteko “izaki” baten sorrera espekulatiboan murgildu zen geroago, eta hemeretzigarren mendeko vaudevillearen barnean bentrilokuo eta ilusionistek egiten zituzten antzezpenetatik ondorioztatutako figura txikiak egiteari ekin zion.

JOKOEZ

Muñozen lehen figuren artean gorputz-adar giltzaduradunak zeuzkaten zurezko akrobatak zeuden, eskuak kanpai- edo guraize-formakoak zeuzkaten emakumezko dantzari txikiak, barrenaldea erraboil erako molde erdiesferikoetan sartua zutenak, eta bentrilokuo panpinak; horiek guztiak mugitu eta bizia emango dien “maisu” baten beharrean. *Lur-eremua* (*The Wasteland*, 1986) laneko panpina eserita ari da itxaroten, antropomorfikoki bere dilemaren kontzientzia izango balu bezala. Obra horrek T. S. Elioten olerki ezagun baten izenburua du; Elioten obra ahots eta literatur estilo desberdinak ageri diren bost ataleko palimpsesto bat da. Aldi berean, Elioten testua zorretan zen honek beronek “gure belaunaldian eragin sakona izan duen obra antropologikotzat”⁷ kalifikatu zuenarekin, hots, 1890ean argitaratutako James George Frazer-en *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (*Adar urreztatua: magia eta erlijioari buruz azterlana*) lanarekin⁸, hau ikuspegi antropologiko moderno batetik abiatzen baita sinesmenak kultur fenomenotzat interpretatzeko, erlijioaren analisia magiaren sinbolismoraino eramanez. Eta kontu horrek ez zion ihes egin Muñoz: Elioten poemen alea oharrez josia dauka, eta koadernoetan

ere poetaren aipu ugari daude jasota. *Lur-eremua* lanaren bigarren partean, “Xake partida bat” izenburua du⁹, ondoko errieta hau ageri zaigu:

- Zerbait esadazu. Zergatik ez didazu inoiz ezer esaten? Hitz egin.
- Zertan ari zara pentsatzen? Zer ari zara pentsatzen? Zer baina?
- Sekula ez dut jakiten zertan pentsatzen ari zaren. Pentsa ezazu.

Lur-eremua lanetik urte batzuetara, 1993an, Muñozek *Totelka ari den pieza* (*Stuttering Piece*) sortu zuen; horretan bi estatuatxo ageri dira, kartoizko eserleku batzuen gainean eserita, eta ahots mekanikoz hornituak badaude ere, horien arteko “solasaldia” nahastu egiten da estatuatxoetako batek duen hitz egiteko disfuntzioarengatik. Totelka egite hori, sorreraren eta adierazpenaren artean gertatzen den espasmo psikologiko baten emaitza da, are ageriago geratzen da hemen grabazio batek mugagabeki errepikatzen duelako, ezen horrenbestez fenomeno ia-ia musikazkoa bihurtzen da hitzen errepikatzea:

- Zer esan duzu?
- Ez dut ezer esan.
- Zuk sekula ez duzu ezer esaten. Ez. Baina horretara itzultzen zara.

Solas zati horiek Samuel Beckett-en eta Luigi Pirandello-ren obrekiko paralelismoak ere badituzte, Muñozek miretsi egiten zituen eta autore horiek. Izan ere aurreko urtean, 1992an, espainiar artistak Pirandelloren obra baten zati bat aukeratu zuen erakusketa baten katalogoan bildutako hamabost testuen buru izateko¹⁰. Testu horietako bigarrena, Muñozek jaso solasarekin hasteaz gain, *Lur-eremua* lanaren irudiaren parean dago jarria, zeharo era adierazgarri batean, eta literaturazko eta ikusizko tentsiozko kointzidentzia sorrarazten du Elioten poemaren eta Muñozen obraren artean¹¹.

Beste testuen artean, horiek ez dute iturri zehatzetara jotzen ezen “irratiko, telebistako, zineko grabazioetatik, Luluren edo kaleko eta tabernaren bateko grabazioetatik transkribatu” ziren¹², bederatzigarrena David Mamet-en 1987ko *Joko Etxea* (*House of Games*) filmeko solas batzuen collage erako transkripzioa da. Film horrek, Muñozen gogokoenetakoa zen¹³, narrazio konplexutasun eta pertsonaiaren nagusitasun mota berri bat ekarri zuen 1980 hamarkadako zineko pantailetara¹⁴, eta Muñozek konnotazio narratiboz hornitutako eskultura figuratiboak lantzeko aldi berean egin pausoaren film-baliokidea izan zen. Filmak Mike iruzurgilearen azpijoko labirintikoen historia kontatzen du; zintaren hasieratik beretik ikusten dugu iruzurgileak ez duela bere lana egiten biktima edo “inozoak” konfiantza eskaintzen diolako, baizik eta biktima horri konfiantza ematen diola dirudien *apeu* bat dagoelako. Filmean zehar, badirudi iruzur txiki batzuk argitara ateratzen eta azaltzen ari direla; bitartean, filmeko beste pertsonaia nagusia, Margaret, jatorrizkoaren eta imitazio landu baten arteko aldea aurkitzen ahalegintzen da. Alabaina, azken hau ere oilarkeria-sorta bat da, oilarkeria faltsu sorta bat ordea, iruzur itzel eta konplexu batera iristen dena bera; hau da, oilarkeria burutsu eta sofistikatu sare bat da, faltsu edo gezurrezko izatearen itxura ematen dutelarik egiaz ez baitira gezurrezko. Sarritan Mametek, hitzen bidez beharrean, irudiaren bidez kontatzen du bere historia, izan ere filmak erabateko isiltasunaldiak dauzka, eta horietan begirada eta keinu bitartez azaltzen da historia.

Garbi dago *Joko Etxea* filmeko partida mentala erakargarri zitzaiola Muñozzi. Mametek isiltasunaren narrazio-indarra, errealtate zein metafora gisa baliatzen duen isiltasunaren narrazio-indarra onartze

horretan bat zetorren Muñoz. Are gehiago, honi buruz aspaldi esana zuten ezen egiten zuen obran, siltasuna izan arren nagusi, soinuak funtsezko eginkizuna duela, ez baina absentsia agerikoaren bidez, baizik eta duen potentzialaren bidez, pertsonaien solas ez hitzezkoak “entzuten” edo ulertzen saiatzen delarik ikusleak sentitzen duen enpatia psikologikoan adierazten baita potentzial hori. Eta horrek guztiak Lur-eremua laneko panpinara itzultzen gaitu, apalean eserita dagoelarik babesgabe eta bakarturik, absente den bentrilokuoaren ahots-biziko potentziala gorpuzten baitu.

PANPINEZ

Ahotsak beste leku batetik ateratzen direlako itxura egite bitxia eta antzinakoa magiaren eta ilusionismoaren historian dago¹⁵. Gaur egun ere, bentrilokiaren mitoa betikotu egiten da, ahotsa beste leku baterantz proiektatze hori aparteko botereen bidez lortzen delako sinesmenarekin. Neurri batean, ahotsezko ilusionismo horrek eragiten digun liluramendua kontraesan batetik dator, soinuaren boterea eta ikusten dugunaren ebidentzia kontraesanean egotetik alegia, ebidentzia hori antzerki-espazioaren aldi bereko handitzera mugatzen bada ere. Lur-eremua laneko bentrilokuo-panpinak hitz egin ahal izango balu, panpinaren gorputzak bere ingururantz egin luzapentzat hartu ahal izango genuke ahots hori, ezen gela osoa betetzen duen ingurura, hots, panpina eserita dagoen lekutik luzatzen den eta motibo geometrikoz estalia dagoen zoru zabalak mugatu ingurura, zabalduko litzateke. Ez ohi da kontuan hartzen hitz egiten ikastea nork bere hizketa *entzuteko* duen gaitasunaren mendean dagoela¹⁶ (XIX. mendean zeinu-hizkuntza sortu baino lehen, gorrikeri larriak jotako pertsona asko mutu geratzen ziren, hitz egindako lengoaiarik entzuteko aukerarik ez izate hutsagatik). Lur-eremua lanean, panpinaz egiten dugun interpretazio antropomorfoak (eta kulturalak) ez du soilik mutu bihurtzen, baita gor ere.

Horixe izan daiteke Muñozek, hurrengo urtean zehar, bentrilokuo absente baten izatea iradokitzeari uzteko eta panpinaren bertsio gizatiarrago bat sortzeko arrazoia, hitz egiteko baliabidez hornitu baitzuen, literalki, mihi mekaniko baten bitartez. Hala eta guztiz, panpina horrek zeharo entzungaitz gertatzen zaigun bakarriketa bat esaten du. Gainera humanoidea, bere baitan, bentrilokuoarekin identifikatzen da, zeren eta obraren titulua Bentrilokuoa barnealde bikoitz bati begira (*Ventriloquist Looking at a Double Interior*, 1988-2000) baita, eta horrek agerian jartzen du, are gehiago konplikatzeaz batera, hizketaren proiektzioaren ilusioa, zeinean bentrilokuoari historikoki paper bikoitza jokatzea egokitu zaion. “Bentrilokuo [baten] panpinaren kopia akasgabea egin nuen, bentrilokuoa historia kontalaria delako beti. Baina bentrilokuo baten panpina, hura gabe ere, narratzaile bihurtzen da. Hor esertzen da, zure zain hitz egin ahal izateko. Hala ere ez du hitz egiten, baina duen identitateak historiak kontatzeko halako gaitasun bat ematen dio”¹⁷. *Entzun* aditza *ikus*i aditzera aldatzean Muñozek, behatzaileak bakarriketa deskodetzeko duen desira zapuzteaz gain, panpinaren ikus-lerrora bideratzen du gure arreta, gela beraren kontrako bi ikuspegi diruditen, elkarren ispilu-irudiak diren bi marrazkitan finkatzen den ikus-lerrora. Obra osoak zentzu bikoitzeko enigma bat irudikatzen du, piezaren kokapen materialaren eta piezaren entzunezko eta ikusizko “proiektzioen” puntu-lerro ikusezinen artean oihartzun egiten duela.

Elektronikoki bizia emandako ahoa zuten obrak sortzen segitu zuen Muñozek, 1994ko Neguko bidaia (*Winterreise*) kasu, azalduz ezen “alde batetik eskultura figuratibo baten gelditasuna dagoela, niretzat enigma adierazezina izaten segitzen baitu. Bestetik, gelditasunean mugimendua eta keinua irudikatzea

lilura betierekoz hornitu erronka da [...]. Gelditasunaren eta mugimenduaren artean nire eskulturentzako lekua aurkitzen saiatzen naizela uste dut”¹⁸. *Neguko bidaia* lanak Franz Schubert-en *Lieder* zikloa gogorazten digu, 1827tik aurrera gizonezko ahots bakarrerako sortua eta, bere aldetik, Wilhelm Muller-en hogeita lau olerkiko sail batean oinarritua. Maiteak destaina egin diolarik honen etxetik betiko aldentzen den mutil gazte baten historia kontatzen du. Bere buruaz beste egiteko pentsamenduekin borrokan, kilometro asko ibiliko ditu bizkarrean zakuto astuna daramala eta, elurretan arrastoa utziz, atsedean hartu ahal izateko leku baten bila doa. Muñozen *Neguko bidaia*ren bertsioak metafora bagaje bat ere eskaintzen du, aipu-geruza anitzez, isilean hitzak erritmikoki ebakitzen dituen mutil baten figura txikiak garraiatzen baititu, marrazki geometrikoz apaindutako azalera zabal bat zeharkatzen duelarik sorbalda gainean tamaina txikiagoko pertsona bat daramala. Bagaje hori desegiten badugu, sufrimenduzko ekipaje astuna aurki dezakegu, eta San Kristobalen ohiko jarrera makurtua gogoratu, Jesus haur baten karga astunari eusten ari zaiola; edo zalditxoaren haur-jokoa aipa dezakegu, horretan mutikoez, batzuek besten gainean doazela, torneoak egiten baitituzte. Obraren aipamen-eragina nabarmendu egiten da ikusleak lurrean bertan aurkitzen dituen figurak; Muñozek berak 2000ko urtean gogoratu moduan, “efektu optikoz hornitutako lurrak egiten ditut, figuraren barne-tentsioa goresten laguntzen dutelako. Ikuslearen pertzepzioa blaitzen duen eremu psikologikoa sortzen dute harentzat”¹⁹.

DANBOR-AHOTSEZ

Egin zuen bakarkako lehen erakusketan, 1984an izan zen, Muñozek gorputzik gabeko zurezko belarri batzuk erantsi zizkien obretako batzuei. Hurrengo hamarkadan zehar, entzumen-organo horiek baliokide metaforikoa izan zuten, danborrez hornitutako zenbait piezatan. Horietako lehena, 1988ko *Argizarizko danborra* (*Wax Drum*), *Bentrilokuoa barnealde bikoitz bati begira* obraren urte berean egin zuen. Danborreko pergaminozko tinpanoan sartutako guraizeen presentziak erakusten duen erraietatiko bortizkeriak barne-belarriko tinpanoaren kontra emandako aitzokada beldurgarria iradokitzen du, eta horrek sortzen duen zauri sakonak, agerian jartzean, suntsitu egiten ditu bai soinurako bai entzuteko aukera.

Hamar urte geroago, bere buruari egin argazki-sorta batean danbor jotzaile jantzirik ageri den beste irudi bat aukeratu zuen Muñozek, olana zurizko zapatilak eta tiranteak soinean, eta argazkiaren gainean “Self-Portrait” idatzi zuen, eskuz. Bitxia bada ere, horrek beste autorretratu bat gogorazten digu, 1983an argitaratutako Luis Buñuel-en *Mi último suspiro*²⁰ autobiografiako jatorrizko azalekoa, zinegilea bera erakusten baitigu beste danbor jotzaile batzuekin batera, jaioterri zuen Calandako herri aragoitarrean. Buñuelek zioen moduan, bere herriko Aste Santuko festetan bi mila danbor jotzaile inguru elkartzen dira, eta hogeita hamasei orduan zehar erritozko danborrada bat egiten dute, dunbaletako larruak eskuetako beretako odolez blaitu arte: oso penitentzia mota surrealista, inolaz ere²¹. Muñozen autorretratuak zein Buñuelenak horren konklusio beldurgarriak iradokitzen ez duten arren (lehenak 1994an Pirandellori buruzko testu batean esan moduan, “Buñuelek absuluziorako itxaropenik gabe hitz egiten zuen” bere artean²²), Muñozek bere *Argizarizko danborra* horretan erakusten duen zulatze basak gogora dakarkigu Buñuelen *Txakur andaluziar bat* (*Un chien andalou*) filmeko gertaera bortitz ospetsua, labana batek begi-globo bat mozten dueneko.

Muñozen autorretratuak Gunter Grass-en *Latorrizko danborra* eleberria ere gogorazten digu; horretako protagonistak, Oskarrek, helduen munduaren faltsutasuna adin goiztiarrean ikusi duelarik, bere hirugarren urtebetetzean latorrizko danbor bat opari jaso ondoren metro betetik gora ez haztea erabakitzen du. Horrela Bigarren Mundu Gerraren hasiera ikusten du, holokausto hitleriarra eta europar gerraostea, heldu baten begiekin baina ipotx baten ikuspegitik. Modu hori aurkitzen du Oskarrek normaltasuneko ikarari ihes egiteko eta apartekoa antzeman eta baloratzeko. Danborra, izan duen eraldaketaren sinboloa, jabetzarik maitatuena izango du beti. Oskarren historiaren eta Muñoz danbor jotzailearen artean lotura zuzenik ezartzea zentzugabea izango litzatekeen arren, argi dago artistari liluragarri zitzaiola Grassen literatur estilo epigramatikoa, eta miresten zuela hark, alegiazko denboraren biltze trebe baten bitartez, kontakizun zehatzak egiteko zuen gaitasuna. 1983ko ohar-koaderno batean, Grassen pasarte bat kopiatzeko lana hartu zuen: “Denbora konprimitua idazten dut, beste gauza bat gainjartzen zaion hura [...] idazten dut, beste gauza batetik hurbil dagoena edo dagoela dirudiena; aldez, oharkabea, dagoeneko hor zegoenik ematen ez zuen zerbait, ezkutuan baitzen eta, horrexegatik, barregarriki iraunkorra baita, ez dago eskusiboki presente, beldurra adibidez. G. Grass”²³.

OROIMENEZ

Muñozen lanean, ipotxaren pertsonaia *Hitz-emailea* (*The Prompter*) lanean agertu zen lehen aldiz; lan hori ere 1988koa da. Artistak geroago gogoratuko zuen moduan, “Hasieratik nire figurek (ipotxek, bentrilokuo panpinek) joera kontzeptual bat zuten. Figurari ‘antzokiko’ erreferentzia-esparrua emateko erabiltzen dut arkitektura”²⁴. *Hitz-emaileak* agertoki ia-ia hutsa erakusten digu, irudimena proiektatzen den lekua, ipotx baten presentzia ezin saihestuzkoaren bitartez. Agertoki ertzean dagoen hitz-emailearen maskorrak inguratuta, ipotxaren pertsonaiak baldosa argiz eta ilunez osatutako lurra ikusten du; horiek, irudi geometrikoak eratzen dituztelarik, antzinako arkitekto barrokoek enkargatzen zituzten azalerak gogorazten dizkiguten plano mugikorren ilusio optikoa sortzen dute. Agertokiko beste muturrean, hondoko paretarekin egindako angeluan inklinatuta, danbor bat, larruan inprimatua duela Muñozek “baliabide barrokoa, irudirako dekoratua”²⁵ deitu zion lurreko marrazkiaren kopia miniaturazko bat. Gai honetara itzuliko zen atzera geroago: “Zoru optikoez [...] ikusmenarekin kontuz ibili behar dugula dioskun eszenaratzea eraikitzen dute, begiratzeko ekintza bera zalantzan jartzen duen eszenaratzea”. Ondoren, Giulio Romano arkitekto manieristak sortutako apaindurako elementuekin alderatu zuen Muñozek muntaketa, edo XVI. mendeko beste figura baten, filosofoa eta mnemoteknikian aditua zen Giordano Bruno-ren obrarekin; azken hau, 1582an, goraipatu egin zuten *Ars Memoriae* lanagatik, horretan memorizatze-metodo bat proposatzen baitzuen, irakurketa aurretiko garairako, mundu multzoa txikian irudikatuko zuen “oroimenaren antzoki” batean oinarrituta²⁶. Muñozek hurrena erantsi zuen: “*Hitz-emailea* egin nuenean oroimenaren etxea egin nahi nuen, sekula ikusten ez duzun baina beti hor dagoen gogamen horren etxea. Antzezpenik gabeko, obrarik gabeko agertoki bat [...] bezalakoa da, gizon bat besterik ez, gogoratzeko, ez ahazteko ahaleginean”²⁷.

Obra honi buruz 1989ko katalogorako idatzitako testuan, Muñozek Borges-en hitzak baliatzen zituen, hark “oroimenaren gainetik formatzat ikusi baitzuen ahanztura”, seguruenik *Funes oroimentsua* (1942) kontakizun borgiarraren aipamena eginez zeren eta lan hartako protagonista gazteak, garuneko lesio baten ondorioz, ikusten duen guzti-guztia gogoratzen baitu, era bateko argitasunez eta guztiari garrantzi bera emanez. Inguratzen duen oro erabateko intentsitatez erregistratzeak Funesi eragiten dion

sufrimendua deskribatzean, kontakizunak agerian jartzen du ahanzturaren ezinbesteko iragazkiari esker ulertzen dugula mundua. Hitz-emaileak, ikusten ez den pertsona bakarra eta obrako libreto osoa gogoratzeko arduraduna, Funesen eginkizuna bereganatzen du oroimenaren bere barruti horretan, anomalia batez baina, Muñozen obran ez baitago ez gogoratzeko ez ahazteko libretorik.

IPOTX BATEZ

Hitz-emaileak lanaren genesia deskribatu zuenean, Velázquezek *On Diego de Acedo bufoia* (1635) lanarekin ilustratutako testuan Muñozek zera idatzi zuen: “Bentrilokuoaren panpinaz, robotaren irudiaz eta simulazioaz hitz egiten hasi ginen. Halako batean, ipotxek gorte barrokoaren protokoloan izan zuten garrantzia aipatu nuen”²⁸. Garai horretan bertan, azaldu zuen ipotxa zela “gortea kritikatu zezakeen pertsona bakarra. Deformazio fisikoari esker, errealitatea desitxuratzea edo esajeratzea onartzen zioten. Nire obran, Municheko parke batean zeharreko paseotik sortu zen ipotxa. [...] Parke barroko hori ikustera joan nintzen [...] eta diseinuaren egilea zen arkitekto rococoaren [François de Cuvillies, 1695–1768] foileto bat hartu nuen; horretan deskubritu nuen oso altuera txikikoa zela, ipotxa ia-ia. Orduan jakin nuen zer egin behar nuen: ipotx baten irudia hitz-emaile maskor baten barruan”²⁹. Shakespeareren “bufoiaren” edo jakintsuaren antzera, obrako bilbe nagusian parte hartu ez arren haren interpretazio erabakigarria eskaintzen duen iruzkingile zoroa baita, gorteko ipotxa, *Latorrizko danborra* laneko Oskar hartatik ez oso urrun eta normaltasun definizioa bera zalantzan jartzen duena bera, bere inguruan gertatzen den drama sozialeko egiak islatzeko eta argitara ateratzeko egoeran dago.

Historiaren hasieratik beretik, ikusten ditugun unean beste gizakiak ez bezalakoak diren pertsonak alteritatea, bestetasuna irudikatzeko erabili izan dira. Izan ere, garaiera txikiak eragiten duen gorputz-proportziorik ezak segitzen du nolakoak garen eta gure mundua nolako den ulertzeko erabiltzen ditugun elementuetako bat izaten. Alabaina, anomalia fisikoak dituzten pertsonen gaineko pertzepzio publikoa aldatu egin da XX. mendean zehar, bai ikerkuntza antropologiko eta medikoei esker, bai teoria genetikoari, bai gutxiengoaren eskubideekin kezkatutako ideologien zein *Freak Theory* (fenomeno edo tipo bitxien teoria) izen probokatzailea eman zaion teoria berri samar baten garapenari esker. Berrikuntza horiek guztiek gorputz “anomaloa” gorputz desberdintzat definitu dute, besterik gabe³⁰. Muñozek izaki desberdin horien figurak moldatzen segitu zuen, George-ren eta Sara-ren kasuan bezala; azken hau, geroagoko obra batzuetan, identifikatu egingo zuen gainera, esaterako 1996ko *Sara with Billiard Table* (*Sara billar-mahaiarekin*) lanean.

ILUSIOAZ

Velázquezek margotutako gorteko ipotx ugarien artean bada *Meninak* (1656) lanean ageri den Margarita infantaren ohorezko dama gazte bat. Asko idatzi da Velázquezek, obra horretan, Errenazimenduaz geroztik irudikapen piktorikoan erregela izandako arauai amaiera eman zien moduari buruz. Leo Steinberg-ek aipatu zuen moduan, “*Meninei* buruz idatzia ilusionismoari eta artearen estatusari buruz azken aldi honetan izandako pentsamenduaren laburpena da [...]”; oso dilema estimatua da, egun, ikerlari,

geometra, metafisiko, argazkiko artista, semiologo, politikako eta gizarteko historialari, are pintura maite duten gutxi horientzat ere”³¹. Koadroa, duen titulua duela ere, artistaren autorretratu sarkorra da, erretratu ikusezin baten aurrean lanean ari dela. Filipe IV.a erregea eta Mariana erregina pintatzen ari delako konklusioa gela hondoan dagoen ispilu batean horien isla agertzetik ateratzen da. Alabaina, obra zoragarri honek sakonean planteatzen duen enigmak mihiseko espazio-logika bereziaren barnean errege-erreginek “benetan” duten kokapenaren zehaztapenik ezarekin du lotura, horri gehitzen zaiola Velázquez pintatzen ari den mihisean ageri dena –zerbait ageri bada– zer den jakiteko misterioa. Horrela, *Meninak* lanak zeharo galdera originala planteatzen du, solas konplexu, amaigabe eta beti pintorearen eta behatzailearen arteko balantzan dabilen baten bitartez mundu ikusgarria aurkezteko, irudikatzeko eta hautemateko moduaren gainean.

Garbi dago Muñozek sakonki ezagutzen zuela ilusio piktorikoaren palimpsesto handi eta dotore hau: “Koadro handi bat asmakuntza handia ere badela uste dut. Ikusten dena ilusio bat da. [...] Horixe da gure tradizio handia: pinturaren bitartez espazioa sortzea”³². Artistak bazekien, halaber, Michel Foucault-ek *Meninen* analisi zehatz-zehatz bat erabili zuela, 1966ko bere *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* (*Hitzak eta gauzak: giza zientzien arkeologia bat*) liburu hauslerako abiapuntutzat, liburu horretan irudikapen piktorikoa aztertzen baitzuen, jakintzaren egitura jakin batzuekin lotuz. Foucaultek zioen ezen Velázquezen obra pintura ilusionista klasikoaren adibiderik nabarmenenetakoa dela eta, pintura *irudikapenaren artea* delako ideia konbentzionala ordura arteko aurrekaririk gabeko “irudikapenaren irudikapen” bihurturik, pinturako interpretazio elementuarekiko kontzienteago egiten duela ikuslea³³. Dena den, hainbeste azalpen ahaleginen ondotik koadroak gordetzen duen funtsezko enigmak azalpenik gabe segitzen du, edo, pinturako terminoez adieraztearren, ikusezin izaten segitzen du. Emakumezko egile buru argiko batek adierazi moduan, “horixe da, hain justu ere, Foucaultek bere azterlanean jorratzen duena. Benetan bilatzen duena Norbera eta Bestea modu eroso batean elkartu ahal izango diren espazioa da. Espazio hori, haren hitzetan adierazita, ‘lengoiaren ez-lekua da’”³⁴.

Eta ez-leku horretantxe, errealaren eta fikzioaren arteko lerradura gertatzen den eremu borgiar horretantxe kokatzen du Muñozek bere obra, “lekurik gabeko leku” gisa eramanda hirugarren dimentsiora. Bere lanak aparteko presentzia fisikoa duten figurez betetzen dituelarik, horien artean egon baitaitezke txotxongiloak, akrobatak, elektronikoki bizia emandako humanoideak, bentrilokuo panpinak, ipotxak, emakumezko dantzariak eta Ekialde Hurbil zein Urruneko, esaterako Turkiako eta Txinako pertsonaia identifikagarriak, guzti-guztiak tradizionalki antzinako magiaren historiarekin eta ilusioaren arteekin lotuak, Muñozek jolas egiten du, propio egin ere, Mendealdean exotikoaren gainean izan den ideia historikoarekin eta prototipikoarekin. “Bestearen” definizio ahistoriko bat bilatu nahi du, aktiboki. Horren atzean irudikapenaren erronka bideratzeko duen interesa dago. Izan ere modua aurkitu nahi du, figurari moldatzen uztearren gudan *niaren* kontzientzia eta pertzepzio berritzaileak zabalduko dituen errealtate eta presentzia paralelo bat. Thomas McEvillek dioen moduan, “Bestea bilatzea gure *ni* aldakorraren berritasuna bilatzea da”³⁵.

IRUDI ANONIMOEZ

1990eko hamarkadaren hasieran Muñoz “solasaldi-eszena” sorta bat hasi zen lantzen, batzuen iritzi hark egin zituen obrarik enblematikoenak alegia. Figura anonimoz daude osatuak, ezaugarri generikoak eta

nortasunik gabeak diren figuraz, eta elkartzen dituztenean besteekiko interakzioa erakusten dute. Satioren kasuan bezala, goiko zatia gizakiarena da eta behekoa, aldiz, oinarri esferiko astun batean bildua dago. Gizakiaren batez besteko neurriaren azpitik daudela, bakar-bakarrik besoen kokapen edo jarreraz bereizten dira figura batzuk besteetatik.

Obra mota honen lehen adibidea *Entzuten ari den irudia* (*Listening Figure*) tituluko brontzea da, 1991koa, multzo baten parte izan arren bereizirik eta paretaren kontra jartzen den bost pertsonaietako bat bera, entzun ahal izateko izugarritzko arreta jartzeko jarrera gizatiar horrek are hunkigarriago egiten duela entzute horren ezinezkotasunagatik. Seuraten *Bainu-hartzaileak Asnieresen* obrak pertsonaiak bere isiltasun-espazioaren beraren barruan kokatzeko zuen formarekiko Muñozek adierazia zuen mirespena aipatutik, autore batzuek alderatu egin dituzte entzuten ari den figura horrek bere taldearekin duen erlazioa eta pintore frantsesaren koadroa³⁶. Salbuespena erreka barruan dagoen mutila da, eskuak deiaratu egin ahal izateko sabeltzen ari dena; horrexetatik sortua zen *Oihartzuna* (*Bainu-hartzaileak Asnieresen* lanerako estudioa). Soinuaren potentzial dramatikoak, ez baita soilik eszenari ematen dion izaera gogorazlean oinarritzen baizik eta oihartzunaren ondorengo itzuleran, bere espazioarekiko denboragabetasun berezi bat ematen dio koadroari. Agian horixe izango zen Muñozek *Entzuten ari den irudiaren* entzute posible horren bitartez lortu nahi zuena.

Obra horrek Muñozen lehen lanetako bat gogorazten digu, *Belarria* (1984), galeria bateko paretan zintzilik zegoen buztinezko belarri pintatu txiki-txiki bat. “Kontuz zer esaten duzun, paretak entzuten dute eta” esaera ere gogorazten digu, Dionisio Sirakusakoari (430-367 K.a.) buruzko kontakizun batetik datorkeen hura alegia, belarri-formako haitzulo bat zeukan eta hark, beste toki batzuetan esaten zutena entzutearren. *Solasaldi-eszena* (*Conversation Piece*) lanak, 1996koak, bost irudi dauzka; horien forma material puztuek eta horien azalerek erretxinaren eta kalamukiaren ukitu latza dute. Irudien arteko interakzioak elkartruke misterioetsua dakar berekin, agian sekretu xuxurlatu bati, isolamenduari, eusteari, desirari lotu bat.

Alabaina, gure espekulazioa alferrekoa da, zeren eta Muñozen figurak beti baitaude bere baitan bilduak, ikuslearen presentziarekiko ezaxola: bere enigmarantz erakartzen gaituzte, baztertzen gaituzten aldi berean. Muñozek berak azaldu moduan, “mundu material bat besterik ez daukazu beste mundu material bat azaltzeko, eta zirrikituetan den espazioa esanguraren eremua da”³⁷. Bai *Entzuten ari den irudia* laneko bai *Solasaldi-eszena* laneko pertsonaiek erdi itxiak dauzkate begiak, Elioten “nire tripak nire begien sokak”³⁸ bertsoa gogorazten diguten errai-ehunezko edo muskulu bertikalezko jausi irtenez estaliak bezala. Agian, horien artean dagoen dinamikaz dugun pertzepzioa erregulatzen duena, bakartze edo bere baitan biltze horretaz gain, literalki mundua ikusi nahi ez dutelako konklusioa izango da, hau da, ukimenez eta soinu bano arautzen ez den bilera bat esploratzen ari garelako konklusioa.

1990eko hamarkadaren erdialdean, Muñozen figuretako batzuek irudi gizatiarragoa bereganatu zuten, eta zangoak, oinik gabeak izan arren artean, lehenagoko lasta astunetatik libre ziren jada. Art Noveau estiloko zeramikazko busto batetik abiatutik egin molde-lanak izaki, pertsonaia guztiek fisionomia berdina dute, ezaugarri asiarrak eta barre karkara adierazten duketen begitarteak. *Askotan* (*Many Times*), 1999koa, konposizio handia da, ehunka figura berdinez osatua; indar dramatiko handiko erretaula, non aktore multzo txikiak nahasi ageri diren, interakzio emozional batez hitz egiten diguten aurpegi irribarretsuz, obraren tentsio psikologikorako interakzio hori berori bezain garrantzitsuak diren espazioek

banantzen dituztela. Ikusten dugu, eta horixe da garrantzitsuena, horiek guztiek besteen ispilu gisa dihardutela, elkarrekiko ispilu-elkartruke itxi eta amaigabe batean, enpatia antropoformikoa uxatzen dutela eta behatzailearen isolamendu sententzia, berriz, areagotzen, figuren artean ibil baitaiteke hura, figurek bere begirada finkoarekin ikusi ezingo balute bezala.

Ispilua, artearen historian zehar alteritatea adierazteko behin eta berriro erabilitako tresna izana bera (Borges-en motibo gogokoenetakoa ere izan zen), sarritan ageri da Muñoz-en obran, esaterako 1996ko *Eserita dauden bost irudi* (*Five Seated Figures*), 1997-2000ko *Itsasoari begira* (*Staring at the Sea*) eta egin zuen azkeneko lanetakoa dugun 2000ko *Irudi bat* (*One Figure*) lanean. *Meninak* obran ispiluak eragiten duen etenarekin gertatzen den moduan –mihiseko logika espazialak eta perspektibak behatzailea dagoen kanpo espazio berean jartzen baitituzte errege-erreginak–, *Askotan* lanean aurkitzen dugun irudia ez da gurea, baizik eta alteritatearena, zentzu lacandarrean betiere. Muñozek zioen ezen “batzuetan, nire pertsonaiek islatzerik ez duen ispilu baten antzera jokatzen dutela. Gure begiradari buruzko zerbait esateko daude hor, baina ezin dute hori egin, ez digutelako geure burua ikusteko aukerarik ematen”³⁹. Muñoz-en lanek topaketa bat sortzen dute, norberaren errekonozimendua eta Bestearen isla etengabe txandakatzen dituen ispilu batekin aurrez aurre egotearen antzera. Arao baten gisan espazio bat eskaintzen dute, eta horretan Norberak eta Besteak topo egin dezakegu esanguraren eremu hitzik gabean. Gure kontzientziaren ispiluaren metafora liluragarritzat har daitekeena Muñozek eskultura forma ematen dion irudikapenaren ber-irudikatze saihekorra, aipamenezkoa eta erakargarria da⁴⁰.

EPILOGOA

Muñozek hil aurretik eman zuen azken elkarrizketan honakoa adierazi zuen: “Hauxe da gure garaiotako arte adierazpen onenetako batzuen muinean dagoena: gauzak egiteko moduaren gaineko kontzientziaren eta gauza horien itxuraren arteko talka. Egiteko modua funtsezkoa da sortzen den ilusiorako. Oso harrigarria da zein gogo handia dugun existitzen ez den zerbait ikusteko”⁴¹. Guk sinesgaiztasuna *kontzienteki* etetea baliatzen du Muñozek –hots, egiten duen obraren ilusioan gu geure borondatez eta une batez sartzea, geure buruaren gaineko gogoetarako eskubidea galtzeke baina–; horrela, aukera ematen digu bere diferentzia bateraezinekin hartu-emanen sartzen garenean geure buruaren gaineko zein munduan dugun lekuaren gaineko beste kontzientzia baten esparrura iritsi ahal izan gaitzen. Muñozentzat Francesco Borromini arkitektoa “engainuaren maisua”⁴² zen, eta hurrena zioskun ezen “artista garaikide on askok Barrokoko maisu handiek adina teknika dutela. [...] Lortu behar duzuna zera da, pertsona horrek, une batez, konfiantza izatea, sinetsi nahi duena egia delako konfiantza alegia. Eta agian horrela egoera horretatik beste errealitate bat erdietsi ahal izango duzu, eta [pertsona hori] harritzera heldu”⁴³.

Bere ibilbidearen hasieran, *Eskailera kiribila* egin eta gutxira, Muñozek idatzi zuen ezen Borrominik hain trebeki sortu zuen mota horretako eskailera baten helikoide formak “igotzen eta, aldi berean, jaisten eta bere zero geometrikoa biratzen duelako”⁴⁴ itxura ematen duela. *Eskailera kiribila* mugimendu aldibereko batez, gorpuztu egiten zuen jaitsieraren zein igoeraren potentziala, eta Muñozek fenomeno hori esploratzen segitu zuen bere emakumezko dantzari txikietan ezen, molde erdiesferikoetan konprimituak

daudela, dauden tokian bertan beste inon ezin dute bira egin. Obra horiei buruz hurrena esan zuen: “zerikusia zu[t]en [...] mugimendu etengabe batekin; alabaina horretan [emakumezko dantzaria] toki berean zegoen beti. [...] Obra irtenbidea zein irtenbidea bilatzea da, aldi berean”⁴⁵. Egin zuen bere azken obra handian, *Lotura bikoitza* da, Muñozek ideia hori ikertzen segitu zuen, ideia horren denbora, espazio eta forma aldetiko konplexutasun sakona. Muñozek bere ohar-koadernoetan behin eta berriro kopiatu zuen Elioten *East Coker* laneko ahapaldi batek, emakumezko dantzaria dagoen kale itsua deskribatzeaz gain, Juan Muñozen beraren ibilbide artistiko zirkularrak izan zuen konklusio garailea deskribatzen du, profetikoki deskribatu ere, hark utzitako legatuarekin batera:

Han edo hemen ez dio axola
geldirik egon eta mugitzen segitu behar dugu
beste intentsitate batean sartuz...
Nire amaieran da nire hasiera.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]