

GRAMÁTICA DEL PLIEGUE
UNA ESTÉTICA DE LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

Xavier Gómez Artiola

TESIS DOCTORAL UPF / 2021

DIRECTOR DE LA TESIS
Dr. Fernando Pérez-Borbujo

DEPARTAMENT DE HUMANITATS



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis nace del impacto que la obra de Juan Muñoz tuvo sobre el autor mucho antes siquiera de que se planteara realizar una tesis. Primero fueron, quizás, las imágenes vertidas sobre las páginas de una revista dominical, en ocasión de la retrospectiva que el Reina Sofía le dedicó en 2009. Imágenes que resonaban por su profunda extrañeza y, a la vez, por su honda familiaridad, algo que las convertía todavía en más inquietantes. Estas imágenes persistieron y lo que también persistió fue la curiosidad por esta persistencia –si se nos permite el juego de palabras. Finalmente se dio la oportunidad de experimentarlas en persona, en diferentes sitios –galerías, salas de exposición, grandes museos. La experiencia fundamental vino en 2015, con la retrospectiva dedicada a Muñoz en el HangarBicocca de Milán. Allí, en el antiguo recinto industrial de la Pirelli, todo aquello que había nacido seis años atrás se confirmó con una fuerza muy superior. De ese impacto –interior, profundo– nace esta tesis.

En primer lugar me gustaría agradecer al Dr. Pérez-Borbujo –estimado Fernando– su inapreciable guía durante todos estos años. Creo sinceramente que, además de las tutorías personales, en las que revisábamos la marcha de la tesis, me influyó todavía más su maestrazgo carismático, recibido durante los numerosos cursos del máster de la facultad. Allí están las lecturas, las menciones precisas a los pasajes clave, las relaciones sorprendentes e inesperadas entre autores e ideas, los guiños irónicos y la encarnación de una profunda inteligencia filosófica y humana. Sin él esta tesis no sería posible.

En segundo lugar están todas las personas que, en mayor o menor grado, han permitido que esta tesis se pudiera felizmente completar. Por supuesto, mi familia: mi madre Montserrat, mi padre Jacinto y mi hermana Silvia. Todos ellos han aguantado conmigo la respiración, hasta el día de la finalización de esta tesis. Ellos me han animado e impulsado a lo largo del tiempo. Debo especialmente el impulso final a mi prometida, Isabel, a quien agradezco su infinita paciencia y apoyo amoroso.

RESUMEN

El presente texto realiza una interpretación creativa y novedosa de la obra del artista Juan Muñoz, uno de los más influyentes no sólo a nivel nacional sino a escala internacional en las dos últimas décadas del siglo XX. Para ello se bucea, en primer lugar, en las fuentes humanas y artísticas de las que bebió el artista y que influyeron directamente en su concepción del arte y del mundo. Para esta tarea se estimó necesario investigar en profundidad qué le pudo enseñar su primer y duradero maestro, Santiago Amón, labor que estaba sin realizar por la crítica y que se estima fundamental. La interpretación continúa a partir de una lectura del Minimal desde el punto de vista del propio Muñoz, interpretación que fructifica y que se interpenetra continuamente con el resto del texto de la tesis. Se explora también su relación con la espacialidad de la arquitectura del siglo XX, en donde se va a encontrar una de las fuentes para la gramática que, según nuestra hipótesis, representa mejor el alcance y la complejidad de su obra. A partir de la lectura de las fuentes críticas, se interpreta la obra de Muñoz en relación a un marco gnóstico nihilista –algo que también constituye una novedad. Por último, se incardina todo este discurso en la parte final, en donde se expone la gramática del pliegue que da título a la tesis, cuya lógica permitirá comprender cómo Muñoz anima su obra a partir de múltiples estratos de significación, así como en concepciones de espacio y tiempo divergentes, implicando a su espectador a un nivel existencial inusitado.

Palabras clave: Amón, Minimal, Smithson, Venturi, Espacio, Tiempo, Nihilismo, Gnosticismo, Existencialismo, Ontoestética, Barroco, Pliegue, Inmanencia.

ABSTRACT

Our dissertation is a personal and creative take on the work by the late artist Juan Muñoz, whose influence both at a national and international level in the last two decades of the XXth century is undisputed. To achieve this goal it has been necessary to delve into the human and artistic influences that shaped his worldview at an early stage of his life. Particularly, he was influenced very early on by his first mentor, Santiago Amón, a prominent art critic and leader of numerous initiatives that strived to bring news of state-of-the-art artistic movements into Franco's Spain. Our interpretation continues with an innovative analysis of the foundations of Minimal Art which, departing from the opinions of such an art by Muñoz, challenges their own assumptions and demonstrates their own logic failures. An overview of the poetics of space in the XXth century is also developed, and Robert Venturi's conception of complexity and contradiction in architecture is well taken into Muñoz's own artistic grammar. We also push forward the most established interpretation of Muñoz's work, and take it to the farther limit of nihilism, which undoubtedly is gnosticism. In the last part we take the risk, even if it is well substantiated, to propose an interpretative grammar of Muñoz's work, one that would be able to cope with its multiple strata of significance and diverse coexisting conceptions of space and time, based on the idea of the (baroque) fold.

Keywords: Amón, Minimal Art, Smithson, Venturi, Space, Time, Nihilism, Gnosticism, Existentialism, Ontoaesthetics, Baroque, Fold, Plane of Immanence.

ÍNDICE

1 PRIMERA PARTE	10
1.0. NOTA DE ESTILO Y ADVERTENCIA INICIAL	10
1.1 LA EDUCACIÓN BAJO SANTIAGO AMÓN	11
IDEAS ESTÉTICAS FUNDAMENTALES EN SANTIAGO AMÓN	12
ARTE, HOMBRE Y VIDA EN SANTIAGO AMÓN	12
LAS 2 VÍAS FUNDAMENTALES DE PENETRACIÓN EN EL MISTERIO	16
AMÓN Y LOS DIFERENTES MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS	28
1.2.1 LA RECEPCIÓN DEL ARTE MINIMAL EN JUAN MUÑOZ	33
EL MINIMAL	34
CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DEL OBJETO Y DE LA ESTÉTICA MINIMAL	36
PUNTOS CRÍTICOS (1) EL OBJETO MINIMAL EN TANTO QUE OBJETO	40
EL OBJETO TÉCNICO Y LA TECNIFICACIÓN DEL HOMBRE EN JÜNGER Y SMITH	41
HEIDEGGER Y LA <i>GESTELL</i>	43
DEFINICIÓN DE LA <i>GESTELL</i>	44
LA SOLICITUD DEL ESPECTADOR	48
EL OCULTAMIENTO Y LA PIEZA MINIMAL	51
EL TERCER OCULTAMIENTO	56
MICHAEL FRIED: 'PRESENCE 'Y 'PRESENTNESS'	63
PUNTOS CRÍTICOS (2) LA OBRA MINIMAL Y SU ESPECTADOR	69
AMPLIACIÓN PERCEPTIVA Y EXISTENCIA HUMANA	69
EL ESTADO INTERIOR DEL ESPECTADOR: LO TRÁGICO Y LO INAUTÉNTICO	75
PUNTOS CRÍTICOS (3) LA OBRA MINIMAL Y EL ESPACIO	78

RICHARD SERRA Y SU PROPUESTA FRENTE AL MINIMAL	91
1.2.2 LA RECEPCIÓN DE LA ARQUITECTURA EN JUAN MUÑOZ	100
SOBRE EL MOVIMIENTO MODERNO	102
LA PROPUESTA DE ROBERT VENTURI	116
1.2.3 INFLUENCIA INMEDIATA: AÑOS SETENTA Y OCHENTA	124
LA TEORÍA Y EL ARTE DE ROBERT SMITHSON	124
OTRAS INFLUENCIAS INSOSLAYABLES SOBRE LA OBRA DE MUÑOZ	142
2 SEGUNDA PARTE	146
2.1 MARCO GENERAL DE LA OBRA DE JUAN MUÑOZ	146
2.1.1 LA RECEPCIÓN DE SU OBRA EN ESPAÑA Y EN EL EXTRANJERO	146
2.1.2 LA OBRA DE MUÑOZ SEGÚN SUS PROPIAS PALABRAS	171
2.1.3 RELECTURA DE LAS FUENTES A LA LUZ DEL Gnosticismo	189
2.2 LA GRAMÁTICA GNÓSTICA EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ	207
2.2.1 CONDICIÓN GENERAL DE LA EXISTENCIA SEGÚN JUAN MUÑOZ	207
LA CAÍDA EN EL MUNDO: LA LLUVIA	207
LA TEMPERATURA DEL MUNDO: EL FRÍO	230
LA AUSENCIA DE RAÍZ ONTOLÓGICA EN EL MUNDO: EL DESIERTO	237
2.2.2 ELEMENTOS FÍSICOS DEL MUNDO COMO LABERINTO	268
LO URBANO	268
EL MURO: LA CONSISTENCIA, LA DUREZA	273
MOTIVOS DE ELEVACIÓN: LA (DES)ORIENTACIÓN SOBRE LO EXTENSO	282
ELEMENTOS DE LA INTERIORIDAD	332

3 TERCERA PARTE	339
3.1 LOS TRES PLIEGUES EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ	339
UNA DEFINICIÓN DEL PLIEGUE O DE LOS PLIEGUES MUÑOCIANOS	339
EL PRIMER PLIEGUE	346
EL SEGUNDO PLIEGUE	352
EL TERCER PLIEGUE	365
3.2 CONCLUSIÓN	391
4 ANEXOS	395

1 PRIMERA PARTE

1.0. NOTA DE ESTILO Y ADVERTENCIA INICIAL

El formato de esta tesis supone una serie de decisiones que nos gustaría explicar en este momento, antes de empezar propiamente su lectura. Una de ellas, que salta a la vista del lector, es la del interlineado: aunque es costumbre para el formato de una tesis doctoral seleccionar un interlineado a punto y medio o, incluso, a dos puntos, para comodidad de los miembros del tribunal que han de leerlo, nosotros hemos decidido mantener el interlineado a un punto. Esta decisión se ha tomado porque creemos que es preferible mantener las imágenes de las obras que se van a comentar en el cuerpo del texto, antes que desplazarlas a un anexo que haría más engorroso su consulta. En la medida en que las fotografías de las obras ocupan un espacio considerable, el espacio para el texto se ve reducido, y un interlineado que fuera más allá de un punto alargaría considerablemente la extensión de esta tesis, algo que estimamos innecesario. Pedimos disculpas, pues, si este interlineado sencillo puede molestar a alguno de los (esperamos) múltiples lectores. Por la misma razón antes expuesta, se ha estimado preferible incorporar las notas al pie de página, que son múltiples, en la propia página, y no derivarlas, como en el caso de las imágenes, a un anexo posterior. Por otro lado, como formato para las notas al pie y la bibliografía se ha escogido el estilo Chicago, en su última versión –que es la número 17–, consultable cómodamente vía internet. En este sentido, esta última versión de Chicago a la que nos hemos ceñido, incorpora una serie de recomendaciones que pueden chocar, quizás, al lector más veterano. Por ejemplo proscribire el uso de los ‘id.’ o ‘ibid.’ a pie de página, y recomienda que en las citas se mantenga siempre alguna referencia a la fuente original, aunque sea en forma abreviada –cosa que hemos hecho.

Otra de las decisiones que se han tomado es la de traducir todos los textos en lenguas extranjeras al español. Si no se indica lo contrario, todas las traducciones son propias.

Ésta no es, por otra parte, una introducción al uso. Estimamos que resulta bastante innecesario exponer aquí, aunque sea de forma sucinta, la biografía del autor estudiado. La mejor fuente para ello se encuentra hoy en la página web dedicada a la obra del autor, magníficamente coordinada por Vicente Todolí, específicamente en su apartado ‘cronología’. Dejamos aquí el enlace para mayor comodidad del lector:

<https://juanmunozestate.org/chronology/>

Esto no significa, por otro lado, que no se dé o se utilice en la tesis indicación biográfica alguna. Al contrario, nuestra decisión ha sido la de centrarnos en aquellos momentos vitales de mayor importancia, que sí serán desarrollados ampliamente en el cuerpo de la tesis –empezando por el apartado 1.1.

1.1 LA EDUCACIÓN BAJO SANTIAGO AMÓN

“[...] La formación que recibí a los catorce, quince, dieciséis –tanto en el colegio como privadamente de Amón– fue inmensa. Fui increíblemente afortunado de recibir este conocimiento en aquel momento de mi vida”¹.

El primer hito fundamental en la educación artístico-sentimental de Juan Muñoz se encuentra en el maestrazgo que encarna la figura de Santiago Amón. Amón es una figura polifacética donde las haya: profesor de instituto de latín y griego, agitador del mundo artístico y cultural del Madrid de los años sesenta y setenta, fundador de revistas –como *Nueva Forma* (1966-1975)–, colaborador en innumerables otras publicaciones, co-fundador de *El País*, en donde sería la pluma encargada de la crítica de arte hasta principios de los ochenta, y muchos otros empeños más. Entre ellos, durante los años 1967 y 1969 –cuando Juan contaba entre 14 y 17 años– Amón acudía dos tardes a la semana al domicilio familiar de los Muñoz, y proporcionaba a Juan y a su hermano mayor Vicente nociones básicas de (historia del) arte. Como podemos suponer, Santiago Amón no era un profesor particular al uso, sino una persona embarcada en un proyecto personal de vida en donde el arte jugaba un papel fundamental. Se trataba más bien de una especie de chamán de voz cautivadora y conocimiento enciclopédico, capaz de transmitir no sólo pasión, sino necesidad existencial por el arte. Por esto estimamos fundamental conocer qué ideas pudo inculcar tan tempranamente a nuestro artista, para comprobar más tarde cómo las pudo hacer suyas o cómo las acabó por descartar –si es que lo hizo.

IDEAS ESTÉTICAS FUNDAMENTALES EN SANTIAGO AMÓN

Los herederos de Santiago Amón han habilitado una página web² en donde se recoge la mayor parte de su obra escrita. Para redactar estas páginas hemos bebido en su mayor parte de las fuentes aquí indexadas y archivadas, con la ayuda de algún que otro documento suplementario que no se encontraba en ellas. En cualquier caso, hemos podido comprobar que Amón era un hombre de fuertes convicciones y de ideas pertinaces, que se van repitiendo con determinación en sus textos. Por esta razón, estimamos que a partir de estas fuentes consultadas –más o menos una cuarentena de artículos y ensayos, que se expanden a lo largo de tres décadas– uno se puede llevar una idea bastante certera de su pensamiento y, por esto, qué habría podido transmitir a Juan y Vicente Muñoz en estos años formativos. Esto resulta más cierto si consideramos que en los mismos años en que estuvo en contacto con los Muñoz, Amón andaba embarcado en su proyecto más personal, la revista *Nueva Forma*.

ARTE, HOMBRE Y VIDA EN SANTIAGO AMÓN

En primer lugar hay que destacar cómo para Amón todo arte supone “una concepción del hombre y de la vida”³ –fórmula que repite con formas análogas en diferentes contextos, sea discutiendo sobre el románico, sobre el arte Minimal, o sobre la obra contemporánea de Chillida. O quizás, dicho de otra manera, para él el arte no sería arte

¹ Paul Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, en Muñoz, Juan. *Juan Muñoz*. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2001.

² <http://www.santiagoamon.net/>

³ Santiago Amón, “Minimal-Art y aburrimiento”, *La Vanguardia*, 5 de marzo de 1981.

sin que éste suponga, al mismo tiempo, una verdadera afirmación tanto sobre la existencia humana como sobre la esencia del mundo, que es *lo vital*. Esto implica que lo estético ha de tener una “universalidad genuina”⁴. En este sentido, el abuso despótico del artista estribaría, para Amón, en el “trueque de la realidad por las categorías subjetivas”⁵. Así, lo que el arte ha de abrir a su espectador es una ventana de conocimiento directo de lo propiamente vital, como por ejemplo asevera que produce la obra de Mondrian, que define como “la afirmación sin reservas de un acto creador abierto genuinamente a la vida, al sentido, a la íntima conciencia y palpación de la vida, a la integración formalizadora de todas las maneras y manifestaciones vitales”⁶. Por esto podríamos decir que Amón no tiene preferencia por un estilo o escuela artística, sino que admite “todas las maneras y manifestaciones vitales” siempre que en ellos compruebe una perfecta síntesis entre forma y fondo, entendiendo por fondo lo “orientado a la vida y al sentido de la vida”⁷ –y el sentido de la vida no sería otro que la afirmación de lo vital. Así, dice que “basta con que la obra esté bien hecha, porque una obra bien hecha es ya una buena acción, éticamente válida, por tanto”⁸. Es decir: una obra bien hecha es la que orienta al espectador hacia la vida. Pero para ello es fundamental que el artista se nutra de su experiencia vital y la refleje en su creación. Pero, ¿qué significa aquí ‘experiencia’? ¿Y qué significa ‘vida’ y ‘lo vital’? En este sentido, Amón se enmarca en la tradición que va de Dilthey y Nietzsche a Heidegger, pasando por Bergson y Husserl. De Nietzsche destaca cómo la vida no sólo es un valor, sino *el* valor, que no debe ser medio para ningún otro fin. De Dilthey le parece relevante cómo la vida experimentada, esto es, la vivencia, se traduce siempre en expresión. De Husserl le interesa la idea de un retorno fenomenológico a la inmediatez de lo dado en tanto que dado, y desde donde debe empezar siempre todo movimiento intelectual que siempre será ya *posterior*.

Sin embargo, Bergson y Heidegger son los dos filósofos más citados en los escritos de Amón y, por esto, ciframos en ellos la máxima importancia para el autor. En cuanto a Bergson, le interesa fundamentalmente su concepto de *intuición vital*. Según Amón, Bergson explica que el instinto está “ligado al presente, a lo real e inmediato” y “conoce la vida desde dentro, pero es ciego”. En cambio, la inteligencia “no está ligada al presente inmediato [...] pero su conocer es desde afuera”. La síntesis única de instinto e inteligencia, de lo que es ciego y desde adentro, con lo que sí ‘ve’, pero desde afuera, y que como conjunción sólo sería posible en el ser humano, constituyendo su esencia más propia, produce “la intuición vital, forma suprema del conocimiento y la única capaz de ponernos en contacto con la realidad”⁹. Esto responde la pregunta anterior acerca de qué

⁴ Santiago Amón, “La primera exposición de Lucio Fontana”, *Nueva Forma*, No. 29 (Junio 1968). En el sentido de esta universalidad que se le pide al arte, véase la siguiente cita del mismo artículo: “El mero eclecticismo de estas formas de trazo moderno [se refiere a buena parte del arte abstracto posterior a la Segunda Guerra Mundial], vacía ya de su inicial contenido, despojadas de su intención original y fracturadas, especialmente de un contexto cósmico, han sido causa verdadera y principio del estilo internacional, cuando no de una moda distinguida”. Se hace necesario, pues, un “contexto cósmico”, que significa verdadera religación del arte con el hombre de su tiempo. Cuando éste falta, según Amón, el arte se torna mera academia sin valor artístico, humano u ontológico alguno.

⁵ Santiago Amón, “Desmitificación y neo-expresionismo”, *Cuadernos para el Diálogo*, No. 135 (Diciembre 1974).

⁶ Santiago Amón, “Pervivencia y lenguaje de Piet Mondrian”, *Nueva Forma*, No. 64 (Mayo 1971).

⁷ Santiago Amón, “Piet Mondrian”.

⁸ Santiago Amón, “La vanguardia y su concepto”, conferencia en la Fundación Juan March, 16 de febrero de 1988. Audio, 1:11:31.

⁹ Esta cita y las dos anteriores pertenecen a Santiago Amón, “El arte y el espacio”, *Nueva Forma*, No. 51 (Abril 1970).

era o qué debía ser ‘experiencia’ para el artista: la intuición de lo vital que es el corazón de lo real, que es lo que sería capaz de superar las antinomias conceptuales que estaban en el corazón de la filosofía de Kant, de cuyo rechazo parte Bergson –que llama a esta intuición vital “empirismo verdadero” en *La mente creativa* (1934). A partir de esta intuición, y con el recurso a una inteligencia que interviene en el proceso plástico de plasmación de esta intuición en un objeto artístico, el artista sería capaz de trasladar al espectador esta intuición vital como conjunción de instinto (y, por lo tanto, de vida *cualitativa* en movimiento, *durée*), y de inteligencia (que, como expresión última de la evolución creadora, se constituye también, gracias a esta conjunción, en máxima encarnación de esta vida cualitativa). Por otra parte, esto responde asimismo a la pregunta acerca de qué sea lo ‘vital’: para Amón, principio de realidad y, por esto, de lo inapresable, de lo cualitativo al modo de Bergson. Un flujo creador inagotable, no sujeto a la mera iteración matemático-geométrica y, por esto, fuente de un *tiempo diferente*, germen de libertad existencial.

En cualquier caso vemos que el interés principal de Amón está en la inmediatez del contacto con lo vital, que sería lo real, y que es el arte el que, por comparación con el resto de objetos o entes de la vida cotidiana, permitiría un acceso privilegiado a esto vital y real. Esto nos abre a la idea de *diferencia*, que Amón lee en Heidegger, convirtiéndolo en otro de los ejes de su pensamiento. Por ejemplo, en una glosa a la exposición de Lucio Muñoz –que, a pesar de su apellido, no tiene nada que ver con Juan Muñoz– en la Galería Juana Mordó (1974), recuerda que los objetos en la pintura del primero “vienen a suscitar sin preámbulos el gran tema olvidado, el que abarca y reduce todos los temas, el que hace que nuestra conciencia se asome súbitamente al fenómeno de los fenómenos: al enigma de ser. Lucio Muñoz es uno de los artistas que con mayor inmediatez nos propone la diferencia entre el ser en general y las cosas existentes”¹⁰. Como es bien sabido, el pensamiento heideggeriano –singularmente en *Ser y tiempo* (1927)– se fundamenta en dos ideas básicas: que existe una diferencia ontológica entre los entes y ‘lo que hace que estos entes *sean*’ (y esto se pone entre comillas no sólo porque no es una cita literal sino porque, según el mismo Heidegger, el ser en tanto que tal es indefinible); y que existe un olvido existencial cotidiano de esta diferencia ontológica en virtud de una “comprensibilidad de término medio”¹¹, que da siempre por hecha la comprensión de en qué consista ‘ser’. Este olvido es trágico por una razón: porque la diferencia entre el ser y el ente es una diferencia *cualitativa* y, por esto, el ser humano –el *Dasein* para Heidegger–, sumido en una existencia de olvido ontológico, vive una existencia que Heidegger llamará inauténtica. En cambio, la existencia auténtica, que se cifra en el cuidado de lo ente en virtud de la escucha atenta de esta diferencia ontológica, es la que liberaría la potencia de lo humano en su existencia temporal. De la misma manera que en Bergson el tiempo cualitativo es inapresable por la físico-matemática, así también en Heidegger el ser de los entes es previo a la modificación que establecerá sobre este ser la esencia de la técnica. Lo inapresable, que es una diferencia no meramente repetitiva o iterativa, sería para ambos el corazón de lo real, el “enigma de ser” –en palabras de Amón.

Lo ‘vital’ en Heidegger será aquello que el alemán había entrevisto en la *physis* de los presocráticos, un emerger que es el mostrarse o manifestarse del ser de los entes –o, más bien, un desocultarse del ser en lo ente que conlleva al mismo tiempo un ocultarse del

¹⁰ Santiago Amón, “El arte de Lucio Muñoz y el sentido de la diferencia”, *Gazeta del Arte*, Año II, No. 36 (15 de diciembre de 1974).

¹¹ Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (Madrid: Trotta, 2003): 27.

ser de este ente en tanto que ser, preservando su misterio. Esta emergencia acabará por incardinarse en el concepto heideggeriano de *Ereignis*, o ‘acaecimiento apropiador’ [en su traducción más estricta, pero que también ha sido traducido como ‘acontecimiento’ o ‘evento’], como acontecer del ser en lo ente por antonomasia.

Vemos, pues, que Amón observa una analogía entre los pensamientos de Bergson y de Heidegger, por la que se establece esta diferencia –lo cualitativo– como impulso o emergencia de lo real, que tendría su matriz en la diferencia ontológica del ser, que a su vez sería lo que impulsa la vitalidad de lo ente, y cuya experiencia abriría al ser humano a la posibilidad de una existencia también cualificada o auténtica. De la conjunción de estos conceptos da fe, por ejemplo, la siguiente cita, que viene a propósito de la obra de Antonio López García: “Él ha visto la vida y ahora la derrama sobre la faz del lienzo. El ha contemplado la verdad del ser, la belleza del mundo, y ahora las comunica a los ojos de los hombres”¹². De la misma manera Mondrian crea su obra “desde la entraña vital”¹³ a pesar de que su pintura sea absolutamente abstracta. Así pues, Amón parece identificar lo ‘vital’ bergsoniano con el ‘ser’ (entendido como diferencia ontológica) heideggeriano del modo en que estamos describiendo.

La contrapartida, como decimos, es que en la existencia común esto cualitativo tiende a ser olvidado por su misma patencia o latencia. En este punto debe acudir la obra de arte como remedio, y Amón –aunque ya hemos dado señales previas de ello– parece adherirse a la ontología del arte expresada por Heidegger en “El origen de la obra de arte”¹⁴. Véase, por ejemplo, la siguiente definición:

“La obra de arte no es, precisamente, el objeto situado ahí, sino, y ante todo, el acontecimiento que se teje entre la particular energía que ese objeto posee y las reacciones psíquicas que desata de parte de quien lo contempla. [...] Porque es esa interna energía, concentrada, acumulada, acrecida en el poso de su intrínseca duración, la que desata en el contemplador todo un caudal de reacciones psíquicas, la que, en suma, provoca el acontecimiento característico de la verdadera obra de arte”¹⁵.

En “El origen de la obra de arte” Heidegger discute precisamente el estatuto ontológico de la mera cosa, del útil y de la obra de arte. En este sentido, de la misma manera que Amón dice que “la obra de arte no es [...] el objeto situado ahí”, Heidegger afirma que “el camino para determinar la realidad cósmica de la obra no va de la cosa hacia a la obra, sino al contrario de la obra a la cosa”¹⁶. Y, ¿qué es, pues, la obra? La obra es aquel ente

¹² Santiago Amón, “Antonio López García”, *Nueva Forma*, No. 42-43 (Julio 1969).

¹³ Santiago Amón, “El arte abstracto y la poesía”, *Índice de Artes y Letras*, Año XII, No. 109 (Enero 1958). En este sentido vitalista Amón interpreta la línea que va de Nietzsche a sus contemporáneos Derrida, Deleuze, Foucault, pasando por el surrealismo de Ernst o Klee, y a los escritores Bataille y Artaud. En rigor, la generación filosófica contemporánea es la que haría “vigente” [citado en Santiago Amón, “El cincuentenario del primer manifiesto surrealista. Segunda parte”, *Gazeta del Arte*, Año III, No. 39, (30 de enero de 1975)] el vitalismo nietzscheano [algo que afirma también de forma análoga en los artículos “Racionalismo, encrucijada y abstracción” [*Revista Común*, No. 1 (Enero 1979)] y en “Kandinsky y la abstracción” [Conferencia en la Fundación Juan March. 20 de octubre de 1978. Audio, 1:18:44]].

¹⁴ Martín Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1958): 35-123.

¹⁵ Santiago Amón, “Antonio López García y su obra artística”, *Revista de Occidente*, Tercera Época, No. 19 (Mayo 1977).

¹⁶ Heidegger, “Origen”, 67.

que “pone en operación la verdad”¹⁷, esto es, que sirve a la *aletheia*, al desocultamiento o emergencia del ente en su matriz ontológica. Esta emergencia no sería otra cosa que “el acontecimiento” de Amón –el *Ereignis* heideggeriano. La “particular energía que ese objeto posee” proviene exactamente de su diferencia *operativa* con el resto de los entes y, a decir de Heidegger, de que en la obra de arte “la obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia”¹⁸ o bien sostiene “aquel empuje en lo extraordinario”¹⁹. A diferencia de la mera cosa y del útil, la obra de arte en tanto que ‘obra’ (esto es, en tanto que sustantivo y como verbo de tercera persona del singular del presente de indicativo) “abre un mundo”, y este abrir es la particular energía de la que Amón habla. Además, no sólo abre, sino que “mantiene” y lo hace de forma “imperiosa”, como en la cita de Amón la energía era “concentrada, acumulada”, y que se resuelve como un “poso”, de la misma manera que en Heidegger es “permanencia” que se asienta o “descolla *sobre sí misma*” (como, más adelante, Heidegger también relacionará la obra de arte con “un reposo que es una íntima concentración de movimiento”²⁰). En este sentido, véase por ejemplo cómo habla Amón de la obra de Antonio López García:

“El paso y el retorno de las luces, de los días, de las estaciones..., acuden al paciente empeño repetitivo de López García en pos de la aprehensión de aquel fragmento de la realidad que, cayendo epifánicamente bajo sus ojos, ha de consumarse en colmada duración, en pulsación sonora del tiempo”²¹.

En la obra de arte se concentraría y se sostendría de forma estable la verdad desvelada del ser, y este *concentrarse* se convertiría en acontecimiento, esto es, no sólo en un mero ‘estallido temporal’, por así decirlo, sino en una *sostenida* temporalidad cualitativa, diferente –“colmada duración”, como dice Amón en la cita anterior acogiéndose de nuevo a Bergson– que es lo que “desata en el contemplador todo un caudal de reacciones psíquicas”²², que podría ser interpretado como un proceso complejo cuyo *telos* sería el despertar al contemplador de su existencia inauténtica, del olvido de la diferencia ontológica²³ –así la obra “epifánicamente bajo [nuestros] ojos”. En este sentido Heidegger habla de la “la más alta movilidad”²⁴ en la obra de arte, a la que va unido de forma necesaria el reposo de que hablamos en el párrafo anterior. Esta movilidad y reposo “no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser-uno-para-otro y el

¹⁷ Heidegger, “Origen”, 68.

¹⁸ Heidegger, “Origen”, 74.

¹⁹ Heidegger, “Origen”, 106.

²⁰ Heidegger, “Origen”, 80. Hay que recordar, sin embargo, que este ‘abrir un mundo’ de la obra de arte tiene el contrapeso del movimiento de retención u ocultación de lo que Heidegger llama ‘tierra’, que no sólo es lo matérico que conforma la obra de arte en tanto que cosa, sino que más adelante desarrollará en una estructura metafísica que el filósofo llamará *Geviert*, cuaterna de elementos configuradores del cosmos del existente.

²¹ Amón, “Antonio López García y su obra artística”.

²² Y no hay más que recordar la descripción que da Bergson del proceso por el que se alcanza la simpatía en su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889), precisamente como caudal psíquico de “progreso cualitativo”.

²³ Por otro lado, esta misma poética o una poética análoga por la que se “enfatisa la vocación del arte como reestimulante de la percepción y como recuperación de la fresca de la experiencia a partir del entumecimiento habitual y reificado de la vida cotidiana en un mundo abandonado” [Fredric Jameson, “Equivalentes espaciales en el sistema mundial”, en *Teoría de la postmodernidad* (Madrid: Trotta, 1998): 149-50] se podría adscribir, según Jameson, a ‘lo moderno’ en sí, sea en literatura, filosofía (fenomenología, existencialismo), arquitectura, música o cine.

²⁴ Heidegger, “Origen”, 80.

ser-uno-con-otro”²⁵, dice Heidegger. En virtud de todo esto, según la concepción que Amón toma de Heidegger, el artista sería no sólo pastor del ser, sino agente de lo ético en virtud de la obra bien hecha, como decía más arriba, que es la obra que abre virtuosamente a su espectador a través de la contemplación a la vida auténtica.

Por esto, la pregunta de Amón coincide con la de Heidegger cuando inquiere: “¿Estamos nosotros en nuestra existencia histórica en el origen? ¿Sabemos o atendemos a la esencia del origen o sólo apelamos, en nuestra actitud hacia el arte, al conocimiento culto del pasado?”²⁶. Esto es: ¿es nuestra vivencia del arte verdadero acontecimiento, algo vivo y presente existencialmente, o mero formalismo académico, mero juego del intelecto? O, peor aún, ¿es esta vivencia mero juego de los sentidos que nadan en lo superficial, o apela a la profundidad de un origen ontológico? Dice Heidegger que la vivencia según este modo disminuido “quizás [sea] el elemento en que muere el arte”²⁷.

Al situarse en la senda de Bergson, que cifra en la temporalidad cualitativa –la *durée*– el eje de la experiencia vital humana, Amón niega también la mayor a la estética de la posmodernidad, caracterizada “por categorías más espaciales que temporales”²⁸. Para él, y de forma ajena a la corriente dominante de su tiempo, aún en plenos años ochenta, el arte tendrá que ver con *una categoría específicamente temporal* que supera lo meramente espacial –lo que, veremos más adelante, puede quedar afectado por la esencia de la técnica, que *igual* todo ente en el espacio de un modo reductor (que lo reduce todo a inerte *res extensa*).

LAS DOS VÍAS FUNDAMENTALES DE PENETRACIÓN EN EL MISTERIO

Vemos, pues, que el pensamiento de Amón se inscribe en general en la metafísica de nuevo cuño de la primera mitad del siglo XX, que cifra toda esperanza humana en la posibilidad de *contacto directo* con esto que es diferente cualitativamente. El problema en muchas ocasiones en Amón es que, centrado como está en descifrar y resaltar este ámbito de la diferencia cualitativa, toma los conceptos de los pensadores ya citados de una forma demasiado holgada, demasiado poco cuidadosa con su especificidad y su contexto, de tal manera que el resultado, por el contrario, puede llegar a ser que resulte más difícil descifrar con precisión su propio pensamiento. Por ejemplo, ¿esta analogía que iguala a un tiempo lo real ontológico con la diferencia ontológica heideggeriana y con lo vital bergsoniano, que ya de por sí es complejísima, refiere a una fuente trascendente o más bien a otra inmanente? Es cierto que en Heidegger, por ejemplo, este mismo tema también aparece de forma poco diáfana. En cualquier caso, por su propia educación y tradición Amón se ha de acercar de manera indefectible a esta cuestión, para afirmar, por ejemplo, lo siguiente:

“De lo dicho parecen desprenderse dos grandes vías de acercamiento a lo misterioso: el enigma como trascendencia y el enigma como Naturaleza inmanente, a las que cabe agregar otras de menor alcance”²⁹.

²⁵ Heidegger, “Origen”, 106.

²⁶ Heidegger, “Origen”, 119.

²⁷ Heidegger, “Origen”, 120.

²⁸ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós, 1991), 40.

²⁹ Amón, “Lo familiar y lo enigmático en Lucio Muñoz”.

Antes de describir con cierto grado de detalle estas dos vías, trascendente e inmanente, detengámonos brevemente en éstas otras “de menor alcance”, porque nos van a revelar con anticipación algunos matices del pensamiento de Amón en torno a las dos principales. Digamos, para anticipar momentáneamente su argumento, que estas vías menores conllevarán por el contrario algún tipo de error no menor, sino de tipo fundamental. En este mismo artículo –“Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz” (1970)– definirá estas tres vías menores: la denominada “antropocéntrica”, la “arracional” (sic) y la “ocultista”. La primera, la antropocéntrica, le parece deficiente en la medida en que “lo enigmático se ciñe estrictamente a lo humano”. Ésta sería la vía por la que, considerando al hombre como culminación de la creación, se deposita en él –singularmente, a partir de una mimesis representativa de su corporalidad– la posibilidad exclusiva de contacto con esta diferencia ontológica, descartando esta posibilidad en y para todo otro ente. De manera inversa, sería también la vía por la que se reduce lo divino y, por esto, lo trascendente, a formas humanas, quedando esto divino además representado con idénticos vicios y pasiones que los propios de los mortales, al modo de la mitología de la Grecia clásica. En el primer caso parece que se limita la potencia enigmática de los entes en la inmanencia del mundo, y se eleva excesivamente el papel de uno sólo de estos entes, por más distinguido que sea entre todos ellos. En el segundo caso parece que se produciría una degradación de lo trascendente en su potencia infinita, que no puede quedar jamás manifestada del todo –y, por esto, que no se debería identificar exclusivamente con cualquier ente ya manifestado en el mundo. En este sentido, parece que Amón recibe la influencia de Heidegger quien, en su conocida actualización de la noción de Humanismo, reconduce el papel del hombre al de ‘pastor del ser’ –esto significa, a pesar de todo, remitirlo al papel más digno posible en la lógica que contempla la diferencia entre lo ente y el ser de este ente, que sería el de mediador y guardián de la frontera. En esta vía antropocéntrica también cabría adscribir otro error que Amón denomina en otros sitios como subjetividad “despótica”, que consistiría en una “manipulación desde la conciencia” (del resultado final) de la obra como “acto preconcebido por parte del artífice”, lo que supondría un “trueque de la realidad por las categorías subjetivas”³⁰. En este caso el error estribaría en la creencia por parte del artista de su capacidad de manipular el “acontecimiento” o “suceso” que según Amón conlleva toda verdadera obra de arte. De nuevo se trataría de la pretensión humana de controlar y limitar aquello que le sobrepasa ampliamente, y frente a lo que el artista debería ser especialmente sensible.

La segunda vía, que define “como irracionalidad o, mejor, como arracionalidad”, es la que entiende que en la medida en que la diferencia es cualitativa y no cuantitativa, el ámbito de este misterio o enigma del ser *no tiene que ver con lo racional* –o, más bien, no sólo que no tiene nada que ver, sino que parece más bien *negarlo* o, dicho inversamente, parece que sólo la afirmación de lo irracional (o arracional) conseguiría revelarnos verdaderamente la esencia del ser de los entes. En este caso, la crítica posible partiría de Bergson, tanto de su concepto de intuición vital, como el de evolución creadora. La primera, como vimos, era considerada “forma suprema de conocimiento”, y este conocer podrá ser superior al de los modos habituales de la razón pergeñados por la modernidad desde Descartes, pasando por Kant, pero sin embargo esto no significa que lo racional deba ser negado sino, quizás, ampliado, reformado o rehabilitado –al modo de tantos pensadores de la tradición hispánica, ya sea Ortega (razón vital), Zubiri (inteligencia sentiente), Zambrano (razón poética), Trias (razón fronteriza o del límite) o

³⁰ Santiago Amón, “Las multitudes de Antonio Saura”, *Bellas Artes*, No. 38 (Diciembre 1974).

incluso Maillard (razón estética). Esto sería así más aún si consideramos al hombre y su facultad de razón como una de las cimas de la evolución en una de sus dos ramas, según Bergson. En cualquier caso, para Amón el paisaje en que habita el enigma del ser es propiamente incognoscible, y de él se puede dar tan sólo noticia precaria, con modos a veces paradójicos –que Amón verá reflejada, por ejemplo, en la poesía de San Juan de la Cruz, de la que es ávido lector. Sin embargo, esto paradójico no autoriza a designar lo trascendente únicamente como irracional o arracional –quizás sí con modos que podrían ser calificados como suprarracionales. Si tenemos en cuenta la ya descrita concepción de Amón de la obra de arte como “acontecimiento”, la maravilla de la apertura que se operaría en virtud de ella le podría parecer de todo menos irracional. Más bien considerará todo lo contrario: la exposición del existente a un “acontecimiento” tal es lo que le salvaría de una posible caída en el nihilismo irracional existencial y, en la medida en que respondería a su propia esencia, sería la posibilidad más racional con que contaría el hombre para despertar(se) de lo inauténtico. Si se suspende la razón sería en cualquier caso una razón empobrecida por un empirismo vacío y entregado a la técnica, cuyo paralelo en el arte sería, según él, la lógica vacía de lo meramente académico³¹, de lo que se hablará también más adelante.

De la misma manera, Amón advierte contra el proceso artístico basado en “la llana admisión del azar”³² o dicho más de forma más coloquial, “de [un mero] enchufar la radio del subconsciente a ver cómo suena”³³. Frente al riesgo contrario, el subjetivismo despótico del artista sobre el resultado de su obra, Amón aboga por un camino intermedio entre ambos, en que el artista realiza “un control selectivo” en que se da “primacía al inconsciente y al instinto pero regulándolo selectivamente desde la razón”³⁴. Esta vía intermedia la vinculará Amón, en su artículo “Kandinsky y la abstracción”, a la intuición vital de Bergson como punto medio entre razón e instinto³⁵ - y la encontrará, además, en los escritos programáticos de Kandinsky, como *De lo espiritual en el arte* (1912), o de Mondrian, como *Arte figurativo y arte no figurativo* (1937).

Por último, la tercera vía es la del cambalache o la del juego de manos, que pretende escamotearnos la incognoscibilidad del misterio a partir de una clave oculta destinada a

³¹ De la misma manera, Heidegger afirma que la contemplación de la obra de arte “está enteramente lejos de aquella habilidad de conocer, sólo por el gusto, lo formal de la obra, sus cualidades e incentivos” [Heidegger, “Origen”, 106].

³² Santiago Amón, “Las multitudes de Antonio Saura”.

³³ Santiago Amón, “La vanguardia y su práctica”, Conferencia en la Fundación Juan March, 18 de febrero de 1988. Audio, 1:21:49.

³⁴ Santiago Amón, “La vanguardia y su práctica”. Por otro lado, Amón recibe una gran influencia –en lo afectivo y en lo intelectual– del movimiento artístico de vanguardia de la posguerra española denominado Postismo. En la misma medida en que Amón habla de este “control selectivo” como vía media, Carlos Edmundo de Ory va a hablar de “la locura controlada” [citado en Santiago Amón, “Kandinsky y la abstracción”] propia del proceso de creación artística. En “Kandinsky y la abstracción” Amón cita un fragmento de *Arte figurativo y arte no figurativo* (1937) de Mondrian, de clara influencia bergsoniana: “El instinto y la intuición están llevando a la humanidad hacia un verdadero equilibrio. [...] La intuición esclarece el pensamiento puro, uniéndose con él. Conjuntamente forman un conocimiento que no es simplemente cerebral, que no calcula, sino que siente y piensa”.

³⁵ En “Antonio López García” Amón poetiza el trabajo del artista afirmando que “cumple la misión de tronco, de fuste vivo, que es atravesado (él, su mirada, su sensibilidad), por la savia vigorizante, nacida en la entraña de aquella raíz nutricia. Asaltado y movido por la corriente de la savia, el artista dirige la visión y el sentido del ramaje, florecido y abierto a todas las direcciones tanto del tiempo como del espacio”. Así, el artista se constituiría en paradigma de “pastor del ser” al modo heideggeriano, el que mantiene abierto el claro de bosque entre lo ontológico y lo óntico.

“resolver todos los secretos de la naturaleza” –clave, además, con frecuencia sólo poseería un grupo exclusivo o sectario. Para Amón el tema del misterio o enigma del ser es de importancia vital y, por esto, no tolera que no se respete en tanto que misterio, esto es, como aquello que, por su misma esencia, *no puede ser revelado jamás del todo* ni, mucho menos, traducido a una clave oculta bajo la que se cifre toda la creación, o bajo la cual toda creación revelaría de una vez y para siempre su verdadero rostro –lo que significaría, en realidad, el fin de todo misterio, de esta diferencia cualitativa. En cualquier caso, tales claves emergen más de subjetivismos particulares que de una verdadera universalidad, que es lo que correspondería al misterio.

En cualquiera de estas tres vías encontramos lo siguiente: una noción deficiente o insuficiente bien de la inmanencia bien de la trascendencia, o bien de la relación entre ambos lados o términos. En cualquier caso, si volvemos por un momento a la cita inicial de este punto (número 29), podremos comprobar que, a pesar de designar estas dos vías como principales, el común denominador de ambas se encontraría en que las dos limitan con el “enigma”, con esto que decíamos que no puede ser revelado jamás del todo y a lo que Amón atribuye siempre la máxima importancia. Una pregunta clásica del repertorio de Amón en torno a esto, con evidentes resonancias heideggerianas, sería ésta:

“¿Por qué el ser? ¿De dónde y hacia qué, el lugar de las cosas, el tránsito del hombre, la presencia ineludible de aquéllas en la mirada consciente y gratuita de éste? Desde la edad presocrática hasta nuestros días, la pregunta sigue en pie como asombro racionalizado, como consciente y pura interrogación. Porque delante de ella, no hay punto alguno de referencia ni tampoco, tras ella, se adivina una señal que nos guíe a otra cosa”³⁶.

La expresión “delante de ella” apuntaría más bien en la dirección de la inmanencia, mientras que el “tras ella” apuntaría más bien a la trascendencia. En este sentido, parece en primer lugar que esta ausencia de signo alguno al que pudiera referir el objeto lo dejaría únicamente como inmanencia *defundamentada*. En este mismo sentido parece leer Amón el trabajo que Sartre le dedicó a Giacometti:

“Todo el espléndido trabajo que Jean-Paul Sartre dedicó a la obra de Giacometti encarna un tenaz empeño por sorprender en lo cotidiano de sus personajes la autenticidad del no-ser que los embarga. [...] «Los puentes están rotos entre los hombres, entre las cosas; el vacío se hace presente aquí y allí: cada criatura oculta su propio vacío...» [...] Giacometti también es el mismo, el que va y viene por la vida, hacia los muros de su palacio (las sórdidas paredes de su estudio), el que ve y no deja de ver en el suceso diario (¡esos tipos que cruzan, tan seguros de sí las calles!) el más alarmante de los acontecimientos. ¿Tiene acaso él la culpa del teorizar de otros? ¿Es culpable de no estar seguro de nada, o de haber visto, semana tras semana, que las patas de una silla no tocaban el suelo’ ”³⁷.

Es evidente que la última frase trata de la defundamentación ontológica de todo ente. En este sentido creemos que Amón yerra a la hora de interpretar las palabras de Sartre, porque parece interpretar su “vacío” (su “no-ser”) en un modo más bien heideggeriano – al modo de la “nada” en *¿Qué es metafísica?* (1929). A grandes rasgos, Sartre distingue el ente que denomina “para-sí” –que es el ser auto-consciente, el ser humano– de todo otro ente, que llama “en-sí”. El “para-sí” está caracterizado por un vacío ontológico

³⁶ Santiago Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”.

³⁷ Santiago Amón, “Giacometti: esculturas para muertos”, *Cuadernos para el Diálogo*, No. 158 (Noviembre 1976). La cita de Amón pertenece a Jean-Paul Sartre, “Giacometti”, *Derrière Le Miroir*, No. 65 (Mayo 1954).

esencial que le determina decisivamente y le fuerza a escoger su ‘esencia’ de forma continua, esto es, que en este escogerse continuo está forzado y determinado a ‘ser libre’. Su posible trascendencia quedaría así limitada a la inmanencia del mundo, hacia donde se ha de proyectar continuamente desde esta interioridad vacía. El “en-sí”, en cambio, se denomina así porque es siempre sólidamente en su esencia, en su raíz ontológica. El impulso trascendente del “para-sí” en la inmanencia del mundo no sería más que el intento imposible de alcanzar la solidez de esto “en-sí”. En la medida en que no tiene esencia ni es capaz de alcanzarla jamás por completo, el “para-sí” no puede ser auténtico sino en la medida en que respete sin lo que Sartre denomina “mala fe” el continuo proceso de escoger(se), que le determinará siempre según lo diferente, no idéntico de sí. En cambio, cuando Amón menciona en este fragmento la “autenticidad del no-ser”, creemos que ésta ha de ser entendida al modo heideggeriano, como correspondencia o correlación del *Dasein* o ser humano con su fundamento ontológico, de lo óntico con lo ontológico, algo que en Sartre, como hemos visto, es del todo invariable. El “no-ser” sería denominado así por Amón en la medida en que refiere a lo que no se parece a *nada que sea ente* (‘ser’ en sentido óntico), y porque no se parece a nada óntico puede ser precisamente una raíz ontológica presente en todos ellos. Así, por ejemplo, dice Amón:

“Precisamente por sernos dados, ineludibles, despóticamente impuestos, los objetos circunstantes entrañan la raíz del misterio. Las cosas están ahí, sin otra justificación que su insólita presencia, y ante ellas el hombre, asombrado de su propia gratuidad y del espectáculo, tenaz, opresor, invencible, de lo exterior circunstante, amurallado por lo desconocido, por lo que no es como el hombre, por el umbral de la nada”³⁸.

En otro artículo afirma que todo se encuentra “al borde mismo del vacío, de la nada”³⁹. Vemos, pues, que de forma constante Amón refiere a un borde, a un límite, a un umbral –dicho de manera extrema como una muralla, como algo “amurallado”– pero que este límite refiere, como decíamos, a aquello “que no es como el hombre”, esto es, a lo que no es como nada que existe en el mundo en la forma de ente. Así, esta “nada” no es ‘nada’, sino más bien “la raíz del misterio” de todo ente, es decir, raíz ontológica que da lugar a lo ente y que provoca el asombro de que todo exista de esta forma gratuita y aparentemente injustificada. Cuando Amón describe, por ejemplo, la pintura de Lucio Muñoz, afirma que sus “objetos se muestran entre fósiles y embrionarios, como recién descolgados de lo desconocido y a un palmo de asumir una corporeidad definitiva”⁴⁰. De esta manera da a entender, pues, que esto desconocido, misterioso o enigmático es una raíz ontológica de la que emerge todo ente (“embrionario”), y al que todo ente retorna (“fósil”). Se trataría de una raíz ontológica como “la única realidad de la que todo sale y a la que todo vuelve”⁴¹, principio y fin de los entes. El sentido de este principio y fin está “lejos [de] toda interpretación apocalíptica. El alcance de su visión se aproxima más a una recreación diaria del universo que a la adivinanza de cualquier signo escatológico”⁴². Esta raíz, este misterio, no es irracional o arracional y, por esto, como buen catedrático de instituto de griego y latín, nos hablaba en otra cita más arriba del “asombro racionalizado”⁴³ que supone esta ‘nada’, este ‘no-ser’ misterioso, asombro

³⁸ Santiago Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”.

³⁹ Santiago Amón, “Reducción al esqueleto”. *El País*, 24 de octubre de 1976. [Sobre Giacometti]

⁴⁰ Santiago Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”.

⁴¹ Santiago Amón, “Chillida: el peine del viento”, *Revista Común*, No. 4 (Enero 1980).

⁴² Santiago Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”.

⁴³ En un artículo sobre la pintura y escultura de Antonio López habla en este mismo sentido de lo “pleno de existencia y henchido de razón” [Santiago Amón, “Antonio López García”].

que no es otra cosa que el *thaumazein* primordial que dio inicio al pensar de la filosofía griega. Y así:

“Ante una maravilla sólo cabe o la mudez contemplativa o la búsqueda de su secreto. Hay que ir más lejos, preguntar por qué fuimos cautivados por aquella sensación. El arte es denodada búsqueda en el trasfondo de las sensaciones”⁴⁴.

La sensación que embarga al espectador a partir de la experiencia de la verdadera obra de arte, como vimos en el punto anterior, es epifánica, y esto nos aboca, según Amón, a una búsqueda en “el trasfondo de [estas] sensaciones”, que no sería otra cosa que esta raíz ontológica. En virtud de estas razones podemos concluir que la nada que para Amón se encuentra en el corazón de la inmanencia del mundo no es la sartreana, de signo predominantemente nihilista, sino la heideggeriana, que pretendería precisamente recuperarnos existencialmente de la situación nihilista en que se encontraría el ser humano. Por esta razón este borde o límite enigmático será descrito por Amón como “el confín de la diferencia”, siendo la diferencia, naturalmente, la heideggeriana ontológica, que sería a decir de Amón el “enigma general en que nos vemos inmersos y del que somos parte”⁴⁵. A diferencia de la filosofía sartreana, el ser humano participaría de la misma manera que el resto de los entes en el misterio en el mundo, y así, a pesar de lo citado por el propio Amón, no habría “puentes [...] rotos” entre los hombres y las cosas; antes bien todo lo contrario, “rara confluencia de nosotros con lo que no es como nosotros”⁴⁶. Tanto es heideggeriana y no sartreana la visión de Amón, que en el mismo artículo sobre Giacometti que citábamos al principio de este argumento, el mismo Amón afirma que Giacometti “se instaló muy en la vida”, viéndola “muy de cerca y muy a su ritmo [...] en pro de una visión más plena, capaz de conciliar lo de arriba y lo de abajo”⁴⁷ –de forma casi idéntica, pero añadiéndole un matiz, en otro artículo habla de la conciliación de “lo más hondo de abajo y lo más altanero de arriba”⁴⁸. Esta ‘nada’ o ‘no-ser’ que constituyen el misterio no sería, pues, una barrera para esta conciliación, como sí lo sería en la filosofía de Sartre.

De esta manera quedarían definidos dos ámbitos, uno inmanente y otro trascendente, cada uno de ellos ligados entre sí a partir del misterio o enigma que une y ampara a lo uno con lo otro. En un texto con –de nuevo– evidente eco intertextual heideggeriano, Amón parece atribuir la máxima importancia al ámbito de la diferencia ontológica:

“En el ser, como fenómeno, pueden distinguirse dos caras, una patente y otra oculta, y es justamente ésta la que, al margen de toda paradoja, entraña su verdadera manifestación. El ser, por su absoluta patencia, se nos muestra como oculto: su presencia es tan abrumadora (todo es ser y el ser está en todo) que resulta difícil su aprehensión hasta el extremo de pasar inadvertido; y cuando el hombre quiere indagar de cara a él (igual que el hombre de Platón, recién salido de la caverna, intenta contemplar, frente por frente, el sol) su fulgor es tan potente que sus ojos quedan ciegos”⁴⁹.

Esta ceguera platónica puede ser parangonada a la *alétheia* heideggeriana, por la que aquello que se desoculta (el ser entendido ontológicamente) al mismo tiempo se oculta o

⁴⁴ Santiago Amón, “Antonio López García y su obra artística”.

⁴⁵ Ambas en Santiago Amón, “El arte de Lucio Muñoz y el sentido de la diferencia”.

⁴⁶ Santiago Amón, “El arte de Lucio Muñoz”.

⁴⁷ Santiago Amón, “Giacometti: esculturas para muertos”.

⁴⁸ Santiago Amón, “Salvador Dalí”, *ABC*, 1 de noviembre de 1980.

⁴⁹ Santiago Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”.

se vela a sí mismo, de tal manera que su patencia puede ser mostrada tan sólo a partir de lo manifestado, los entes (el ser entendido como lo óntico). En cualquier caso, parece que esta posible unión de lo óntico con lo ontológico más bien sería perdida u olvidada por el hombre en una existencia dominada por lo que Amón definirá, una y otra vez, como “ajena y arbitrada costumbre”⁵⁰, quedando así éste “sistemáticamente desarraigado de la corriente vital”⁵¹. Amón propugna una ontoestética por la cual sería el arte el destinado a recuperar y a recordar esta conexión primordial, ya sea en Lucio Fontana:

“¿Qué relación puede establecerse entre la indagación metafísica y la instauración cosmológica que constituye el arte? El verdadero artista creador ha trascendido siempre la sombra de la apariencia con ánimo de bañarse en la luz de la realidad e iluminar desde allí el objeto revelado. Los movimientos contemporáneos, a partir especialmente del cubismo, fomentaron la marcha ascendente hacia la aprehensión de la realidad, al descomponer los aspectos, combinar las dimensiones y proporcionar nuevos ángulos en la visión del objeto creado”⁵².

O bien en Lucio Muñoz:

“Estas moles, sólidas o desintegradas, se limitan a reflejar el súbito advenimiento de la luz sobre la faz del suelo que, acaeciéndose de hecho en cada palpitar del día, rara vez es captado en su extrema y pujante plenitud, por el ojo de la costumbre”⁵³.

Y así, en general, el arte consistirá en “reencontrar, redescubrir y darnos a conocer esa realidad lejos de la que vivimos”⁵⁴. Amón entiende la vanguardia –la verdadera vanguardia– como un movimiento, por así decirlo, ‘desacostumbrador de la costumbre’, que “proporciona[ría] nuevos ángulos en la visión del objeto creado”, permitiendo su iluminación, su trascendencia, la superación de todo “puente roto” entre ambas caras de lo enigmático. La iluminación de la plenitud de lo ente que proporcionaría la obra de arte se convierte así en el tema de mayor importancia teórica, personal y existencial para Amón. Tanto es así que se demuestra de forma consistente como su punto de vista preferente para la interpretación de toda obra artística. En el caso de Lucio Fontana puede suceder que este principio hermenéutico a partir del cual será interpretada su obra se oponga a la teoría del propio artista, algo de lo que Amón mismo sería bien consciente:

“Fontana se muestra a nuestros ojos como un verdadero metafísico: orientar la creación hacia la autenticidad del ser y trascender lo aparential, lo cotidiano, es su tenaz empeño. Este es el resultado cierto en la mente y en el sentido del contemplador, aunque no parezca ceñirse a la exégesis habitual del quehacer de Fontana y discrepe de su propia teoría”⁵⁵.

El tema de la recuperación ontológica y, por lo tanto, existencial, de lo óntico es netamente heideggeriano. En “El origen de la obra de arte” Heidegger afirma que “en la

⁵⁰ Santiago Amón, “Salvador Dalí”.

⁵¹ Santiago Amón, “El arte y el espacio”, *Nueva Forma*, No. 51 (Abril 1970). En “Antonio López García y su obra artística” afirma: “«La grandeza del arte –escribe Proust– radica en redescubrir, recoger y darnos a conocer esa realidad lejos de la que vivimos.» Va el hombre alejándose cada vez más de ella, en la medida en que se va acrecentando el espesor y la impermeabilidad de su conocimiento convencional por el que la realidad va viéndose paulatinamente suplantada”.

⁵² Santiago Amón, “La primera exposición de Lucio Fontana”, *Nueva Forma*, No. 29 (Junio 1968).

⁵³ Santiago Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”.

⁵⁴ Santiago Amón, “Kandinsky y la abstracción”.

⁵⁵ Santiago Amón, “La primera exposición de Lucio Fontana”.

cercanía de la obra de arte [en este caso concreto *Un par de zapatos* (1886) de Vincent van Gogh] pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos”⁵⁶. Esto es, en lenguaje propiamente heideggeriano, el útil al que normalmente no prestamos atención por estar a la mano (*zuhanden*), de repente se abre a nuestra conciencia en tanto *que es* ente, y podríamos conocer así su esencia en tanto que “ser de confianza”⁵⁷ que nos abre ontológicamente el mundo. De lo que el arte trataría –ahora en palabras de Amón– es de que “ahí, a un palmo del sentido, [estén] de nuevo las cosas, suscitando en la mirada de quien las mira una mezcla de familiaridad y asombro y evocando la plenitud del tiempo perdido”⁵⁸. La idea de “tiempo perdido” y, por lo tanto, de tiempo ‘recobrado’, es obviamente proustiana, pero es completamente coherente con el marco hermenéutico de Amón⁵⁹; ya vimos más arriba cómo para éste el hecho artístico tiene que ver más con el tiempo –al modo de un “acontecimiento”– que con el espacio; ya decía Heidegger que “la desocultación del ente no es jamás tan sólo un estado existente, sino un acontecimiento”⁶⁰. Lo que el verdadero arte propiciaría, pues, es el instante en que se recupera o recobra la relación entre lo óntico y lo ontológico, rescatándonos de esta manera de una existencia inauténtica.

Amón llegará al punto de afirmar que la plenitud epifánica que nos ofrece el arte nos dota del “conocimiento imprevisible de las esencias objetivas” como “porción de realidad concentrada”⁶¹. La expresión “esencia objetiva” descarta definitivamente cualquier posible filiación sartreana de Amón, y le sitúa más bien cercano a la senda de una metafísica tradicional, si bien pasada por el tamiz de la línea filosófica metafísica de la primera mitad del XX –como ya también analizamos. Por esto acabará por ser natural que emplee expresiones como “forja del espíritu”⁶² (al hablar de la propuesta estético-vital de la primera vanguardia) o que hable de una “tendencia del alma hacia lo verdadero”⁶³ (sobre la actitud epistemológica que nos lleva a redescubrir lo ente como si fuera la primera vez, yendo más allá de la visión empobrecida y disminuida de la costumbre).

La ontoestética de Amón concibe para el arte una vía inmanente cuya representación de lo ente lo sitúa en el preciso confín entre lo inmanente y lo trascendente –o, quizás, tan sólo *un paso más allá* de este confín en dirección a lo inmanente, de tal manera que lo óntico puede parecer que eclipse o vele aquello que persiste más allá de este confín, o que, incluso, puede llevarnos a la impresión de que no existe *nada* más allá de este confín. Amón, siguiendo a Heidegger, considera que este velo pertenece a la misma naturaleza de lo trascendente y permitiría paradójicamente que lo ente *luciera* en su inmanencia –como decía Amón más arriba, lo trascendente “ilumina[...] desde allí el objeto revelado”⁶⁴, como una verdadera fuente ontológica⁶⁵. De esta manera existiría

⁵⁶ Heidegger, “Origen”, 62.

⁵⁷ Heidegger, “Origen”, 60.

⁵⁸ Santiago Amón, “Antonio López García y su obra artística”.

⁵⁹ Amón también cita en este sentido a Proust en su conferencia “Kandinsky y la abstracción”.

⁶⁰ Heidegger, “Origen”, 87-88.

⁶¹ Ambas en Santiago Amón, “Antonio López García y su obra artística”.

⁶² Santiago Amón, “Humanismo, Renacimiento, Revolución y Futurismo. En torno a Maiacovski”, *Nueva Forma*, No. 29 (Junio 1968).

⁶³ Santiago Amón, “Antonio López García y su obra artística”.

⁶⁴ Cuando discute la obra de Lucio Fontana Amón explica que el artista actúa “no con la exactitud del físico espacial, antes bien con la universalidad del metafísico que intenta mostrarnos el ser de las cosas desde su último confín, desde su trascendencia” [Santiago Amón, “La primera exposición de Lucio Fontana”].

una confluencia no sólo posible sino necesaria artísticamente entre los ámbitos de la immanencia y la trascendencia, a pesar de que el objeto de su representación sea completamente diferente. En otro artículo Amón refiere esta confluencia como “horizonte sin riberas en cuya plenitud se derrama la plenitud misma de la vida”⁶⁶. Esta idea del “horizonte sin riberas” es clave, porque supera la idea de un límite duro entre lo que delimita lo inmanente y lo trascendente.

Así, en la vía inmanente se representan los objetos de la cotidianidad, pero de tal manera que luzcan como traspasados por su fuente trascendente, permitiendo que se recuperen en su plenitud para el espectador. Así por ejemplo en la obra de Antonio López García, cuyas figuras “se convierten aquí en cosa manifiesta, en puro contorno de la realidad recuperada”⁶⁷. Pero, a la vez, y en virtud de este rescate o recuperación, estas figuras representadas “confunden la mirada y hacen también imposible [...] el reconocimiento familiar y confortante de las cosas, posibilitando, por el contrario, el poso, el tacto mismo del enigma”⁶⁸. O bien: “[...] parecen los objetos de la costumbre, pero son, como diría Borges, un poco distintos”⁶⁹. Esta mención a Borges es interesante porque será la que refiera también Muñoz a Jean-Marc Poinot en 1987. Este ser “un poco distintos” significa, como sabemos, recuperados de una immanencia no conectada con la trascendencia. La *diferencia* en nuestra percepción del objeto representado estriba en la aparición –con su modo propio y paradójico de hacerlo– de la *diferencia ontológica* a través suyo.

⁶⁵ Véase, por ejemplo, Heidegger en *El origen de la obra de arte*: “Aquí el ocultarse [de la ‘tierra’, de lo matérico de la obra] no es el simple negarse, sino que el ente aparece, pero ofreciéndose como diferente a lo que es. [...] La ocultación puede ser un negarse o un disimularse. [...] Esto quiere decir que el lugar abierto en el centro del ente, el campo luminoso, no es un escenario fijo, con el telón siempre levantado, [sino que] la iluminación sólo se efectúa en la forma de esta doble ocultación. [Heidegger, “Origen”, 87-88].

⁶⁶ Santiago Amón, “El cincuentenario del primer manifiesto surrealista. Segunda parte”, *Gazeta del Arte*, Año III, No. 39 (30 de enero de 1975).

⁶⁷ Santiago Amón, “Antonio López García”.

⁶⁸ Santiago Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”. La concepción del enigma, de lo inmanente y lo trascendente en Amón resulta parecida a la ofrecida por Trías en su “filosofía del límite”. Trías acuña la expresión “cerco hermético” para referirse al más allá ceñido por el límite, de la misma manera que Amón afirma que “el enigma está en el envés mismo del acontecer diario, no en la solemne alegoría de la trascendencia, y se afianza en el suelo del existir el *cerco impenetrable* de los objetos”. O bien, en torno a la mística, afirma que “ésta y no otra es la razón de que la mística sea perfectamente audible al margen de toda trascendencia, y logre, por su *cercanía-límite*, por su inminencia viva ante lo desconocido, uno de los grados más excelsos de la plasmación poética” [Ambas citas en Santiago Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”; la cursiva es nuestra]. En “La edad del espíritu”, Trías refiere este enigma o esto “desconocido” como “(=x)”, en el que el paréntesis representa gráficamente el cerco hermético y la “x” refuerza la máxima incógnita. En “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz” Amón establece un tres grados para el enigma: dos son los ya descritos, el de la “impenetrabilidad de las cosas”, que es el primero, y el segundo, “la plenitud cegadora de la luz”. Ahora bien, Amón establece un tercer grado, que es en realidad el grado medio entre los otros dos, que es “aquél que franquea la estancia estratégicamente dispuesta por el hombre en la penumbra habitable que impide tanto la ceguera mortal [de la plena luz trascendente] como la total erradicación de la luz [en la oscuridad del ente] [...] Ni al margen de la luz ni en su presencia aniquiladora, le es permitido al hombre, un auténtico existir. Tan sólo se le otorga una habitación, un acomodo en la penumbra que posibilita el reconocimiento de las cosas y de su propia verosimilitud”. A nosotros nos parece que esta estancia media, acomodo o habitación “que posibilita el auténtico existir” del hombre es una prefiguración *avant la lettre* de la definición triasiana del hombre como ‘ser del límite’ –aunque, obviamente, para establecer esto con una cierta propiedad haría falta un estudio de mayor profundidad.

⁶⁹ Santiago Amón, “La vanguardia y su práctica”.

En la vía trascendente se expone o representa lo que no es *como nada que sea* en la cotidianidad, nada que sea ente –y así el “arte abstraccionista [es] reacio a la representación particular de las cosas y [está] audazmente abierto al ventanal de lo sin límite, de lo sin nombre, de lo otro”⁷⁰. O bien representa “ese paraje, sin fundamento conocido –como dice Heidegger–, sin precedente imaginable, un fragmento de una geografía cuyos límites definitivos se ignoran”⁷¹. Esto “sin fundamento conocido” implica, naturalmente, la idea metafísica aristotélica de la ‘causa no causada’, con lo que Amón, como decíamos, se sitúa en una senda muy particular de la sensibilidad filosófica.

Esta *nada*, como hemos visto, *no es el vacío ontológico nihilista sartreano*: para Amón esto último, si existe de alguna manera en el arte, vendría representado por aquellas obras o movimientos artísticos *meramente imitativos de las formas* artísticas (clásicas, vanguardistas, fueren éstas las que fueren); esta imitación provendría, según Amón, por un lado, de un trabajo de disección (o de *vivisección*, mejor dicho) como ejercicio meramente intelectual que conduciría a la posibilidad del establecimiento de lo académico como repetición infinita y mimética de patrones desgajados de su impulso vital originario. En este sentido afirma que “el artificio (ideológico, sociológico, teórico...) urdido por el hombre” da “de espaldas a la realidad”⁷². Pero, ¿qué significa “de espaldas”? Significa, para Amón, que en virtud de este tipo de academicismo se operaría un cierre del ser humano dentro de la inmanencia del mundo. De la misma manera en que más arriba se expuso que el ideal de proceso creativo del artista debía ser el llamado “control selectivo”, para Amón toda verdadera pregunta humana “ha de ser formulada por la inteligencia, pero no dirigida a ella misma ni al cúmulo de consecuencias que ella dedujo, sino a la vida a la que el hombre debe sentirse vocacionalmente ligada, de la que el hombre tiene que recibir a diario una llamada como de simpatía”⁷³. Vemos, pues, que la punzante aversión de Amón a lo teórico-racional estribaría en que esta facultad, por su propia potencia, por su capacidad de creación de esquemas y de sistemas, en vez de alcanzar lo real puede perderse en el laberinto de una inmanencia racionalista pergeñada por sí mismo, en una especie de circuito cerrado. Esta “cárcel” estaría caracterizada por la “posesión apriorística de todos los nombres, signos y normas con que al hombre le es permitido mencionar el suceso ilimitado de la vida”⁷⁴. Dicho de otra manera: el mapa acaba por sustituir al territorio, posibilitando el olvido de lo segundo, que para Amón siempre será lo vital –lo real y lo trascendente, en virtud de las equivalencias trazadas en su ontoestética. Esta “posesión apriorística” académica sustituiría para siempre el verdadero *a priori* de la diferencia ontológica. En cierto sentido, en la medida en que el ser humano cree poseer este *a priori*, él acabaría por ser el ‘poseído’ por la inmanencia del mundo. Como ejemplo de esto que estamos argumentando, Amón afirma que “las imágenes paranoicas de Dalí (precedente ramplón de las ramplonerías hiper-realistas tan a la moda o a la rutina) [quedan] herméticamente cerradas en los límites del más relamido academicismo”⁷⁵. ‘Academia’ equivale, pues, a ‘cierre’ no sólo de la obra, sino de la posibilidad de apertura del mundo para su espectador. En relación con el mismo

⁷⁰ Santiago Amón, “El arte de Lucio Muñoz y el sentido de la diferencia”.

⁷¹ Santiago Amón, “La vanguardia y su práctica”.

⁷² Santiago Amón, “Antonio López García”.

⁷³ Santiago Amón, “El arte y el espacio”.

⁷⁴ Santiago Amón, “El cincuentenario del primer manifiesto surrealista. Segunda parte”.

⁷⁵ Santiago Amón, “El cincuentenario del primer manifiesto surrealista. Primera parte”, *Gazeta del Arte*, Año II, No. 37 (30 de diciembre de 1974).

movimiento surrealista al que pertenecía Dalí, y dentro del ideal de proceso creativo artístico particularizado por Amón, “los surrealistas europeos, abrumados por un exceso de teoría y por el peso, también, de la tradición, distarían mucho de poner en contacto la ejecución artística y los niveles no conscientes y acabaron por traducir un presunto confín onírico en formas académicas, alteradas únicamente en ciertas desituaciones espaciales e intencionados anacronismos”⁷⁶. Así, los surrealistas no sólo no franquearon el nivel de lo verdaderamente instintivo e inconsciente, que para Amón queda demarcado por la diferencia ontológica y, por esto, en un nivel previo a todo ente o forma, sino que porque no alcanzaron más que “un presunto confín onírico” debieron cubrir su falta –agravada aún más por la traición⁷⁷ a sus propios objetivos programáticos– acudiendo de forma paradójica a formas expresivas ligadas al academicismo más rancio.

Cabe recordar que, para Amón, la norma (teórica) no es que no deba existir, sino que *debe darse cada vez*, en cada obra, y en la medida en que sirva como ley que legitima su tránsito entre origen y fin no sólo creativo sino ontológico. Por ejemplo, criticará que “el cubismo [o más bien, sus epígonos tardíos], entendido ahora como academia, es capaz de encubrir, bajo aparente complejidad compositiva, la facilidad de un esquema necesariamente preconcebido e indefinidamente multiplicable en la práctica”⁷⁸. Es decir, que su ley no es dada cada vez, sino por el contrario aplicada de forma externa a cada pieza sin un objetivo que lo religue verdaderamente al inicial empeño de los primeros cubistas –que es lo que viene aplicado de forma externa, como mero método ya académico, a la pieza recién creada. Así, el arte verdaderamente original, fueren de la época y lugar que fueren, desarrollarían “un orden de perfección inmanente” en el que se fijarían a sí mismas las leyes internas que han de seguir, que además llevarían a completitud con toda satisfacción. En torno a esto último Amón (se) pregunta, en una entrevista con Chillida:

“¿No le vendrá a tu obra ese tinte de «acontecimiento natural» de su propio «buen acabamiento»? Este buen acabamiento nada tiene que ver, por supuesto, con la idea de «perfeccionismo»; alude más bien a la natural coherencia de la obra para con su origen genuino. Cuando una obra se realiza de una forma caprichosa o arbitraria, no tiene por qué evocar, ni remotamente, algo que concierna a un acontecimiento de la naturaleza. Si la obra, por el contrario, obedece a una «necesidad», como tú decías, y se consume por la sola confrontación con una llamada o exigencia que vino de la naturaleza y de la vida, su relación con lo natural y lo vital parece obvia”⁷⁹.

En esta pregunta –que es a la vez más bien auto-respuesta– Amón fija la relación de este acabamiento “con su origen genuino”, en el que esto último se relaciona con un alineamiento de la voluntad creativa del artista con el flujo vital (“la naturaleza” y “la vida”, conceptos amplísimos que vimos que Amón, a diferencia de otros muchos, que tienden a situarlos como fuerza inmanente al mundo, enclava en una trascendencia que

⁷⁶ Santiago Amón, “Las multitudes de Antonio Saura”.

⁷⁷ Amón estará en general a favor del programa surrealista, pero en general no de su desempeño efectivo *en tanto que grupo*: “¿Y no es esta inmersión directa en la vida, a favor del deseo, y con la renuncia decidida a todo desarrollo histórico o mediatizador, la que proclama Breton, ignorando audazmente o desdénando el rodeo de los medios, las categorías conceptuales y la cárcel del lenguaje constituido?” [En Santiago Amón, “El cincuentenario del primer manifiesto surrealista. Segunda parte”]. En cambio, valorará positivamente la obra de Klee o de Ernst.

⁷⁸ Santiago Amón, “Antonio López García”.

⁷⁹ Santiago Amón, “Materia, experiencia y acontecimiento natural. Conversación con Eduardo Chillida”. *Revista de Occidente*, Tercera Época, No. 3 (Enero 1976): 44-57.

no sería situable más que allende de un límite). Por este alineamiento o coincidencia la obra no caería en el mero capricho o arbitrio, aunque ciertamente Amón no establece cuál sería el criterio o desde qué punto de vista se podría determinar el acierto o el error de esta coincidencia, más que el efecto subjetivo –y quizás, con tendencia a ser derivado al mero psicologismo– del “acontecimiento”. Así, por ejemplo, Amón describe la pintura de Mondrian como “lenguaje autónomo, intrínseco, objetivo y, como tal, independiente, a manera de un sistema regido por sus propias leyes y en posesión de un tipo hartamente peculiar de legitimidad”⁸⁰. La legitimidad provendría de la autonomía, y la autonomía, en el fondo, provendría a su vez de la relación con esto “sin fundamento conocido” y, por lo tanto, *no dependiente de nada ni nadie*, que es lo trascendente.

En el mismo sentido del cierre operado –o, más bien, mantenido o sostenido– por el academicismo se encuentra, en la opinión de Amón, otro tipo de nihilismo, que es el de la semiosis infinita, que él pondrá en relación con el tercer tipo defectuoso de vía que describimos más arriba –aquella del “cambalache o juego de manos” por el que se nos escamoteaba el (verdadero) misterio en virtud de una clave oculta. Si lo pensamos bien, aquella clave oculta se convertía en un juego semiótico de imposible (o arbitraria) solución. Por esto, nos apartaba del contacto con el verdadero misterio al mantenernos en el juego de signos. Así, para Amón, más allá de la doble vía de la verdadera abstracción y de la verdadera inmanencia ya descrita, “todo otro proceder (simbolista, hiperrealista, mágico-realista [esto es, movimientos como la Pittura Metafisica de De Chirico]) [resulta] asunto meramente alegórico, urdido en la pretensión trascendente de los signos. [...] Porque el signo, en última instancia, no nos lleva a un significado concreto: nos conduce, más bien, a otros y otros signos subyacentes, encadenados e indescifrables (el signo de la apariencia no nos pone en contacto con el significado de la realidad; únicamente nos acerca a la frente impenetrable, a la costra opaca, al puro exterior de las cosas”⁸¹. Esto es porque el arte, como Amón reitera una y otra vez, no debe ser una cuestión de signos (de formas sobre el lienzo, de palabras sobre el papel) sino de *presencias*⁸², y esta presencia sólo podría ser alcanzada de las dos únicas maneras descritas por él.

A pesar de que, como hemos visto, Amón resulta bastante específico en la delimitación de los ámbitos inmanente y trascendente, creemos que, debido a que su énfasis filosófico está puesto en lo vital –que, como vimos en el apartado anterior, identifica con el principio metafísico emergente que otorga realidad ontológica a todo lo óptico, a la manera de Heidegger, a pesar de que la expresión de lo vital la tome de Bergson– cae en un cierto error a la hora de considerar la doctrina nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco. Hay que considerar este error dentro de una teoría general de la creación de todo lo ente, en lo que cabe de forma destacada la obra artística, y que por esto hemos querido denominar ontoestética. Amón afirma que “[...] de acuerdo con Deleuze, [...] lo dionisiaco y lo apolíneo, lejos de sustentar el consabido antagonismo entre lo informe y lo conformado, encarnan, respectivamente, el proceso primario y el proceso secundario

⁸⁰ Ambos en Santiago Amón, “Pervivencia y lenguaje de Piet Mondrian”, *Nueva Forma*, No. 64 (Mayo 1971).

⁸¹ Santiago Amón, “Antonio López García”.

⁸² Más adelante pondremos en relación la ontoestética de Amón con la teoría estética de Michael Fried, que habla específicamente de dos modos antitéticos de ‘presencia’ de la obra de arte. Por otro lado Beckett, en su *Proust* (1931) sigue una línea de crítica muy similar a la de Amón, en la que, por un lado, se exalta la llamada de la “memoria involuntaria” como catalizadora de momentos vitales sintéticos análogos al ‘acontecimiento’ y superadora de la costumbre (ligada a la “memoria voluntaria”); por el otro, también Beckett abominará de lo meramente alegórico.

del acto creador. Lo dionisiaco es lo primario y genuino (la unidad soterrada de la vida), en tanto que en lo apolíneo se nos da lo secundario o complementario (el principio individualizador de la obra)⁸³. Estas palabras refieren, pues, tanto al acto creador de obras artísticas como al de todo otro ente. Lo “primario y genuino” como “unidad soterrada de la vida” ha de ser interpretado según Amón no como “lo informe” (a pesar de que más arriba vimos cómo las figuras de Lucio Muñoz, cercanas a la emergencia de lo trascendente, eran motejadas como “embrionarias”) sino precisamente como principio ontológico trascendente común a todo lo que es. De ahí que sea “unidad” y, a la vez ésta, “soterrada”, allende del límite, velada por su propia esencia. Lo “secundario o complementario”, en cambio, referiría a una inmanencia que, en la medida en que depende para su iluminación de lo primario, de lo ontológico, se torna precisamente *secundario en importancia* –exactamente como es en Heidegger. ¿Cuál sería, pues, el error hermenéutico de Amón? Como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, nada detiene a Amón a la hora de interpretar cualquier obra artística o teoría filosófica en función de su propia ontoestética, pero es de sobras conocido, sin embargo, que el principio dionisiaco no tiene para Nietzsche matiz alguno de trascendencia, y será siempre reivindicado como absoluta y fieramente inmanente –igual que lo hace Deleuze tanto en su interpretación de Nietzsche (*Nietzsche y la filosofía* (publicado originalmente en 1962), como en su propia teoría filosófica. En cualquier caso, y a pesar de este error, lo importante es que para Amón la unión de ambos términos produce de nuevo un “íntimo consorcio entre la vida y el arte”⁸⁴.

AMÓN Y LOS DIFERENTES MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS

En este sentido nos podríamos preguntar, ¿cuál debe ser la forma característica de un magisterio que tenga por objetivo enseñar o hacer descubrir el arte según la definición ontoestética dada anteriormente? En primer lugar –y por supuesto– Amón va a descartar toda rígida compartimentación didáctica académica en favor de una “audaz metodología docente, discente y operante, en cuyo concierto se busca la coincidencia de la pintura, la arquitectura, la escultura, el urbanismo y el diseño, la complejidad del pensar teórico y el quehacer empírico⁸⁵”. Parece lógico que una concepción que aboga por la unidad existencial del ser humano con su raíz vital-ontológica defienda también la unidad de las artes, alineadas en dirección a este objetivo –que se abriría a la posibilidad de extenderse a todo ente y a todo quehacer humano. Esta coincidencia o concierto de las artes se puede comprobar fácilmente en cualquiera de los números de la revista fundada por Amón, *Nueva Forma*, donde escribían pensadores, críticos de todo tipo, arquitectos, artistas, y se elaboraban ensayos, críticas y propuestas estéticas sobre cualquier campo de las artes. En este sentido hemos podido comprobar cómo Amón va a valorar muy positivamente grupos como el barcelonés *Dau al Set* (1947) o el madrileño *El Paso* (1957), caracterizados precisamente por lo ecléctico de sus intereses y desempeños –pero sólo en la medida de su planteamiento eclectista, y quizás no tanto por lo que cabe a sus resultados concretos, precisamente por la razón que veíamos más arriba: cada obra debe otorgarse a sí misma la ley inmanente de su desarrollo y completitud, siempre en conexión con una genuinidad ontológica. De la misma manera lamentará que se considere la Generación del 27 tan sólo como un movimiento poético, en la medida en que para él fue un movimiento renovador de todas las artes que alcanzaría hasta a la

⁸³ Santiago Amón, “El cincuentenario del primer manifiesto surrealista. Segunda parte”.

⁸⁴ Santiago Amón, “El cincuentenario del primer manifiesto surrealista. Segunda parte”.

⁸⁵ Santiago Amón, “El arte contemporáneo, ¿un fenómeno acultural?”, *Cuadernos para el Diálogo*, No. 131 (Agosto 1974).

arquitectura –a través del GATEPAC.

Como hemos podido comprobar, Amón tiene unos intereses amplísimos. De la misma manera que defenderá el arte de las primeras vanguardias del XX, lo hará de forma coherente con el arte del Renacimiento por su “integridad del saber [...], antes concepción integral del hombre, del mundo y de la vida que irreprochable pragmática”⁸⁶ –una vez más la práctica academicista como arte acomodado –y, así, mordazmente– “irreprochable”. Amón empleará la categoría histórica del barroco al modo de *género*⁸⁷ que no se limitaría a su periodo histórico epónimo, sino que en él cabría “hacer confluir todas las corrientes no racionalistas, anticanónicas, de las que el Romanticismo sería la más insigne pero no la única. [El género de lo barroco] no excluye el universo de las ideas, ni la búsqueda metafísica... Nunca, en cambio, hallaría asentimiento a sus premisas el rigor del racionalismo, de la preceptiva, de la academia”⁸⁸. Y así, el arte no-barroco será necesariamente el que cae en “el rigor del racionalismo, de la preceptiva, de la academia”. Pero, más allá aún, y en el sentido ontoestético propio de Amón, el arte no-barroco será *el arte que ha olvidado* –con plena resonancia heideggeriana– y que, por esto, no sólo habría relegado el impulso creativo inicial de todo arte verdadero sino que, por esto mismo, también habría desatendido su tarea más propia, que implicaría reconectar con la raíz existencial-ontológica. En cambio, “para el artífice barroco el arte es puro origen, instauración reciente de lo hasta ahora increado y, sobre todo, genuina expresión”⁸⁹. Basándose en este binomio de categorías de arte barroco y arte no-barroco va a ponderar el valor de cada movimiento o corriente artística. Según esta valoración, y como vimos al principio de este párrafo, el Renacimiento va a ser paradójicamente un arte de lo barroco. Así también va a ser estimado “el arte de Grecia [que] es bueno no por perfecto, sino por originariamente perfecto”⁹⁰ –en donde la clave y el énfasis está en el “originariamente”. Por el contrario, y frente al Renacimiento, Amón aborrecerá su contemporáneo, el llamado gótico internacional, cuya “uniformidad [...] fue eminentemente teórica, basada en la preceptiva de los incipientes maestros del Renacimiento”⁹¹. Así, para Amón el gótico internacional no se habría dado la regla de desarrollo inmanente a sí misma, sino que la habría tomado prestada de un movimiento de auténtica originalidad, que será el Renacimiento.

Ya acercándonos más al tiempo presente, Amón va a poner un énfasis especial en el comentario y análisis de las primeras vanguardias del siglo XX, que son especialmente de su preferencia. En su opinión éstas fueron “la plasmación real, hecha o habida, de una actitud renovadora, revolucionaria, que allá hacia 1910, se enfrentó a una realidad precedente y decadente [que era] el orden constituido”. Tal orden constituido se identifica, de nuevo, con lo académico que se “acata ciegamente” frente a lo cual la vanguardia se habría convertido en “apertura diáfana del espíritu, [donde] resplandecen auténticos valores de conocimiento y creación”⁹². En otro artículo califica estas vanguardias como “conato perfectivo del hombre [...], la audacia consciente de madurar

⁸⁶ Santiago Amón, “Humanismo, Renacimiento, Revolución y Futurismo. En torno a Maiacovski”, *Nueva Forma*, No. 29 (Junio 1968).

⁸⁷ Quizás, siguiendo en esto a Eugenio d’Ors, pero con una aplicación práctica muy diferente.

⁸⁸ Santiago Amón, “La primera exposición de Lucio Fontana”.

⁸⁹ Santiago Amón, “La primera exposición de Lucio Fontana”.

⁹⁰ Santiago Amón, “La primera exposición de Lucio Fontana”.

⁹¹ Santiago Amón, “La primera exposición de Lucio Fontana”. De la misma manera que critica el gótico internacional, el románico le va a parecer un movimiento de “universalidad genuina, cimentada en una concepción del hombre y de la vida”.

⁹² Las tres citas precedentes pertenecen a Santiago Amón, “La vanguardia y su concepto”.

su existir, de participar e integrarse en el sentido de la vida”⁹³. Así, tanto ‘lo barroco’ como ‘la vanguardia’ van a corresponderse con una avanzadilla humana en lo artístico y en lo existencial que, en todo tiempo y lugar, se adelantaría de sí a toda conformidad con el orden constituido. En virtud de esta identidad, e inversamente a la denominación del Renacimiento como un arte de lo barroco, Amón va a afirmar consecuentemente que Zurbarán, Velázquez y Goya “fueron y son vanguardia”⁹⁴. Lo barroco será, en último término, la categoría que represente la vanguardia humana, en lo artístico y en lo existencial, y la vanguardia como categoría escatológica, esto es, de lo que avanza en primer lugar *hacia el futuro*, antes que los demás, es lo que sin embargo se conectaría con el principio, lo que habríamos dejado olvidado *en el pasado*. Los propulsores de la vanguardia serán *el hecho diferencial* a nivel social para Amón, en exacta relación con su “audaz empeño de indicar la diferencia decisiva (la diferencia entre el ser y lo existente de que habló Heidegger y acertaron los pintores abstractos a poner de relieve por cauce de no-representación)”⁹⁵. Sin embargo cada vanguardia concreta tendrá valor por sí misma, en la medida en que “por variadas sendas indagan la realidad o la forma subjetiva de su aprehensión o el susto de las cosas o la activa participación del hombre entre ellas”⁹⁶.

Para Santiago Amón, los dos movimientos más característicos de la vanguardia serán el abstraccionismo y Dadá. Encuentra en ambos la encarnación más perfecta del ideal de lo barroco, definido por estas dos características:

1) Negación del arte o de cierto tipo de arte:

En Dadá el arte se ha convertido en anti-arte por anti-academicista, y anti-academicista en la medida en que la academia instaura valores que pretende universales en el espacio y el tiempo –lo que significaría, más bien, negar la particularidad de cada espacio y tiempo concretos. Estos valores serían, como ya vimos, implantados de forma externa –artificialmente– en cada obra. Así, este sentido de lo universal implicaría para Amón la negación de pulsión vital que recorre cada instante pidiendo un tratamiento diferenciado y único. De la misma manera, para Amón lo ‘puro’ no puede ni debe ser el frío concepto, sino que se encontraría tan sólo en la calidez del sustrato trascendente, que es lo que todavía no tiene forma en la medida en que es potencia absoluta de todo ente y sostén ontológico de éste –en rigor, la única y verdadera universalidad. El arte abstracto, como ya vimos, niega el arte académico en la medida en que inscribe su desarrollo en un campo no hollado todavía por normativa ni preceptiva alguna. La abstracción será destacable, en opinión de Amón, porque habita en el preciso límite de lo que no era codificable en absoluto y, por lo tanto, “entrañó la tajante negativa a cualquier intento de representación”⁹⁷, especialmente una representación meramente mimética según el sentido negativo platónico.

2) Afirmación o identificación del arte con la vida:

⁹³ Santiago Amón, “Humanismo, Renacimiento, Revolución y Futurismo. En torno a Maiacovski”.

⁹⁴ Santiago Amón, “La vanguardia y su concepto”.

⁹⁵ Santiago Amón, “Antonio López García y su obra artística”.

⁹⁶ Santiago Amón, “El arte y el espacio”.

⁹⁷ Santiago Amón, “Racionalismo, encrucijada y abstracción”.

Amón reivindica la abstracción al modo vitalista, en la medida en que representa “la panorámica general [...] donde se alimentan todos estos objetos ineludibles”⁹⁸ –en el que “alimentar” es obviamente una metáfora ontológica, como lo podría ser ‘sostener’ o ‘fundamentar’, pero que en este caso permite una relación más directa con lo vital, pues sólo lo que vive se ‘alimenta’ para poder seguir viviendo. En uno de sus artículos Amón recuerda la acusación de ‘deshumanizado’ con la que carga el arte abstracto –véase, por ejemplo, en Ortega y Gasset– y la combate del modo siguiente: “el arte es algo más que un vehículo o interpretación de contenidos humanos; es en sí, un contenido humano y de muy noble naturaleza espiritual”⁹⁹. Tal “contenido”, como venimos repitiendo, será precisamente el de puente directo con lo ontológico. Ésta sería, según Amón, la “virtualidad específica” del arte.

En Dadá el arte se identifica con la vida en la medida en que no se quiere doblegar a otra cosa que no sea la ocurrencia o el instante –que para Amón se han de identificar con el valor temporal de la obra de arte en tanto que ‘acontecimiento’. Según la opinión de Amón, si no es ‘acontecimiento’, la obra de arte queda bien en objeto tan sólo justificable en virtud de un mero valor de mercado, o bien en objeto de especulación intelectual desligado de su propia materialidad y, por esto, incapaz de redimir la materia y, a través de ésta, la existencia del hombre.

En el caso de la tradición española del XX, que conoce de forma bastante cercana y en ocasiones a nivel personal, Amón va a exponer lo que considera el caso excepcional de las vanguardias de la posguerra española. Para Santiago Amón la vanguardia abstracta española de esta época –representada por gente como Tàpies o Millares– no reaccionaba contra la figuración y, de la misma manera, la vanguardia neorrealista –ante todo el grupo de los realistas de Madrid– tampoco reaccionaba contra ningún tipo de pintura no-figurativa. Y continúa: “No hubo ninguna disensión: todos estaban contra la academia, por supuesto; porque la academia, en el fondo, es la ficción de la realidad, es el engaño visual, es el *trompe l’oeil*; es el engañar con las luces y sombras. [...] Hubo una figuración vanguardista presidida por quienes digo, y una pintura abstracta expresionista definida por quienes digo”¹⁰⁰. Pero, ¿cómo y de qué manera “engaño visual”? Más bien como técnica infinitamente depurada que se cree capaz de capturar *a priori* lo ontológico a través de una técnica infinitamente depurada y de unos preceptos perfectamente predefinidos a través de un análisis minucioso de los grandes precedentes del pasado. De ahí “ficción de la realidad” re-presentada. Según escribe Amón, esta no-oposición de figuración y abstracción en la tradición española –que, por lo menos, dataría del Barroco– estribaría en que los propulsores de ambas serían conscientes de que cada una de ellas constituye una expresión de los lados de un mismo límite, que coinciden en dar prioridad de lo ontológico. Pues lo propio de la tradición española sería “ese feroz apego a una mística terrenal [...], a una fe de la arcilla, que es la que sube al cielo”¹⁰¹.

⁹⁸ Santiago Amón, “La vanguardia y su práctica”.

⁹⁹ Santiago Amón, Amón, Santiago. “El arte abstracto y la poesía”, *Índice de Artes y Letras*, Año XII, No. 109 (Enero 1958).

¹⁰⁰ Santiago Amón, “La vanguardia y su práctica”.

¹⁰¹ Santiago Amón, “La vanguardia y su práctica”. Referencia que Amón toma del poema que Alberti dedicó a Zurbarán.

El firme criterio de Amón se extiende también a las segundas vanguardias. En general otorga valor a los grandes pintores americanos de la posguerra, en especial a los agrupados según el término ‘de campo de color’, como Rothko, Newman, Reinhart o Noland, en los que encuentra un respeto profundo por las lecciones de las primeras vanguardias abstractas y, por esto, cuyas obras están “cargada[s] de hondos, múltiples y universales significados”¹⁰² –en el que lo “hondo” refiere la fuente trascendente (lo “universal”) que es pura potencia y, por esto, “múltiple”. Tanto las primeras vanguardias como las segundas –pero especialmente en la época de estas segundas, que es la que vive el propio Amón– darán pie a “toda una caterva de improvisadores [y] aboca[rá]n a otros mil a la facilidad del remedo o a la iniquidad de [un] plagio”¹⁰³ meramente formal o empírico, como arte que descuida “atender al origen del primer eslabón”¹⁰⁴. En 1968 escribirá acerca de los movimientos artísticos contemporáneos de más renombre [Minimal, Pop, Arte Conceptual, lo que llama “Estética del desperdicio” (que sería una mera degeneración de Dadá), etc.] como “auténtico estilo internacional [...] informador de un arte tan perfecto como inmóvil”¹⁰⁵. Amón toma el epíteto “internacional” del llamado ‘gótico internacional’, que ya vimos que aborrecía frente a la originariedad del Renacimiento. Así, “el segundo decenio del siglo fue edad de innegable esplendor, en tanto que el tiempo que vivimos, lo es de decadencia”¹⁰⁶. Pero, ¿qué es lo “inmóvil” en el caso de la cita de más arriba? Creemos que, en virtud de la lógica ontoestética de Amón, lo inmóvil es lo perfectamente conforme con el *statu quo* social y existencial. Por esto la decadencia no podrá ser sólo estética, sino necesariamente ontológica: este arte de lo menguado se establece “fracturado, especialmente de un contexto cósmico”¹⁰⁷.

En 1979, en otro artículo, resitúa de nuevo la encrucijada en que se encuentra el arte de su tiempo de la siguiente manera: “la novísima vanguardia no parece dar con otra salida a la supuesta oportunidad de sus propósitos que esta bifurcación ocasional: o la negación de la obra y la afirmación del concepto, o el retorno a la práctica figurativa y a la reminiscencia histórica, tanto en el área de las artes plásticas como en el específico apartado de la arquitectura”¹⁰⁸. El tono y las palabras escogidas por Amón ya son significativos por sí mismos del desdén con el que el crítico acoge movimientos como el conceptualismo (la primera alternativa), o bien los neo-, hiper- o mágicorrealistas, la *transanguardia* italiana, o la posmodernidad arquitectónica (la segunda alternativa). En el primer caso –y como ya pasó en las derivaciones más superficiales de Dadá– encontrará fútil un arte que reniega del objeto en la medida en que, en su opinión, es únicamente la presencia física del objeto artístico la capaz de sublimar su inmanencia y, con ella, la de todo ente. En el segundo caso, repudiará el arte y la arquitectura historicistas porque, a pesar de su cierta presencia física carecen de toda originariedad artística y ontológica. En este sentido parece forzoso que Amón se pregunte:

“¿Son de algún modo equiparables la personalidad de aquellos pioneros, su conciencia histórica, su empeño investigador, a la ambigüedad, a la desconexión y al empirismo elemental de muchos de nuestros artistas más actualizados?”¹⁰⁹.

¹⁰² Santiago Amón, “Arte Usa en la Fundación Juan March”, *El País*, 13 de febrero de 1977.

¹⁰³ Santiago Amón, “Racionalismo, encrucijada y abstracción”.

¹⁰⁴ Santiago Amón, “Pervivencia y lenguaje de Piet Mondrian”.

¹⁰⁵ Santiago Amón, “La primera exposición de Lucio Fontana”.

¹⁰⁶ Santiago Amón, “Pervivencia y lenguaje de Piet Mondrian”.

¹⁰⁷ Santiago Amón, “Pervivencia y lenguaje de Piet Mondrian”.

¹⁰⁸ Santiago Amón, “Racionalismo, encrucijada y abstracción”.

¹⁰⁹ Santiago Amón, “Racionalismo, encrucijada y abstracción”.

Para Amón el verdadero arte es propiamente incompatible con una poética de la posmodernidad que huye –porque la considera sin sentido de sí, pura ficción que sostuvo los grandes sistemas metafísicos del pasado– de la pregunta metafísica básica acerca del fundamento, o del ser de los entes –pues no otra es “la desconexión” y, por esto, el resultado para Amón han de ser obras como “empirismo básico”. Por esto se planteará:

“[En este punto se habrá de iniciar] forzosamente, el camino de la decadencia o de la encrucijada. ¿Dónde hallar la salida? En el retorno al alfabeto primigenio o a la actitud, cuando menos, de quienes lo idearon, y en la constitución de un lenguaje consecuente, orientado a la vida y al sentido de la vida”¹¹⁰.

Se puede comprobar una vez más la fortaleza inquebrantable del pensamiento de Amón, cuyas obsesiones éticas, estéticas y ontológicas formaron un solo cuerpo y guiaron toda su vida –él, precisamente, interesado de forma coherente por “la vida y [el] sentido de la vida”. Por esto mismo la influencia sobre Muñoz fue –según creemos y trataremos de demostrar– tan intensa y prolongada. Aunque esto no quiere decir que las ideas de Muñoz fueran un clon de las de Amón, ni que Muñoz no se rebelara contra el maestro con sus ideas y sus obras. Todo esto será desarrollado pacientemente a lo largo de esta tesis.

1.2.1 LA RECEPCIÓN DEL ARTE MINIMAL EN JUAN MUÑOZ

En la entrevista que le realizó Jean-Marc Poinot para el catálogo de la exposición individual que le realizó el CAPC Musée d'Art Contemporain de Burdeos en 1987 éste le pregunta “¿Qué artistas contemporáneos dirías que han ejercido una gran influencia sobre ti?”. Juan Muñoz responde:

“Pienso que sería más exacto afirmar que la influencia estaría en ciertas obras inconexas. Recuerdo ahora los bodegones de Zurbarán. Ciertos textos de Smithson que aún consulto con regularidad. Una casa del arquitecto portugués Álvaro Siza, quizás ahora desfigurada por los caprichos de la memoria”¹¹¹.

Por lo tanto, en primer lugar nos aparecen tres referentes concretos, a pesar de que él mismo diga que su influencia estará “en ciertas obras inconexas”: Barroco, Minimalismo y Posminimalismo, y arquitectura con ascendiente en el Movimiento Moderno del siglo veinte, referentes que habrá que tratar con un cierto grado de atención. Por su parte, Adrian Searle afirma que Muñoz fue influenciado por “el drama del Minimal americano y la poesía del Arte Povera italiano”¹¹². En este sentido, en su ensayo “Sculpture and Paradox”, Neal Benezra, que parece haber tenido acceso a los papeles personales de Juan Muñoz, afirma que en el diario de éste se encuentran “citas extensas de los escritos de este último [Barnett Newman], así como de escultores como Robert Morris y Robert Smithson, y del influyente texto “Art and Objecthood” de

¹¹⁰ Santiago Amón, “Pervivencia y lenguaje de Piet Mondrian”.

¹¹¹ Jean-Marc Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, en Juan Muñoz, Jean-Marc Poinot, Jean-Louis Froment, *Juan Muñoz. Sculptures de 1985 à 1987* (Bordeaux: CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1987), 13.

¹¹² Adrian Searle, “Juan Muñoz”, *The Guardian*, 30 de agosto de 2001.

Michael Fried”¹¹³. Todos ellos nombres destacadísimos en la década que va de 1960 a 1970, marcada por la generación que será denominada como ‘minimalista’ a partir de 1965. Uno, como Barnett Newman, a modo de inspiración inicial para este grupo. Otro, como Robert Morris, como miembro notorio de este movimiento en su época clásica y, luego, como uno de sus primeros disidentes. Smithson como formando parte de la primera generación que reacciona a los postulados minimalistas. Y, por último, Fried como uno de los críticos más influyentes en la recepción e interpretación de este arte. Aprendemos, pues, de la importancia para Juan Muñoz de las cuestiones planteadas por la práctica artística Minimal desde su prehistoria hasta la apertura de nuevos caminos. Por esto, estimamos crucial el análisis de las ideas, logros y carencias de este movimiento para la comprensión del desarrollo posterior de estas mismas ideas en la obra del propio Muñoz.

EL MINIMAL

De entre todos los nombres que la crítica dio en llamar al arte cuya época ‘clásica’ se da entre 1963 y 1967 (así para el historiador del arte y curador James Meyer) acabó por imponerse la expresión ‘Minimal Art’, acuñada en 1965 como título de un ensayo por parte del filósofo Richard Wollheim¹¹⁴. Como dice Daniel Marzona, y como remarcan muchos otros, el corazón de este movimiento, su adscripción más pura –y aún así, con innumerables matices– sólo se otorga hoy en día a “Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd y Robert Morris”¹¹⁵.

La postura estética del Minimal parte de una crítica a los presupuestos estéticos de la teoría formalista de Clement Greenberg. Para Greenberg cada medio artístico (pintura, escultura) debía conseguir una perfecta reducción a sus fundamentos más propios, aquellos que no podría compartir con otro ningún otro medio. En su opinión, lo propio de la pintura es la bidimensionalidad y, por esta razón, la evolución de este medio se ha de ir acercando a este ideal, evitando todo ilusionismo –que, justamente, es lo que ha ido haciendo la pintura de su tiempo, el así llamado expresionismo abstracto de la segunda posguerra que Greenberg tanto contribuyó a difundir y a valorar. El énfasis en la bidimensionalidad pronto puso de manifiesto que el cuadro era un objeto entre tantos otros y, por esto, que se encontraba situado en el mismo plano espacial que el del espectador. En este sentido Greenberg y su discípulo Fried remarcaron que la pintura pura es la que, a pesar de esta bidimensionalidad, consigue derrotar su propia objetualidad, situándose atemporalmente en un espacio ideal de contemplación.

En los años cincuenta, la serie de *Combines* de Robert Rauschenberg, así como los llamados *Targets* y *Flag Paintings* de Jasper Johns se enfrentaron a la teoría greenbergiana a partir de la producción de piezas híbridas, a medio camino entre la

¹¹³ Neal Benezra, “Sculpture and Paradox”, en Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Art Institute of Chicago, *Juan Muñoz* (Chicago: The University of Chicago Press, 2001). [Traducción propia. Todas las citas de libros originalmente en inglés serán, de ahora en adelante, traducción propia si no se indica lo contrario].

¹¹⁴ Richard Wollheim, “Minimal Art”, *Arts Magazine*, January 1965, en *Minimal Art. A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1995), 387-399. Paradójicamente, por ‘minimalista’ Wollheim “tiene en mente [...] lienzos de Reinhardt o [...] ciertos *combines* de Rauschenberg o, quizás mejor, los *ready-mades* no ‘asistidos’ de Marcel Duchamp” [Wollheim, “Minimal”, 387]. Esto es, propiamente no las obras que luego serán catalogadas a partir de este término recién acuñado.

¹¹⁵ Daniel Marzona, *Arte minimalista* (Köln: Taschen, 2004), 7.

pintura y la escultura –con prácticas como el *collage* o el *assemblage*, que permitían romper con la debida pureza propia de cada medio artístico–, piezas figurativas o alusivas –por ejemplo, a través de la reproducción pictórica de objetos como señales o banderas, propiciando la ilusión, como en Johns– o bien en las que, en general, se hubiera eliminado todo signo de expresividad individual –contra una de las tendencias dentro del expresionismo abstracto, expresada con mayor perfección en la obra de Pollock o Kline. Ahora, a decir de Marzona, el cuadro “compartía con el observador su presencia en el espacio [y éste] podía limitarse a contemplar los cuadros en su superficie gracias a su naturaleza de objetos”¹¹⁶. El cuadro u objeto artístico pierde de esta manera su potencia de ‘interior’ para convertirse en puro ‘exterior’.

Pero será la obra de Frank Stella, a finales de estos años cincuenta y a principios de los sesenta, el que acabará por constituir el referente artístico más inmediato y con mayor influencia para la generación de artistas minimalistas. En la serie denominada *Black Paintings* (1958-59) Stella utilizó anchas franjas del color homónimo para recubrir el lienzo entero, trazadas a un grosor constante y dejando entre sí una fina línea no pintada, en la que se dejaba traslucir el material del propio lienzo. Además, montó estas pinturas sobre bastidores más anchos de lo normal, de tal manera que el cuadro sobresalía o se proyectaba con mayor vigor desde la pared, resaltándose de esta manera su objetualidad. La constancia en la medida de los trazos y su pulcra ejecución merced a pintura y brocha comercial, parecía eliminar toda referencia a una subjetividad creadora. En la serie *Shaped Canvases* (1960-62) la forma de estas líneas gruesas se corresponde directamente con la forma del bastidor (o viceversa), resiguiendo su contorno y adaptándose a este con cada corte o variación. Así, pintura y objeto se funden completamente en una unidad que Stella denomina “no-relacional”¹¹⁷, esto es, que no se relaciona con nada más que con estos elementos mínimos. Paradójicamente, con los *Shaped Canvases* Stella parte de una bidimensionalidad que, como pretendía Greenberg, prescinde por completo de todo resto de ilusionismo espacial (que se encuentra aún, en la misma época, en la pintura ‘plana’ de Barnett Newman) pero para atacar precisamente el presupuesto anti-objetivista greenbergiano, de tal manera que sus bandas de pintura monocroma consiguen referir únicamente al objeto sobre el que van pintadas, que es el cuadro-bastidor, y a nada más allá de esto. En la obra de Stella nos encontraremos, pues, con una pintura plana que se presenta como un objeto, que, a su vez, se encuentra en el mismo plano de existencia que su espectador, pero que lo consigue sin necesidad alguna de figuración como en Johns o Rauschenberg. Lo bidimensional de la pintura referirá únicamente a lo tridimensional del objeto, y viceversa, y ya no a un espacio pictórico ilusorio en donde quedara representado motivo alegórico alguno. Stella resume todo esto en su famoso *dictum*: “what you see is what you see”¹¹⁸. No queda más que *ver* lo que hay, y lo que hay *es lo que es*. La pieza es (debe ser) transparente en este sentido.

Hay que decir, sin embargo, que sí parece quedar un resto ‘relacional’ en la pintura de Stella. Lo encontramos en el mismo título de los *Black Paintings*, en el que el ‘black’ refiere a lo trágico –que es, también, el trasfondo temático para buena parte de la pintura de la previa generación ‘expresionista abstracta’ (con independencia de su modo formal

¹¹⁶ Marzona, *Arte minimalista*, 9.

¹¹⁷ Bruce Glaser y Lucy R. Lippard [como editora], “Questions to Stella and Judd”, *Art News*, September 1966, en *Minimal Art. A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1995), 149.

¹¹⁸ Glaser y Lippard, “Questions”, 158.

de expresión: de la quietud de los pintores de campo de color, como Newman o Rothko, a la visceralidad de Kline y Pollock). Este trasfondo no es nada extraño en estos años, y atraviesa la filosofía (existencialismo francés) y la literatura (Beckett, Ionesco), permeando la cultura en general. Vemos, por ejemplo, que en 1958, el año en que Stella empieza a producir sus *Black Paintings*, Beckett publica *Fin de partida*. Este último resto ‘relacional’, temático, será el que el Minimal acabe por eliminar –aunque lo que precisamente pondremos en cuestión es si esto es del todo así o no.

CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DEL OBJETO Y DE LA ESTÉTICA MINIMAL

El camino abierto por Stella para la pintura parecía haberla llevado, sin embargo, a un punto sin salida. Dan Flavin y Donald Judd perciben las últimas series de Stella como las “últimas pinturas”¹¹⁹ que podían ser hechas¹²⁰. Esto nos sitúa en el espacio y tiempo fundacional del movimiento Minimal a principios de los años sesenta. Por supuesto, y en la medida en que el artista que estudiamos es más bien escultor e instalador que pintor o artista gráfico, hemos preferido centrarnos, para el análisis de este antecedente ineludible, en los así considerados artistas centrales del movimiento (Judd, Andre, LeWitt, Morris, Flavin), cuya labor parece que tiene que ver más bien con la escultura – y decimos ‘parece’ porque en el Minimal incluso el término ‘escultura’ estará en discusión (así, por ejemplo, en Judd, que llama a sus creaciones ‘objetos específicos’, pero no en Andre, que proviene de una tradición más arraigada en la escultura y que no tiene problema en denominar a sus creaciones a partir de la etiqueta tradicional). En este sentido, y a modo de mera advertencia inicial, hay que decir que el movimiento Minimal pasó a englobar, durante los años centrales de la década de los sesenta, no sólo a escultores, sino también a pintores, músicos, coreógrafos, etc., de los que sin embargo no vamos a tratar porque no se trata de discutir aquí la naturaleza del minimalismo en tanto que tal, sino tan sólo aquellos aspectos que afectarán al desarrollo y a la recepción que hará de este movimiento Muñoz, que tienen que ver fundamentalmente con la presencia del objeto en el espacio tridimensional.

Así pues, ¿qué debía hacerse, pues, cuál debía ser la dirección a seguir para el arte? No quedaba más que renunciar a la pintura y radicalizar el postulado objetual trasladando la bidimensionalidad a-referencial y anti-subjetivista a una tridimensionalidad ahora sí ya plena, no colgada en la pared, sino situada en el espacio abierto de la sala, al modo de la escultura. Esto es lo que hacen entre 1962 y 1963 Dan Flavin, Donald Judd y Sol LeWitt¹²¹.

El traslado al ámbito del suelo requería ahora, sin embargo, un enfrentamiento con la historia de la escultura producida hasta ese momento. El objeto tridimensional Minimal, como la pintura de Stella, debía cumplir el postulado de la no-relacionalidad. Esto tiene dos consecuencias: por un lado las esculturas no podían ser obras *compuestas*, en las que las partes, en función de una importancia jerárquica, estuvieran sometidas a un todo que el espectador uniera relacionadamente en su espacio mental, y desde un punto de

¹¹⁹ James Meyer, ed., *Minimalism* (London/New York: Phaidon, 2005), 22.

¹²⁰ Este ‘punto final’ para la pintura ya se había producido previamente en el siglo XX. Después de pintar su *Colores puros: Rojo, Amarillo, Azul* (1921), Aleksandr Rodchenko lo declaró “la última pintura” [citado en Meyer, *Minimalism*, 19], lo que impulsó, de forma similar a lo que sucedería con el Minimal, el abandono de la pintura en favor del objeto tridimensional, en este caso la fabricación de objetos artísticos constructivistas en los que era preceptivo el fin práctico para la sociedad.

¹²¹ Con el antecedente, además, de la obra de Tony Smith de 1962.

vista ideal. Según Judd, las partes deben ser “pocas, y tan subordinadas a la unidad como para dejar de ser partes en un sentido ordinario”¹²². Por otro lado, *tampoco podían representar nada más que a sí mismas*, esto es, no debería poderse relacionar el objeto-escultura a una imagen-escultura, que es lo que remitiría o pondría en relación a la materia con una forma re-presentativa¹²³. Por esto menos aún resulta posible la metáfora o el símbolo, puesto que se trataría de casos extremos de relacionalidad¹²⁴. Podríamos decir que el caso extremo de no-relacionalidad es la *Blank Form* de Robert Morris que, según su misma descripción sería “como la vida, esencialmente vacía [y que, por esto], deja espacio para disquisiciones sobre su naturaleza y se burla a su vez de cada una de ellas”¹²⁵. El artista Larry Bell se expresa en un sentido análogo: “mis obras tratan de «nada» e ilustran en el sentido más literal la expresión «el vacío y la falta de contenido»”¹²⁶. En este sentido, podríamos decir que su contenido es la transparencia misma de contenido. Pero, en realidad, una expresión como ésta ya sería una traición imperdonable al espíritu Minimal, porque la ausencia de contenido se puede convertir en *el* contenido.

A partir de estas dos características Judd se permitía motejar la escultura de dos inmediatos antecesores, como David Smith y Anthony Caro como “ilusionista”¹²⁷ —de manera análoga a como Duchamp calificó en los años diez la pintura de los Fauves o de los Cubistas como “retínica”¹²⁸.

El cumplimiento del conjunto de estas exigencias —que Andre define programáticamente como la necesidad de “excluir lo innecesario”¹²⁹— implicaba *eliminar casi por completo* el imaginario iconográfico de la tradición occidental, su estética y su metafísica —como la escultura practicada a principios de los sesenta por referentes de prestigio como Giacometti, y los ya citados David Smith (el que, sin embargo, fue pionero a la hora de situar la escultura en el espacio abierto, sin pedestal alguno) o Anthony Caro. Este tipo nuevo de pieza artística implicaba empezar de cero

¹²² Donald Judd, “Specific Objects”, *Arts Yearbook* 8 (1965), en *Theories and Documents of Contemporary Art*, eds. Peter Selz y Kristine Stiles (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2012), 138.

¹²³ Leonard B. Meyer expone una poética similar como trasfondo teórico de la música de la vanguardia del XX (Stockhausen, Cage, entre otros, y que pondrá en relación con el arte o literatura de su tiempo), en cuya producción “uno no está escuchando las relaciones presentes entre los sonidos, sino a los sonidos en tanto que sonidos —como sensaciones individuales, discretas, objetivas” [en Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 73]. Esto es, la pura *materialidad* del sonido en tanto que tal, tal y como se nos aparece —de una manera análoga, en el terreno escultórico, a cómo Carl Andre describirá sus piezas— y según lo que Meyer va a denominar “empirismo radical” (Meyer, “Music”, 77). El libro de Meyer, aunque publicado originalmente en 1967, sin embargo no discute el arte Minimal, que es su contemporáneo estricto.

¹²⁴ Esto es así incluso para el más ‘poético’ de los artistas Minimal, Dan Flavin, cuyos fluorescentes de color transforman el espacio de las salas en que se instalan. Él mismo rechazó que el juego del color y de la luz en el espacio tuviera nada que ver con ningún tipo de metafísica o mística (como podría ser la neoplatónica medieval que alumbró el gótico).

¹²⁵ Citado en Barbara Haskell, ed., *Blam!: The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964* (New York: W.W. Norton y Whitney Museum of American Art, 1984), 101.

¹²⁶ Marzona, *Arte Minimalista*, 38. Véase en este sentido también la cita que recoge Leonard B. Meyer acerca del *Nouveau Roman*: “«Character and plot having disappeared from the novel», writes Jean Bloch-Michel, «what is left? The object, replies Robbe-Grillet. And an object without meaning»” [Leonard Meyer, *Music, the Arts*, 81; a su vez cita Jean Bloch-Michel, “The Avant-Garde in French Fiction,” p. 469.]

¹²⁷ Meyer, *Minimalism*, 17.

¹²⁸ Meyer, *Minimalism*, 18.

¹²⁹ Citado en Meyer, *Minimalism*, 18.

una tradición que pretendían *propriadamente americana* –ahora sí, a diferencia del expresionismo abstracto, que reclamaba para sí la misma distinción pero que, en opinión de los artistas minimalistas, todavía guardaba un resto de ilusionismo pictórico que lo ponía inevitablemente en relación con lo que Donald Judd llama “tradición europea”¹³⁰. Se trata, pues, de una escultura a-relacional en su postulado estético y en su vocación histórica.

Sin embargo, sí hay un par de movimientos artísticos de la tradición occidental en el siglo XX que podrían acercarse a los requerimientos del Minimal, y éstos son Dadá y el Constructivismo ruso. En cuanto a éste último, según Meyer los artistas minimalistas no recibieron una verdadera influencia del movimiento ruso hasta 1962, año que vio la publicación de *The Great Experiment in Art: 1863-1922*, de Camilla Gray. Lo mismo afirma Donald Judd en su entrevista con Bruce Glaser¹³¹. En este sentido, parece que fue, como se ha explicado, el trabajo de los neo-Dadá Johns y Rauschenberg, así como el de Stella, el que tuvo una influencia más decisiva en la medida en que había sido creada recientemente y en respuesta directa a los condicionantes culturales que hemos explicado, y de los que será heredera esta última generación artística americana. Por esta razón la propuesta constructivista fue asumida e interpretada cuando existía ya entre la primera generación minimalista, sobre todo a través de la tarea crítica de Donald Judd, una opinión intelectualmente formada de lo que debía o no debía ser arte y, además, se habían realizado las primeras exploraciones al respecto. Por cuanto a Dadá, como en este movimiento –o, más bien, esta *actitud*– el referente artístico pasará a ser el objeto prefabricado industrial. Esto es así porque, como hemos visto desde los tiempos de Stella, la prioridad del artista se cifra en eliminar todo resto que la subjetividad creadora pudiera dejar sobre la obra¹³². Por esto, el artista Minimal se sirve tanto del *objet trouvé* como de los materiales y de los procesos industriales para la realización de su obra –de esta manera, los materiales pasarán a tomar el primer plano, y lo que importa es destacar su *fisicalidad*. Por ejemplo, Carl Andre pretende mostrar “la madera como madera y el acero como acero, el aluminio como aluminio, una bala de heno como una bala de heno”¹³³.

El objeto Dadá, aunque presentado característicamente como pieza artística, mantiene siempre a la vista el origen utilitario, cotidiano, de los elementos usados o ensamblados como conjunto. En cambio en el Minimal, y a diferencia de Dadá, la pieza se mantiene voluntariamente en el límite exacto entre lo puramente objetual (esto es, al modo de cualquier otro objeto con una utilidad cotidiana concreta) y lo artístico (al modo de cualquier otra escultura abstracta hasta el momento). Tanto es así que, frente a las obras de la tradición abstracta, como De Stijl o el constructivismo ruso, se lleva este límite a un extremo hasta entonces desconocido. En cuanto a la relacionalidad de las partes que, según la tradición artística, se ordenaban a un todo en función de su importancia

¹³⁰ Glaser y Lippard, "Questions", 150.

¹³¹ “En primer lugar, estoy más interesado en el Neoplasticismo y el Constructivismo de lo que estaba antes, quizás, pero nunca fui influido por ellos, [mientras que] estoy ciertamente influido por lo que sucede en los Estados Unidos más que por aquello. Así que mi admiración por alguien como Pevsner o Gabo es retrospectiva” [Glaser y Lippard, “Questions”, 155].

¹³² Desaparecida la mano del artista, en su actitud límite la obra podía llegar a ser una mera idea descrita como un conjunto de instrucciones que cualquiera podía ejecutar –así se verá, por ejemplo, en algunas de las obras de Sol LeWitt, que eran ejecutadas por sus amigos in situ en el espacio expositivo. Todo esto abrió camino al arte denominado propriadamente conceptual.

¹³³ Phyllis Tuchman, “An Interview with Carl Andre”, *Artforum* 8, no. 10 (Junio 1970), citado en Meyer, *Minimalism*, 24.

jerárquica, será superada en general –con las variaciones propias de la obra de cada artista– a partir de estrategias como la iteración de elementos idénticos. Lo idéntico iguala en valor a cada elemento de la iteración. Deja de haber centro visual, que en el fondo es ideológico –así según Judd–, y cada pieza se ha de valorar por sí misma sin más relación con el conjunto que la común identidad.

Todo esto se hace en aras de un objetivo: que nada distraiga de la presencia del objeto en el espacio, aquí y ahora, y ya no en un espacio y tiempo al margen de la existencia física empírica del propio espectador. Por esto, para que nada constituya una distracción, el objeto ha de ser enfático en su forma (al modo de una *gestalt*, básica, reducida, esencializada) y en su materia, y reiterativo en lo unitario a pesar de –o precisamente por– la multiplicidad de elementos esparcidos en el espacio¹³⁴. Así, por ejemplo, Sol LeWitt pinta sus objetos de blanco como Robert Morris de gris “para reducir al máximo los estímulos emanados del material”¹³⁵. En conjunto, la pieza no debería de apuntar *a nada más que a su presencia aquí y ahora* –al modo de este “empirismo radical” de Leonard B. Meyer¹³⁶. Por esto es que se pretende que el objeto sea completo en sí, autosuficiente. Sin embargo, esta autosuficiencia no apunta a ningún tipo de *interioridad* para la pieza, que ya perdió también a partir de los postulados de no relacionalidad interna entre las partes y no representatividad como ausencia de ‘contenido’¹³⁷. Esto hará que la pieza minimalista apunte hacia el exterior, hacia el espacio en que la pieza se enmarca.

En este sentido, se pretende que el espacio en el que la pieza se enmarca sea “real”¹³⁸ y, por esto, que se convierta en un elemento más que forma parte del todo de la obra. Ésta se extiende ahora por el espacio, apunta a él y vuelve de él, y se relaciona con la determinación empírica del espacio que se manifiesta en la condición concreta de la sala de exposición. En este sentido, la pérdida del pedestal, que constituía hasta este momento el lugar enfático de la presencia del objeto artístico, permite que este énfasis quede repartido o compartido *ajerárquicamente* con el espacio en donde la pieza se encuentra emplazada. La pérdida de jerarquía supone y apunta a que las dos presencias sean *inmediatas al espectador*, la una ligada a la otra.

Esta nueva presencia espacial de la obra también debía de reconfigurar la relación entre obra y espectador. Si tradicionalmente el espectador de una obra de arte permanecía al margen del espacio-tiempo en el que ésta se enmarcaba –en pintura, a través del límite del marco del cuadro; en escultura, a través del límite del pedestal– ahora el objeto pasa a formar parte de su mismo espacio físico, a su mismo nivel y sin distinciones de ningún tipo. Antes el espectador, a partir de la percepción de la exterioridad de la obra era conducido a un acto meditativo interior. Ahora, sin embargo, se le invita más bien a que permanezca únicamente en lo perceptivo exterior, y que esto exterior colapse en un espacio interior que ahora abarca la interioridad completa del espacio de la sala, en donde se encuentran al mismo tiempo obra y cuerpo del espectador.

¹³⁴ El énfasis en la forma básica y en la fisicalidad del material se debe también, evidentemente, a los modos propios de fabricación industrial.

¹³⁵ Marzona, *Arte minimalista*, 21.

¹³⁶ Confrontar nota 11.

¹³⁷ En cambio, un artista como Ronald Bladen, que fue englobado dentro del movimiento minimalista [véase, por ejemplo, su participación en la exposición *Primary Structures*, Jewish Museum de Nueva York, Abril-Junio de 1966] hace corresponder sus formas esencializadas a estructuras básicas del psiquismo humano. Otro tanto sucede con la obra de Anne Truitt.

¹³⁸ Dice Donald Judd: “Las tres dimensiones son espacio real” [Judd, “Specific objects”, 139].

Aunque hemos esbozado un conjunto de características que parecen ser comunes a los – así considerados– artistas centrales del movimiento (Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin y Sol LeWitt) hay que decir que, como es natural, la obra de cada uno de ellos tiene unas especificidades irreductibles y una evolución artística particular –que, con el avanzar de sus carreras, les llevará a ser más o menos fieles a este conjunto de postulados centrales, a traicionarlos casi inmediatamente (como Morris) o a mantenerse en una línea muy similar con el paso de las décadas (como en Judd o LeWitt).

PUNTOS CRÍTICOS (1) EL OBJETO MINIMAL EN TANTO QUE OBJETO

En primer lugar nos gustaría tratar críticamente el objeto Minimal a partir de su relación con la técnica, dimensión que se nos antoja fundamental y que, más allá de las declaraciones de los propios artistas –que conceden a esta cuestión una relativa importancia, pero no una importancia *decisiva*– creemos que podría articular en torno suyo el resto de postulados del movimiento. En este sentido Rosalind Krauss afirma que “el Minimalismo se situó casi desde el principio, como uno de sus actos radicales, en [el marco de] la tecnología de producción industrial”¹³⁹. Nosotros pretendemos explorar precisamente *la radicalidad* de este acto.

Esta crítica se realizará fundamentalmente a partir de Heidegger, en especial a partir de la idea de la técnica contenida en su ensayo “La pregunta por la técnica” (1954). Los postulados heideggerianos nos parecen los más adecuados para nuestro análisis en la medida en que, partiendo de la idea de técnica como instrumento o máquina, tiene más que ver con el modo de aparición del objeto en el espacio, que es exactamente aquello que reclama el minimalismo como especificidad. Heidegger es, además, adecuado en el marco de la tesis por dos razones: en primer lugar, porque ha sido objeto de enseñanza por parte de Amón y, en segundo lugar, como veremos más adelante, porque Muñoz parece mostrar conocimiento de algunos de sus ensayos fundamentales, hasta tal punto de citarlos específicamente –si bien no con mucha frecuencia, sí de forma temáticamente destacada¹⁴⁰. Lo aquí apuntado a partir de Heidegger nos permitirá también establecer relación con un ámbito mayor que será desarrollado en la segunda y tercera parte de esta tesis, y cuyas ideas principales quedarán adecuadamente apuntaladas ya desde este punto.

Heidegger también nos permitirá, como veremos, una transición fluida con las tesis acerca del Minimal de Michael Fried que, según testimonio de Neal Benezra, contaba entre las lecturas fundamentales de Muñoz.

¹³⁹ Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, *October* 54 (Autumn 1990): 5.

¹⁴⁰ Lo importante, en este sentido, no es la frecuencia de cita, sino la importancia temática, que es lo que deja traslucir la obra del propio artista, el grado posible de analogía en virtud de preocupaciones compartidas, que creemos que es grande. Además, sucede con frecuencia que, quizás no tanto por deshonestidad sino por un cierto pudor y amor propio, se tiende a ocultar la fuente o las fuentes principales de inspiración y de influencia. Esto, por otro lado, es normal dada la naturaleza de la obra de uno (artística, aunque con una parte textual importante) y del otro (filosófica).

En *El trabajador* (1932) Ernst Jünger afirma que la técnica seguirá apareciendo como un poder ajeno al hombre en la medida de dos elementos: uno, en la medida en que al instrumental técnico le falte todavía un perfeccionamiento que lo acerque a un grado ideal de finura; dos, en la medida en que el hombre mismo no se ‘tecnifique’ interiormente, haciendo corresponder este interior al exterior ya manifiesto por el que la técnica es dominante. Si, en cambio, estos dos últimos puntos se cumplen, sucedería que se “empieza a desarrollar un gusto por las más altas temperaturas, por la gélida geometría de la luz, y por el blanco brillo del metal candente”. Siendo así, además, que lo exterior deviene “más constructivo y más peligroso, más frío y brillante [y] desaparecen los últimos restos de lo acogedor. Ya hay incluso sectores que uno puede cruzar como si fueran áreas volcánicas o paisajes lunares, controlados por una vigilancia tan presente como invisible”¹⁴¹. El Jünger posterior a la Segunda Guerra Mundial renegará de esta postura y abrazará la contraria –la del “emboscado” que resiste contra el dominio de la técnica– acercándose a la opinión expresada por su hermano Friedrich Georg en *La perfección de la técnica* (1953). El bosque parece el lugar ontológica y existencialmente opuesto al baldío de la técnica: donde uno abriga y protege, el otro hace desaparecer “los últimos restos de lo acogedor”.

Tony Smith, una de las figuras de referencia en el primer minimalismo, cuenta en una entrevista para *Artforum* (1966) la “experiencia reveladora”¹⁴² que tuvo en 1951 en un trayecto nocturno en coche por la New Jersey Turnpike –que, en ese momento estaba inacabada, y, por esto, no tenía ni guardarraíles, ni líneas pintadas, ni poste de luz alguno. Smith conducía sobre una diafanidad oscura, sobre una especie de espacio virtual cuya realidad, sin embargo, se le ofrecía como más poderosa que cualquier experiencia que el arte le hubiera proporcionado hasta el momento. Smith afirma que más adelante relacionó esta experiencia con otros “paisajes artificiales” como “obras abandonadas, paisajes surrealistas” o bien con el antiguo campo de desfiles nazi en Núremberg que, ahora vacío y abandonado, enfatizaba su gigantismo. En los lugares descritos por Smith encontramos dos elementos: por un lado, el resultado de una intervención humana intensiva a través de la técnica, hasta el punto de que el resultado de esta intervención transformadora o extractiva es el baldío, en el que el ser humano parece ser engullido; por el otro, y precisamente en virtud de este empequeñecimiento, una proyección espacial extensa –que, en el caso de la experiencia de conducción nocturna, tiene que ver con algo así como el ‘espacio’ en tanto que tal, que, por esto, es descrito de una forma más aérea que terrestre.

Parece claro que la experiencia de Smith en 1951 es epocal, pero también que está enraizada en la tradición de la recepción positiva de la técnica que en el siglo XX parte por lo menos de los futuristas italianos. Compárese la descripción de los *wasteland* en Jünger y en Smith¹⁴³ y se podrá comprobar cómo son análogos –y, lo más probable, sin que Smith hubiera leído a Jünger. Smith, el artista minimalista, parece precisamente haberse transformado interiormente de tal manera que la experiencia del baldío, que ha

¹⁴¹ Ambas citas en Ernst Jünger, *Der Arbeiter/The worker* (Stuttgart: Klett-Cotta, 2002), 117.

¹⁴² Ésta y las siguientes dos citas se encuentran en Samuel Wagstaff Jr., “Talking with Tony Smith: «I view art as something vast»”, *Artforum* 5, no. 4 (December 1966), a su vez en Selz y Stiles, *Theories*, 150.

¹⁴³ Confróntese, además, con la elección de Donald Judd del baldío de la localidad de Marfa, Texas, para la gran instalación de sus obras, como el ámbito en el que éstas se sentirían propiamente ‘como en casa’.

sido recientemente transformado por la técnica (esto es, que es ‘recién nacido’), pueda ser epifánica¹⁴⁴. Además, como hemos visto, *La perfección de la técnica* de Friedrich Georg Jünger es de 1953, “La pregunta por la técnica” de Heidegger pertenece a 1954 y *La obsolescencia del hombre* de Günther Anders fue publicada en 1956. Smith se da cuenta de “algo que no tenía que ver con ninguna función [y] creaba mundos sin tradición [previa]”, de los que, además, “no había habido ninguna expresión en arte”¹⁴⁵. Algo que, además, se sale del marco (del cuadro), que se expande y que por esto no puede ser capturado o captado, sino tan sólo experimentado. En tanto que no tiene “ninguna función” parece ser una especie de marco trascendental para la experiencia al estilo kantiano, en el que lo epifánico sería propiamente el advenimiento a conciencia de esta categoría *a priori*. Por estas razones, creemos que el matiz propio de la conciencia de la técnica en esta época va más allá de sus aspectos práctico-instrumentales o bien estético-maquinales, apuntando a una especie de ‘esencia de la técnica’¹⁴⁶ que sería aquello que de por sí no se podría captar o enmarcar, porque está en todas partes en donde ésta intervenga, como “vigilancia tan presente como invisible” – como decía Jünger más arriba. De ahí precisamente la descripción común de espacios vacíos, esencializados en su transformación reductora, en los que la técnica ha tenido una intervención decisiva y determinante. Es de esto de lo que hasta ahora no habría habido expresión artística alguna y lo que pondrá al límite el objeto artístico porque “debería estar claro que [lo expresado por estas experiencias] es el fin del arte”¹⁴⁷, como dice Smith –entendiendo ‘fin’ como ‘límite’.

Pero sin embargo la experiencia de Smith no es sólo epocal, sino también propia o específica de una geografía y una cultura que es la americana. El mismo Heidegger destaca siempre la “obsesión técnica de los americanos”¹⁴⁸. El Nuevo Mundo es ‘nuevo’ en tanto que posibilidad de encuentro de un extenso territorio¹⁴⁹, previamente libre de explotación, y, por esto, con una máxima capacidad potencial de ser dominado y transformado a través de la técnica, que se torna entonces en *el* medio adecuado para este fin. En este sentido la pieza minimalista nacerá de un espacio paradójico, que es el espacio industrial hecho posibilidad de ‘casa’, como es el *loft* –en el que las actividades, la creativa/productiva y la habitacional, se entremezclan de forma indisoluble, en el

¹⁴⁴ Tal parece ser también el caso de Carl Andre. Explica David Bourdon que “entre 1960 y 1964 Andre trabajó como conductor de trenes de carga y como guarda-frenos para la Pennsylvania Railroad en Newark, Nueva Jersey. Aunque ya había empezado a trabajar con materiales estandarizados, comerciales, cuatro años de acoplar y desacoplar vagones de carga le confirmó en su uso [artístico] de unidades reglamentadas e intercambiables” [citado en David Bourdon, “The razed sites of Carl Andre”, *Artforum* 5 no. 2 (Octubre 1966), a su vez en Battcock, *Minimal Art*, 104]. Andre se curte a partir de la experiencia del tratamiento con el material en bruto, que es extraído y transportado a grandes distancias a través de medios técnicos para su futura transformación.

¹⁴⁵ Wagstaff, “Tony Smith”, 150.

¹⁴⁶ Por supuesto, hay precedentes para la recepción de la técnica como objeto artístico preferente, como por ejemplo la exaltación futurista previa a la Primera Guerra Mundial, o la constructivista posterior a ésta. De la misma manera, y precisamente como consecuencia de la guerra, se experimenta negativamente el ‘wasteland’, el baldío que es consecuencia de la destrucción maquinale.

¹⁴⁷ Wagstaff, “Tony Smith”, 150.

¹⁴⁸ Rüdiger Safranski, *Un maestro de Alemania* (Barcelona: Tusquets, 2003), 301. Obsesión técnica que, según Heidegger, los americanos compartirían con los soviéticos.

¹⁴⁹ El libro de Charles Olson sobre Herman Melville, *Call me Ishmael*, empieza: “I take SPACE to be the central fact to man born in America, from Folsom cave to now. I spell it large because it comes large here”. Y continúa un poco más adelante: “Americans still fancy themselves such democrats. But their triumphs are of the machine. It is the only master of space the average person ever knows, oxwheel to piston, muscle to jet. It gives trajectory”. En Charles Olson, *Call me Ishmael* (New York: Reynal and Hitchcock, 1947), 11.

espacio y en el tiempo. El objeto Minimal sería, pues, el fruto de una técnica que ha encontrado casa en el mundo, alcanzando el ideal perfectivo jüngeriano de *El trabajador*. Por otro lado, esto sería también así en la medida en que los propios artistas minimalistas reivindican insistentemente su americanidad en desconexión con la tradición europea, en parte a través de la radicalidad de estos valores que toman prestados de la técnica. Por esta razón, si un arte como el Minimal debía surgir en algún sitio, debía ser en Estados Unidos, como sucedió, y reivindicándose en tanto que expresión de esta americanidad.

Si esto es así, en términos jüngerianos el objeto minimalista se presenta como una forma esencializada, con perfiles máximamente depurados –al punto que muchas de ellas se caracterizan por el acabado pulido recién salido de fábrica–, óptica y táctilmente perfectos, como el resultado más propio de un instrumental también máximamente perfeccionado, como quería Jünger¹⁵⁰. Además, este instrumental se ha puesto al servicio de la creación de un hombre especialmente *trabajado en lo interior* –como en el caso de Smith, de Andre o de Judd– convirtiéndose en el capaz de sacarle partido a la técnica, de llevarla a su expresión más propia en tanto que esencia –esto último sabiéndolo o no. El artista Minimal sería como la ‘mente a distancia’ que ordena el uso de las máquinas, pero que no está involucrado directamente con ellas, trascendiéndolas.

Pero analicemos un poco más en detalle cómo se inserta la pieza Minimal en el discurso en torno a la técnica, especialmente en el expresado por Heidegger en el ensayo “La pregunta por la técnica”, que es, dentro del corpus heideggeriano, el que inquiera específicamente por la técnica en tanto que ‘esencia’.

HEIDEGGER Y LA *GESTELL*

Dice Heidegger que hay algo que convierte a la técnica moderna, a diferencia de la que el hombre había conocido hasta el siglo XX, en *inquietante*. Que es esto inquietante “lo que nos mueve a preguntarnos por «la» técnica”¹⁵¹ en tanto que tal. Vimos que, según Jünger, una posibilidad de esta inquietud podría sobrevenir porque la técnica se nos aparece como un poder ajeno a nosotros y que, por esto, se nos escapa –que incluso nos puede convertir, como dirá Anders, en “obsoletos”, en menos perfectos que nuestros propios instrumentos y máquinas. Lo mismo parece opinar Heidegger cuando dice que “lo que queremos, como se suele decir, es «tener la técnica en nuestras manos».

¹⁵⁰ En este sentido, el pintor y crítico Peter Halley –según recoge Meyer– traza la filiación técnica del Minimal a su antecedente más inmediato, que está en Stella. Halley afirma que la obra de éste tiene que ver con “la cultura de la información de la informática y la electrónica, el sistema de autopistas interestatal [americano], el programa espacial y el reconocimiento [terrestre] por satélite” [Meyer, *Minimalism*, 39]. Meyer llama a este conjunto “matriz postindustrial” [íd.], como si el instrumental técnico hubiera alcanzado un grado superior de refinamiento, al punto de trascenderse a sí mismo. De la misma manera Fredric Jameson, al recoger el legado de la generación de teóricos contemporáneos a Ihab Hassan, afirma que éstos se caracterizan por “la celebración conjunta de la nueva alta tecnología de la información, señalando así la afinidad entre estas evocaciones y la tesis política de una *sociedad postindustrial* propiamente dicha” [Fredric Jameson, “Teorías de lo posmoderno”, en Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad* (Madrid: Trotta, 1998), 86.]. Creemos que esta “matriz”, este ‘grado superior’ y este “post” de postindustrial apunta a una idea de sublimación de la técnica análoga a la de *Gestell* heideggeriana que analizamos en el siguiente punto.

¹⁵¹ Martin Heidegger, “La pregunta por la técnica”, en Martin Heidegger, *Conferencias y artículos* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994), 17.

Queremos dominarla. El querer dominarla se hace tanto más urgente cuanto mayor es la amenaza de la técnica de escapar al dominio del hombre”¹⁵².

No obstante, podría ser que el Minimal, en tanto que expresión perfecta de la técnica de su tiempo, no provocara esta inquietud en el hombre contemporáneo. Y sin embargo no parece ser así. Dice Michael Benedikt que “vistas [las piezas Minimal] *en grupo* [cursiva del autor] hay un aire de lo misterioso, hasta de lo ambiental”¹⁵³. Marzona también caracteriza la presencia en el espacio de las piezas minimalistas como “enigmática”¹⁵⁴. Por un lado, esto inquietante en la pieza Minimal parece tener que ver con su estatuto ontológico objetual que, como vimos, se sitúa específicamente como profundización del límite entre el objeto cotidiano y la pieza artística. En tanto que límite es forzoso que la pieza minimalista se nos escape en tanto que tal, porque no hay manera de adscribirlo mental o idealmente de una manera firme y segura a una categoría. A la vez, y a pesar de esto incierto y dudoso, su apariencia es firme e incluso rígida¹⁵⁵, determinando el modo de su ‘aparecer’ en relación con lo espacial. Si se nos escapa, indudablemente nos domina y nos emplaza, y lo hace visiblemente a partir de un modo relacionado con la técnica, afectando también de esta manera a lo “ambiental” que denota Benedikt –pues determina el espacio en el que pisamos y nos encontramos con la pieza de la misma manera en que lo hace la técnica, pues, como dice Heidegger, “en todas partes estamos encadenados a la técnica sin que nos podamos librar de ella”¹⁵⁶. Así, el objeto Minimal se proyecta en el espacio imponiendo en cierta manera el modo en que es recibido y experimentado, tornándose así inquietante.

DEFINICIÓN DE LA GESTELL

Pero, ¿qué es lo verdaderamente inquietante de la técnica, según Heidegger? En un sentido, parece que lo inquietante no sería lo instrumental o la maquinaria en sí misma, por más perfeccionada que esté, por más autónoma que parezca en su funcionamiento. Lo puramente instrumental o maquinal no sería más que un medio a través del cual se realizan unos ciertos fines. Así pues, ¿está lo inquietante en los fines de la técnica? Parece que no si comparamos, por ejemplo, el modo de obtener energía de un molino de viento tradicional y el de una represa realizada en el río. Ambos tienen el mismo fin, pero el primero aprovecha la energía del viento sin forzarlo, en una especie de danza conjunta, mientras que lo segundo ejerce una violencia sobre el curso del agua, la fuerza a canalizarse y a estar disponible para el momento en que sea necesitada. Ambos *extraen* energía, pero lo harían de maneras opuestas, y Heidegger concluye que el segundo modo de extraerla parece tener la propiedad que quiere delimitar y buscar. Entonces, ¿en dónde se podría encontrar la raíz de lo inquietante? Según Heidegger, específicamente en el “modo del salir de lo oculto”¹⁵⁷ o en el “hacer salir de lo oculto”¹⁵⁸, esto es, en la manera de hacer emerger –de ‘desocultar’ traduce Barjau– lo ente, de dejar que se manifieste. Este tema en Heidegger es de la mayor importancia, y articula el corazón de su filosofía. Para el alemán el ‘modo del salir o del hacer salir de

¹⁵² Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 10.

¹⁵³ Michael Benedikt, “Sculpture as Architecture”, *Art International* vol. 10, nos. 7, 10, y vol. 11, nos. 1, 2, 4, a su vez en Battcock, *Minimal Art*, 68.

¹⁵⁴ Marzona, *Arte minimalista*. 23.

¹⁵⁵ A propósito de esta rigidez véase lo que afirma del Minimal Robert Morris en su famoso artículo “Anti-form”, de 1968.

¹⁵⁶ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 9.

¹⁵⁷ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 15.

¹⁵⁸ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 16.

lo oculto' tiene que ver con la relación entre lo ente y su fundamento, entre lo óntico y lo ontológico. Digamos que para Heidegger habría dos modos básicos de desocultamiento, de manifestación de lo ente, de “traer-ahí-delante”¹⁵⁹: uno sería el de la *tekné* tradicional, al que se adscribe también la *póiesis* artística. Se caracteriza porque permite que el ente –o el objeto en este caso– emerja por sí mismo y en función de su naturaleza, teniendo cuidado o cura de esta naturaleza¹⁶⁰. Un objeto desocultado de esta manera deja traslucir la relación que existe entre esto ente y aquello ontológico que, a modo de cordón umbilical, queda unido a lo primero, sosteniéndolo. Sin embargo, esto ontológico que permite el desocultamiento se oculta a su vez, y sólo puede ser adivinado desde el ámbito en el que se produce este desocultamiento –que Heidegger denomina *Lichtung* o claro de bosque.

El otro modo de desocultar es el propio de esta técnica moderna, y queda definido como “una provocación que pone ante la Naturaleza la exigencia de suministrar energía que como tal pueda ser extraída y almacenada”¹⁶¹. Importa quedarnos aquí con la idea de una provocación o exigencia que conlleva dejar algo en espera o en reserva. A este modo de desocultamiento que es una provocación el filósofo alemán lo llama *Gestell*, traducido como “estructura de emplazamiento”¹⁶². *Stellen* en alemán –de donde *gestell*– significa ‘colocar’ o ‘poner’. La *Gestell* es un marco general que coloca o sitúa a los entes en el mundo a partir de este modo provocativo de desocultamiento. Esto implica un forzar o violentar lo ente para extraer sus propiedades, impidiendo que se manifiesten por sí mismas de otro modo diferente que no sea el de la *Gestell*. Este modo de emplazar, que no es “nada técnico, nada maquinal”¹⁶³ sería la esencia de la técnica.

En este sentido, ¿qué hay más ‘colocado’ o ‘puesto’ que precisamente estas piezas minimalistas, que pertenecen al primer movimiento artístico que, de manera generalizada, *coloca* las piezas sobre el mismo suelo de la sala, con conciencia de estar *instalándolas*¹⁶⁴? En virtud de la *Gestell* “se solicita que algo esté inmediatamente en el emplazamiento y que esté para ser solicitado para otra solicitud”¹⁶⁵. Y, en efecto, la pieza Minimal está ahí *inmediatamente* sin más preámbulo ni más fin, como quiere el artista minimalista, y a la vez está “inerte”¹⁶⁶, como dice Clement Greenberg, dejándose traspasar pasivamente por este modo de desocultamiento. Esta solicitud de la pieza “tiene su propio lugar de estancia”, esto es, de *estar en el mundo*, que Heidegger denomina *Bestand*. Barjau lo traduce por ‘existencias’, como entendiendo que es aquello que está en reserva, en espera. Francisco Soler lo traduce por ‘constante’, esto es, como aquello *de que consta*. Vemos que algunas de las obras Minimal se presentan precisamente al modo de las existencias, de una forma un tanto literal a partir de lo material *de que están constando* –en virtud de un supuesto postulado de honestidad y

¹⁵⁹ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 15.

¹⁶⁰ En el que se hacen “corresponsables” de este desocultar, las causas material, formal y eficiente, que trabajan conjuntamente en virtud de un fin.

¹⁶¹ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 17.

¹⁶² “Estructura de emplazamiento” según la traducción de Eustaquio Barjau. Francisco Soler lo traduce por “lo dispuesto”, jugando con el significado alemán de *stellen*, que es ‘poner’ o ‘colocar’. A su vez, Raúl Gabás en la traducción de *Un maestro de Alemania* de Safranski lo llama “engranaje”.

¹⁶³ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 21.

¹⁶⁴ Por esta razón hemos preferido dejar sin traducir el término *Gestell* precisamente por su idoneidad temática en relación con nuestro objeto de análisis.

¹⁶⁵ Esta cita y la siguiente en Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 19.

¹⁶⁶ Clement Greenberg, “Recentness of Sculpture” en *American Sculpture of the Sixties*, ed. Maurice Tuchman (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1967), en Battcock, *Minimal Art*, 124.

transparencia. Así famosamente en Carl Andre, quien, como vimos más arriba, pretendía mostrar “la madera como madera y el acero como acero, el aluminio como aluminio, una bala de heno como una bala de heno”¹⁶⁷.



Carl Andre, *Equivalent V*, 1966-69. MOMA NYC.
120 unidades de ladrillos refractarios. 2.8 x 114.3 x 137.2 cm.

Sin embargo, ¿deja Andre que cada material se manifieste por sí mismo, en virtud de su peso, de su dureza, de su fuerza, o de su ligereza, en tanto que *tales*? ¿Se los trata *como quieren ser tratados*? ¿O esto lo impide el modo a través del cual la pieza, que es su material, emerge y *es colocado en la sala* por el artista? En este sentido la práctica artística de Andre tiende a la iteración, esto es, a la colocación de innumerables unidades idénticas en el espacio. Póngase el caso de la pieza *Equivalent V* (1966-69) (cf. supra). Se trata de una acumulación de 120 ladrillos refractarios situados en el suelo sobre su lado largo, dispuestos en dos niveles de sesenta ladrillos cada uno, y conformando la imagen sencilla de un prisma rectangular. ¿No están, pues, los ladrillos, a la espera, al modo de meras existencias de este material? Esta espera se puede ver de forma diáfana en otras piezas de Andre como *Copper Ribbon* (1969), en el que una bobina de cobre ha sido apenas desenrollada en el espacio de la sala, sobre el que se despliega una punta de esta bobina como una serpiente, pero quedando la mayor parte del material todavía en el núcleo inicial. Y así en innumerables ejemplos. Lo único que separa estos ladrillos o esta bobina de una consideración meramente utilitaria es su disposición a partir de una forma gestáltica básica y el dominio del espacio en que están situados. Así pues, según el modo de las existencias, las obras se quieren a sí mismas solamente como aquello de que constan y que está a la vista¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Tuchman, “Carl Andre”, citado en Meyer, *Minimalism*, 24.

¹⁶⁸ En el Heidegger de *Ser y tiempo* (1927) el estar ‘a la vista’ (*Vorhandensein*) de los útiles o entes es el modo caído, inauténtico, de trato con éstos, y contrasta con el estar ‘a la mano’ (*Zuhandensein*), a través del cual el hombre tendría cuidado auténtico de éstos –y, por lo tanto, también de sí mismo.

La relación de la obra minimalista con el modo de lo constante, que es el de las existencias, es observable en la práctica común de iteración de estos artistas, en la medida en que lo material es siempre reducido a un modo idéntico de aparecer que impide una verdadera especificidad física, lo que se agrava además a partir de su presentación como acumulación de unidades. En este sentido, el material no tiene libertad para emerger de otro modo que el proporcionado directamente por la fabricación técnica. En torno a la idea de las existencias Sol LeWitt afirma de forma elocuente que “el artista de series no pretende crear un objeto bello y misterioso, sino que se asemeja más bien a un dependiente haciendo el inventario de su tienda”¹⁶⁹. No hay obra sino inventario de lo que está *siempre presente y disponible* al modo de las existencias.

La iteración apunta a una infinitud que sólo se detiene arbitrariamente en su despliegue en función de la condición particular de la sala en donde se van a mostrar a las piezas – pero que podría continuar indefinidamente de forma indiscriminada, ya veremos en virtud de qué tipo de espacialidad¹⁷⁰. Creemos que esta tensión hacia la infinitud revela más bien una asíntota por la que a la pieza le resulta imposible alcanzar el modo de desocultamiento que es propio de la *tekné* y, por esto, del ser. El problema sería, pues, el de una separación entre lo óptico y lo ontológico en virtud de la *Gestell*. En su artículo “Anti Form” (1968) Robert Morris reconoce precisamente que el problema de lo serial en el Minimal estriba en que pone de manifiesto una separación entre la materialidad de las piezas y el orden formal arbitrario que rige esta iteración –al modo de una dualidad más o menos cartesiana, y contradiciendo lo que dice Donald Judd a Bruce Glaser en su famosa entrevista¹⁷¹. En este sentido afirma específicamente que en ellas existe “un orden [...] operando más allá de los objetos físicos”¹⁷². Esto implica que, en realidad, se escondía el proceso de creación en favor de la apariencia de *pieza acabada*, que se convertía en el reflejo puro de una Idea que se imponía rígida y apriorísticamente al material usado, en función tanto de la necesidad lógica del proceso de fabricación como de una estetización del producto industrial¹⁷³. Lo que nos dice este perfecto acabamiento de la pieza al modo industrial es que lo acabado o realizado no es el objeto en sí, o no sólo, sino aquello que lo desoculta, que es la *Gestell*. Para que esto sea así se hace necesaria esta rigidez formal que Morris destaca, desde la que la *Gestell* puede gobernar y dominar lo ente. Análogamente, Heidegger apunta a lo exacto –a lo rigidamente

¹⁶⁹ Citado en Marzona, *Arte minimalista*, 68.

¹⁷⁰ Así, por ejemplo, lo afirma Michael Fried: “[...] las unidades en cuestión podrían multiplicarse hasta el infinito”. En Michael Fried, “Arte y objetualidad”, en *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2004), 191.

¹⁷¹ “JUDD: [Las cualidades del arte europeo, a las que se opone] están ligadas a una filosofía [...] racionalista.

GLASER: ¿Descartes?

JUDD: Sí.” [Glaser y Lippard, “Questions”, 151].

Curiosamente, un poco más adelante Glaser pone el dedo en la llaga y pregunta a Judd si no cree que su método, que es puramente conceptual y *a priori*, no es también un método racionalista.

¹⁷² Robert Morris, “Anti-Form”, en *A continuous project altered daily. The writings of Robert Morris* (Cambridge: MIT Press, 1993), 43. La postura de Morris contradice directamente a la que después sostendrá Hal Foster en “The Crux of Minimalism” (en Cambridge, MA: MIT Press, 1996). [Aquí traducido por “El quid del Minimalismo”, en Hal Foster, *El retorno de lo real* (Madrid: Akal, 2001), 39-74].

¹⁷³ Morris, sin embargo, propugna en este texto la superación de esta escisión interna a la pieza a partir de un focalizarse en el puro proceso artístico que, apegado a la condición particular de cada material empleado, tomaría más bien un aspecto anti-formal (entendido lo ‘formal’ como esta idea rígida extemporánea al material).

exacto— como lo propio de esta esencia de la técnica. Por otro lado, Donald Judd reconoce en “Specific Objects” (1965) que los materiales “específicos” —como “formica, aluminio, acero conformado en frío, plexiglas, etc.”— “son usualmente agresivos”¹⁷⁴ por sí mismos. Nosotros creemos que, a diferencia de Morris, que sitúa la agresividad en la Idea formal, y de Judd, que la sitúa en la elección del propio material, la agresividad pertenece, como se está diciendo, al modo de desocultamiento del ente que implica una separación forzosa con la raíz ontológica. Porque las causas material y formal se ordenan al fin determinado por esta eficiencia técnica, *es natural* que se escoja una idea y una materialidad agresivas. Así pues, este ‘orden’ separado del que Morris hablaba antes en relación con la iteración o serialidad, trascendente a la fisicalidad del objeto y para el que lo material (y lo ente en general) no es más que un medio para su fin, no sería otra cosa que la *Gestell*.

Por otro lado, esta separación que restablece la causa eficiente y la sitúa en la *Gestell* afecta también al artista que, en tanto que causa eficiente *inmediata* se retira —y además voluntariamente— a un lado, sin dejar huella alguna en la pieza, dejando que sea meramente emplazada según el modo de desocultamiento de la esencia de la técnica.

LA SOLICITUD DEL ESPECTADOR

Nuestra pregunta en este punto ha de ser la siguiente: estando las obras minimalistas así, *ex-puestas*, presentes y disponibles, ¿pueden ser realmente *solicitadas* (por el espectador)? Explica Michael Fried que, a diferencia de la obra de arte modernista, que para tener éxito aspira a que su objetualidad quede en suspenso, el Minimal pretende contrariamente que descubramos “la objetualidad en tanto que tal”¹⁷⁵. Pero sin embargo, en la medida en que la pieza minimalista invoca el modo de desocultamiento de la *Gestell*, “lo que está en el sentido de existencias ya no está ante nosotros como objeto”¹⁷⁶, según Heidegger. Esto es, pues, lo que se encuentra el espectador: una pieza que parece un objeto pero que, sin embargo, no puede ser captado al modo de un objeto, sino que debe ser captado al modo de las existencias, que emite una extraña energía presencial. Pero, sin embargo, bien examinada la pieza en sí, y en la medida en que simultáneamente se presenta como obra de arte, *tampoco parece disponible al modo de las existencias*. Esto es, no estaría disponible *para nosotros* de este último modo, pero sí *para la Gestell* en tanto que tal, que es la que la está emplazando. Las piezas Minimal devienen así el límite paradójico entre estos dos modos de salir de lo oculto. Por esto se produce, creemos, una inversión: en la medida en que se frustra su ser solicitadas por nosotros tanto en un sentido como en el otro, el que sí es *solicitado infinitamente* y de forma inmediata es el espectador, cuya petición queda a la espera o es infinitamente postergada —por más que se le diga al espectador que es ahora, a partir de estas piezas situadas en el ‘espacio real’, que deviene ‘activo’: su actividad no es más que una infinita frustración a un nivel meramente superficial. Por esto las piezas minimalistas paradójicamente pueden dominar a su espectador a partir de su presencia en el espacio, y no son dominadas por éste al modo de lo exigido por la técnica. Desde este punto de vista el *provocado* parece ser el mismo espectador y no sólo la pieza en sí —que devendría medio para este fin, pero medio para un fin de una causa eficiente (*Gestell*) que no está tampoco presente, que se oculta en una supuesta neutralidad que establece que *ya todo está dado* en la pieza presente. Dice Heidegger:

¹⁷⁴ Judd, “Specific objects”, 140.

¹⁷⁵ Fried, “Arte y objetualidad”, 176.

¹⁷⁶ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 19.

“En tanto que provocado de este modo, el hombre está en la región esencial de la estructura de emplazamiento. No puede de ninguna manera asumir a posteriori una relación con ella. Por esto, la pregunta sobre cómo llegaremos a una relación con la esencia de la técnica viene, en esta forma, siempre demasiado tarde”¹⁷⁷.

Así pues, el dominio de la pieza sobre el espectador es parecido al que Heidegger reseña para el hecho cultural de la dominancia de la esencia de la técnica. Una vez sumido en ella –esto es, en el ámbito de la pieza– a duras penas conseguirá salir del ámbito planteado por ella en las condiciones en las que se está planteando. Siempre es ya “demasiado tarde” y la pieza determinará de forma irrevocable las condiciones de su vivencia o experiencia a partir de esta dominación como marco general. En cierta manera, ¿no es la retirada del artista en tanto que causa eficiente testimonio de que esta batalla está perdida *desde el principio*? ¿Y que, como decía Jünger, lo único que queda es hacerse o trabajarse interiormente al modo técnico para poderle corresponder? En su ensayo Heidegger especula con la posibilidad de que el hombre pueda convertirse él mismo en ‘existencias’ a la manera de los entes con los que se relaciona según este modo de emplazamiento¹⁷⁸. Por ejemplo:

“Desde el momento en que lo no oculto aborda al hombre, no ya siquiera como objeto sino exclusivamente como existencias, y desde el momento en que el hombre, dentro de los límites de lo no objetual, es ya sólo el solicitador de existencias, entonces el hombre anda al borde de despeñarse, de precipitarse allí donde él mismo va a ser tomado sólo como existencia. Sin embargo, precisamente este hombre que está amenazado así se pavonea tomando la figura del señor de la tierra”¹⁷⁹.

Lo que está afirmando Heidegger es que en la medida en que nos entregamos a los entes, que quedan emplazados o desocultos exclusivamente al modo de las existencias, y en tanto que el espectador se los encuentra *ya-siempre-desocultos*, éste tiende a negligir su contraparte ontológica originaria, el modo de desocultamiento de la *tekné*, que no sólo queda velado sino olvidado, y es entonces cuando nos exponemos nosotros mismos “a ser tomados sólo como existencia”. Esto es lo que parece suceder con la pieza minimalista que, según las manifestaciones de sus creadores, sólo puede ser esto que ya está siempre allí y, por esto, *ya del todo desoculto*. Nuestra solicitud de la pieza no sólo nos deja en una espera infinita, sino que esta pieza jamás nos podrá devolver, en virtud de este olvido tácito, ningún otro modo de solicitar la pieza que no sea el determinado por la *Gestell*. De la misma manera, para Leonard B. Meyer en virtud de este arte “[el hombre] ha sido medido y ha sido encontrado un pedazo de materia común y corriente, no diferente de forma esencial de las bacterias, las rocas y los árboles”¹⁸⁰. Esto es, no como el único ente que se pregunta por la esencia de los entes y, por esto, por su modo de desocultamiento, sino como un ente cualquiera emplazado ya en el mundo de un modo irrevocable –y trágico para su forma propia de ser en el mundo.

¹⁷⁷ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 29.

¹⁷⁸ También el teólogo Paul Tillich en “Cada periodo tiene su imagen peculiar del hombre” (1959) –nota introductoria al catálogo de la exposición *New Images of Man*, curada por Peter Selz para el MOMA en 1959– resalta “el peligro en que el hombre moderno vive: el riesgo de perder su humanidad y de convertirse en una cosa entre las cosas que produce” [citado en Selz y Stiles, *Theories*, 209].

¹⁷⁹ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 29.

¹⁸⁰ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts*, 83.

La espera temporal infinita de la manifestación de la pieza, que es la espera de un tiempo que más que avanzar se (o nos) desgasta segundo a segundo, *enfatisa la dimensión espacial* de esta manifestación artística. Como dice Jameson, “el tiempo real es, en este sentido, tiempo objetivo; esto es, el tiempo de los objetos, un tiempo sometido a las mediciones a que se someten los objetos”¹⁸¹. El tiempo se convertiría *en una existencia más* en una infinitud espacial sin orientación temporal alguna. Para Leonard B. Meyer esto implicaría una negación de la causalidad, de conceptos relacionales como principio, nudo y desenlace, antecedente y consecuencia, etc. En vez de “progresión” existirá “sucesión” (como podemos comprobar de forma privilegiada en las iteraciones minimalistas de objetos idénticos) y esto convertiría el tiempo de las piezas Minimal en un tiempo *infinito* que es, por esto, *estático* –confundiéndose de este modo *con el espacio*. La negación de la causalidad es, en el fondo, el olvido de la diferencia ontológica merced al proceso de desocultamiento de los entes propio de la *Gestell*. Siguiendo a Stockhausen, Leonard B. Meyer afirma que esto sería tanto como crear piezas encerradas temporal y espacialmente en sí mismas, en un círculo sin principio ni fin¹⁸².

La pieza Minimal está diseñada específicamente de modo a-relacional porque según Judd las partes en relación siempre acaban por referir a una “imagen [...] antropomórfica”¹⁸³. Dicho de otra manera, todo arte acaba por referir siempre al hombre, está hecho a su imagen y semejanza. Por esta razón Barbara Rose, en su conocido “A B C Art” (1965) calificará el Minimal como arte “de impersonalidad mecánica, vacía, neutra”¹⁸⁴. El anti-antropomorfismo y la impersonalidad los encontramos también en la renuncia del artista Minimal a dejar su huella en la pieza, confiando su creación únicamente a la lógica de fabricación industrial. Pero, como hemos visto más arriba, la máquina no es más que un medio para los fines de una esencia que no es “nada maquinal”, que es la que verdaderamente desoculta la pieza minimalista y la emplaza de este modo particular. En este sentido, la impersonalidad de esta pieza es doble: por la renuncia del artista, y por la entrega a este esquema de la *Gestell*, que reduce todo ente –también el ente humano– a existencias. Pero, ¿cómo sería nuestra reducción al modo de existencias? Por un lado, se produciría a partir de la inversión por la que la pieza Minimal deja nuestra solicitud en espera infinita, siendo entonces nosotros, de forma inversa, los que quedamos disponibles infinitamente para ella. Por otro lado, y en la medida en que la pieza Minimal se pretende siempre ‘una’, ‘indivisible’ y ‘entera’, dejará traslucir la propiedad de la *Gestell* por la que se impone *un único modo de desocultamiento* para lo ente, que es precisamente aquél que no corresponde a nuestra esencia en tanto que humanos. Esto sería realizado sin emotividad alguna, como una pieza más en un engranaje a pleno rendimiento que funciona incuestionado en la plena y libre espacialidad de la sala. Esta posibilidad o potencia de la pieza Minimal podría ser en realidad la matriz de lo inquietante.

De todas maneras, para Heidegger la caída *completa* del hombre en el estado de ‘existencias’ no sería posible en la medida en que éste está “provocado de un modo más

¹⁸¹ Fredric Jameson, “El surrealismo sin el inconsciente”, en *Teoría de la postmodernidad* (Madrid: Trotta 1998), 106. Recordemos de nuevo, además, el “empirismo radical” de Leonard B. Meyer.

¹⁸² En relación con esta temporalidad sucesiva y acumulativa, Leonard Meyer refiere expresamente la novela *Malone*, de Beckett, en la que “no podríamos decir si estamos con él [Malone] veinte minutos, dos meses o diez años” [L. Meyer, *Music, the Arts*, 81]. Una unidad de tiempo es ya tiempo infinito estancado en el espacio, que cobra así una importancia desusada.

¹⁸³ Fried, “Arte y objetualidad”, 175.

¹⁸⁴ Barbara Rose, “A B C Art”, *Art in America*, October-November, 1965, en Battcock, *Minimal Art*, 274.

originario que las energías naturales”¹⁸⁵, esto es, a diferencia del resto de entes, él es el ente que se pregunta específicamente por lo ontológico, por el ser. Esto significa que, a pesar de poderse ver dominado por el engranaje de la *Gestell*, siempre tendrá la opción de plantearse la pregunta sobre la originariedad (verdadera) de este desocultamiento, algo que apelaría directamente a su esencia, y recordándosela al modo de la anamnesis. Pero de todas maneras esta pregunta *deberá ser planteada*, cosa que parece improbable en las condiciones determinadas por la condición paradójica del objeto Minimal, que se presenta *ya-todo-desoculto*, sin referencia aparente al modo de este desocultamiento, como si éste fuera el modo de desocultamiento por defecto y *no pudiera* existir otro.

EL OCULTAMIENTO Y LA PIEZA MINIMAL

El artista Minimal cree que su pieza está *ya-toda-ahí-delante* y que, por esta razón, es autosuficiente y no tiene referente alguno más allá de sí misma. Tampoco tendría espacio ‘interior’ alguno y su presencia, constituida como exterioridad plena, si apunta hacia afuera lo haría hacia el espacio circundante que, como la pieza, está ya siempre dado positivamente –no tiene, según Judd, el problema del ‘ilusionismo’. Lo que postulamos es que esto no es así tanto en lo que refiere al ‘afuera’ de la pieza como a lo que refiere a su ‘adentro’, a través de dos modos de ocultamiento propios de la pieza Minimal, que serían los siguientes: por cuanto refiere a su ‘afuera’, se nos oculta el marco de la *Gestell* en sí (1) y por cuanto refiere a su ‘adentro’, la manera en que la *Gestell* impide el modo propio de desocultar que corresponde a nuestra esencia (2).

Por cuanto a lo primero, hemos visto que la esencia de la técnica no es propiamente nada técnico, sino que se manifiesta a través de lo técnico en el modo de desocultar lo ente. El objeto Minimal se manifiesta como *resultado* de este modo de desocultar, esto es, al modo de la existencia, pero también como objeto a partir de su presentación como obra de arte. En tanto que obra de arte se adscribe a una tradición abstracta y formalista en que se esencializan las formas. O bien, en el que estas formas se corresponden con unas ‘estructuras primarias’ –que es otro modo de denominar el Minimal¹⁸⁶. Por esta razón, y combinándolo simultáneamente con su condición de ‘existencia’, la *gestalt* básica de la pieza minimalista en tanto que objeto parece apuntar a algo que está más allá de ella pero que se manifiesta a través de ella, que no es propiamente técnico y que *unifica* todo modo de aparecer de lo ente –igual que la forma de la pieza se presenta *unitaria*. Esto sería la *Gestell*, la esencia de la técnica. En su discusión en torno a reivindicación de la objetualidad por parte de los artistas minimalistas, decía Clement Greenberg que “el aspecto maquinal [en la obra de arte] se evita ahora [en el Minimal] porque no va lo suficientemente lejos hacia el aspecto de lo no-artístico”¹⁸⁷. Nosotros creemos que la pieza Minimal no toma el aspecto de lo maquinal precisamente por la razón que estamos exponiendo, y es que ha de referir con toda pureza a aquello que, a pesar de servirse de lo maquinal, *no es nada técnico* y, por esto, es *su esencia*. De la misma manera, el Minimal alcanza “el aspecto de lo no-artístico” porque se debe al mismo tiempo a su ser en tanto que mera existencia. La paradoja del Minimal, pues, es que sus piezas apuntan simultáneamente tanto a *la causa eficiente (Gestell)* que, en tanto que marco autónomo de emplazamiento de los entes, dota también de autonomía aparente a la pieza Minimal, como *al resultado* de esta causa eficiente, que es el modo de las existencias. Esto se encontraría en diferentes grados en la obra de los artistas del

¹⁸⁵ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 21.

¹⁸⁶ A partir de la exposición *Primary Structures*, Jewish Museum de Nueva York, Abril-Junio de 1966.

¹⁸⁷ Greenberg, “Recentness of Sculpture”, 176.

movimiento: en Andre la pieza se debe más al resultado, a las existencias, que a su causa eficiente, mientras que en Judd es todo lo contrario.

Por esta razón, el verdadero ‘afuera’ de la pieza Minimal es el marco no técnico la que trasciende y la marca tanto como objeto formalmente esencializado (en su principio) y como ‘existencia’ emplazada para el engranaje (como resultado final). La ‘estructura primaria’ del objeto Minimal apunta a la ‘estructura de emplazamiento’ que es la *Gestell* que, en tanto que determina de forma decisiva lo ente, sería en este caso lo propiamente ‘primario’ –lo importante en tanto que determinante. En este sentido, el establecimiento no jerárquico del objeto minimalista en el espacio (visible en las iteraciones de elementos idénticos, pero que resulta en general de la pérdida del pedestal escultórico) sí sería jerárquica al fin y al cabo en la medida en que la *Gestell* se enseña de todo lo ente (dentro de lo cual se encontrarían también los espectadores). En la medida de su trascendencia y de su condición de ‘esencia’, esta *Gestell* se convierte en un ‘afuera’ propiamente ilocalizable –la “vigilancia tan presente como invisible” de Jünger– de tal manera que puede parecer, como así les parece a los artistas minimalistas, que no existe en absoluto y que la pieza es autónoma por sí misma.

Afirma Hal Foster que “son precisamente tales dualismos metafísicos de sujeto y objeto [y, por esto, la jerarquía de sujeto sobre objeto] lo que el minimalismo trata de superar en la experiencia fenomenológica”¹⁸⁸. Lo que vemos es que efectivamente el Minimal une objeto y sujeto, pero lo hace a partir del modo de desocultamiento que los deja a ambos, *conjuntamente*, al nivel de las ‘existencias’. Este ‘afuera’ que se enseña lo hace simultáneamente sobre ambos. Sólo que la pieza minimalista retiene su enigma y la apariencia de su autosuficiencia en la medida en que se sostiene como límite paradójico entre el objeto (artístico, de forma esencializada y por esto, similar a aquello que apunta) y la mera existencia (determinada por la *Gestell*). En este sentido, y a diferencia de la obra de arte modernista, que *suspendía su objetualidad* en virtud de la idealidad del espacio *interno* en el que se desplegaba, la pieza Minimal *se afianza en su objetualidad*, marcada por el lenguaje artístico de la abstracción, no en virtud de esta tradición, sino porque está sostenida por el marco trascendente de la esencia de la técnica, que es un ‘afuera’. Por esta razón el ‘arte’ de la pieza Minimal no es nada artístico, de la misma manera que la esencia de la técnica no es nada maquinal.

En cuanto a lo segundo, según atestigua Michael Fried, “como han mencionado numerosos críticos, [...] las obras de Judd y de Morris están *huecas*”¹⁸⁹ (cursiva del autor). Pero, ¿en qué consiste propiamente este vacío o hueco? Podría ser un vacío o hueco *literal*: las piezas estarían fabricadas como superficies para un interior hueco y a partir de una economía de fabricación. Pero no se trataría sólo de esto, o fundamentalmente de esto. Como decíamos, creemos que este vacío o hueco tiene que ver con cómo la *Gestell* impide, dificulta o limita, un modo de desocultamiento que no sea éste –esto es, el modo de la *tekné* o modo *poiético*. Esto ya se explicó en parte cuando se analizó cómo la iteración de las piezas minimalistas mantenía en la sombra la asíntota que las separaba del modo *poiético* de desocultamiento, y que precisamente la forzaba a una proyección a la infinitud como intento vano de alcanzarlo. Esta distancia asíntótica sería propiamente el ‘adentro’ de la pieza Minimal –concepto que en tanto que tal es intolerable para el artista Minimal, que necesita que la pieza está dada y completa de una vez. Creemos que la presencia enfática y la seguridad autosuficiente de

¹⁸⁸ Foster, “Retorno”, 44.

¹⁸⁹ Fried, “Arte y objetualidad”, 176.

la pieza sería sostenida no sólo por la *Gestell* como marco trascendente desde ‘afuera’, sino también por la desviación de esta distancia infinita que va de la pieza a la raíz ontológica hacia el espectador, cosa que se realizaría a través de la espera infinita de éste –experimentada como frustración interna, como proceso vivido ‘desde dentro’. La pieza, pues, necesitaría de la realidad interna de su espectador para mantener su propia interioridad como si fuera no-existente o en la sombra.

En su época Minimal, Robert Morris creía que la experiencia que ofrecía al espectador a partir de su obra tenía su base filosófica en la fenomenología de Merleau-Ponty, cuya teoría considera que el mundo se abre como un continuo despliegue perceptivo en torno al sujeto –en el caso del arte minimalista, el continuo pieza-espacio-espectador. Pues bien, lo que no tiene en cuenta Morris es que la base de este despliegue perceptivo en Merleau-Ponty es lo que éste último llama “néant actif”. Es sobre el fundamento de esta *nada activa*, que estaría en el corazón del ser¹⁹⁰, que se permitiría la apertura del mundo en tanto que continuo despliegue perceptivo. En términos heideggerianos, esta *nada* en el corazón del ser es lo que Heidegger llama *Lichtung* o claro de bosque, que es *activa* en la medida en que desoculta los entes, ocultándose al mismo tiempo en tanto que tal – y que, en tanto que se oculta, puede ser vista como ‘nada’¹⁹¹. Así, lo que la *Gestell* dispone –y, a través suyo, así también la pieza minimalista– sería la pérdida y el olvido de la relación primordial con esta nada activa que nos otorga el ser, reduciéndonos en cambio a entes pasivos y desustanciados frente al marco de este engranaje (que es el que de forma paradójica conservaría la ‘actividad’ que, como se dice, estriba en sostener de forma permanente a la pieza en su completitud y apariencia de autonomía). Así, más allá de una interioridad determinada por la asíntota, el ‘adentro’ de la pieza minimalista estaría caracterizado por esta pérdida y olvido de la relación originaria con lo ontológico. Por esto también la espera del espectador es infinita: porque en ella y por ella “el hombre no se encuentra en ninguna parte consigo mismo, es decir, con su esencia”¹⁹². Por esto también el despliegue perceptivo de la pieza minimalista resultará tan pobre, porque la apertura de mundo que procura se abre a lo ontológicamente disminuido, y nuestra actividad en torno a la pieza tiende a resultar inútil, mientras que la de la *Gestell* es efectiva. No sería ésta, pues, una verdadera ampliación del ‘ser-en’¹⁹³ que permitiera a nivel perceptivo un despliegue más fértil del mundo¹⁹⁴, como creía Morris.

¹⁹⁰ Esto es, en Merleau-Ponty, “une existence corporelle [...] travaillée par un néant actif” [Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), 193, citado en Pascal Dupond, “Néant”, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty* (Paris: Editions Ellipses, 2001), 46].

¹⁹¹ Esto sería así, por supuesto, desde una lectura heideggeriana de Merleau-Ponty, pero seguramente una lectura sartreana sería más fiel al sentido original del término. Sin embargo, y en la medida en que el eje de la argumentación se realiza a partir de Heidegger –no sólo en este punto sino a lo largo de la tesis– consideramos oportuno proseguir adelante apoyándonos en el filósofo alemán.

¹⁹² Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 30.

¹⁹³ Hay que decir, además, que para la elaboración de sus conceptos más conocidos (‘existenciaros’, como el ‘ser-en’) Heidegger parte de la intencionalidad fenomenológica husserliana. Por esta razón el ‘ser-en’ implica que, como dice Safranski, “«fenoménicamente» ni me experimento primero a mí mismo y luego experimento el mundo, ni, a la inversa, experimento primero el mundo y luego me experimento a mí mismo, sino que en la experiencia están dadas ambas cosas a la vez en unión indisoluble” [Safranski, “Maestro”, 190]. Así, partiendo de una misma idea fenomenológica, Heidegger consigue llegar más lejos o más radicalmente que el Minimal, justificándose de este modo nuestra crítica.

¹⁹⁴ Curiosamente, el ejemplo que Foster da de este enriquecimiento es de una pieza de Richard Serra quien, para nosotros –y para él mismo, como veremos un poco más adelante– se sitúa un paso más allá de la poética propiamente minimalista.

Por esta razón no podemos estar de acuerdo con Krauss cuando afirma, en “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”, precisamente refiriéndose al “sujeto que vive bajo las condiciones de una cultura industrial avanzada como un ser crecientemente instrumentalizado”¹⁹⁵, que la pieza minimalista le permitirá el retorno “a su cuerpo, re-enraizado en un tipo de subsuelo experiencial más rico, más denso”. Esto sería porque el cuerpo humano, precisamente en tanto que materialidad física, queda también sujeto a esta *Gestell*, que es el *modo previo* de desocultamiento de éste en tanto que cuerpo. Este ‘desocultar’ se constituiría en el verdadero “subsuelo” ontológico. En su texto, Krauss misma se da cuenta de que el propio Minimal, por su lógica de fabricación industrial, facilita la re-entrada de aquello mismo que, según ella, rechazaba desde un principio, que es la lógica de la mercantilización y del objeto de consumo. Que Krauss se dé cuenta de esto tan tarde –en 1990–, no es casualidad, y tendría que ver precisamente con estos modos de ocultamiento que derivan de la *Gestell*.

Dice Hal Foster que “en la acusación moralista de que el minimalismo era reductor subyacía la percepción crítica de que empujaba el arte hacia lo cotidiano, lo utilitario, lo no-artístico”¹⁹⁶. Esto lo afirma en relación a la postura greenbergiana, que quiere preservar el estatuto ideal de la obra de arte. Sin embargo, como se está viendo aquí, si hay una reducción en el Minimal no tendría que ver con el ‘descenso’ a lo ente porque lo ente sea inferior por sí mismo, sino con su desocultamiento *de un modo* que implica *un descenso ontológico*. Esto en Heidegger es bastante claro, porque es un filósofo que en sus diversos escritos sitúa a un mismo nivel el objeto artesano tradicional y la obra de arte. Lo que importa en uno y otro caso es *el modo de desocultamiento*, como tratamos de remarcar, que debe ser *poiético*. Así, la ‘reducción’ minimalista señala o apunta a un modo de desocultamiento que implica la reducción o el descenso ontológico de los entes, no por sí mismos sino en virtud de este modo. Esta reducción es denotada por la pérdida de ‘interioridad’ de la pieza, que queda, empobrecida, del modo descrito. Así, no es que, como decía Morris en su “Blank Form” la “vida [sea] esencialmente vacía”, sino que su ‘adentro’ se vacía de esta manera por la acción de la *Gestell*. Lo que sucede es que se interpreta erróneamente que sea así *de partida*: Heidegger deja claro que existe un modo más originario de desocultamiento del ente, que tiene que ver precisamente con la esencia del hombre. Decía Morris, además, que la “Blank Form agita lentamente una gran bandera gris y se ríe sobre como de cerca se quedó de la segunda ley de la termodinámica”¹⁹⁷. La segunda ley de la termodinámica refiere a la entropía, esto es, a una pérdida irrevocable y, ¿cómo se presenta la *Gestell* en tanto que riesgo sistémico sino como un modo técnico de pérdida ontológica irrevocable que afecta a todo lo ente, y por lo que lo maquinal se torna inquietante?

Una de las razones para el traslado del empeño artístico de la bidimensionalidad del plano del lienzo a la tridimensionalidad de los objetos era el desprecio por el ilusionismo óptico de la pintura, que se percibía como algo ajeno a la realidad de la existencia y, por esto, perjudicial para ésta. Paradójicamente, podemos decir que la tridimensionalidad del objeto Minimal sería, en virtud de esta reducción en el modo de desocultar lo ente, *todavía ontológicamente bidimensional* y, por esta misma razón, perjudicial para la existencia, que es ser-en-el-mundo, en la medida en que persista en sus modos de ocultamiento –porque degrada la obra de arte situándola en el límite con

¹⁹⁵ Esta cita y la siguiente pertenecen a Krauss, “Cultural Logic”, 9.

¹⁹⁶ Foster, “Retorno”, 42.

¹⁹⁷ Ambas citas en Haskell, *Explosion*, 101.

el modo de ser de la existencia, y dejando que este modo domine sobre el espacio y sobre la pieza a la manera de la *Gestell*.

Por todo esto la presencia callada y muda de la pieza Minimal, su “auto-contención y no-referencialidad”¹⁹⁸ y, a la vez, su posible misterio o enigma, no provendría, como creían sus propios creadores, de una materialidad formal pura, de una simpleza material que no refiere a nada más allá de sí misma, sino de este doble ocultamiento que, a modo del horizonte de sucesos de un agujero negro, impide que en su cercanía pueda haber logos alguno, pues todo lo absorbe –hacia ‘adentro’ y hacia ‘afuera’. Por esto es también que los artistas minimalistas podían afirmar que no existía “ninguna verdad más allá del encuentro inmediato con la realidad empírica”¹⁹⁹. No porque esta verdad no existiera *positivamente*, sino porque era ocultada *negativamente* del doble modo aquí descrito.

La supuesta transparencia de la pieza minimalista sólo resulta posible en la medida en que pasa de perfil por este estado de cosas instituido, por este marco general de emplazamiento que es para Heidegger un “engranaje”, y que será, como él preveía, tomado sencillamente *como algo neutro*. En este sentido advertía el filósofo alemán que “cuando del peor modo estamos abandonados a la esencia de la técnica es cuando la consideramos como algo neutral, porque esta representación, a la que hoy se rinde pleitesía de un modo especial, nos hace completamente ciegos para la esencia de la técnica”²⁰⁰. Nosotros hemos descrito dos modos por los que la pieza Minimal se hace ciega –o, mejor dicho, hace ciego a su espectador– a esta esencia de la técnica.

Tampoco sería cierto que la pieza no es referencial, sino tan sólo que es capaz de ocultar a la perfección que tiene un referente que es la *Gestell*, apareciendo como ‘autónoma’ –de la misma manera que, por otra parte, la misma *Gestell* aparece autónoma, ocultando el hecho de que parte de un modo previo o más originario de desocultamiento. El enigma de la pieza Minimal no sería otra cosa que el modo en que, a pesar de estar entregada a la *Gestell*, es capaz de mantener la apariencia de su autonomía. Tampoco es cierto que, como dice Morris, la obra minimalista sea “más reflexiva porque la conciencia de existir uno mismo en el mismo espacio de la obra es más fuerte que en el arte anterior, con sus múltiples relaciones internas”²⁰¹. En primer lugar vemos que la obra refiere hacia ‘afuera’ a la *Gestell* y, marcada por este modo de ser emplazada, también refiere hacia ‘adentro’ a la raíz ontológica del ser, que no alcanza al modo asintótico. Estos dos modos *relacionales* de desviación son ocultados de forma efectiva, y la pieza Minimal, para poder permitir la reflexividad, debería hacer evidente o transparente estos dos modos de desocultamiento, cosa que no hace. En segundo lugar el modo de emplazar, que es el de las existencias, incluye al espectador, y lo hace participe de estos dos modos de ocultamiento –de hecho, como vimos, el espectador juega un papel decisivo en el modo de ocultamiento asintótico interior. Entonces, ¿cómo podrá ser re-flexivo dentro de un mismo ámbito dominado por la *Gestell*? La única re-flexión posible en estas condiciones, si es que se puede llamar tal cosa, quedaría en lo perceptivo, dentro de la inmanencia determinada por el modo de

¹⁹⁸ Mel Bochner, “Serial Art, Systems, Solipsism”, *Arts Magazine*, Verano 1967, a su vez en Battcock, *Minimal Art*, 100.

¹⁹⁹ Meyer, *Minimalism*, 25.

²⁰⁰ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 9.

²⁰¹ Robert Morris, “Notes on Sculpture Part II”, *Artforum* 5, No. 2 (October 1966), en Battcock, *Minimal Art*, 232.

emplazar de la *Gestell*. Esto es: como un mero juego superficial que no alcanza la esencia de la pieza minimalista, oculta por estos dos modos.

A partir de estos dos modos de ocultamiento, la pieza minimalista se constituye en la perfecta imagen de lo autónomo y lo transparente, anticipando de esta manera el simulacro baudrillardiano –que es lo que experimenta Rosalind Krauss en 1990 en la exhibición de la Colección Panza en el Palais de Tokyo de París, como explica de forma concluyente en “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. En tanto que no propicia reflexión alguna, resulta dudoso que permita a su espectador realizar la pregunta originaria que, según Heidegger, es preciso formular. En este sentido, la inercia de la pieza Minimal no respondería tan sólo a su modo de entrega pasivo frente al marco de emplazamiento de la *Gestell* sino que, en la medida en que –como reiteramos– la pieza Minimal también apunta, a partir de su forma esencializada, a la *Gestell* en tanto que tal, su inercia respondería también a la pregunta *todavía-no-hecha* tanto en relación con la esencia de la técnica, que se aparece siempre como un marco *neutral*, como a la manera a partir de la cual la pieza Minimal está encarnando y permitiendo este marco.

Según James Meyer el Minimal, como otros movimientos artísticos de su tiempo –como el *Nouveau Roman* francés, que es su contemporáneo²⁰²–, pretendía “desenmascarar certidumbres metafísicas”²⁰³. Desde el punto de vista de Heidegger –filósofo, como se sabe, dedicado a la deconstrucción (*Abbau*) de la metafísica occidental tradicional– la postura minimalista constituiría una pura ingenuidad que no sólo no desenmascara, sino que contribuye sin saberlo al ocultamiento de la *Gestell*, estructura de dominio de lo ente que crecientemente lo abarca todo.

EL TERCER OCULTAMIENTO

En la medida en que, como hemos ido viendo, la pieza Minimal va mucho más allá de la intención de sus creadores, contradiciendo sus intenciones y postulados iniciales, podríamos decir que hay un tercer ocultamiento (3) que es aquél en razón del cual se le ocultó al propio creador de la pieza, el artista Minimal, la misma esencia de sus piezas. Esto se corresponde con lo que Heidegger afirma en torno a la técnica, cuya esencia, que es “lo inicialmente temprano[,] es [al mismo tiempo] lo último que se le muestra [al ser humano]”²⁰⁴. Así, a diferencia de la *tekné* tradicional, cuyo eje de manifestación está en la causa eficiente, que es el artista, y que rige todo el proceso causal desde su concepción inicial, en el arte Minimal al artista se le oculta *inicialmente* la esencia de la pieza precisamente porque se reduce a sí mismo al máximo en tanto que causa eficiente. Parece, pues, que a los artistas minimalistas les habría cegado la propia confianza en el dominio completo de lo que estaban haciendo y proponiendo, sin saber que de esta manera estaban incurriendo en el error del que Heidegger ya advertía más arriba, es decir, que se podían creer señores de su propia creación –a pesar del rechazo generacional a un concepto como éste, que va ligado al de originalidad– tan sólo porque

²⁰² Como Meyer, Michael Fried en “Arte and objetualidad” (1967) también considera el Minimal no como “un episodio aislado sino [como] expresión de una condición general que todo lo impregna” y que forma parte de la “historia –casi [de] la historia *natural*– de la sensibilidad” [Fried, “Arte y objetualidad”, 173]. Es decir, como un momento o eón de la alternancia histórica de estilos contrapuestos.

²⁰³ Fried, “Arte y objetualidad”, 26.

²⁰⁴ Fried, “Arte y objetualidad”, 25.

el marco de la *Gestell* aparece por sí mismo como neutro o transparente²⁰⁵, ocultándose en tanto que tal. Recordemos en este sentido el siguiente fragmento, claramente de inspiración heideggeriana, de Santiago Amón:

“¿Por qué el ser? ¿De dónde y hacia qué, el lugar de las cosas, el tránsito del hombre, la presencia ineludible de aquéllas en la mirada consciente y gratuita de éste? Desde la edad presocrática hasta nuestros días, la pregunta sigue en pie como asombro racionalizado, como consciente y pura interrogación. Porque delante de ella, no hay punto alguno de referencia ni tampoco, tras ella, se adivina una señal que nos guíe a otra cosa”²⁰⁶.

La pieza Minimal se nos aparece como sin “punto alguno de referencia” ni “delante” ni “tras ella” pero no porque, en lenguaje heideggeriano, aquello que ‘ilumina’ o propicia el desocultamiento de las cosas frente a nuestra “mirada consciente y gratuita”, se retire misteriosamente al mismo tiempo –como está sugiriendo Amón en este fragmento–, sino porque existe este marco de la *Gestell* que borraría, en primer lugar, las huellas del trayecto que ligan este ‘iluminar’ y esto ‘iluminado’ y, en segundo lugar, porque *también* borra las huellas del proceso por el que se ha realizado este anterior borrado, de tal manera que aparece, como decíamos, como falso marco neutro o transparente. En esta confusión ontológica caería el artista minimalista. Por esto, en general, no existirá el “asombro” frente a la pieza Minimal, sino una especie de mudez inquietante.

Así, la pieza Minimal, que se presenta a sí misma como *máximamente desoculta*, resulta todo lo contrario, y su esencia vendrá caracterizada por *ocultar máximamente* estos tres engaños –que emergen, como dice Krauss en el ensayo citado, de una contradicción interna esencial²⁰⁷. Decía Adrian Searle al principio de este capítulo que a Muñoz le había influido “el drama del Minimalismo americano”. Este “drama”, en primer lugar, parecía ser el que *incluía* al espectador en el espacio de la propia obra. Sin embargo, ahora sabemos que este drama será más bien el de esta “contradicción interna esencial”, según Kraus, y el drama de estos tres ocultamientos que definen la esencia de la pieza minimalista.

En resumen: *es una ilusión* que la pieza minimalista esté desoculta, allí mismo, presente y diáfana. No está sencillamente dada, positiva –en tanto que *positum*. No: está *dada* sólo en virtud del desocultamiento propio de la *Gestell*, que se está aprovechando en este caso del límite que proporciona el marco del objeto de arte. Por esto, estará dada al modo del objeto en virtud del estatuto de existencias. Como si discutiera tres décadas antes acerca del objeto Minimal, en *El origen de la obra de arte* Heidegger afirma que “en el concepto de cosa ahora citado, no hay tanto un ataque a la cosa, sino más bien el intento exagerado de traer la cosa a nosotros en la máxima inmediatez”²⁰⁸ y que, en realidad, “[...] el camino para determinar la realidad cósmica de la obra no va de la cosa a la obra [como haría el Minimal], sino al contrario de la obra a la cosa”²⁰⁹. En este caso, la pieza Minimal pretendería establecerse en primer lugar como *cosa*, sin ser capaz de

²⁰⁵ Esto es porque, en tanto que afecta a todo lo ente, no se muestra en tanto que tal *en ninguno de ellos*, trascendiéndolos.

²⁰⁶ Santiago Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”, *Nueva Forma*, No. 50 (Marzo 1970).

²⁰⁷ Aunque Krauss traza esta contradicción interna del Minimal a una lógica general de la relación entre arte y capitalismo a partir de la lectura posmoderna de Jameson.

²⁰⁸ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en Martin Heidegger, *Arte y poesía* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1958), 49.

²⁰⁹ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 67.

operar obra, esto es, de abrirse ontológicamente en tanto que tal, engañando a su espectador, enfrentándole al riesgo de que se pierda también él mismo. En el siguiente fragmento Heidegger parece discutir los postulados principales del Minimal: “justamente cuando es desconocido el artista, el proceso y las circunstancias en que nació la obra, resalta desde la obra y en su mayor pureza este empuje, ese ‘qué es’ del ser-creación”²¹⁰. El Minimal, que pretende borrar precisamente estas huellas, que se abandona al proceso de fabricación industrial y que ‘coloca’ o instala por primera vez el objeto en la sala sin explicar su circunstancia, no conseguiría mostrar ningún empuje, ningún “qué es” de su ser porque el modo de su apertura, esto es, de “empuje”, es éste que hemos dicho descarta de entrada la relación entre lo óntico y lo ontológico. Por esto, y mientras, según el decir de Heidegger, la obra de arte no ‘gasta’ material, en ella no se encuentra “en ninguna parte [...] materia prima”²¹¹ la obra Minimal será en los casos más diáfanos –como en la obra de Carl Andre– acumulación más o menos arbitraria de elementos primarios colocados sencillamente en el espacio. Continúa Heidegger: [en cualquier caso] “la obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella”²¹². En este caso la obra Minimal pertenecería únicamente al reino que abre la *Gestell*, que es al mismo tiempo cierre para nosotros, sus espectadores, en virtud de estos tres modos de ocultamiento.

El conjunto de estos ocultamientos, la inversión del papel del espectador con respecto de la pieza, que le domina y le sitúa en una espera infinita, la rigidez formal de la pieza en relación con su material, resaltada por Morris, convierte la pieza Minimal en más cierre que apertura y, por esto, más como “fatalidad de una coacción”²¹³ en un “engranaje” que espacio despejado o región de la libertad en donde encontrarse con lo desoculto²¹⁴. Esto supone, además, que la pieza Minimal niegue la posibilidad de una interioridad que, para nosotros, entre otras cosas, significa la posibilidad de contacto con la raíz ontológica de lo ente.

Creemos que las razones que hemos ido desarrollando aquí concuerdan con lo que Muñoz afirma en 1987 en una entrevista con Jean-Marc Poinot: “[Carl] Andre dice: «esto trata de esto». Yo suscribiría lo contrario. Esto, de lo que ciertamente no trata, es de esto”²¹⁵, invirtiendo el postulado literalista establecido por Stella en la entrevista con Bruce Glaser. En enero de 1995, en una entrevista con James Lingwood, afirma de manera análoga que “quizás las obras más exitosas que he realizado han tratado siempre sobre algo diferente a lo que realmente estás viendo”²¹⁶. En la entrevista con Paul Schimmel, de septiembre del año 2000, Muñoz afirma que “el Minimalismo americano

²¹⁰ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 102.

²¹¹ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 79.

²¹² Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 70.

²¹³ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 28.

²¹⁴ Anna Chave en “Minimalism and the rhetoric of power” (1990) [véase en *Art in Modern Culture. An Anthology of Texts*, eds. Francis Frascina y Jonathan Harris (London: Phaidon Press, 1992), 264-281], también destaca el Minimal como una estética del dominio y de la opresión cercana al totalitarismo fascista –aunque el punto de vista general de la obra es la perspectiva de género por la que el minimalismo se torna no sólo específicamente masculino, sino machista. En esto coincide en cierta manera con Heidegger para el que, como vimos, el hombre que da lugar al dominio de la *Gestell*, “está amenazado”, pero aún así “se pavonea tomando la figura del señor de la tierra”. Para nosotros lo ‘total’ en el dominio es más bien un modo o marco general de desocultamiento *de todo lo que es*.

²¹⁵ Juan Muñoz, *Juan Muñoz, sculptures de 1985 à 1987* (Bordeaux: CAPC Musée d’Art Contemporain, 1987), 14. En la misma entrevista Muñoz afirma de manera análoga que “quiere valerse de imágenes para hablar de algo y si es posible de algo distinto de aquello que se ve inmediatamente”.

²¹⁶ James Lingwood, “A conversation. New York, 22 January 1995”, en *Parkett* No. 43 (1995), 42.

fue mi inspiración perfecta: un obstáculo epistemológico que necesitaba para fortalecerme [como artista]”²¹⁷. El “obstáculo epistemológico” no sería otra cosa que el fundamento teórico de partida del Minimalismo, y que se comprueba en su resultado práctico en relación con la pieza, el espacio y, lo más importante de todo, porque es su punto clave, el espectador. En la entrevista con Iwona Blaswick, James Lingwood y Andrea Schlieker, de 1990, Muñoz afirma:

“Es verdad que [el Minimal] nunca me resultó interesante. Me di cuenta que podría haber estado paseando por el parque o bebiendo algo en el bar en vez de estar mirando miles y miles de cajitas. No iba a sacar mucho en claro de ahí. Siempre me he sentido más cercano a Merz, Anselmo o Kounellis que a Judd, Andre, Morris o Barry. Creo que lo que un montón de gente necesita hoy es involucrarse con el mundo real. Alguien como Judd ha definido una unidad, un elemento común en el arte. Sin embargo Borromini creó una unidad conceptual diferente que yo suscribo más que el reduccionismo del proyecto minimalista”²¹⁸.

¿Qué parece querer decir Muñoz con la expresión “no iba a sacar mucho en claro de ahí”? Parece claro que considera que el valor de la pieza minimalista se acerca tanto a lo nulo que resulta preferible la acción más banal, como pasear por el parque o beber en el bar. Lo que sucede es que no se saca nada “en claro” precisamente en la medida de estos tres ocultamientos, que parecen diseñados a propósito para este fin –aunque, como sabemos, no es así, porque los propios artistas no eran conscientes del verdadero alcance de sus puntos de partida y, por lo tanto, de llegada. Por otro lado, Muñoz parece sugerir que el efecto en el espectador de la pieza minimalista es situarle en una especie de limbo estético que implicará, en último término, una ausencia de “involucración con el mundo real”. De nuevo, la clave estaría en los tres ocultamientos cuya raíz última es ontológica y que, por esto, determina la involucración existencial del ser humano con el mundo en el que es propiamente existente.

Entonces, ¿hacia qué otras direcciones querría trabajar Muñoz? En otra entrevista con James Lingwood, ya en mayo de 2001, éste le dice: “El subconsciente es mucho más grande”. Muñoz le contesta: “Sí, para todos nosotros. Estoy tan contento de que menciones el subconsciente. Es una palabra que ha sido eliminada del lenguaje de modernismo. Me sorprende incluso que la cites. Parece que olvidamos que hay razones ocultas...”²¹⁹. Este olvido de los diferentes estratos de lo interior será el pecado original del Minimalismo para Muñoz. En este sentido entra en sintonía con lo que dijera –y le enseñara– Santiago Amón, cuya concepto de la costumbre mundana implica un olvido depositado, más o menos interesadamente, en capas no-conscientes de la psique. Pero, más aún, en Amón la posibilidad de la interioridad es lo más propio del arte en tanto que éste sería “denodada búsqueda en el trasfondo de las sensaciones. La sensación es una llamada que surge de las cosas, siendo función del artista descubrir y apresar la realidad subyacente”²²⁰. Muñoz *siente* que la esencia de la pieza no es la que los artistas minimalistas nos quieren hacer creer que es, sino que está determinada de forma fundamental y preferente por una “realidad subyacente” que está quedando *oculta* –es

²¹⁷ Paul Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, en *Juan Muñoz* (Washington: Hirshhorn Museum, 2001).

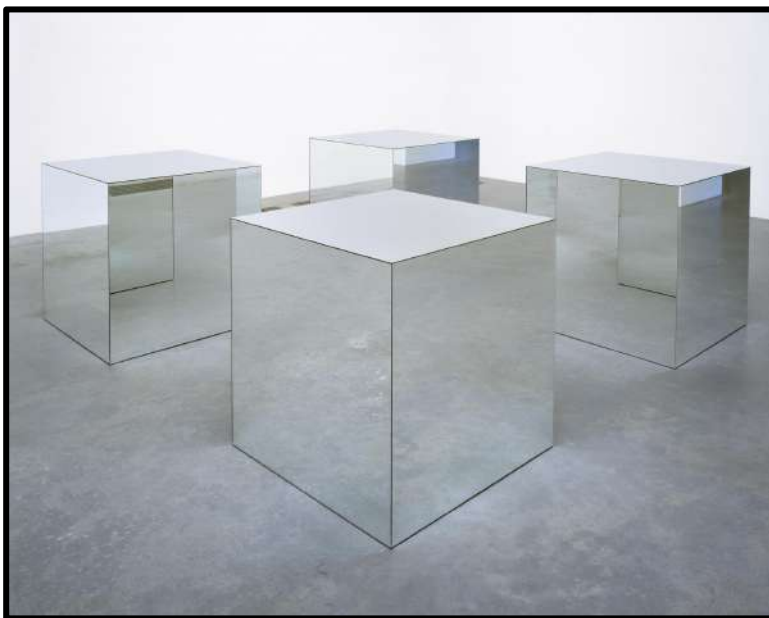
²¹⁸ Juan Muñoz, Iwona Blaswick, James Lingwood, Andrea Schlieker, “Una conversación, julio 1990” en *Juan Muñoz, Monólogos y Diálogos* (Madrid: MNCARS, 1997).

²¹⁹ Juan Muñoz, “A Conversation, May 2001”, en *Juan Muñoz. Double Bind at Tate Modern* (Londres: Tate Publishing, 2001), 77.

²²⁰ Santiago Amón, “La vanguardia y su práctica”, conferencia en la Fundación Juan March, 18 de febrero de 1988.

decir, a partir de estos tres modos de ocultamiento que hemos descrito—, de forma contradictoria con su supuesta esencia, tal y como afirma Krauss. Como también dijera Amón, la obra de arte no posee tan sólo una naturaleza meramente empírica, sino también “significativa, semántica”²²¹ y esto sería precisamente lo verdaderamente relevante. Precisamente en relación con esto afirma Muñoz que “Judd vio en un artista como Kazimir Malevich un problema formal –cuadrados y otras formas geométricas pero jamás ningún valor simbólico. [...] El cuadrado negro tenía un valor simbólico, pero Judd no quiso prestarle atención”²²². Dicho de otra manera, y retomando una vez más las tesis de Amón: que el Minimal reduzca al máximo la posibilidad de una intercomunicación psíquica entre obra y espectador, que sería a la vez la posibilidad de su duración (temporal-ontológica), hace que apunten negativamente a todo un conjunto de obras de arte en donde esta intercomunicación *sí se produciría*, conjunto que es precisamente el que están negando de entrada los minimalistas en la tradición occidental que les precede.

Por todas estas razones el mismo Lingwood, en una entrevista que se le realizara con ocasión de la retrospectiva de la obra de Muñoz realizada en la Tate Modern de Londres en 2008, ante la pregunta de si a Muñoz le gustaba o no “la frialdad del Minimalismo”, contesta: “Creo que respetaba su dureza, pero su trabajo consistió en construir sobre ello, confrontarlo y [en último término] no repetirlo”²²³. No lo podía repetir en la medida en que repetirlo sería no tan sólo un acto estético, sino también ético y aún ontológico, a partir de esta epistemología concreta que estamos tratando de describir.



Robert Morris, *Untitled*, 1965 (reconstruida en 1971). Madera y cristal de espejo. Cuatro cubos idénticos, cada cubo con un lado de 91,4 cm. Tate Modern, Londres.

Como colofón a este punto nos gustaría realizar una breve descripción y un análisis crítico de la pieza *Untitled* (1965, reconstruida en 1971), de Robert Morris (cf. fig.), denominada de forma oficiosa “Mirrored Boxes”. La pieza de

Morris intentaba ejemplificar el principio del despliegue perceptivo en Merleau-Ponty. El espectador debía de ser capaz de percibir al mismo tiempo la conjunción entre sí mismo (en el reflejo de los cubos, si bien hasta una altura de 0,91m., con lo que normalmente no se puede ver el rostro), la pieza (que se multiplica en sus caras

²²¹ Santiago Amón, “Ángel Ferrant y el GATEPAC”, *Nueva Forma*, No. 33 (Octubre 1968).

²²² Paul Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, en *Juan Muñoz* (Washington: Hirshhorn Museum, 2001).

²²³ James Lingwood, “The Restless Storyteller. Juan Muñoz”, *Tate Etc.*, no. 12 (Primavera 2008). Véase en <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-12-spring-2008/restless-storyteller>.

interiores de los cuatro cubos iniciales a una infinita repetición) y el espacio, percepción que el cristal de espejo permite que sea efectivamente simultánea.

En cuanto a lo que hemos venido detallando, observamos una apariencia de perfecta transparencia de la pieza merced a las superficies-espejo, que remite todo hacia afuera y limita la posibilidad de la interioridad al reflejo simultáneo de los cubos entre sí²²⁴. Sin embargo, esta interioridad será *siempre ya afuera* en la medida de esta multiplicación que contiene también el espacio entre los cubos. Como en toda iteración, los cubos son idénticos, pero sin embargo aquí esta identidad es proyectada de una forma muy inteligente al infinito –sin necesidad de acumularlos infinitamente de forma efectiva. En este sentido, la pieza se proyecta a sí misma de la forma más eficiente hacia un ‘afuera’ inalcanzable que para nosotros es la *Gestell* –como certifica, además, la homogeneidad de los cubos y su espera al modo de la existencia; aquí aquello ‘de que consta’ es el mismo cristal de espejo que, por su misma naturaleza, parece constar idealmente de la misma proyección hacia el infinito y *nada más* (como si no fuera ni siquiera cristal). Es decir, esto ‘de que consta’ no parece ser nada material, sino aquello a que está apuntado, que no puede ser material en la medida en que sería *la esencia de la técnica mismo* –lo que convierte a esta pieza en un ejemplo especialmente ejemplar. Esto que es ‘todo afuera’ proscribiera la interioridad, especialmente una interioridad ontológica –y, por esto, propia del único ser que se pregunta por lo ontológico– cosa que no se podría hacer mejor que a partir de una superficie reflejante como la del espejo. Sin embargo, como las piezas no alcanzan el metro de altura el espectador no puede verse más que la parte inferior de su cuerpo, pero jamás la fuente misma de su percepción, que está en el rostro. En este sentido, deviene preso de este circuito interno de los cubos reflejantes, incapaz de alcanzar su propia interioridad que, de todas maneras, sólo podría ser también ser proyectada hacia afuera.

Encontramos, pues, dos extremos absolutos para el ‘afuera’ y para el ‘adentro’, que se alejan de este modo de nosotros. Por esto la pieza no está del todo aquí y ahora, sino ya y siempre proyectándose hacia otro lugar (afuera) o proscribiendo el acceso a otro (adentro), de tal manera que lo uno y lo otro no se pueden alcanzar o comunicar entre sí. Podríamos decir que, en tanto que existenciario básico, el ‘ser-en’ de Heidegger es el ‘afuera’ del mundo que nos permite que éste sea simultáneamente un ‘adentro’ para la existencia humana. Pues bien, en la medida en que sitúa el ‘afuera’ y el ‘adentro’ como absolutos irreconciliables, *Untitled* de Robert Morris parece también proscribir el ‘ser-en’. En la medida en que la pieza impone su modo de haber-sido-emplazada, domina al espectador, cuya existencia queda descompuesta y puesta en duda, sin poder alcanzar la firmeza que sí parece que poseen los cubos reflejantes. Por esta razón la presencia sólo sería posible para el mismo objeto que, como hemos visto, la obtendrá tanto de este ‘afuera’ absoluto ontológico que es la esencia de la técnica como de la espera infinita –interior– que traslada a su espectador. Así, la pieza flota sobre el espacio y se convierte

²²⁴ En relación con las superficies acristaladas de edificios como el Crocker Bank Center de Los Angeles (hoy Wells Fargo Center) de la firma Skidmore, Owings and Merrill, Fredric Jameson dice lo siguiente: “Esta gran extensión de ventanas, con su bidimensionalidad que desafía a la gravedad, transforma instantáneamente el suelo firme de nuestro caminar en el interior de un proyector de diapositivas cuyas figuras acartonadas se autoperfilan por todas partes a nuestro alrededor” [Jameson, “Posmodernidad”, 34]. Véase, pues, cómo Jameson resalta al mismo tiempo la bidimensionalidad, esto es, la pérdida de la relación entre interior y exterior en la superficie meramente plana, como la pérdida del “suelo firme de nuestro caminar”, para nosotros interpretable no sólo a un nivel meramente físico, sino a nivel del ser-en heideggeriano, como pérdida de la raíz ontológica que nos permite habitar en el mundo.

en un simulacro de solidez a partir de la superficie reflejante. Un simulacro *altamente convincente*²²⁵ en virtud de éste su modo de ser desocultado.

En “El origen de la obra de arte” Heidegger describe las características propias de este ente privilegiado como comprendidas entre cuatro cuadrantes básicos, uno de los cuales denomina “tierra”, que “dista mucho de [ser] la representación de un depósito de materia”, y es lo que “hace a todo lo naciente volver, como tal, a albergarse”²²⁶. La idea de “depósito de materia” prefigura lo que Heidegger denominará más tarde ‘existencias’ [*Bestand*] en “La pregunta por la técnica”. De la misma manera, establecerá anticipadamente en aquel ensayo que en virtud de esta ‘tierra’ se “convierte la impertinencia del cálculo en destrucción” porque “[la ‘tierra’] sólo se muestra mientras permanece sin descubrir ni aclarar”²²⁷. El cálculo es, de nuevo, un vislumbre de la idea desarrollada posteriormente de la técnica como *Gestell*, cuya “destrucción” no será otra que forzar a todo lo ente a un modo único de desocultamiento o manifestación. En este sentido, podemos decir que la obra Minimal altera el equilibrio simultáneo entre la apertura del término ‘mundo’ y el “internar y retener”²²⁸ que corresponde a ‘tierra’, términos que pertenecerían simultáneamente a la obra de arte. Al convertirse esta apertura en absoluta –y más aún a partir de la *Gestell*, que cierra el paso o borra la huella de la posibilidad de la apertura en el ser– la obra de arte Minimal, como decíamos antes, ‘flota’, esto es, *no abriga de nuevo* según la ‘tierra’ tras haberse abierto en el ‘mundo’, y no se podrá internar en sí misma más que a partir de aquello a lo que apunta, que es la lógica de la *Gestell*. No permite, pues, que el espectador quede “albergado” a partir de ella, sino completamente expuesto según el modo de las existencias, proscribiendo como decíamos el verdadero ‘ser-en’.

En virtud del uso de formas gestálticas se ha llamado también al Minimal ‘Primary Structures’²²⁹. Pues bien, está claro que aquí se contraponen dos visiones diferentes de lo que es una *estructura primaria*: para los Minimal lo ‘primario’ es la percepción directa de una forma básica en el espacio empírico, prescindiendo de toda otra articulación y como mínimo común denominador de toda experiencia estética futura –aunque un Minimal purista podría decir aquí en vez de ‘mínimo’ *máximo* común denominador. Para Heidegger, en cambio –y esto afecta también a su lectura de la obra de arte– la ‘estructura primaria’, por así decirlo, es aquella que sirve al desocultamiento de los entes –y especialmente, aquella que los instala según su ser. Por esta razón, la pieza Minimal en tanto que obra de arte jamás podría servir de puerta para alcanzar esto primario, que es para el filósofo alemán el corazón ontológico de lo ente. Así, esta pieza Minimal podrá cumplir su postulado de unión gestáltica (“forma, imagen, color y superficie”²³⁰) pero sin embargo no podrá alcanzar una verdadera unificación ontológica. Decía Tony Smith que estaba “interesado en la inescrutabilidad y carácter

²²⁵ Donald Judd es muy consciente de que está estableciendo otra categoría para la obra de arte con sus ‘objetos específicos’. Por esto, afirmará que una de estas nuevas obras, a diferencia de las propiedades de las que pertenecen a la tradición anterior, se basta a sí misma sólo con ser “interesante”.

²²⁶ Ambas en Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 72.

²²⁷ Ambas en Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 78.

²²⁸ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 80.

²²⁹ En realidad, tal nombre proviene de una generalización del nombre de la exposición organizada en el Jewish Museum de Nueva York entre abril y junio de 1966, que se denominó de esta manera y sirvió para consagrar a las figuras centrales del Minimal.

²³⁰ Judd, “Specific Objects”, 140.

misterioso de las cosas”²³¹. Sin embargo, esto misterioso de Smith no tendría nada que ver con lo que hemos visto que enseñó Amón a Muñoz, sobre la base de la pregunta por el ser heideggeriana. Aquí la inescrutabilidad deviene más bien a partir de estos tres ocultamientos que hemos descrito, como una forma negativa de misterio, que refulege en la esencia liminar del objeto minimal, ya sea entre el objeto y la obra de arte, ya sea entre su modo de desocultarse, de abrirse al espacio, y simultáneamente de cerrarse y ocultar su esencia debida a la esencia de la técnica. Decía Tony Smith respecto a su viaje nocturno en coche por la New Jersey Turnpike (1951): “Parecía como si allí hubiera existido una realidad que no hubiese tenido expresión [hasta ese momento] dentro del arte”²³². Podríamos aventurar que, en cierta manera, el Minimal ha sido exitoso a la hora de expresar esta ‘realidad’ novedosa, sin embargo tan ligada al modo de desocultamiento de la *Gestell* (que tiene, como vimos, un correlato de análisis epocales), pero quizás no lo ha sido tanto –en opinión de muchos– a la hora de alcanzar el estatuto de la obra de arte.

MICHAEL FRIED: ‘PRESENCE’ Y ‘PRESENTNESS’

Si, como afirma Neal Benezra, Juan Muñoz tenía entre sus textos de lectura y estudio predilectos el ensayo “Art and objecthood” (1967) de Michael Fried, es de suponer en él un tipo de inclinación particular hacia el arte Minimal que, creemos, es análogo al que hemos venido desarrollando hasta ahora a partir de Heidegger –en el que Muñoz fue educado por parte de Santiago Amón. Como decíamos más arriba, Heidegger aporta al desarrollo de esta investigación un marco filosófico más comprehensivo que nos va a permitir un desarrollo más integral de la tesis –en virtud de todas sus facetas, artísticas, existenciales, técnicas. Sin embargo, esto no es óbice para que descuidemos el texto de Fried. En este punto nos dedicaremos a exponer brevemente sus ideas y a compararlas con las anteriormente descritas.

En primer lugar, Michael Fried denomina al Minimal ‘arte literalista’. Lo tomado *ad litteram* es lo que se interpreta por la letra misma, esto es, *en y por* su misma superficialidad, sin posibilidad de penetrar más allá. Esta definición es acertada y concuerda con los postulados minimalistas opuestos a cualquier significado semántico o simbólico a partir de la supuesta transparencia pura del ‘what you see is what you see’²³³. La pieza, pues, pretende apuntar con firmeza al valor de su *presencia literal*, aquí y ahora. Ahora bien, Fried lo llama ‘literalista’ porque, a diferencia del arte moderno realizado hasta entonces, el Minimal no pretende la suspensión temporal del estatuto objetual de la obra de arte, sino contrariamente “descubrirlo y proyectarlo en tanto que tal”²³⁴. Esto es, pretende reafirmar su condición de objeto en el espacio empírico. Nada de esto es novedad para nosotros más allá de la nomenclatura específica acuñada por Fried. Lo novedoso y, a la vez, polémico, lo encontramos en lo que denomina “teatralidad”, que consistiría en que este énfasis en lo objetual implica una preparación o colocación de la pieza en tanto que objeto en el espacio, y este ‘estar preparado’ lo haría siempre con vistas *a un espectador a quien estaría esperando*. En este sentido afirma Fried que estas obras no sólo “no deben situarse, precisamente, en su

²³¹ Citado en Fried, “Arte y objetualidad”, 182, y corresponde a Samuel Wagstaff Hijo, “Talking to Tony Smith”, *Artforum* 5 (diciembre 1966), 14-19.

²³² Citado en Fried, “Arte y objetualidad”, 183, y corresponde a Samuel Wagstaff Hijo, “Talking to Tony Smith”, *Artforum* 5 (diciembre 1966), 14-19.

²³³ Por esto también hemos querido ponerlo en relación con el “empirismo radical” de Leonard B. Meyer.

²³⁴ Fried, “Arte y objetualidad”, 176.

espacio, sino en su *camino*²³⁵ (del espectador). La pieza Minimal, aunque más *objetual* que nunca, de forma paradójica perdería importancia (autonomía) en tanto que objeto respecto a la obra de arte tradicional, y se sacrificaría a sí misma en la medida en que esto le permite extender su dominio a la “situación total” del ámbito expositivo; no sólo como dominio de la percepción visual, sino “incluyendo [...] el *cuerpo* del espectador”²³⁶. Según Fried, que toma esto de Greenberg, esto implica una cierta agresividad de la obra Minimal por la que estaría *exigiendo* atención de su espectador en esta escena preparada que deviene, por lo tanto, ‘teatral’, y esta exigencia estaría determinada por una razón muy simple: que la pieza Minimal no pueda ser completa y autosuficiente por sí misma –al estilo de la obra de arte tradicional– implica que necesite del espectador para alcanzar su completitud²³⁷. Así el espectador quedaría “*sujeto* [al] impasible objeto que está en la pared o en el suelo”. En la medida de esta impasibilidad, esta sujeción o atadura sería para el espectador experiencia de “la infinitud, la inagotabilidad, la de ser capaz de continuar indefinidamente”²³⁸, pero “no del objeto mismo, en todo caso, [sino] de su experiencia de éste”²³⁹. En este sentido, si se trata no “del objeto mismo” sino de la “experiencia de éste” para nosotros esto sería precisamente porque, tal y como hemos visto más arriba, el objeto Minimal en su carácter liminal nos re-envía hacia la esencia de la técnica, que es lo que gobierna el modo de *desocultar* (y que, por esto, *está en acción continuamente*; de ahí que lo experimentemos también *continuamente*, y de forma inagotable en la medida en que este modo de ‘apertura’ se estaría siempre produciendo).

Pero, ¿en qué consiste esta inagotabilidad? Más bien, dice Fried, en un tipo de carácter negativo pues “[...] no es inagotable debido a su riqueza –en *esto* consiste el carácter inagotable del arte–, sino debido a que no hay nada que agotar. Es infinito del mismo modo que podría serlo una carretera si fuera, por ejemplo, circular”²⁴⁰. En esta idea del “carácter inagotable del [verdadero] arte” Fried se sitúa a la zaga de su maestro Greenberg, y se encontraría también en un nivel análogo a la enseñanza que Muñoz habría recibido de Santiago Amón. El interés –así lo denominará Judd– del objeto Minimal, pues, se encontrará en una inversión particular del valor tradicional de la obra de arte. Esta inversión es para nosotros ontológica, y se encontraría como venimos diciendo en el modo de desocultar los entes: si la apertura en el ser desoculta los entes en función de su ser más propio, permitiendo la intuición, sin embargo, de su fuente ontológica, que queda siempre velada, en el caso de la *Gestell* la desocultación también vela el origen de la fuente ontológica, pero sin embargo sin permitir su intuición y forzando a cada ente a estar expuesto no según su modo propio, sino según el modo ajeno de las existencias. En realidad, completando el punto de vista friediano desde la metafísica heideggeriana, no es que el objeto Minimal no esté completo sin la presencia del espectador, sino que no lo está jamás en la medida en que *está entregada* a la *Gestell*. En último término el ‘vacío’ del objeto Minimal es doblemente ontológico en

²³⁵ Fried, “Arte y objetualidad”, 180. Cursiva de Michael Fried.

²³⁶ Ambas en Fried, “Arte y objetualidad”, 180. Cursiva de Michael Fried.

²³⁷ Por el contrario, encontraremos que Muñoz pretende que sus obras, aunque más feroz e irónicamente ‘teatrales’ que las Minimal, alcancen una autonomía a la vieja usanza. Explica, por ejemplo, que su ideal es que las piezas con sonido funcionen incluso por la noche, cuando la galería o el museo están cerrados. Serían entonces para sí mismas, plenamente autónomas. Por otro lado, Muñoz encuentra que una pieza ha alcanzado su grado de madurez cuando se ha hecho autónoma respecto a su propio autor –y éste pasa de la familiaridad plena propia de su proceso de creación a una ‘extrañeza’.

²³⁸ Fried, “Arte y objetualidad”, 190.

²³⁹ Fried, “Arte y objetualidad”, 191.

²⁴⁰ Fried, “Arte y objetualidad”, 191. Cursiva de Michael Fried.

tanto que continuo *apuntar a* sin que esto a lo que está apuntando –que es la esencia de la técnica– se nos revele. Lo que sucede es que por su carácter liminar entre el mero objeto y la obra de arte conseguirá captar al espectador y reenviarlo también al modo de dominio de esta *Gestell*, permitiendo que el estatuto de la pieza, su vacío, devenga misterio que no comparece. El espectador queda así preso no tanto del objeto sino, efectivamente, de la “experiencia” –esto es, del modo de experimentar estos trayectos de lo óntico a lo ontológicamente fallido, y de vuelta a lo meramente óntico en que se habría transformado él mismo. Éste sería el círculo infinito que el espectador *ayudaría a completar* inadvertidamente, arrastrado por la pieza más allá de su propia voluntad. Dice Fried: “La infinitud, el hecho de continuar de forma indefinida, es central para la idea de interés [de Judd] como para la de objetualidad”²⁴¹. Así es: si ampliamos el argumento a partir de Heidegger, la pieza u objeto Minimal sólo se sostiene, ya que no se puede sostener en virtud de su desocultamiento en relación con el ser, en la medida en que el espectador queda atrapado en el circuito infinito y sin salida propuesto por la *Gestell*.

De hecho, el fragmento anteriormente citado (nota 121) en su versión original inglesa toma un cariz que resultará sumamente interesante para el desarrollo posterior de la tesis:

“Endlessness, being able to go on and on, even having to go on and on, is central both to the concept of interest and to that of objecthood”²⁴².

En su primera mitad esta cita recuerda con fuerza la escritura de Beckett, escritor por excelencia en la década inmediatamente anterior a la emergencia del Minimal, y aún en la cúspide artística durante los años sesenta. Las propiedades y el sentido de su escritura tendrán que ver mucho con lo que estamos discutiendo. El “to go on and on” repetido, idéntico, recuerda la serie de piezas iteradas propias del Minimal. A la vez, pone en relación la espacialidad de estas series con el tiempo, que será, así, un *tiempo espacializado* –según la descripción que Bergson hace de este concepto: tiempo homogéneo, discontinuo e intercambiable, que en este caso se vería reflejado físicamente en el espacio, en las propias piezas.

En cualquier caso, como vemos, se trata de una concepción por la que el tiempo se torna infinito en la medida en el que el espacio ha perdido la orientación –esto es, la posibilidad *del punto central*, que no podrá pertenecer ya a la pieza artística en la medida en que, para Fried, depende ahora del espectador, y porque, según una lectura heideggeriana, habría perdido el contacto con la centralidad ontológica en su apuntar y depender de la *Gestell* (si bien habría que decir que la verdadera centralidad ontológica en Heidegger se ‘descentra’ o se oculta a sí misma al mismo tiempo). Esta iteración de momentos –espacios– idénticos proyectados al infinito no tiene ni principio ni fin y, por esto, tampoco posibilidad de *clímax* alguno. Dice Meyer precisamente en este sentido que “los movimientos repetidos [de la danza de Merce Cunningham y de Yvonne Rainer, afines a la poética minimalista] derogan el foco narrativo y el clímax”²⁴³. Fried habla de este tiempo como “duración indefinida”²⁴⁴ (en la versión original “indefinite

²⁴¹ Fried, “Arte y objetualidad”, 191.

²⁴² Michael Fried, “Art and objecthood”, *Art Forum*, June 1967, en *Minimal Art. A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1995), 144.

²⁴³ Meyer, *Minimalism*, 27.

²⁴⁴ Fried, “Arte y objetualidad”, 192.

duration”²⁴⁵). Aquí Fried no está utilizando ‘duración’ en el sentido de Bergson, sino todo lo contrario, como vehículo de un tiempo espacializado que, idéntico, se extiende indefinidamente. Esta identidad espacializada es análoga a la que Heidegger explicita para su modo óntico de ‘existencias’. En ambos casos de lo que se priva es de la posibilidad de *experiencia interior* de la diferencia –ontológica en los dos casos, aunque en cada filósofo, Bergson y Heidegger, a su modo y manera. En cualquier caso esta extensión temporal indefinida será para Fried la espera infinita a que la pieza Minimal somete a su espectador –y que, veremos más adelante, será análoga a la espera infinita a que Beckett somete a sus personajes.

Fried acaba por canalizar toda su concepción en torno al Minimal en torno a dos términos, que son ontológicos: lo propio de la pieza minimalista, que nos somete a una espera infinita y a un literalismo en el que no hay nada que agotar porque ya está vacío de entrada, es la “presencia”²⁴⁶ [“presence”²⁴⁷ en la versión original en inglés]. En cambio, lo propio de la verdadera obra de arte sería el “estar presente”²⁴⁸ [“presentness”²⁴⁹], en la que “en cada momento, la propia obra se pone de manifiesto en su totalidad”²⁵⁰ y de forma plena, y por el que se derrotaría el ‘teatro’ de la pieza Minimal en la suspensión de este tiempo espacializado que supone una espera infinita de lo cualitativo-ontológico –dicho de otra manera: la “presencia” minimalista sería una espera infinita del “estar presente” de la verdadera obra de arte; o bien: la “presencia” de la pieza Minimal sería la imposibilidad de clímax, esto es, de encuentro con el “estar presente” de la verdadera obra. O, más allá todavía, la ‘suspensión del tiempo espacializado’ de la obra de arte sería precisamente la forma inversa de la ‘espera infinita’ de la pieza Minimal, en el que ‘suspensión’ y ‘espera’ pueden parecer análogos, pero son de signo contrario.

Desde el punto de vista de las propiedades que Fried atribuye a la verdadera obra de arte, la presencia teatral del objeto Minimal no será suficiente a pesar de todo para atar al espectador, pudiendo éste devenir consciente “de estar distanciado de la obra en cuestión [en una] relación indeterminada, abierta y no rigurosa”²⁵¹. De nuevo, según el argumento ya desarrollado, la apertura del objeto Minimal tendría que ver no sólo con su capacidad de expansión hacia el cuerpo del espectador en el espacio, sino que la obra misma queda ‘abierta’ –es decir, depende enteramente– a su modo de ser desocultada, que pertenece a la *Gestell*. En este sentido, la “relación indeterminada” tendría que ver con la manera de no-presentarse o de ocultarse –en tres maneras diferentes, como vimos– de esta *Gestell*. Todo queda *abierto* –al espectador, al espacio – pero al mismo tiempo *cerrado* –en la medida en que el dominio no pertenece ni a la pieza ni al espectador, sino a la *Gestell*, que priva de riqueza ontológica a la pieza. Por esto mismo la apertura espacial de la pieza Minimal será –deberá ser– a la vez excesiva (incluyendo de esta manera al tiempo, que se espacializa indefinidamente).

²⁴⁵ Fried, “Art and objecthood”, 144.

²⁴⁶ Fried, “Arte y objetualidad”, 192, nota 22.

²⁴⁷ Fried, “Art and objecthood”, 145, nota 19.

²⁴⁸ Fried, “Arte y objetualidad”, 193.

²⁴⁹ Fried, “Art and objecthood”, 146.

²⁵⁰ Fried, “Arte y objetualidad”, 192.

²⁵¹ Ambas en Fried, “Arte y objetualidad”, 181.

En *El lugar del espectador* (1980)²⁵² Fried amplía la idea de la autonomía de la obra de arte a partir del concepto de absorción: la verdadera obra es la que está absorta en su propia intimidad, sin hacer concesión alguna –teatral– hacia afuera, hacia su espectador. Pero esta misma absorción permitiría que este espectador quedara también absorto en la propia obra, precisamente porque ésta está cerrada hacia sí misma, en un plano que queda suspendido sobre el marco general de un tiempo espacializado empírico. Vemos, pues, otro tipo de reverso entre la obra minimalista y la obra de arte tradicional: mientras que en la primera existe para el espectador, a decir de Fried, un “estar distanciados” de la obra pero a la vez un *estar preso* de la “presencia” de ésta, al modo de una espera infinita e infructuosa del “estar presente”, en la segunda el espectador quedaría *sumergido* en la suspensión de esta temporalidad espacializada a pesar de la autonomía o auto-absorción de la obra en sí misma. En *El origen de la obra de arte* Heidegger afirma que “[...] en la existencia no sale el hombre de un interior a una exterioridad, sino que la esencia de la existencia es el soportante estar dentro en separación esencial de la iluminación del ente”²⁵³. Puesta propiamente en relación con la obra de arte, esta frase un tanto críptica quiere decir que en virtud de la absorción del espectador en la suspensión del tiempo espacializado, éste queda en “el soportante estar dentro” ontológico que ofrecería el marco ‘interior’ de la obra de arte, pero, a la vez, *como separado* de aquello desde lo que se le está ‘iluminando’, esto es, respetando escrupulosamente la autonomía de la obra de arte en sí –como de la fuente ontológica del ser.

En este sentido, no nos convence uno de los argumentos que Fried postula en “Arte y objetualidad” por el que, no sólo en el Minimal sino en el arte contemporáneo en general, se establece una lucha entre lo ‘teatral’ y lo propiamente artístico. Pues, ¿no es capaz el buen actor de suspender la conciencia de su espectador y apartarle de este tiempo espacializado, objetivo, exactamente como un buen cuadro o escultura? El buen actor sería así capaz de hacerse autónomo a sí mismo, *como si* de hecho *no tuviera público*; sólo despertaría de este sortilegio una vez llevada a cabo su actuación, al final de la escena, del acto o de la obra. El público para un actor así sería también capaz de quedar suspendido u absorto en la ejecución del actor –en duraciones internas que nada tienen que ver con el tiempo espacializado. En parte el mismo Fried parece sostener esto cuando, en la nota 22 a su ensayo (19 en la versión original) reconoce que no porque una obra sea ‘teatral’ (como pudieran ser las pertenecientes al movimiento surrealista) podrá dejar de ser obra de arte plena²⁵⁴. Lo decisivo, pues, no es la ‘teatralidad’ en sí, sino los modos de articulación o presentación ontológicos.

Creemos, pues, que el argumento de Fried queda mucho mejor comprendido y completado a partir de Heidegger, en la medida en que la distinción friediana entre

²⁵² Michael Fried, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2000); cuyo título original es *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

²⁵³ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 105.

²⁵⁴ Para apuntalar su argumento general en torno a lo ‘teatral’, en la nota 23 (que es la número 20 en la versión original del texto), Fried comenta brevemente los modos de la nueva teatralidad del XX. En el caso de la propuesta del teatro de Brecht, los actores ya no pretenderían ‘fingir’ o impostar que *son* el personaje que están interpretando, que la obra no se ha ensayado y que es *como si fuera la primera vez* que se representa, manteniendo de esta manera el actor su propia independencia respecto al papel –según Fried, quizás para recuperar la autonomía de la obra de arte tradicional, que en el XX se habría perdido. Sin embargo, el mismo Fried se pregunta si haciendo esto no se incurre una vez más en un tipo de ‘presencia’, más que en un ‘estar-presente’. Por esto su argumento no resulta concluyente.

“presencia” [“presence”] y el “estar presente” [“presentness”] son más bien términos ontológicos que necesitan y demandan de una trabazón filosófica más profunda, como será la desarrollada por el filósofo alemán en torno a la técnica y la obra de arte –entre otras obras de mucho mayor alcance. Por esta razón, hemos visto que la “presencia” [“presence”] es equiparable al modo de desocultamiento producido por la *Gestell*, modo deficiente ontológicamente y que reduce a todo ente, también al espectador, al modo de existencias. Enlazando los dos argumentos, el de Fried y el de Heidegger, podríamos decir que la “presencia” es un ‘teatrillo’ que simula²⁵⁵ el “estar presente”, esto es, que se presenta expresamente con la apariencia ‘desnuda’ de lo *recién desoculto*, de lo puro –y, por esto, en el fondo, se quiere presentar como experiencia in-mediata, pero que sin embargo viene ya mediatizada por la *Gestell*. Sin embargo, esta “presencia” no puede ser ‘plena’ –para Fried porque depende del espectador y por esto la obra no puede ser autónoma, para nosotros y a partir de Heidegger porque el espectador estará dominado por la pieza y su modo de desocultamiento, que es, una vez más, el modo de la *Gestell*. Por otro lado, creemos que el “estar presente” [“presentness”] de Fried puede ser análogo a lo que Heidegger propone a partir de su idea de *Ereignis*, que se manifiesta en la *Lichtung*, modo de desocultamiento iluminador del ente que lo pone en relación con la verdad y la riqueza del ser en la *alétheia*²⁵⁶, y que se podría percibir de forma más notoria y viva en la obra de arte. Decía Heidegger que “[la obra de arte verdadera] no la saca [la verdad] de su estar en sí, ni la arrastra al círculo de las meras vivencias, ni la rebaja al mero papel excitante de éstas”²⁵⁷. Si consiste en algo, la ‘teatralidad’ de la pieza Minimal no sería otra cosa que el actuar de “excitante” de las “meras vivencias” que “arrastran” al espectador –en el que lo “mero” es, tanto en Fried como en Heidegger, la ausencia de un verdadero contacto con lo ontológico y, por esto, una pobreza o vacío sustancial. Por esta razón tal teatralidad sería, de nuevo, un burdo ‘teatrillo’ del verdadero enigma o misterio, que tiene que ver con la diferencia ontológica –mientras que aquí, en vez de *diferencia*, todo es reducido a *equivalentes* espaciales, espectador y pieza, incluido el tiempo que ambos compartirían.

De todas maneras, como hemos visto, Santiago Amón enseñó tempranamente a Muñoz los rudimentos de las distinciones ontológicas que hemos encontrado en Fried y que hemos pretendido desarrollar a partir de Heidegger. Por ejemplo, en su artículo “Racionalismo, encrucijada y abstracción”²⁵⁸, Amón critica que el arte de su tiempo (de los años sesenta y setenta) sería un arte que habría copiado la propuesta de las primeras vanguardias de un modo meramente empírico, negando su verdadero trasfondo –al que esto meramente empírico se opondría, en realidad– y presentando esta copia empírica como novedad. En la reseña de la exposición “Minimal-Art”²⁵⁹ (1981), organizada por la Fundación March de Madrid, Amón califica explícitamente el Minimal como “índice [...] de decadencia e incontestable síntoma de liquidación vanguardista”, porque “emula

²⁵⁵ Peter Halley o Hal Foster han relacionado el Minimalismo con la emergencia de la lógica de la posmodernidad, que ellos adscriben a la idea del simulacro. Por otro lado, en “Minimal-Art y aburrimiento” (*La Vanguardia*, 5 de marzo de 1981) Santiago Amón afirma explícitamente que el Minimal “emula externamente” a los verdaderos movimientos vanguardistas, como pudo ser la primera abstracción, surgida del “imperativo [de] verdad interior”.

²⁵⁶ Una idea análoga a esta “presentness” de Fried, y con base en la diferencia ontológica heideggeriana, se encuentra en la tesis de fondo desarrollada por George Steiner en *Presencias reales* (Barcelona: Destino, 1991).

²⁵⁷ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 105.

²⁵⁸ Santiago Amón, “Racionalismo, encrucijada y abstracción”, *Revista Común*, No. 1 (Enero 1979).

²⁵⁹ Santiago Amón, “Minimal-Art y aburrimiento”, *La Vanguardia* (5 de marzo de 1981).

externamente” a la verdadera vanguardia, quedando carente de “verdad interior”²⁶⁰ –y toma estas últimas palabras de Kandinski. En una de las entrevistas con Rafael Sierra Muñoz afirma en este mismo sentido que “me considero un escultor tradicional en el sentido de que no quiero ni tengo por qué hacer caso de las tesis que intentan imponer los presuntamente modernos. Estoy saturado de cubos y planchas metálicas”²⁶¹. Cuando Muñoz dice “los presuntamente modernos” lo dice exactamente en el sentido de Amón.

Ya vimos que Leonard B. Meyer calificaba también el arte de este tiempo como “empirismo radical”. Podríamos decir, en términos muy amplios y genéricos, que esta copia empírica, esta emulación meramente empírica, sería análoga –al modo de los “equivalentes homeomórficos” de R. Panikkar– a la “presencia” de Fried, mientras que el trasfondo o “verdad interior” que está echando de menos Amón es el que llevaría a una experiencia del arte ligada al “estar presente” friediano de la obra –que para Amón es un “acontecimiento” de carácter psíquico-existencial de la mayor profundidad ontológica, mientras que Fried se centra de forma similar en la idea de “instantaneísmo” en el que se puede vislumbrar la profundidad interior de la obra como verdad resonante en el espectador. Pero este vacío interior de la obra minimalista, que es ontológico, es el que ya hemos descrito a partir del modo de desocultamiento de lo ente que Heidegger sistematizó en la palabra *Gestell*.

James Lingwood afirma que “hay una dimensión fugitiva en la obra [de Muñoz]: con frecuencia algo se ha marchado. Quizás paradójicamente esto sirve para hacer más presente la experiencia de la obra [*to make the experience of the work more present*]”²⁶². Esto será –veremos exactamente cómo, pues la cita puede inducir a confusión– lo opuesto a las piezas Minimal, cuya “dimensión fugitiva” en la forma de los tres ocultamientos no serviría a su mayor presencia, entendiendo ésta como el ‘estar-presente’ de Fried, sino todo lo contrario. Esto es porque el Minimal no explota la paradoja ni la contradicción, sino que se debe a una supuesta transparencia que no es tal. Nuestra tesis desarrollará específicamente en su tercera y última parte los modos paradójicos a partir de los cuales Muñoz construye una obra que hable del ‘estar-presente’ a partir más bien de la ausencia y de la negación lo que, para nosotros, constituirá su aportación más genuina.

PUNTOS CRÍTICOS (2) LA OBRA MINIMAL Y SU ESPECTADOR

AMPLIACIÓN PERCEPTIVA Y EXISTENCIA HUMANA

La ‘teatralidad’ del objeto Minimal incluye un fuerte énfasis, como hemos visto, en la necesidad de una recepción por parte del espectador para que la pieza pueda ser ‘completada’. La supuesta ‘transparencia’, la no-comunicabilidad de ‘significado’ de la pieza por ausencia de contenido propio y su inercia formal y material están diseñados de tal manera que nada entorpezca el trayecto entre el objeto y el espacio –trayecto o relación que es lo que se pretende entregar ‘virgen’, por así decirlo, al espectador. En este sentido, se pretende que el espectador se sitúe en la encrucijada entre lo uno y lo otro –o como tercer vértice. Esto significa que se le conmina a captar perceptivamente

²⁶⁰ Las tres citas en Amón, “Minimal-Art y aburrimiento”. Recuérdese por el contrario la presencia del modo de la verdad heideggeriano, la *alétheia*, en la obra de arte.

²⁶¹ Rafael Sierra, “A la historia del arte le robo todo lo que puedo, desde «La Dama de Baza» a un tubo de neón. Entrevista a Juan Muñoz”, *El Mundo*, 9 de noviembre de 1996.

²⁶² Lingwood, “The Restless Storyteller”.

cómo cada variación del objeto (en su forma y en las características formales y materiales) y/o del espacio (el encaje particular de cada pieza en su instalación en cada sala, también con sus proporciones y características concretas) sería capaz de modificar la recepción del conjunto, de lo uno sobre otro.

En este sentido, Annette Michelson, en su texto para el catálogo de la retrospectiva de 1969 sobre la obra de Robert Morris en la Corcoran Gallery de Washington D.C., se aventura a distinguir dos tipos de percepción del espectador en función del tipo de obra a que se enfoque:

1) En primer lugar, la que requiere o demanda el tipo de obra de arte tradicional que culmina en el canon modernista –como en Greenberg y Fried: percepción instantánea (no por capricho denomina también Fried a su “estar presente” como “instantaneísmo”) e ideal porque se enfoca a un “espacio trascendental”²⁶³.

2) En segundo lugar, y confrontándose con este modo de percepción ‘tradicional’, toma a partir de Robert Morris (que, a su vez, se funda filosóficamente en Merleau-Ponty) la idea de una percepción literal o apodíctica (frente a la ideal) en un espacio y tiempo ‘real’ (frente al “trascendental”), a partir del cual “se promueve la conciencia de uno mismo como inextricable de los otros objetos y personas”, al modo de una «co-presencia» necesaria²⁶⁴. Completando la anterior afirmación, Marzona afirma que para el espectador de la obra de Morris “al contemplar las obras, el propio acto de percepción se vuelve reflexivo”²⁶⁵. Como también dirá que en la obra de Sol LeWitt “[...] el observador debe ser consciente de su propio ser durante el acto de percepción [de la obra], lo que constituye a su vez un importante componente de la obra”²⁶⁶.

Pero, en la medida de esta reflexión sobre sí, que depende de la distinción entre la percepción del primer tipo y la del segundo (con sus correspondientes categorías espacio-temporales), en realidad se pretende que la experiencia de la obra Minimal *cambie* o *transforme* la conciencia de su espectador. Así explica Marzona, por ejemplo, el efecto del contacto con la obra de Dan Flavin:

“Las personas que se encuentran en el mismo espacio experimentan una metamorfosis en el tono de su piel y se sienten inmersos en una silenciosa calma [...] y, al mismo tiempo, una violencia que disloca radicalmente el espacio”²⁶⁷.

Esta descripción corresponde a la experiencia de la obra del más ‘ambiental’ y ‘poético’ de entre los Minimal, quien, a diferencia de los otros miembros de la cuaterna central del Minimalismo, sí introduce un grado grande de variación, por ejemplo, en el color que proyectan sus piezas, mucho más allá de los tonos apagados o meramente matéricos de los otros tres. En este sentido, para nosotros las palabras clave de la cita serían “metamorfosis” y “violencia que disloca radicalmente”. Si hemos convenido que el espectador es el tercer vértice necesario para la completitud de la pieza, hemos de comprobar si, en efecto, se da un vuelco en su conciencia que pueda ir más allá del

²⁶³ Foster, *Retorno de lo real*, 40. La distinción de Michelson está tomada esquemáticamente de idéntica referencia.

²⁶⁴ J. Meyer, *Minimalism*, 37.

²⁶⁵ Marzona, *Arte Minimalista*, 78.

²⁶⁶ Marzona, *Arte Minimalista*, 64.

²⁶⁷ Marzona, *Arte Minimalista*, 48.

mero “tono de su piel” o de su experimentar como –supuestamente– se “disloca radicalmente el espacio”. Hemos podido comprobar a partir del análisis del objeto Minimal que una de sus características clave consiste en que se vacía ontológicamente de sí en su apuntar hacia afuera –un ‘afuera’ que no es sólo el espacio al que apunta, ni siquiera el espectador al que anhela, como piensan los artistas Minimal, sino que es el ‘afuera’ que se oculta a sí mismo de la *Gestell*, y que pasa desapercibido en el ‘ser desocultado’ de la misma pieza en virtud de su existencia en el preciso límite entre el objeto y la obra de arte. En este sentido, en la medida de esta superficialidad o vacío ontológico, que va también unido en este caso a un querer partir artísticamente y a la vez acabar formalmente la pieza Minimal a partir de la propiedad empírica *superficial* del material que se ha utilizado, es justo que el espectador experimente “una metamorfosis” meramente en el tono de la piel, esto es, de su superficialidad más inmediata –por bien que para muchos la superficialidad de la piel sea al mismo tiempo la mayor de las profundidades o, mejor dicho, la única profundidad posible.

Así pues, el problema se encontrará en la posibilidad que la pieza Minimal alcance una “radicalidad” no sólo espacial –como decía más arriba Marzona– sino la que sería propia de este tercer vértice que es el espectador, a quien también está *necesariamente* emplazando. Esta radicalidad de tipo existencial ha sido implicada por Marzona, por ejemplo cuando sugería más arriba que la obra de LeWitt debía hacer “consciente de su propio ser” al espectador, como si en la situación anterior, esto es, la del espectador de la obra de arte tradicional, en virtud del espacio y tiempo trascendental éste no pudiera alcanzarse a sí mismo –haciendo implícito, pues, que la obra Minimal hace en realidad *más* consciente al espectador *de sí mismo* que la obra de arte tradicional²⁶⁸. Pero, ¿de qué tipo de consciencia de sí estamos hablando? Robert Morris, al hablar de este espacio común de “co-presencia” entre obra, espacio y espectador, pretende descartar para siempre la idea de un espacio visual perspectivista, asociada clásicamente a la obra de arte tradicional, para pasar a ofrecer una perspectiva ‘ampliada’ que define como “perspectiva corporal”²⁶⁹. La conciencia ampliada, pues, sería la proporcionada por el cuerpo del espectador en el espacio en la medida en que se mueve de un lado a otro, en que se sitúa y se resitúa, deviniendo más consciente de cómo su posición modifica su percepción de un conjunto *que le incluye*.

Pero, ¿es esto así, puede existir una verdadera perspectiva *corporal*? Richard Serra, por ejemplo, niega que el objeto Minimal consiga vincular verdaderamente el cuerpo del espectador y afirma que el primero sigue siendo, a pesar de su propia pretensión, una mera treta visual trasladada a espacio abierto –sus piezas, aún las de finales de los sesenta, son ya una propuesta de corrección a esta incapacidad que él considera constitutiva del planteamiento minimalista. Pero la crítica de Serra al Minimal será desarrollada con más atención cuando discutamos específicamente el espacio minimalista en tanto que tal.

Desde el punto de vista de la teoría heideggeriana, hemos podido comprobar cómo se sometía al espectador –y, por lo tanto, a su cuerpo o, mejor dicho, a éste en tanto que mera *extensión*– al mismo esquema de la esencia de la técnica que es la que emplaza o desoculta el objeto Minimal –y ésta, descubrimos, era la manera específica y paradójica

²⁶⁸ Afirma Robert Morris: “[La obra Minimal] es, en cierto modo, más reflexiva, porque la conciencia de uno mismo existiendo en el mismo espacio que la obra es más fuerte que en obras anteriores, con sus múltiples relaciones internas”. Citado por Fried, “Arte y objetualidad”, 179.

²⁶⁹ Marzona, *Arte Minimalista*, 23.

de incluirle: en función del marco *conjunto* determinado por la *Gestell* y que afecta a todo lo ente por igual, pero que le pone a él especialmente en riesgo en virtud de sus propias características existenciales. Por esta razón, y en la medida en que el cuerpo del espectador queda sometido a la *Gestell*, estimamos improbable que pueda existir una verdadera ‘ampliación’ de su conciencia a partir del acto perceptivo. Más aún si tenemos en cuenta que la elección programática del Minimalismo implicaba una reducción al mínimo de los llamados sentidos internos. Por ejemplo, de la memoria o de la imaginación. Más bien el juego triangular entre obra, espacio y espectador quedará en lo meramente perceptivo, en el *intercambio entre superficies de lo sensible* en el que la verdadera profundidad, como vimos, pertenece a lo que está quedando oculto, que es lo determinado por la *Gestell*. Digamos que la obra Minimal lo deja *todo preparado para esto perceptivo*, de tal manera que en su recibir la obra el espectador actúa en el espacio sin una verdadera autonomía. Así, no podría haber verdadera reflexión, porque el ámbito de su actuación y el de la recepción de esta actuación estarían *demasiado solapados entre sí*, en la medida en que el objeto se ha convertido en una pantalla opaca anti-subjetivista –que estaría negando o reduciendo fuertemente la posibilidad de una interioridad. Por esto, o bien existirá *sobreactuación* de la pieza –en términos reminiscentes de Fried, que nos recuerda que la pieza nos propone un falso enigma cuya profundidad no le pertenece– o bien *infrapercepción* por parte del espectador y, por lo tanto, re-flexión fallida –*infrapercepción* en la medida de la dificultad de percibir el marco de la *Gestell*, en el que ha quedado incluido más allá de su propia voluntad, y por esto, *infrapercepción* de la situación real de sí mismo en el espacio de la “co-presencia”. Dicho de otra manera, el espectador es incapaz de acceder al verdadero origen de la “violencia que disloca” –como se decía más arriba del efecto de la obra de Flavin. Esto significa que el impacto en la psique del espectador ha de quedar limitado a la puerta de entrada de ésta, por así decirlo, sin jamás poderla traspasar.

Por último, la implicación del cuerpo, si es verdadera, ha de ser considerada desde la integridad completa del ser, que en Heidegger viene determinada por la caracterización del ser humano como ‘existente’, único ente capaz de dar cuenta y de preguntarse por la diferencia ontológica entre ser y ente –cuya relación sería lo verdaderamente “inextricable”. Así pues, en Heidegger la *inclusión* del existente en el mundo vendrá determinada por su capacidad de distinguir y de encarnar esta diferencia ontológica, que es precisamente lo que le está negando la igualación total o equivalencia cuantitativa de todo lo ente que propicia el marco de la *Gestell*. Podríamos decir que el planteamiento de la obra Minimal supone un espectador cuyo estado existencial es irrelevante –y que tiende a convertirlo en *insignificante*, pues la pieza en sí, que se ha de relacionar con él, rehúye la posibilidad de todo significado. En este sentido, y como dice Hal Foster –quien, por otro lado, valora en general el Minimal como un movimiento artístico exitoso–, el punto de partida del Minimalismo, que buscaba un acto perceptivo puro sobre una *Gestalt* diáfana, suponía “considerar tanto al artista como al espectador no sólo como históricamente inocentes sino como sexualmente indiferentes”²⁷⁰. Esto podría derivar, si tomamos en este punto el argumento de Leonard Meyer, de una característica propia de la vanguardia artística de la segunda mitad del XX, que pone “el énfasis en el valor de una experiencia inocente, directa, y [en el fondo] en la bondad natural del hombre, [posición que] parece característicamente americana”²⁷¹.

²⁷⁰ Hal Foster, “The Crux of Minimalism”, en Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge: MIT Press, 1996), 59.

²⁷¹ L. Meyer, *Music, the Arts*, 75.

Sin embargo para Heidegger el estado ‘natural’ del hombre en tanto que ser-en-el-mundo es la de un ‘ser-arrojado’ [*Geworfenheit*]. Si se pone énfasis precisamente en la realidad de estos estados existenciales –especialmente por cuanto se refieren a los denominados *inauténticos* por Heidegger–, es natural, pues, que se considere que ni la re-flexión desde lo perceptivo ni la perspectiva corporal ampliada serán capaces de alcanzar un sustrato lo suficientemente profundo para que se convierta propiamente en verdadera re-flexión, ya que se ha eliminado de la ecuación la posibilidad de la interioridad. Por esto, no sólo es que el Minimalismo se fundamente en un punto de partida ingenuo en cuanto a lo social o lo histórico, sino que también sería ingenuo frente a o desde una radicalidad ontológica –que, por nuestra relación especial con el ser, tendrá que ver con lo existencial– que no alcanza siquiera a imaginar y, por esto, a plantear. En Heidegger la experiencia “inocente, directa” es posible, pero tan sólo a través de un proceso de activación interior que se dirija hacia un poner de relieve la diferencia ontológica.

Nos encontraríamos, pues, con una paradoja: por un lado la pieza Minimal ha sido diseñada de tal manera que parezca dar la entrada más franca a su espectador, situándose a su mismo nivel. Tanto es así que Carl Andre se declara “comunista” porque sus piezas han de ser “igualmente accesibles a todo el mundo”²⁷². Por otro lado, esta apertura sólo será posible si al mismo tiempo se le veta al espectador el acceso a aquello más propio en tanto que existente. El espectador en tanto que existente estaría así *incluido ópticamente* –“teatralmente” como dice Fried– pero sin embargo no en tanto que ser con un estado *vital o existencial* concreto. Se pretende, pues, la unidad gestáltica, perceptiva, pero al mismo se desentiende de la posibilidad de una unidad ontológica. Esta puede ser, quizás, la razón del fracaso del Minimal frente al espectador no especialista –precisamente lo contrario de lo pretendido por Andre. Explica James Meyer²⁷³ que el público en general ha tendido a considerar las piezas minimalistas como elitistas en virtud de su inaccesibilidad y hermetismo –que se ven acentuados, casi como una burla, por el aspecto formal sencillo de la pieza. De la misma manera que Meyer, Santiago Amón certifica en 1981 el “desdén popular”²⁷⁴ hacia las obras de la exposición “Minimal Art” (1981) de la Fundación March de Madrid. Esta distancia ‘elitista’, ¿no podría ser más bien la implicada por los modos de ocultamiento de la *Gestell*, que domina y emplaza lo ente *sin mostrarse* en tanto que tal? Más aún si este “engranaje”, esta esencia de la técnica, conlleva un alejamiento de lo ente del corazón de lo ontológico y, por esto también, de lo más propio de su espectador en tanto que ‘ser-ahí’ existente, precisamente de aquello en que más le iría su ser y más le importaría vitalmente²⁷⁵. Ya Amón afirmaba en un artículo que la clave de este tipo de vanguardias de matriz abstracta, de segunda generación, es que acaban por proponer “toda una teoría afectiva (de participación del espectador) en vez de una teoría genética (de pura experiencia creadora del artista)”²⁷⁶, en que lo genético acerque al espectador a la raíz ontológica. Michael Fried dice que “el objeto, no el espectador, debe [en la instalación Minimal] continuar siendo el centro o foco de la situación, si bien la situación misma

²⁷² Citado en Marzona, *Arte Minimalista*, 30.

²⁷³ A propósito del episodio de la compra de la pieza *Equivalent VIII* (1966) de Carl Andre por parte de la Tate Gallery de Londres.

²⁷⁴ Amón, “Minimal-Art y aburrimiento”.

²⁷⁵ Dice Richard Serra que los objetos de Judd “podían resultar enervantes por su carácter absoluto, remoto”. En Richard Serra, “Elogio de Judd”, *Escritos y entrevistas 1972-2008* (Pamplona: Publicaciones de la Universidad Pública de Navarra, 2010), 308.

²⁷⁶ Santiago Amón, “La juerga de los cinéticos”, *Cuadernos para el Diálogo*, No. 125 (Febrero 1974).

pertenece al espectador –es *su* situación.²⁷⁷” Pero, si “la situación misma *pertenece* al espectador”, ¿por qué la pieza ignora voluntariamente el drama –subjetivo, existencial– más propio de éste, “*su* situación”? Peor aún, actuaría *como si este drama no existiera*, pero desde un lugar de dominio desde el que se agravaría precisamente este drama existencial –que sería, en lenguaje heideggeriano, la existencia inauténtica como alejada del corazón de lo ontológico. La focalización en el material de que está hecho la propia obra no tendría en cuenta, precisamente, de qué ‘material’ está hecho el espectador que acude a verla –y éste sería el de su propia existencia, obviamente. Fried se sitúa precisamente en la senda de Heidegger cuando, para acabar su ensayo en torno al Minimal, afirma lo siguiente:

“No obstante, me gustaría llamar la atención en estas últimas líneas sobre la enorme penetración –su virtual universalidad– de esa sensibilidad o modo de ser que yo he calificado de corrompido o pervertido por el teatro. Todos somos literalistas, sobre todo, en relación con nuestras vidas. El estar presente es una gracia”²⁷⁸.

La expresión “todos somos literalistas” equivaldría a decir en lenguaje heideggeriano ‘todos vivimos vidas más bien inauténticas’, que son vidas regidas por la pasividad e inercia existencial –exactamente igual que la pasividad e inercia de la pieza Minimal respecto a la *Gestell*, de la que depende– y, por lo tanto, de ausencia de un verdadero proyecto como orientación hacia el ser. Por esta razón, la vida auténtica –el “estar presente” de Fried– “es una gracia”, esto es, la excepción y la excepcionalidad que corresponde a la obra de arte, pero de la que el Minimal reniega. Dice Fried que el objeto de las obras minimalistas no es “situarse, precisamente, en su espacio, sino en su *camino* [del espectador]”²⁷⁹. Si, según esta lectura existencialista –en Heidegger, Amón y Fried– el “camino” propiamente humano nos ha de conducir hacia el modo ‘no-literalista’ de la existencia, podemos decir que el Minimal fracasa completamente. O bien se podría aventurar que nos sitúa precisamente en las antípodas, de tal manera que merced a estos tres ocultamientos que caracterizan al Minimal este camino quede difuminado por completo, *neutralizado* por el marco de la *Gestell* que no se presenta en la pieza misma, pues la pieza tan sólo apunta a ello. Si, a pesar de todo, la pieza Minimal se puede situar en nuestro “camino”, sería por lo que todavía guarda en sí de apariencia contextual de obra de arte tradicional. Éste es el ‘obstáculo’ que nos presenta, pero que sin embargo, como ya dijimos, nos dejará en una espera infinita.

Por esto, el movimiento del cuerpo del espectador en torno al espacio que rodea a la pieza minimalista es fútil: hay *movimiento* (infinito, cuantitativo) pero no hay verdadera *con-moción* humana (que es cualitativa), porque el ‘con’ del objeto que le está emplazando o supuestamente incluyendo lo puede hacer tan sólo desde lo ajeno del marco de la *Gestell*. Esta con-moción sólo sería posible desde la autonomía de la obra de arte, que apelaría a la autonomía de su espectador. La distancia elitista no sería así de tipo intelectual sino de tipo ontológico y existencial. Esto es, creemos, lo que parecía decir Muñoz cuando afirmaba más arriba que podría haber estado haciendo cualquier otra cosa “en vez de estar mirando miles y miles de cajitas” porque “no iba a sacar mucho en claro de ahí”. Muñoz se esforzaba *intelectualmente* para captar el sentido de la pieza, pero sin embargo ésta no le recompensaba *vitalmente* en modo alguno –de ahí que afirme algo tan banal como que “podría haber estado paseando por el parque o

²⁷⁷ Fried, “Arte y objetualidad”, 180. Cursivas del propio Fried.

²⁷⁸ Fried, “Arte y objetualidad”, 194.

²⁷⁹ Fried, “Arte y objetualidad”, 180. Cursiva del propio Fried.

bebiendo algo en el bar²⁸⁰ en vez de haber estado estudiando tales obras: es que en el bar o en el parque habría más posibilidad de vida auténtica que en la experiencia de una obra Minimal. La conmoción que interesa a Muñoz será precisamente la que no interesa al movimiento Minimal.

EL ESTADO INTERIOR DEL ESPECTADOR: LO TRÁGICO Y LO INAUTÉNTICO

Ya vimos que el Minimal ponía especial énfasis en la americanidad de su arte, capaz de cortar toda conexión con la tradición europea “porque limita nuestra libertad de pensamiento y acción y sofoca nuestra sensación y sensibilidad”²⁸¹. Sin embargo, también hemos intentado demostrar que el Minimal yerra en su posición de partida en la medida en que ignora los tres modos de ocultamiento de la *Gestell*, que es la que verdaderamente limitaría antropológicamente “nuestra libertad de pensamiento y acción” y sofocaría a través de la propuesta formal resultante “nuestra sensación y sensibilidad”. El rechazo del Minimal por parte de Muñoz tendría su punto de partida no tanto en lo formal o estético, que también, sino principalmente en la insostenibilidad de la posición antropológica ingenua ‘a la americana’. El mismo Muñoz afirma en una entrevista que “la batalla se libra ahora entre el arte europeo y el americano. Yo, por supuesto, me alinee con el arte que se hace en el viejo continente. Aunque viva la mayor parte del tiempo en el extranjero, no puedo renunciar a mi historia”²⁸². Su viuda Cristina Iglesias afirma en una entrevista que Muñoz “era un europeo convencido. En Estados Unidos compraron muchísima obra suya y le preocupó en algún momento”²⁸³.

Creemos que, en la medida en que el Minimal yerra en su posición antropológica de partida, también lo hace en su lectura no sólo de la tradición europea, sino también de la propiamente americana. Ya vimos que Santiago Amón calificaba a los artistas minimalistas, a propósito de la exposición “Minimal Art” de la Fundación March (1981) como meros ‘emuladores’ de la verdadera y original vanguardia [dice exactamente que los “emulan externamente”], que surgía siempre de un “imperativo [de] verdad interior”²⁸⁴. Lo ‘interior’ es imposible de sí para la pieza minimalista. Pero, ¿por qué y de qué manera se han convertido en emuladores? Situémonos, por ejemplo, en la génesis del Minimal: se admira a los pintores llamados de ‘campo de color’ (Newman, Rothko) frente a los de tipo gestual (Kline, Pollock), pero se les admira tan sólo por su solución formal, no por el trasfondo vital que les había conducido a esa particular solución formal. Este vaciado de “verdad interior” sería análogo al que practica ontológicamente la *Gestell* con la pieza minimalista, por el que la pieza, lo desoculto, quedará en el rango de las existencias –y el desocultar se convierte en mera emulación teatral de un desocultar ‘puro’, que correspondería a la verdadera obra de arte. La emulación, pues, es un juego de disfraces en el que no sólo hay nada detrás del disfraz, sino propiamente tampoco fuerza actora o rectora –pues la *Gestell* se oculta de sí a partir de la pieza.

La pregunta principal, como hemos visto, debería ser: ¿cómo acude el espectador al encuentro espacial con unas piezas que se sitúan “en su camino” (a decir de Fried)? ¿En qué estado existencial se encuentra? En contestación a estas preguntas la generación

²⁸⁰ Las citas anteriores en Juan Muñoz, James Lingwood, “Una conversación, julio 1990”.

²⁸¹ L. Meyer, *Music, the Arts*, 75

²⁸² Rafael Sierra, “Entrevista a Juan Muñoz”, 9 de noviembre de 1996.

²⁸³ Ángeles García, “Reencuentro en el laberinto de Juan Muñoz”, *El País*. 20 de abril de 2009.

²⁸⁴ Santiago Amón, “Minimal Art y aburrimiento”.

minimalista decide ignorar con decisión la respuesta que a ella dio la primera generación artística propiamente americana, que es la de la segunda posguerra. Respuesta que, por ejemplo, late en la obra de Barnett Newman, que paradójicamente fue punto de inspiración ineludible para algunos de los más egregios artistas Minimal – como también para el propio Muñoz, buen lector de sus escritos y entrevistas. O, de forma similar, en Rothko. Para ambos el estado interior del ser humano es el caracterizado por lo trágico. En “The Plasmic Image” (1943-45) Newman afirma que el arte del “pintor [del] presente [...] es un arte religioso que a través de símbolos captará la verdad básica de la vida, que es su sentido de tragedia”²⁸⁵.

En Rothko esto trágico viene definido como lo dionisiaco, término que el pintor toma del primer Nietzsche –en *El nacimiento de la tragedia* (1872)–, y que define “no [como] un objeto externo sino [como] estado interior no mediado, instintivo o «salvaje»”. Según Rothko lo dionisiaco “late en el fondo de la existencia humana y asalta incansablemente nuestras vidas ordenadas, [y] nunca [queda] apaciguado o intimidado por nuestra catalogación y categorías”²⁸⁶. La obra de arte para Rothko, o más precisamente su forma, que se identifica con lo apolíneo, sería aquella capaz de sublimar este riesgo interior y contenerlo para nosotros, ayudándonos así a soportarlo [“endure” es la palabra que Rothko utiliza en este sentido]. La obra de arte media frente a lo “no mediado”. La bidimensionalidad de la pintura apunta a una tridimensionalidad en la forma de capas superpuestas, de fondo dionisiaco trágico y de superposición apolínea contenedora. En este sentido la interioridad y la profundidad de la obra de arte se correspondería directamente con la interioridad y la profundidad del espectador con el que se confronta, en toda su complejidad estratificada. Sin embargo, la posibilidad de un orden contenedor o sublimador es siempre precaria, “inestable” [“shaky” en el original] y, por esto, como dice en su texto “The Romantics Were Prompted” (1947), “cualquier sentido de seguridad es considerado «un falso sentido»”²⁸⁷. Dicho de otra manera: aquella obra de arte que contempla tan sólo lo estable/formal por sí mismo –lo apolíneo– devendría una carcasa vacía, un simulacro cuya profundidad no está en sí mismo en la medida en que ha perdido el otro término de la relación dual –en este caso, lo dionisiaco. Por esto devendría *insignificante* por sí misma. Como vimos, el enigma y, por esto, la posible ‘oscuridad’, de la pieza minimalista en tanto que tal sólo es posible en virtud de su instalación o presentación teatral al modo de una obra de arte. La propia pieza, sin embargo, proscribiera el acceso hacia su verdadera profundidad –que pertenece al abismo de lo ontológico nihilizador– en virtud de los tres ocultamientos que describimos más arriba. Este fondo, como vimos también, permanece más allá de la pieza en la forma más refinada posible, que es, como sabemos, la de presentarse como *un marco neutro* para el desocultamiento de todo lo ente.

Desde este punto de vista al Minimal en tanto que movimiento se le puede suponer bien ignorancia, bien contumacia. Si es lo primero, el espectador que el Minimal prevé para su obra sería, como decía Hal Foster, un espectador ideal, no afectado por la naturaleza trágica –necesariamente interior– ni por los efectos de esta naturaleza en el mundo –su reflejo en el espacio. Un espectador existencialmente neutro y, por esto, abierto sin más a un mero juego perceptivo entre los vértices del triángulo. La paradoja para los artistas minimalistas consistiría en que, creyendo haber superado el ilusionismo tridimensionalista propio de la pintura hasta ese momento, quizás acaben por incurrir en

²⁸⁵ Selz y Stiles, *Theories*, 27.

²⁸⁶ Ambas citas de Rothko en Breslin, *Rothko*, 357.

²⁸⁷ Ambas citas de Rothko en Breslin, *Rothko*, 357.

una ilusión no sólo en lo que afecta a la naturaleza de sus piezas –a partir de estos tres ocultamientos que desarrollamos en su momento– sino también en lo que afecta a la naturaleza de su espectador, lo que daría al traste no sólo con la geometría de su triángulo, sino también con su aritmética. Pues lo que se presumía neutro –la pieza, el espacio y el espectador– estaría en realidad ‘cargado’ de sí, cada elemento a su propia manera. Aunque, en la medida en que los tres vértices permanecen bajo la égida de la *Gestell*, que prescribe la *igualación* de todo lo ente en lo cuantitativo en una espera infinita de lo cualitativo –es decir, lo geoméricamente plano, lo puramente espacial: irónicamente, la perspectiva infinita base de la tridimensionalidad pictórica– lo ‘neutro’ toma más bien el signo de lo nulo, esto es, del cero, como camuflado acto nihilizador, cuya aritmética sólo puede *sumar* en la misma medida en que, en realidad, está *restando* para nosotros y para todo lo ente.

Si es contumacia, la obra Minimal es la que decide ignorar decididamente la problemática existencial interior de su espectador, proponiendo voluntariamente una noción de lo humano cuya proyección subjetiva alcance tan sólo lo empírico perceptivo. El problema estribaría en que si este drama existencial existe verdaderamente, el espectador confrontado con este tipo de obra no podrá encontrar en ella ningún punto de verdadero interés en la medida en que no le va a llevar a ningún movimiento de tipo interior –*con-moción*– sino a un mero juego de sombras laberíntico en el que se evita a sí mismo a la vez que encara un falso enigma que puede ser sostenido hasta el infinito. Es decir, el espectador jamás podrá verse reflejado en la pieza, más que de una forma meramente irónica en el acabado pulido de la obra. Sin embargo, cabe plantear también la posibilidad de que estemos tratando con una contumacia ingenua, planteada desde la poética de la honestidad que rige el Minimal desde sus inicios –honestidad en la presentación de sus materiales, del proceso de creación, etc. Al fin y al cabo Robert Morris afirmaba –confirmando así nuestro punto argumentativo– que “la vida [es] esencialmente vacía”²⁸⁸. Así pues, la obra Minimal no haría más que reflejar el verdadero estado de las cosas, especialmente en lo que refiere al ente ‘ser humano’, cuyo ‘material’ es la vida –la existencia. Pero, de nuevo, si esto no es así, si existe una posibilidad otra para el ser humano, la pieza Minimal actuaría como refrendo de una inercia ontológica y existencial que es de la que hablaba Michael Fried para acabar su ensayo en torno al Minimal: que el “literalismo” minimalista es, en realidad, el estado habitual de nuestras vidas. Esta especie de conformidad con el *statu quo* se podría denominar ‘inmanencia auto-satisfecha’²⁸⁹, en que se deja al espectador *exactamente como estaba*, aunque éste le conduzca a su propia degradación humana y vital. Éste sería otro modo de la neutralidad minimalista.

Podríamos contender, quizás, que el punto de partida trágico e inconsolable de Rothko o Barnett Newman, en el que la “cosa en sí”²⁹⁰ corresponde a un vórtice dionisiaco más destructor que creador, resulta excesivo, y que el Minimal estableció de forma justa una limitación a este exceso –como compensación generacional natural. ¿Pero, no se trata de una postura también excesiva para este antecedente excesivo? Un arte que, por no guardar en sí ninguna referencia a lo subjetivo –más que en lo meramente perceptivo–

²⁸⁸ Citado en Haskell, ed., “*Blam!: The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance*”, 101.

²⁸⁹ Este concepto, que ahora aprovechamos para introducir, pertenece a un estadio de desarrollo posterior en la tesis, y será explicado con mayor atención en ese momento. En este punto baste, quizás, ponerlo en relación con el “sentido de seguridad” que Rothko considera falso para una obra de arte (en Breslin, *Rothko*, 357).

²⁹⁰ Breslin, *Rothko*.

no atendería ni a la emoción, ni al sentimiento, ni al pensamiento, ni al enraizamiento existencial en el mundo de su espectador, y se convertiría en mera fisicidad empírica como fruto de un cálculo (de un cálculo calibrado con maestría para que la obra no preserve en sí ningún rastro de ninguno de lo anteriormente enumerado). El nuevo comienzo para el arte que propondría el Minimal se apoyaría en la pérdida de memoria y, por esto, más allá de la anamnesis platónica, persistiría en el olvido del ser de tipo heideggeriano.

Por cuanto atañe al objetivo propio de esta tesis, creemos que la opinión desfavorable de Muñoz respecto al Minimal puede tener bastante que ver, por un lado, con su propia experiencia personal y, por el otro, con su propio temperamento. Por cuanto refiere a la experiencia personal, ya vimos que Muñoz experimentó de cerca los rigores de los estados existenciales límite, como puedan ser la locura –en la figura de su hermano. Por el otro, su temperamento le convirtió en un superviviente de carácter nómada capaz de arrostrar con una sonrisa la incertidumbre de su propia trayectoria vital. En este sentido, para Muñoz debía ser patente la paradójica irracionalidad de un planteamiento como el del Minimal, que se permite el lujo de ignorar aquello que precisamente debería tener la mayor importancia para el ser humano, y que manifiesta exteriormente a partir de sus estados interiores, bastante más allá de lo meramente perceptivo. Decía el artista minimalista Larry Bell que el contenido de su obra ni siquiera era la nada en tanto que tal, sino su ilustración. Pues bien, hemos pretendido mostrar cómo al realizar este gesto el objeto Minimal no consigue ni siquiera ilustrar esta ‘nada’, sino justamente al revés, lo que consigue es permitir que el “engranaje” que introduce esta ‘nada’ siga oculto y, por esto, que siga persistiendo. Por esto, no se apunta en absoluto hacia uno de los verdaderos grandes enigmas, que es la posibilidad de la pérdida del sentido existencial para el ser humano, relacionado ontológicamente con esta nada nihilizadora .

PUNTOS CRÍTICOS (3) LA OBRA MINIMAL Y EL ESPACIO

A partir del análisis del objeto Minimal y el de su espectador, idealmente proyectado, hemos visto cómo el primero perdía importancia y se sacrificaba en la medida en que esto le permitía extender su influencia a la “situación total”²⁹¹, que se manifestaba en el dominio de lo espacial circundante, desde el que se incluía o comprendía al espectador y se le empujaba a una relación de juego perceptivo de sí mismo con la pieza y el espacio. Sin embargo, ¿en qué consiste realmente esta expansión a la “situación total” en el marco de lo espacial? O bien, ¿en qué consiste específicamente la naturaleza del espacio tal y como se proyecta relacionadamente desde los otros dos vértices en el Minimal?

Podemos atender, en primer lugar, a las declaraciones de los propios artistas, por ejemplo las de Donald Judd, que afirma:

“Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors [...]. The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface”²⁹².

Esta declaración es fundacional, y establece que, a diferencia del espacio ideal y trascendente de la pintura bidimensional, cuya proyección tridimensional no sería más

²⁹¹ Fried, “Arte y objetualidad”, 180.

²⁹² Judd, “Specific Objects”, 139.

que una ilusión, las tres dimensiones serían “espacio real” –ya sea “actual” o “real” en inglés. La posibilidad que ofrece este espacio real implicaría la capacidad de un ‘poder’ para la propia obra, que “puede ser tan poderosa como se pueda idear que sea”. El poder, lo hemos visto, sería el de dominar sobre el espacio y sobre el espectador. Esto sería así porque “la naturaleza de estas tres dimensiones no está fijada de antemano [y así] algo creíble puede ser hecho, casi cualquier cosa”²⁹³. En último término, estas tres dimensiones son “fundamentalmente un espacio en el que establecerse [“move into” en el original]²⁹⁴”. En este punto no queda claro si este establecimiento o mudanza se refiere a la propia obra o más bien su espectador –o ambos al mismo tiempo. Sin embargo, en la medida en que Judd niega toda “imagería antropomórfica”²⁹⁵ de la obra que instala²⁹⁶, unido a la imagen gestáltica pura de la pieza, parece que este *establecerse* pertenece únicamente a la propia pieza que, por esta razón, devendría propiamente poderosa. Parece, pues, que estamos hablando de un “espacio real” que por sí mismo no tendría inflexión alguna hacia el ser humano. Esto es, un espacio de tipo cartesiano que sería antropológicamente divisivo de sí.

Las características del objeto Minimal –ausencia de subjetividad en su creación, formas básicas y unificadas en lo gestáltico, iteración o modularidad infinita– lo ponen en relación con un paradigma matemático-geométrico, paradigma de lo exacto que rige la *Gestell* y cuyo espaldarazo histórico fue dado precisamente, entre otras influencias, por la filosofía de Descartes. Rosalind Krauss habla de una poética de “un *a priori* geométrico, [a partir de] la incorporación de un sólido platónico”²⁹⁷. Estas características y su relación con el espacio pueden ser observadas, por ejemplo, en Sol LeWitt, quien “presentó [en 1965] por primera vez los objetos como formas abiertas, desprovistos de sus caras laterales, sólo con el marco. Esa reducción indicaba una tendencia a la desmaterialización de la obra, que iba a acentuarse más en los años siguientes”²⁹⁸. Esta “desmaterialización”, que se puede observar, por ejemplo, en algunos de los elementos que conforman la obra *Serial Project No. 1 (ABCD)* (1966, *cf. infra*) ¿no evidenciaría de forma gráfica la relación directa que existe entre el objeto minimalista y el espacio en que se enmarca y que está a la vez proyectando, en el que el objeto se espacializa y el espacio parece objetivarse? James Meyer afirma que “en sus notas [Sol LeWitt] explica cómo el sistema de cuadrícula es usado para regularizar las medidas de cada unidad y neutralizar toda diferencia espacial”²⁹⁹. Así pues, el espacio en el que se enmarca la pieza Minimal y en el que el espectador supuestamente estaría incluido es más bien el espacio que “neutraliza toda diferencia espacial”. Para nosotros esto no es novedad en la medida en que ya explicamos que la neutralización de toda diferencia era lo propio del marco de desocultamiento para todo ente según la esencia de la técnica –todo se convertía *de igual manera* en ‘existencias’. El riesgo que implicaba este marco era que el ser humano fuera considerado también según este modo de ‘existencias’ –él, quien precisamente es, según Heidegger, el ente capaz de dar cuenta de la diferencia de diferencias, que es la ontológica. El espacio proyectado por la

²⁹³ Judd, “Specific Objects”, 139.

²⁹⁴ Judd, “Specific Objects”, 139.

²⁹⁵ Judd, “Specific Objects”, 140.

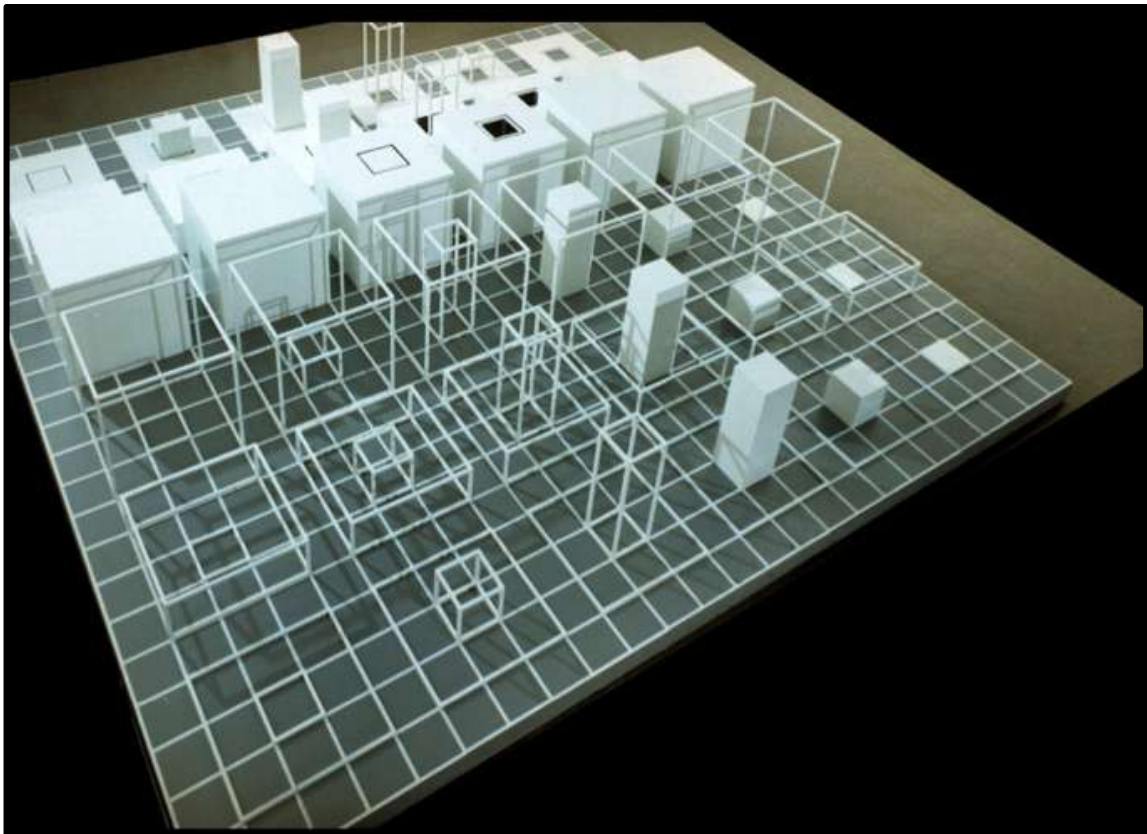
²⁹⁶ A este respecto, Judd parece tomar la escultura de David Smith o de Anthony Caro como paradigma de antropomorfismo: “Una viga empuja; un trozo de hierro persigue un gesto; ambos forman conjuntamente una imagen naturalista y antropomórfica. El espacio corresponde” [Judd, “Specific objects”, citado en Fried, “Arte y objetualidad”, 175].

²⁹⁷ Krauss, “Logic”, 8.

²⁹⁸ Marzona, *Arte Minimalista*, 20.

²⁹⁹ J. Meyer, *Minimalism*, 108.

obra de LeWitt, pues, sería tan anti-anthropomórfico como el proyectado por la obra de Judd a partir del marco general de la *Gestell*.



Sol LeWitt, *Serial Project No. 1 (ABCD)*, 1966.
Esmalte blanco sobre aluminio. 51 x 414 x 414 cm.

Sol LeWitt nos muestra una retícula como un plano cartesiano en el que las piezas se muestran bien negativas (como mero perfil o marco), bien positivas (como volumen pleno), bien en diferentes grados de evolución entre lo uno y lo otro. Lo fundamental es que la retícula puede ser proyectada al infinito siempre en función de las posibilidades combinatorias de los elementos que la conforman –un infinito que, sin embargo, es milimétricamente dispuesto y controlado, al modo de un “engranaje” del que no conocemos ‘autor’ alguno, sino que se impone y no sólo se da por hecho, sino que se impone como absolutamente necesario en tanto que *base igualadora* de todo. Así, la diferencia (modular) sólo puede emerger a partir de la erradicación de la diferencia espacial, de tal manera que esta base aparece, según el artista Mel Bochner, como “plana y estática” –o incluso “solipsista”³⁰⁰. “Solipsista”, podríamos decir, en la medida en que la *Gestell* opera un cierre ontológico a través del cual impediría el acceso del ente a su ser más propio. Pero ‘solipsismo’ también en la medida de la división cartesiana entre lo extenso y lo *cogitans*, que deja tanto a lo uno como a lo otro aislado entre sí. Bochner denomina el espacio de las piezas de LeWitt como “artificialidad aumentada”³⁰¹. ¿Por qué “aumentada”, podríamos preguntar? En nuestra opinión,

³⁰⁰ Ambas en Mel Bochner, “Serial Art, Systems, Solipsism”, *Arts Magazine*, Summer 1967, en Battcock ed., 100.

³⁰¹ Bochner, “Serial Art, Systems, Solipsism”, 93

porque la artificialidad propia del marco de la esencia de la técnica, que no se ‘muestra’ habitualmente en el “espacio real” [según la denominación de Judd] de la sala de exposiciones, sino que queda oculto en el más allá de la esencia de la técnica, quedaría aquí visible y patente. Por otro lado, Bochner afirma que no sólo LeWitt trabaja con esta base, sino que también Andre trabajaría a partir de una “cuadrícula ortogonal a través de medios aritméticos sencillos”³⁰² en el que las partes, las piezas individuales, no son importantes sino por relación con un todo. Pero, ¿cuál es este ‘todo’? ¿Es tan sólo el todo compositivo? Hemos visto que el todo es más bien el conjunto compuesto por la pieza y su proyección espacial correspondiente, que impone una ortogonalidad o normalización espacial total.

El marco cartesiano es paradójico en la medida en que los artistas Minimal rechazaban precisamente el racionalismo como “reliquia del arte «europeo»”³⁰³. Pero la paradoja no acaba aquí: como vimos, el Minimal se establece como negación del espacio ilusionista de la pintura tradicional, espacio que nació precisamente a partir de una proyección matemático-geométrica sobre el plano bidimensional del lienzo. Si esto es así, creyendo que opera un cambio, la obra minimalista sin embargo *re-introduciría al espectador en las mismas coordenadas*, sólo que ahora trasladadas del interior que delimita el marco del cuadro al exterior tridimensional de éste. Estas paradojas son sólo posibles en la medida en que los artistas minimalistas no son conscientes del marco de la *Gestalt* que ellos ayudan a introducir y, a la vez, a ocultar –como vimos, ocultándoseles esto a ellos mismos en el proceso.

En apoyo de esta hipótesis compárese, por ejemplo, la similitud formal entre la instalación de Robert Morris *Plywood Show* (1964) y una imagen del manual de perspectiva de Vredeman de Vries (1604-1605) (cf. página siguiente). En este grabado podemos ver cómo Vries representa un conjunto de formas primarias que quieren ser demostrativas de la técnica básica de la perspectiva y que, por esto, a partir de su forma simple se relacionan visualmente de forma directa con el espacio en el que están emplazadas. En este sentido podemos ver el cubo perfecto –en dos tamaños, las últimas dos piezas a izquierda y derecha– que es análogo al *Die* (1962) Tony Smith, y que, como pieza icónico-fundacional del minimalismo, será luego imitada hasta la saciedad por muchos de los otros artistas que se han englobado en el movimiento, como Donald Judd, y más tarde reformulada irónicamente por Richard Serra (*One Ton Prop* (1969)). Encontramos también modularidad de formas abiertas y cerradas, como las de la primera y segunda hilera.

La transparencia gráfica de la pieza en primer plano a la izquierda puede recordar, a su vez, lo que hará en la época central del minimalismo Sol LeWitt, con esculturas que se desfísicalizan. En general el conjunto guarda –como pretende el Minimal– una unidad formal magnífica, y una presencia gestáltica plena que reafirma la perspectiva. Dicho de otra manera: el contenido del grabado es demostrativo de sí mismo, como lo pretenden las piezas minimalistas. Además, las formas, sólidas o huecas, desarrollan un recorrido que no es sólo visual, sino que, trasladado hipotéticamente al espacio ‘real’, determinarían el trayecto del espectador en su torno, haciéndole consciente de su propia posición en relación con el conjunto del espacio, proyectándole hacia éste.

³⁰² Bochner, “Serial Art, Systems, Solipsism”, 93.

³⁰³ Citado en Meyer, *Minimalism*, 25. Corresponde a una declaración de Donald Judd en la famosa entrevista con Bruce Glaser, que ya hemos citado anteriormente.

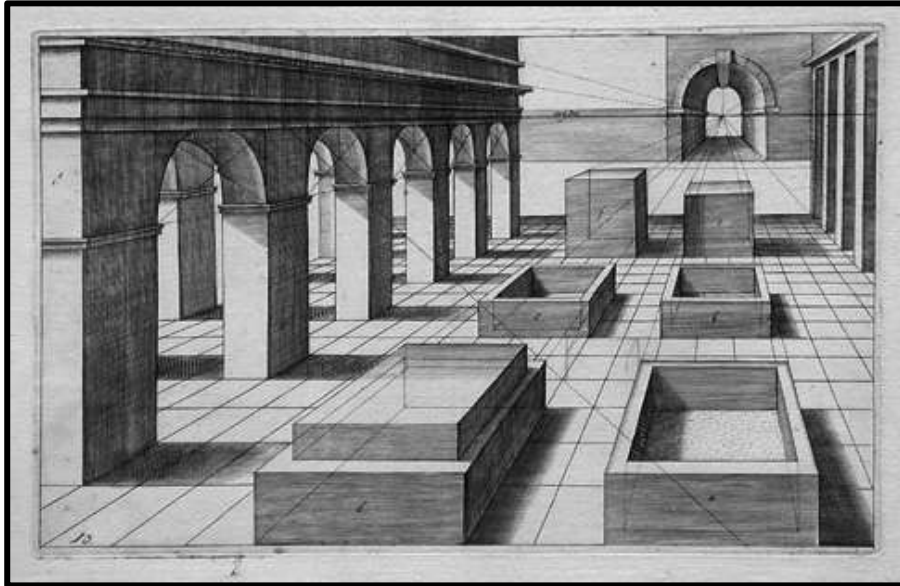


Figura 'x'

Vredeman de Vries, *Perspectives id est celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciei*, 1604-1605.

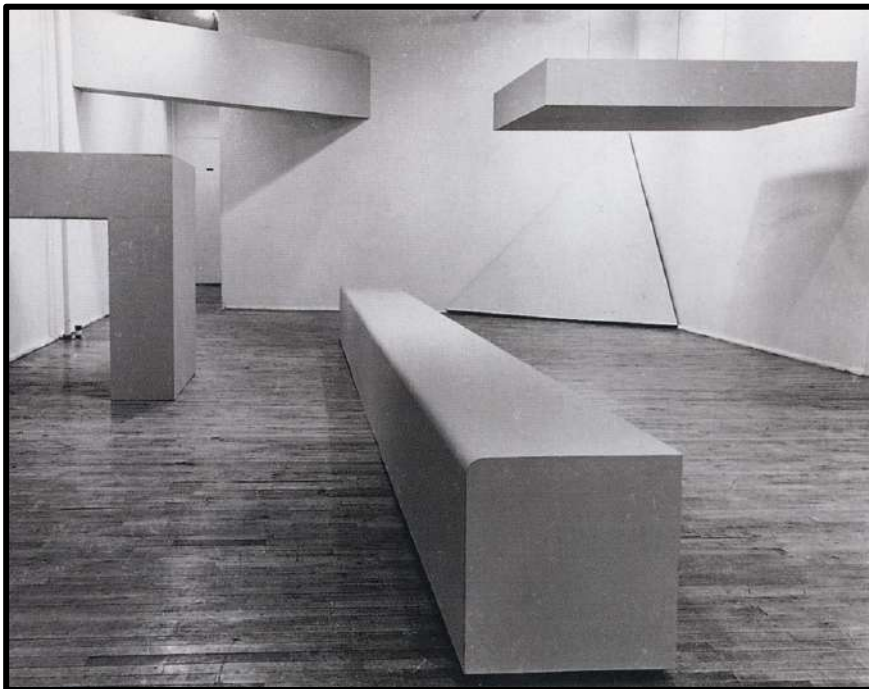


Figura 'x'

Robert Morris, vista parcial del *Plywood Show* (1964), en la Green Gallery, NYC.

[Incluía las piezas *Boiler*, *Cloud*, *Corner Beam*, *Floor Beam*, *Table*, *Wall Slab*].

Robert Morris, que provenía del mundo de la performance y del teatro, fabricaba para sus representaciones piezas auxiliares en madera contrachapada y pintadas de gris neutro. *Plywood Show* (1964) fue la primera vez se atrevió a presentar este tipo de piezas como autónomas. Para ello pobló la sala de la Green Gallery con seis obras que, construidas de la misma manera que las destinadas anteriormente a tramoya teatral, fueron diseñadas esta vez pensando en el espacio específico que iban a ocupar en la sala de la galería o, mejor dicho, de tal manera que modificaran este espacio a partir de la interrelación de su forma con el lugar de su colocación. Su color neutro y su superficie pulida, que hacía destacar la forma básica de cada pieza, servían para enfatizar en el

espacio el conjunto en tanto que tal, exactamente igual que hemos visto que hacía el grabado de De Vries. La pieza central, que en la fotografía inferior vemos en primer plano, de forma alargada, sirve para reforzar la idea de infinitud óptica perspectivista.

Richard Serra recuerda³⁰⁴ cómo la *Columna sin fin* (1938) de Brancusi influyó en la sensibilidad de la generación Minimal a partir de la idea de proyección al infinito, que sería replicada en lo vertical, a partir de módulos, por Donald Judd, y en lo horizontal, por acumulación de unidades sencillas de material de construcción, como el ladrillo, por Carl Andre.

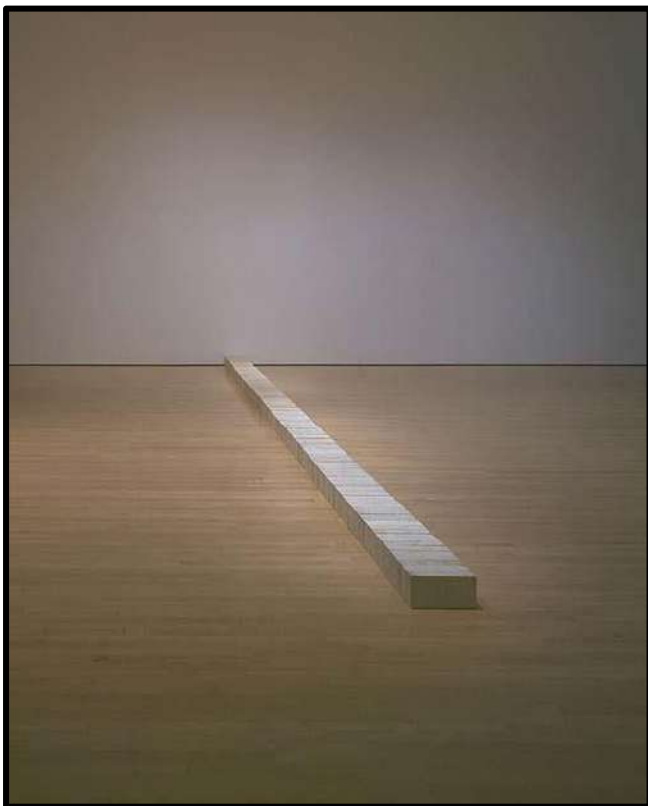


Figura 'x'
Carl Andre, *Lever* (1966). Ladrillos refractarios. 10,16 m. de largo.

Este último decía literalmente que “todo lo que estoy haciendo es poner la *Columna infinita* (1938) de Brancusi en el suelo en vez de en el cielo”³⁰⁵. Andre no parece darse cuenta de que la situación de una pieza como *Lever* (1966) en el suelo activa el modo perspectivista de tal manera que el cielo –esto es, en realidad, la voluntad de trascendencia que había sido abandonada progresivamente desde el siglo XIX– pasaba a ser ahora virtualmente el muro de la sala a partir del límite horizontal del suelo con el primero. La pieza apunta de esta manera a un infinito no trascendente sino inmanente³⁰⁶, que,

según el desarrollo de nuestro argumento en torno al Minimal, sería el infinito propio de la homogeneidad de los entes acumulados serialmente como ‘existencias’.

Si bien es cierto que las piezas escogidas como demostración de nuestra hipótesis en torno a lo espacial en el Minimal esto perspectivista aparece de una forma un tanto literal, creemos que los modos de ocultamiento propiciados por la esencia de la técnica nos fuerzan a mostrarlo de una forma un tanto patente –para permitirnos comprender, por otro lado, que este tipo de esquema *está también presente* cuando no es tan visible o literal. Por otro lado, hay que decir que las piezas escogidas son bastante centrales en el desarrollo del movimiento. Reforzando estas últimas ideas, David Bourdon recoge la siguiente cita de Andre: “En realidad, mi pieza ideal de escultura es una carretera”³⁰⁷. El ideal de Andre, pues, es la fusión o correlación perfecta entre objeto determinado por

³⁰⁴ Richard Serra, “Entrevista con Friedrich Teja Bach”, en *Escritos y entrevistas 1972-2008* (Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2010), 29.

³⁰⁵ Bourdon, “Razed Sites”, 104.

³⁰⁶ Dice Richard Serra en este sentido que “lo vertical expresa la trascendencia y lo horizontal la materialidad”. En Serra, “Entrevista con Friedrich Teja Bach”, 30.

³⁰⁷ Citado en Bourdon, “Razed Sites”, 108.

la esencia de la técnica (“pieza ideal de escultura”) y espacio de infinitud inmanente (“una carretera”). Recordemos en este mismo sentido la experiencia epifánica de Tony Smith en la New Jersey Turnpike, más de una década antes. Rosalind Krauss dice que la clave de esta experiencia estuvo en la “infinitud de la extensión” [“the endlessness of the expanse” en el original], que es algo que, porque se expande en todas direcciones, no puede ser enmarcado (como una pieza de arte tradicional) y sólo podría ser experimentado. De la misma manera, Michael Fried afirma que lo característico de la experiencia fundadora de Smith es “la infinitud [y] la perspectiva”³⁰⁸. En el principio del movimiento, pues, encontraríamos también su desarrollo y su fin.

En su ensayo “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum” (1990), Krauss expone cómo Tom Krens, director a principios de los noventa del Guggenheim de Nueva York, tuvo en 1985 una experiencia reveladora parecida a la de Tony Smith, circulando a su vez también por una autopista, pero concerniente esta vez a lo que debía ser el modelo museográfico para las obras de arte en el futuro. Súbitamente se había dado cuenta de cómo las piezas minimalistas habrían cambiado por completo la exigencia expositiva. Estas piezas reclamaban no sólo espacio, sino un espacio *como más grande mejor*. De ahí que se necesitara, pues, un nuevo modelo de museo, no centrado en la exhaustividad diacrónica, sino en la intensidad sincrónica. Krauss también aporta a su argumento la experiencia de la instalación que se hizo para la Colección Panza –especializada en arte minimalista– en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, en el verano de 1990.

Según explica Krauss, la comisaria Suzanne Pagé se había esforzado por crear las mejores condiciones expositivas para las piezas minimalistas. El resultado de este foco en lo expositivo era que el espacio se había convertido “en un tipo de entidad abstracta y reificada” como “neutralidad pulida”³⁰⁹ que, se creía, debía ser el telón de fondo necesario para este tipo de piezas. Krauss cree que esto convertía el museo en un “espacio extrañamente vaciado pero grandilocuente”³¹⁰. No tenemos imágenes de la exposición parisina en que basa Krauss su comentario, pero puede servirnos para nuestro fin otra imagen de la exposición de la misma Colección Panza que se realizó un poco antes, en 1988, en el Centro Nacional de Exposiciones de Madrid³¹¹.

Cierto es que si comparamos la imagen de la panda del claustro del Edificio Sabatini con la mostrada anteriormente del manual de perspectiva de Vredeman de Vries incurrimos en una cierta trampa, porque ambos espacios beben del mismo tipo de influencia arquitectónica, que no es, ciertamente, el espacio del museo de arte moderno de nuevo cuño. Sin embargo, importa constatar qué bien encajan las piezas minimalistas en estos espacios que son fruto de la visión ideal de una perspectiva.

³⁰⁸ Fried, “Arte y objetualidad”, 184.

³⁰⁹ Ambas en Krauss, “Logic”, 3.

³¹⁰ Krauss, “Logic”, 4. Por otro lado, ¿no es el espectáculo nocturno de la New Jersey Turnpike exactamente este “espacio extrañamente vaciado pero grandilocuente” para Tony Smith?

³¹¹ Antecedente del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Figura 'x'. Imagen de una de las galerías del claustro del Edificio Sabatini en la exhibición de la Colección Panza. No hemos conseguido identificar la pieza que se muestra en el suelo.
Fuente: MNCARS

Krauss piensa que la exhibición de las piezas minimalistas en grandes espacios pervierte la experiencia fenomenológica que de ellas se podía tener cuando eran expuestas en las pequeñas galerías de los años sesenta. Nosotros creemos que esto es indudable: no es lo mismo percibir una pieza en la constricción de unas dimensiones reducidas, en las que el posible trayecto corporal se reduce y la pieza apenas se puede proyectar hacia el espacio, que una escala de orden gigantesco en donde la pieza pasa a ser un referente relativamente pequeño que, sin embargo, pretende magnetizar el espacio³¹². Lo que sucedía, quizás, es que el espacio reducido permitía la falsa impresión de la posibilidad de un contacto 'íntimo' con la pieza. Por esto Krauss acaba por coincidir con la opinión de Krems para afirmar que “esta construcción revisionista del Minimal explota [...] lo que ya era potencialmente en el Minimal”³¹³. Así, lo que corresponde al Minimal, *lo que siempre le había correspondido* esencialmente, era y es el gran espacio, precisamente porque se debe a la *Gestell*, que es este modo de desocultamiento *de todo lo ente* y que, por esto, está presente allá *donde todo ente se manifieste o desoculte*. Por esto, el espacio que proyecta la *Gestell*, es, como vimos, el espacio de una infinitud inmanente en donde lo homogéneo/cuantitativo se impone a lo diferencial/cualitativo. Por hacer un símil, el “espacio grandilocuente” de Krauss sería como la pequeña voz de un ventrílocuo proyectada en el cuerpo de un muñeco enorme, que de sí está vacío. Lo grandilocuente sería, pues, lo que corresponde a esta infinitud sin verdadero trasfondo ontológico, infinitud que ha vaciado el mundo de diferencia, o cuya diferencia es tan sólo un recuerdo o un eco gigantesco.

³¹² Krauss moteja, además, como “triumfante” [en Krauss, “Logic”, 3], el modo en que las piezas Minimal llenaban los pasillos y las salas del Palais de Tokyo. Lo que triunfa y rige sobre el espacio así abstraído y reificado es, de nuevo, un marco técnico capaz de la extracción de lo ente, dejándolo en el modo de la existencia.

³¹³ Krauss, “Logic”, 14.

Krauss afirma que bajo la influencia de las piezas minimalistas, que dominaban el espacio expositivo despejado específicamente para ellas, el resto de piezas de la colección permanente del Palais de Tokyo parecían como “postales” en una “tienda de curiosidades”³¹⁴. Pero, ¿qué es una postal sino una imagen plana, una reproducción sin aura y, por esto, sin tiempo ni espacio propios? Lo ‘plano’ del resto de obras de arte en presencia del dominio de las piezas Minimal no sería más que su reducción ontológica a meras existencias. De hecho, unas líneas más adelante Krauss polemiza en torno a la manera de hablar de los directores de estos museos, que tienden a referirse a sus colecciones precisamente como “activos” [*assets*]³¹⁵ e “inventario comercializable” [*marketable inventory*]³¹⁶ –de la misma manera que más arriba vimos, de forma coincidente, como Sol LeWitt afirmaba que “el artista de series [...] se asemeja más bien a un dependiente haciendo el inventario de su tienda”³¹⁷. ¿Qué es esto, de nuevo, sino el modo de las meras ‘existencias’ según Heidegger, de lo que está siempre disponible para la explotación y es básicamente intercambiable entre sí?

Pero, ¿qué ha cambiado entre la década de los sesenta y principios de los noventa? Parece, en primer lugar, que ha habido un cambio social de una cultura ligada a la producción industrial por otra ligada al consumo o a los flujos de información o de los *media*. Pero –dice Krauss citando al economista marxista Ernest Mandel– en realidad esto no sería más que una apariencia, y “el capitalismo tardío [es decir, el de finales de los años ochenta y principios de los noventa] constituye una *industrialización universal generalizada* por primera vez en la historia”³¹⁸. Esto significa que en realidad es *una misma lógica* –industrial y capitalista– la que se habría ido infiltrando progresivamente en territorios que antes de los años sesenta estaban al margen. Pero esta infiltración o extensión, ¿no queda ya prevista en la lógica de un concepto como el de la *Gestell*, puesto que tiene que ver *potencialmente* con el modo de desocultamiento *de todo ente*, transformándolo en ‘existencias’? Si esto es así, sería cierta la identificación que Krauss realiza más adelante en su ensayo del marco museográfico para el Minimal al modo de Krems con el “hiperespacio” de la infraestructura de la tecnología de la información o bien con los flujos de capital del capitalismo avanzado. El puro flujo de información y de capital representaría de esta manera una forma aún más pura de espacio de dominio virtual proyectado por la *Gestell*, de unidades idénticas y de datos básicos circulando infinitamente de forma constante. Podríamos decir, quizás, que la *virtualidad* ya estaba presente en el espacio minimalista de los sesenta, entendiendo por ‘virtual’ lo opuesto a ‘real’, y entendiendo ‘real’ como aquello ligado firmemente a su raíz ontológica –que es el sentido contrario al que le atribuía Judd a la palabra. En resumen, el “espacio real” de Judd era ya entonces una “artificialidad aumentada” [Bochner], un *a priori* racionalista, “un tipo de entidad abstracta y reificada” como “neutralidad pulida” [Krauss].

A mediados de los años sesenta, Mel Bochner se dedicó a investigar como proyecto artístico la lógica social y conceptual de lo serial, tomando esto serial como paradigmático en relación con el arte Minimal. Bochner llega a la conclusión “que el serialismo es al mismo tiempo una estrategia de trabajo de vanguardia y una lógica social”. Además, “las técnicas de-subjetivizantes del Minimal se habrían desarrollado en tándem con el pensamiento sistemático en matemáticas y otras disciplinas, siendo

³¹⁴ Krauss, “Logic”, 4.

³¹⁵ Krauss, “Logic”, 4.

³¹⁶ Krauss, “Logic”, 5.

³¹⁷ Citado en Marzona, *Arte minimalista*, 68.

³¹⁸ Citado en Krauss, “Logic”, 14. Cursiva del propio Mandel, el autor citado.

acompañado además por la expansión de las tecnologías de la reproducción”³¹⁹. Dan Graham, que fue director de la Daniels Gallery en Nueva York –en donde, a mediados de los años sesenta, primero expuso Sol LeWitt y, más tarde, Donald Judd y Dan Flavin– desarrolló un trabajo parecido al de Bochner, esta vez comparando la lógica serial de las piezas Minimal con la propia de la arquitectura de suburbio americana. En ambos casos, según Graham, lo que se da es *una falsa sensación de libertad a la subjetividad*. Esto ya lo sabíamos por el análisis que hemos hecho del Minimal a partir de Heidegger, en que a pesar del espacio ‘abierto’ y ‘libre para el movimiento del cuerpo del espectador’ lo que limita nuestra libertad tiene que ver con el dominio de la *Gestell*, que queda oculto en la medida de su apariencia como marco neutral de desocultamiento de los entes, incluidos nosotros mismos.

En cualquier caso, la idea de la infinitud serial geométrico-matemática no resulta extraña si consideramos la ‘americanidad’ del Minimal. América se considera a sí misma el país de los grandes espacios abiertos y libres. Sucede que estos espacios abiertos y libres son siempre sometidos y normativizados en base a una cuadrícula ortogonal ideal –como la de LeWitt– que se expande infinitamente de forma impersonal y sin sensibilidad alguna, por encima de la materialidad concreta del territorio, tratándolo como si fuera idéntico y homogéneo en todas sus direcciones. Por esto el paradigma del espacio propiamente americano ha de ser necesariamente el suburbio – como imagen precisa (exactamente igual que la proyección ortogonal) de la existencia americana. La escala del espacio americano, pues, no está hecha para el viandante, sino para el orgulloso dominador de la técnica –del coche.

En su conferencia “La vanguardia y su concepto”³²⁰, Santiago Amón explica que el inicio de la vanguardia –a partir del cubismo– implicó “desguazar la caja volumétrica” para descubrir que “el espacio que hay dentro de un cubo, de un paralelepípedo, ese vacío, ése es el espacio real”. Esto podría parecer encajar con el modelo propuesto por un minimalista como Sol LeWitt quien, en sus iteraciones (como, por ejemplo, en *Serial Project No. 1 (ABCD)*, (1966) cf. fig. ‘x’), nos mostraría perfectamente el recorrido que va del cubo sólido al cubo meramente esbozado, traspasado por el espacio negativo. El problema, sin embargo, es que este desguace –que puede contribuir, y de hecho lo hará a partir de la primera vanguardia abstraccionista, al descubrimiento de este espacio real, según la opinión de Amón– puede llevar a que “se especule también muchísimo mejor también” a partir de éste. Este “especular” ha de ser entendido aquí precisamente como cálculo al modo de la *Gestell*. ¿Y qué mejor ‘cálculo especulativo’ que las iteraciones de LeWitt, como acto de permutación meramente intelectual, algo que Amón despreciaba profundamente en tanto que contrario al flujo de la vida? Este cálculo quedará sometido meramente a unos “planos de referencia” ligados a lo matemático-geométrico.

Así, y por contraste, “Piet Mondrian, aun sabiendo el rigor cartesiano de sus procedimientos y reconocida la pauta ortogonal de sus creaciones, dista mucho de ser un matemático o un geómetra”, sino un verdadero introductor, en opinión de Amón, del ámbito de la diferencia ontológica, del paisaje que no es como nada que sea ente –como ya vimos. En otro artículo Amón se pregunta: “¿Acaso el del proyecto físico-técnico es con exclusividad el verdadero espacio?”. Y responde que no, que gente como Mondrian

³¹⁹ Ambas citas en Meyer, *Minimalism*, 32.

³²⁰ Las próximas citas pertenecen a Santiago Amón, “La vanguardia y su concepto”, conferencia en la Fundación Juan March, 16 de febrero de 1988. Audio, 1:11:31.

o Malevich “hicieron ciencia, experiencia y arte, del espacio, como algo vital, embargante, abierto al reposo de las cosas y a la morada del hombre”³²¹.



Figura ‘x’

Jorge Oteiza, *Desocupación espacial del cubo* (1958-62). Acero con tratamiento de la superficie en negro. 43,7 x 35,6 x 36 cm. Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

De la misma manera, ya Amón criticó a los imitadores de la arquitectura del movimiento De Stijl en la medida en que “se [habrían] limitado simplemente a interpretar como módulo o serie empírica, externa y racional de módulos, lo que en el pensamiento de Van Doesburg era estallido creador, verdad alumbrada desde dentro”³²². Frente a este “desde dentro” quedará la negación

minimalista de toda posibilidad de interioridad humana.

Podemos también entender *Untitled* (1965), de Robert Morris (cf. figura ‘x’), que discutimos cuando tratamos el objeto *Minimal en tanto que objeto*, como la negación absoluta del “espacio real” en la medida en que en su *cerrarse en sí misma* se proyecta al mismo tiempo infinitamente como reflejo exponencial *hacia afuera*. Curiosamente, en el caso de la pieza de Morris encontraríamos aunados los dos sentidos del término ‘especular’: en tanto que ‘cálculo’ y en tanto que ‘espejo’. En “Laberinto espacio del arte”, texto perteneciente al catálogo de la primera exposición comisariada por Muñoz, en 1982, Amón recuerda el cuento de Borges que explica que un rey de Babilonia hizo construir un laberinto perfecto en el que, para divertirse, hizo perderse a un rey de los árabes que estaba de visita. Años más tarde este mismo rey de los árabes conquistó Babilonia y, en venganza por la afrenta sufrida en el laberinto babilónico, dejó al rey de Babilonia en pleno desierto, diciéndole: “En Babilonia me quisiste perder en tu laberinto con sus muchas puertas, escaleras y muros. Ahora el Poderoso ha querido que te muestre el mío, en el que no hay escaleras que subir, puertas que forzar, galerías que recorrer, ni muros que impidan el paso”³²³. Amón se pregunta: “¿Qué espacio resulta más laberíntico? ¿El que a través de una compleja y tortuosa sucesión de galerías conduce a una salida única y de difícil hallazgo, o aquel otro que, espejo de sí mismo en todas sus orientaciones, no tuviera ni salida ni entrada?”³²⁴. Este ser “espejo de sí mismo en todas sus orientaciones”, además de ser una referencia al desierto de Arabia, parece también una perfecta descripción de la pieza *Untitled* (1965) de Morris y, por lo tanto, de su espacialidad, caracterizada por “la totalidad del vacío como campo de

³²¹ Santiago Amón, “Pervivencia y lenguaje de Piet Mondrian”.

³²² Santiago Amón, “De Stijl y la noción de lo moderno”, *Nueva Forma*, No. 52 (Mayo 1970).

³²³ Santiago Amón, “Laberinto espacio del arte”, en Carmen Giménez, Juan Muñoz, *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores* (Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1982), 11.

³²⁴ Santiago Amón, “Laberinto espacio del arte”, 11.

operación y la instauración de la forma como pauta meramente indicativa”³²⁵. Lo verdaderamente laberíntico será, pues, lo desértico-ontológico, el espacio cartesiano que nos desprovee de la capacidad de arraigarnos existencialmente –y en el que, como el rey de Babilonia, moriremos de inanición ontológica en una pura exterioridad sin orientación posible, porque el referente ha desaparecido³²⁶.

Como hemos visto, de la misma manera que Heidegger se preocupa por el ‘ser-en’ y la posibilidad de habitar el mundo para el hombre, Amón se preguntará por qué esta disección del cubo volumétrico no ha conducido a crear “una morada [...] más estética para el hombre, más educativa para el hombre”, esto es, que le permitiera el conocimiento de la diferencia ontológica y cómo ésta articula su existencia en el mundo. Frente al desguace de la primera vanguardia abstraccionista occidental perpetrado por el Minimal, Amón va a oponer el tratamiento del cubo y su consiguiente vacío realizado por artistas contemporáneos al Minimal como Oteiza (véase fig. ‘x’, *Desocupación espacial del cubo* (1958-1962)) o Chillida (cómo se puede comprobar, por ejemplo, en entrevistas como la que Amón realizó a Chillida para la *Revista de Occidente*, publicada en enero de 1976³²⁷). Frente al “real space” de Judd con el que empezábamos este punto, Amón (pr)opone un “espacio real” de naturaleza ontológica completamente opuesta –algo de lo que, sin duda, era bien consciente Juan Muñoz, como testimonian sus declaraciones en entrevistas y los homenajes particulares dedicados a su mentor (como el realizado en su texto fundamental “Segmento” (1989)). En otro artículo Amón especifica esta distinción entre espacios aún más, y lo pone en relación con su ontoestética:

“Frente al carácter de posesión del espacio que comúnmente ha venido definiendo la propiedad de la escultura, Heidegger la plantea y define como pura y resuelta liberación espacial, encarnada en la materia. No se trata de poseer, ocupar o indicar el espacio (todas las cosas, a fin de cuentas, indican, ocupan y poseen espacio). La escultura es, más bien, la demarcación de un ámbito real, libre, abierto, en el que los objetos creados cobran su propia densidad, dimensión y consistencia material”³²⁸.

¿Qué es la pieza Minimal sino aquella que domina y se enseñorea sobre el espacio a partir de su relación interna, constitutiva, con la esencia de la técnica? ¿Qué es la obra minimalista sino aquella que, situada en el límite con lo objetual, “indica, ocupa y posee espacio” más que nunca, y específicamente en el sentido de “indicar” y de “poseer” el espacio? Sin embargo, para Amón la esencia de la escultura coincide más bien con las indicaciones de Heidegger en “El origen de la obra de arte” –como también en “El arte

³²⁵ Santiago Amón, “Laberinto espacio del arte”, 11.

³²⁶ Hay que decir que este sentido para lo desértico –lugar de muerte y no de vida, no sólo física sino ontológica– lo hemos tomado exclusivamente nosotros. En este breve ensayo Amón abogará por un sentido propiamente contrario para esto desértico, como ‘libre anchura’ de la comarca heideggeriana, lugar en el que el ser humano tendría la posibilidad de reencontrar una morada en el mundo. Este último sentido nos parece una relación metafórica antinatural, aunque justificable para Amón en la medida en que para él lo desértico se caracteriza por lo “insondable”, esto es, por un enigma absoluto que es lo que le acerca a la matriz ontológica de todo ente, y cuyo centro no se puede localizar en parte alguna, sino en todo ente. La distinción entre los dos sentidos de lo ‘desértico’ –como espacio cuantitativo físico-matemático de la muerte ontológica y como espacio de la emergencia cualitativa ontológica– será hecha con propiedad en la tercera y última parte de esta tesis.

³²⁷ Santiago Amón, “Materia, experiencia y acontecimiento natural. Conversación con Eduardo Chillida”. *Revista de Occidente*, Tercera Época, No. 3 (Enero 1976): 44-57.

³²⁸ Santiago Amón, “Subirachs”, *El País*, 20 de enero de 1977.

y el espacio”³²⁹, nacido de la afinidad intelectual entre Heidegger y Chillida– y escultura verdadera será aquella que no ocupe el espacio, sino que en cierta manera lo ‘cree’, es decir, lo sitúe más allá de la posibilidad de dominio cuantitativo de la *Gestell*, esto es, sin atenerse a la aparente predominancia *a priori* del espacio físico-técnico. Este espacio es lo que Heidegger denomina “comarca” (*die Gegend*), donde los entes podrían libremente tomar su dimensión en tanto que tales. En “Notas afines a tres” (1982) Muñoz parece hacerse eco precisamente de esta cuestión, y afirma que “ante la infinitud espacial, el hombre primitivo levanta una piedra (para nosotros, una escultura)” un “volumen único erigido en el espacio [que] no cubre, no abriga”³³⁰. Si por un lado dice que para nosotros el menhir es tan sólo una escultura en la medida en que se ha olvidado su propósito original, por el otro sugiere su función originaria al decir que se enfrenta como mojón vertical a “la infinitud espacial”, marcando y delimitando de esta manera el territorio, haciéndolo reconocible y, por esto, habitable. En efecto, “no cubre, no abriga”, pero permitiría hipotéticamente el establecimiento de esta comarca heideggeriana.

Por otro lado, y aunque nos apartamos por un instante de nuestra temática principal, dediquemos un breve párrafo a la escultura figurativa tradicional de tipo monumental – lo que Amón denomina “la estatuaria oficial”³³¹. Para Santiago Amón está claro que ésta se adscribe en el ámbito que denominaba ‘lo alegórico’, que es para él lo “carente de extensión, [lo] tendido entre la perífrasis y el pleonismo, en [el] que el significante equivale a todo el significado; conocido el uno, es conocido el otro”³³². Esto significa para Amón que tales piezas escultóricas “poseen, ocupan e indican el espacio como las cosas de la costumbre diaria”³³³, es decir, que no son capaces de emplazarse a sí mismas más allá del *statu quo* existencial –de lo dominado por una preceptiva (académica o existencial) *a priori*–, exactamente de la misma manera en que tampoco podrían emplazarse *en el espacio libre* las piezas minimalistas, aunque estas últimas se presenten a sí mismas como implicadas en y con el espacio a diferencia de la escultura tradicional. Mientras que lo segundo se presenta como “carente de extensión”, lo primero va a implicar el otro extremo, la extensión infinita de la esencia de la técnica. Estos dos extremos van a implicar que ambos tipos de escultura queden entre lo “grandilocuente y [lo] vano”³³⁴. La estatuaria oficial será grandilocuente en su pretensión temática alegórica, que el tiempo demuestra vana; la pieza minimalista será grandilocuente en la medida en que pretende dominar su espacio, empeño que hace vano la *Gestell*, a quien sirve realmente. El punto medio entre estos dos extremos sería el propio de la verdadera escultura según Amón, donde se daría “aquella facultad de liberación espacial que confiere a los objetos creados una dimensión peculiar encarnada en su propia e inalienable materia”³³⁵. Muñoz tomó de Amón esta concepción de la escultura, como reflejó en escritos como “Segmento” (1990).

³²⁹ Véanse, por ejemplo, las citas de “El arte y el espacio” en “Laberinto espacio del arte” de Amón (en Giménez, Muñoz, *Correspondencias*, 11-16).

³³⁰ Giménez, Muñoz, *Correspondencias*, “Notas afines a tres”, 17.

³³¹ Santiago Amón, “El arte contemporáneo, ¿un fenómeno acultural?”.

³³² Ésta y la próxima cita pertenecen a Santiago Amón, “Ángel Ferrant y el GATEPAC”. *Nueva Forma*, No. 33 (Octubre 1968).

³³³ Santiago Amón, “Subirachs”, *El País*, 20 de enero de 1977.

³³⁴ Santiago Amón, “El arte contemporáneo, ¿un fenómeno acultural?”.

³³⁵ Santiago Amón, “Subirachs”.

Hemos visto cómo el espacio Minimal, lejos de ser ‘real’ –en el sentido ontológico otorgado anteriormente– como pretendía Judd, es un artificio ya mediatizado y que queda incorporado como si fuera neutro a partir de los tres ocultamientos introducidos inicialmente por la pieza Minimal. Hemos mostrado también cómo paradójicamente el objeto Minimal acababa por trasladar al espacio tridimensional precisamente aquella ilusión visual perspectivista de que abominaba en su rechazo fundacional a la tradición pictórica occidental –o, más bien, europea.

En realidad el tema de la visualidad en la tridimensionalidad de la pieza Minimal ya fue reconocido por el propio Morris en *Notes on Sculpture II*, cuando afirmaba que “las mejores nuevas obras [contemporáneas] sacan las relaciones de estas obras y las convierten en una función de espacio, luz y del campo de visión del espectador”³³⁶. También Rosalind Krauss notó ya en 1966 que Judd tendía a contradecir la especificidad de sus objetos en la medida en que los dotaba de acabados pulidos y brillantes, cuyo efecto más inmediato a los sentidos era un “incremento de la ilusión”³³⁷, lo que era paradójico precisamente dado el objetivo programático de Judd. De la misma manera la pintora Jo Baer, en una carta al editor de *Artforum* en septiembre de 1967, afirmó con contundencia que los nuevos materiales empleados por la generación Minimal no tenían por qué ser menos ilusionistas que los antiguos. En este sentido sugirió que la luz de los fluorescentes de Dan Flavin creaban un “espejismo”³³⁸ espacial. En cualquier caso, si es cierto lo que decimos, la ilusión que tiene que ver con el acabado del material y el efecto estético sería coherente con la ilusión proporcionada en lo espacial por la aparente neutralidad de la *Gestell*.

En este sentido Richard Serra tenía claro que, contradictoriamente a su propio objetivo, las piezas minimalistas “tendieron hacia un desarrollo de la pintura, no de la escultura que se había hecho hasta la fecha”³³⁹. Por esta razón seguían estando todavía demasiado ligadas a “la imagen, la vista o la percepción óptica”³⁴⁰, a pesar de establecerse como objetos en el espacio tridimensional. Por esto, según el criterio de Serra, no es cierto que la “obra [minimalista] pueda ser tan poderosa como pueda ser pensada”, como afirmaba Judd en “Specific Objects”³⁴¹. En cierta manera, Judd auto-justifica la poca fuerza ‘real’ de sus piezas en el término que acuña para calificar el valor de las nuevas piezas de arte, pues “la obra sólo necesita ser interesante”³⁴². Pero, ¿qué es lo ‘interesante’ sino un trasunto del verdadero poder o magnetismo erótico de una pieza, una mera atracción trivial, esto es, como un deslizarse visualmente por su superficie sin que deje huella en la subjetividad del espectador? Esto es, un simulacro de verdadera presencia espacial.

³³⁶ Robert Morris, “Notes on Sculpture Part II”, *Artforum*, October, 1966; en Battcock, *id.*, 232.

³³⁷ Rosalind Krauss, “Allusion and Illusion in Donald Judd”, *Artforum*, May 1966, 24-26; citado en Meyer, 28.

³³⁸ Meyer, *Minimalism*, 31.

³³⁹ Serra, “Entrevista con Lynne Cooke y Michael Govan”, 340. Algo análogo se encuentra en Serra, “Entrevista con Hal Foster”, 425, donde dice que la obra de Judd tiene “que ver más con la pintura, al trasladar su plenitud al espacio, mayormente a partir de Newman”.

³⁴⁰ Serra, “Entrevista con Lynne Cooke y Michael Govan”, 342.

³⁴¹ Judd, “Specific Objects”, 139.

³⁴² Judd, “Specific Objects”, 140.

En “Elogio de Judd” Serra llama al cubo contenedor juddiano “descontextualizado”³⁴³, como al resto de piezas minimalistas. En la medida en que la pieza minimalista es una mera traslación de lo pictórico al espacio tridimensional, pero sin marco o peana, que eran el ‘contexto’ anterior para la obra de arte tradicional, la pieza que se sitúa ahora en el espacio ‘libre’ tiene un ‘contexto’ mucho más amplio que el de la mera sala en que se encuentra. Como hemos visto, este espacio apunta a una infinitud homogénea del que la sala como contenedor es tan sólo una muestra parcial y arbitraria; espacio como “una entidad abstracta y reificada” (como decía Krauss más arriba) capaz de albergar cualquier tipo de contenido de forma indiferente. En esta infinitud –que es además “lo remoto”³⁴⁴–, en la medida en que es además homogénea, es imposible encontrar una raíz propia, un contexto propio o cercano. En la siguiente declaración de Serra podemos encontrar algo análogo a estas ideas:

“[...] yo diría que el minimalismo se basa en la teología de la reducción. Una de las mayores limitaciones del minimalismo, irónicamente, es su relación con el contexto [...] La noción de especificidad del lugar de los minimalistas estuvo siempre limitada a la sala, al perfecto cubo blanco. Eso explica por qué todo intento de colocar esculturas minimalistas en el paisaje o en emplazamientos urbanos las reduce siempre a objetos vagabundos”³⁴⁵.

Lo “vagabundo” equivale a lo carente de raíz, a lo “descontextualizado”. En el fondo, lo carente de raíz contextual lo es en realidad de raíz ontológica –que posibilita el ‘ser-en-el-mundo’ heideggeriano, el habitar el mundo. En otro sitio Serra habla del espacio de las piezas minimalistas como un tipo de “espacios fluidos [donde] nunca sientes que tocas el suelo [...] Muchos de esos espacios simplemente pasan por encima de ti sin dejar huella”³⁴⁶. Esto es, las piezas no son realmente grávidas –y, por esto, ligadas a un lugar o contexto propio– en la medida en que pertenecen a este espacio que “simplemente pasa por encima de ti”. Y pasa por encima de ti en la medida en que está determinado –una vez más, y a riesgo de ser reiterativo– por el marco de la esencia de la técnica, que está a su vez “por encima”³⁴⁷ en la medida en que tiene la potestad de desocultar de un modo ontológico concreto a todos los entes, situándolos o ‘instalándolos’ en el mundo de la manera que hemos explicado.

A Serra, por el contrario, le interesará particularmente “cómo funcionaba el espacio real, no en una lectura gestáltica ni en el espacio pictórico”³⁴⁸ –y aquí ‘real’ se acerca al sentido ontológico que le hemos venido dando, no al sentido de Judd– para “centrar al individuo en una experiencia del lugar”³⁴⁹. O, dicho de otra manera, pretende crear obras como “penetración en el terreno que abra el espacio y te lo aproxime corporalmente, no sólo que te absorba en él visualmente”³⁵⁰. Esta apertura del espacio, de nuevo, será completamente inversa a la apertura del infinito homogéneo del marco de la *Gestell*. Pretenderá ser al mismo tiempo *apertura radicada*, *ancho lugar propio*.

³⁴³ Serra, “Elogio de Judd”, 308.

³⁴⁴ Serra, “Elogio de Judd”, 308.

³⁴⁵ Serra, “Entrevista con Nicholas Serota y David Sylvester”, 273-4.

³⁴⁶ Serra, “Entrevista con Hal Foster”, 436-7.

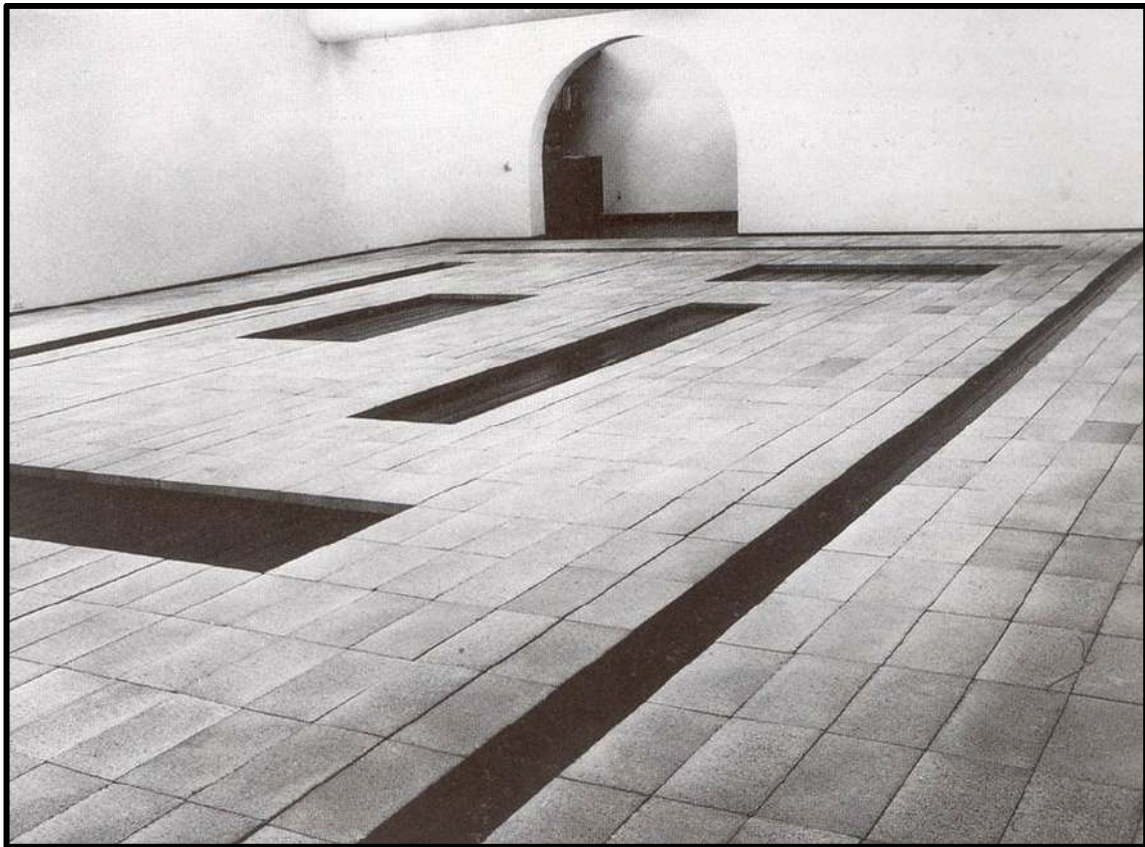
³⁴⁷ En un momento de la extensa entrevista con Hal Foster, Serra afirma que el objeto Minimal “conserva una idea puritana de la autoridad del objeto” [Serra, “Entrevista con Hal Foster”, 423], de tal manera que los artistas Minimal se parecen más bien a “sumos sacerdotes” [idem]. En realidad, como hemos visto, lo autoritario, lo que está “por encima”, es la propia *Gestell*.

³⁴⁸ Serra, “Entrevista con Hal Foster”, 425.

³⁴⁹ Serra, “Entrevista con Hal Foster”, 436-7.

³⁵⁰ Serra, “Entrevista con Hal Foster”, 430.

Esta última cita de Serra aparece claramente bajo la influencia de Carl Andre, quien afirmó en su “Artist’s Statement” de 1966 que pretendía usar “el material como un corte en el espacio”. Él mismo crea el concepto de “escultura-como-lugar” [*sculpture-as-place*]³⁵¹ que en general no llevará a cabo con acierto si no en obras excepcionales, como la pieza de suelo *8 cuts* (1967) o *5 x 20 Altstadt Rectangle*, del mismo año. Por otro lado, la “penetración en el terreno” atiende también al primer sentido que otorga Heidegger al verbo ‘espaciar’ (Räumen) que tiene que ver con ‘roturar’, ‘escardar’, ‘dejar expedito (el bosque)’ –según Amón en “Laberinto espacio del arte”.



Carl Andre, *8 Cuts*, 1967. 1472 piezas de hormigón de 2 x 20 x 41 cm., que cubren un espacio de 0,05 x 9,35 x 13 m. en total. Instalación en la Dwan Gallery de Los Angeles.

8 cuts (1967) ocupa en su extensión buena parte del espacio de la sala, modificándolo visiblemente a partir de un color y de un material diferente al del suelo original. Este color y este material parecen atraer gravitatoriamente al modo de lo expuesto por Serra. El espectador, que tiene la posibilidad de caminar por encima de la obra, la convierte de este modo en corporalmente efectiva –y no sólo en meramente visual. Según Daniel Marzona, piezas como ésta son una deliberada burla al postulado greenbergiano de la tendencia necesaria hacia la bidimensionalidad de la pintura, trasladándola a la tridimensionalidad pero limitando expresamente esta tridimensionalidad al máximo, como mera superficie sobre el suelo –que levanta de él tan sólo 5 cm. Esta pieza es interesante por varios aspectos: en primer lugar, la modularidad de las piezas de hormigón no impide que la pieza presente una unidad formal. Se comprende bien el conjunto y se comprende, a la vez, la singularidad de cada una de las piezas que lo

³⁵¹ Ambas citas en Carl Andre, “Artist’s statement”, 1966; citado en Meyer, *Minimalism*, 58.

conforman. A la vez, la posible iteración infinita de estas piezas parece quedar limitada por estos espacios negativos que surcan la superficie y redefinen la forma del conjunto. De hecho, el conjunto parece quedar redefinido *a partir de estos surcos*, de tal manera que el resto de piezas pasan a gravitar en torno suyo. Es lo negativo, pues, lo que definiría a lo positivo. Esta negatividad muestra de nuevo al espectador la naturaleza del suelo ‘positivo’ del que partía en primer lugar, redefiniéndolo –al modo de las dualidades estructuralistas de Lévi-Strauss. Ahora ya no parece el mismo. Esto le lleva a vacilar en torno a los bordes de estas zonas definidas negativamente como vacío, que son los ‘cortes’ de la pieza, y que le invitan a bordearlos como si esta negatividad alcanzara efectivamente una profundidad mayor a los de los meros 5 cm. de altura de los bloques de hormigón. Así pues, ¿a qué referiría la idea del “corte en el espacio”³⁵²? Creemos que apunta precisamente a un establecer *una diferencia* entre el espacio geométrico-matemático sometido a la *Gestell*, del que se parte tanto a nivel de objeto como de espectador, y este ‘lugar’ que ha sido creado. A un nivel artístico, ‘lugar’ será obra con capacidad de radicarse en lo ontológico en tanto que entidad con fuerza y peso –a diferencia de las obras establecidas en espacios que “pasan por encima de ti”, según decía Serra–, ‘contextualizada’ por y en sí misma a partir de este “corte” o diferencia cualitativa en la tipología del espacio. En este caso, esta posibilidad adviene de forma paradójica: como decimos, transformando la naturaleza de la positividad de la iteración infinita de las piezas claras de hormigón a partir de la diferencia negativa de los cortes. Lo interesante, pues, es que el ‘espaciar’ o hacerse lugar de la pieza implica la idea del pliegue³⁵³ o capa contrapuesto: lo que permite el desocultar del espacio y, por esto, de la pieza en sí, parece ocultarse (en la negatividad de la pieza) al mismo tiempo. Por otro lado, en términos friedianos diríamos que una pieza se convierte en ‘lugar’ si alcanza el estatuto del ‘estar presente’ frente a la mera ‘presencia’. El ‘estar presente’ lo alcanzaría al mismo tiempo tanto la pieza como el espectador que por ella circula. Por esto es fundamental el proceso que vive el espectador que retorna al suelo de la sala desde las baldosas de la pieza: este suelo de la sala ya no resulta ser el mismo que inicialmente por el proceso que habría tenido lugar *en el interior de la pieza*. En cualquier caso, y a pesar de la complejidad de la pieza, es posible discutir hasta qué punto consigue Andre crear efectivamente el ‘corte’ pretendido y, por esta razón, ser exitoso en su búsqueda de la “escultura-como-lugar”.

Veamos de nuevo el caso de Andre en una pieza como *Steel Magnesium Plain* (1969). La obra está compuesta por 36 baldosas cuadradas, 18 de hierro y 18 de magnesio, cada una de ellas de treinta por treinta centímetros, con medio centímetro de grosor, colocadas sobre el suelo en un patrón de ajedrezado. La obra es similar a otras muchas presentadas por Andre durante estos años, como por ejemplo, la que se pudo ver dentro de su primera exposición en Europa, en 1967, titulada “Öntologische Plastik”, en la Galería Konrad Fischer de Düsseldorf. El conjunto de las piezas colocadas sobre el suelo se destaca de nuevo claramente con su patrón sobre el suelo del resto de la sala.

³⁵² Michael Heizer, en su famosa obra *Double Negative* (1970) parece llevar a cabo este ‘corte’ literalmente. Como es sabido, Heizer proyectó negativamente la forma de un prisma rectangular a partir de la extracción de grandes cantidades de roca y tierra en un risco con forma de U en el desierto de Nevada. Los extremos de este prisma rectangular, que partían, por así decirlo, de las puntas de esta ‘u’, atravesaban imaginariamente un precipicio para alcanzar, del otro lado, el otro extremo, ‘completando’ de este modo su forma geométrica sobre el vacío –que era *doble*: el de la tierra extraída y el del precipicio.

³⁵³ En este sentido, afirma Hal Foster que Serra “ha regresado al Barroco y a otras fuentes para comprender cómo es un espacio no clásico, no moderno, no transparente”. En Serra, “Entrevista con Hal Foster”, 436. La idea de ‘pliegue’ es consustancial a la del barroco, como se puede comprobar en *Le pli* (1988), de Gilles Deleuze.



Carl Andre, *Steel Magnesium Plain*, 1969.
18 piezas de acero y 18 piezas de magnesio de 0,5 x 30 x 30 cm.

De esta manera se ofrece como un espacio sobre el que el espectador puede transitar – que debe pisar para sentir la diferencia con el suelo de la sala, establecida en la diferente materialidad, forma y color. ¿Pero en este caso, consigue esta pieza crear “lugar”? Marzona explica que en el caso de la exposición de Düsseldorf, “cuando muchos visitantes se preguntaban inquietos dónde estaban las obras, el galerista, divertido, se veía obligado a señalar con el dedo hacia abajo. El arte se encontraba bajo sus pies sin que se hubiesen percatado de ello”³⁵⁴. No parece, pues, que los espectadores hayan sido capaces, por sí mismos, tanto de detectar la obra en tanto que tal –como Andre quería, en función de sus propiedades físicas intrínsecas– como de haberla captado en tanto que “lugar” diferente del propio contexto de la sala. El mismo Marzona afirma que la pieza “atrae el espacio circundante hacia sí, pero al mismo tiempo parece rechazarlo por su carácter opaco y encerrado en sí mismo”³⁵⁵. Así, pues, y quizás a diferencia de *8 cuts* (1967) no se daría una verdadera apertura del espacio, sino un tipo de cierre objetual a partir de una inercia propia.

Para Serra el verdadero poder de una pieza escultórica estribaría en la capacidad no de insertarse en el espacio empírico tridimensional, idéntico al que el espectador ya trae

³⁵⁴ Marzona, *Arte Minimalista*, 13.

³⁵⁵ Marzona, *Arte Minimalista*, 28.

‘de casa’³⁵⁶ –y, por esto, homogéneo, cualitativamente no diferente–, ni tampoco de establecerse en un espacio y tiempo trascendental, como la escultura tradicional, sino en una suerte de vía intermedia: la obra habría de tener la capacidad de romper con la homogeneidad del espacio proyectado por la *Gestell* a partir de su propia gravitación, esto es, de su ‘estar presente’. Si nos volvemos hacia la física, el marco sería relativista: el espacio no es absoluto ni homogéneo al modo de Newton, sino flexible en función de las fuerzas que lo determinan gravitatoriamente. Aquí, sin embargo, la fuerza no es sólo física, sino metafísica, y estribaría en la capacidad de desocultamiento poiético, que nos desvela el emerger de la raíz ontológica en relación con el ente. Este desocultamiento poiético ha sido relacionado por Heidegger con el ‘espaciar’, con el ‘hacerse espacio’ en la “libre anchura” de la “comarca”³⁵⁷ para nosotros, los que ‘somos-en-el-mundo’. La verdadera obra de arte ‘espacia’, ya sea dentro del marco al modo tradicional o fuera de él en el paradigma posminimalista, y este ‘espaciar’ se relaciona con el ‘estar presente’ que implica la posibilidad para el espectador de ser acogido en esta libre anchura –que queda, sin embargo, acotada al mismo tiempo por la misma pieza en su efecto gravitatorio.

Creemos que cuando Serra afirma que lo que pretende para sus obras es alcanzar una “penetración en el terreno que abra el espacio y te lo aproxime corporalmente” no lo pretendería, evidentemente, de forma literal, sino que más bien la “penetración” referiría a este emerger ontológico en y de la raíz del ser, que es al mismo tiempo el ‘espaciarse’ del espacio y el tornarse obra de la obra, con su propia gravedad y peso; y la “aproximación corporal” no querría decir proximidad física a la pieza, sino libre acogida del espectador al socaire de este ‘espaciar’ ontológico, en el que el cuerpo es rescatado en tanto que fisicidad empírica de la posibilidad de ser convertido en ‘existencias’. Que Serra se refiere este conjunto de ideas se puede comprobar, por ejemplo, en la cita siguiente, en la que habla de Jorge Oteiza, a quien consideraba el escultor vivo más grande:

“Las fotografías [de la obra de Oteiza] niegan la dimensión viva, la existencialidad de la obra. Para ellas no existe la presencia física, el tiempo, la materia, la escala, la emoción”³⁵⁸.

Serra relaciona la ‘viveza’ ontológica de la obra tanto con la “existencialidad” como con la “presencia física” que, para nosotros, de forma interrelacionada tiene que ver con el ‘estar presente’ de Michael Fried. Por otro lado, menciona “la emoción”, que existencialmente no sería otra cosa que experimentar la posibilidad de la diferencia ontológica en su mismo emerger, que es la “dimensión viva”. Esta posibilidad de lo vivo contrasta con el desierto ontológico que Serra, por ejemplo, atribuye a Judd, de cuya obra dice que es “estéril, positivismo de alta tecnología”³⁵⁹. Más aún, Serra

³⁵⁶ Recordemos, a este respecto, lo que decía Michael Fried al final de “Arte y objetualidad”: “Todos somos literalistas, sobre todo, en relación con nuestras vidas”. O bien el comienzo de la “Octava Elegía” de Rilke: “Con todos sus ojos ve la criatura / lo abierto. Sólo nuestros ojos están / como invertidos [...] Nosotros no tenemos jamás, ni un solo día, / el espacio puro ante nosotros” [En Rainer Maria Rilke, “Octava elegía”, *Las elegías del Duino* (Madrid: Visor Libros, 2002), 154-57]. Este “espacio puro” es aquél que se revela en el verdadero desocultamiento de la obra de arte, el “corte” que pretendía Serra.

³⁵⁷ Santiago Amón, “Notas para una aproximación a la obra de Pablo Palazuelo”, *Catálogo de la exposición de Pablo Palazuelo en la Galería Maeght*, Octubre de 1977. Estas palabras concretamente citadas pertenecen a Heidegger, pero aquí querríamos resaltar de nuevo la influencia del filósofo alemán en Santiago Amón y, de rebote, en la enseñanza recibida por Juan Muñoz.

³⁵⁸ Richard Serra, “Oteiza, un lenguaje para la inmensidad”, en *Escritos y entrevistas 1972-2008* (Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2010), 299.

³⁵⁹ Serra, “Elogio de Judd”, 308.

relaciona los objetos de Judd con el poema *Call me Ishmael* de Charles Olson, que define el espíritu americano como aquél cuyo “hecho central” es la vivencia del espacio “grande y sin piedad”³⁶⁰. El espacio “grande” será, de nuevo, la infinitud homogénea propiciada por el marco de la esencia de la técnica. Y esto “sin piedad” es lo incapaz de acoger al ser humano en tanto que tal, enfrentándole al riesgo de ser convertido él mismo en ‘existencias’. Así, a un nivel existencial ‘lugar’ será espacio capaz de acoger al ser humano ofreciéndole la posibilidad de ser rescatado de su mero ‘haber-sido-arrojado’. Esto no quiere decir, por el contrario, que esta posibilidad sea fácil o placentera: con frecuencia podrá ser más bien ópticamente peligrosa. Sin embargo significa la posibilidad de exponernos al riesgo más propio del ser humano en tanto que existente. Esto es, en el fondo, que necesita de nuestra participación activa. No la participación meramente óptica que establecen los minimalistas sino una participación que liga, al modo de Amón, lo estético y lo ontológico: participar será ser consciente de una misma y común pertenencia de la obra con el espectador a partir de la compartida raíz ontológica. Una verdadera involucración a todos los niveles de lo humano con lo que propiamente le supera, lo que supone tanto “activar” el espacio como “activarse” en tanto que existente.

Se contraponen, pues, dos ideas de lo abierto: una es la idea propia de esta razón instrumental, en el que el mundo está abierto sólo y tan sólo en la medida en que puede ser reducido a mero ente y, por esto, desoculto al modo de la *Gestell*. La otra es la propia de Rilke, Serra o Heidegger (a la que se adherirá Santiago Amón), en el que el mundo se ‘abre’ tan sólo y en la medida en que lo arriesgado en el claro de bosque recibe cuidado en tanto que tal, y no sólo como medio para fin. Esta apertura, en la medida en que cuida de cada ente, lo mantiene en su seno o lo resguarda al mismo tiempo. Según esta última idea de lo abierto, la apertura del espacio de la razón instrumental sería una ilusión reductora, porque aunque con presencia empírica evidente y palmaria, *nos cierra al mismo tiempo a la posibilidad de lo ontológico*, que es lo más propio del ser humano –del Dasein, del que es-aquí, para Heidegger. Su ‘cerrarse’ no acoge o resguarda, sino todo lo contrario: nos deja expuestos en la infinitud homogénea sin centro. Si esto es así significa que, por más que el espacio se manifieste en tanto que tal, en tanto que amplitud empírica de la sala que acoge a una pieza, el “espacio puro” – como dice Rilke en su “Octava Elegía”– no se abrirá para nosotros. Y, por esto, como vimos en el apartado anterior, que en la medida en que no se haya tenido en cuenta esta situación existencial del espectador, el objetivo programático del Minimal será fallido.

Un poco más arriba explicábamos cómo paradójicamente el Minimal acababa por trasladar el marco matemático-geométrico del interior del cuadro –bidimensional– al exterior tridimensional. Pero, como estamos diciendo, esta tridimensionalidad del espacio tiende a estar ontológicamente vacía y, por esto, se puede decir que su *experiencia* tridimensional también es falsa: se trata de lo *ontológicamente plano* y, por esto, *de lo bidimensional para el ser humano*. Esto nos recuerda cómo Krauss explicaba que el efecto de la instalación de las piezas Minimal en las salas del Palais de Tokyo hacía parecer al resto de obras tradicionales como “postales” –esto es, como algo plano de sí y sin relieve alguno. En su conferencia “La vanguardia y su concepto”, que ya citamos anteriormente, Amón recuerda el dictum de Mondrian por el que “el hombre que se sabe comportar en el espacio también se sabrá comportar en otros ámbitos de la

³⁶⁰ Citado en Serra, “Elogio de Judd”, 309.

vida”³⁶¹. Esta correlación entre espacio (ontoestético) y ética tendrá que ver, pues, tanto con la conciencia del espectador como con la cualidad del espacio en que transite.

Decía Robert Morris que “la sencillez de la forma no implica la simplicidad de su experiencia”³⁶². En efecto, la experiencia propiamente Minimal no es simple, sino que es la de un objeto que se muestra decididamente cerrado a la experiencia de lo interior y que, al mismo tiempo, proyecta el espectador a un espacio que, abriéndose empíricamente, no se le abre ontológicamente. Esta compleja correlación entre términos es ciertamente nueva y constituye el ‘mérito’ del arte minimalista. Sin embargo, la sutilidad de esta relación entre lo abierto y lo cerrado hace que pase desapercibida para el espectador. Por un lado, porque el marco de la *Gestell* se presenta como neutro, como venimos diciendo, y porque se establece según tres formas de ocultamiento. Por el otro porque, más allá del mero acto perceptivo, la obra Minimal parece dejar al espectador en el mismo estado existencial cotidiano *en que se encontraba de partida*. La obra Minimal, sea desde la experiencia del objeto, sea desde la experiencia del espacio, o bien sea desde la conjunción de los dos términos, no consigue poner en verdadero movimiento a su espectador, que sería *poner en riesgo* su estatuto existencial –la *conmoción* que decíamos más arriba. Es demasiado limpio, demasiado transparente, demasiado inerte. Se relaciona programáticamente demasiado poco con la idea de



proceso. Contra esto mismo precisamente empezarán a actuar a finales de los sesenta las obras de figuras como Bruce Nauman (*Performance Corridor* (1969)) o del propio Richard Serra (la serie *Props* de esta época) que, no por casualidad, son algunos de los referentes artísticos centrales para Juan Muñoz. En este sentido, es natural que, como también vimos, la obra minimalista acabe por resultar indiferente al común del público: porque en realidad es *simple* por cuanto a lo que refiere a su existencia vital, y es ‘simple’ porque no es capaz de ofrecer nada nuevo al respecto, sino tan sólo refrendar el *statu quo* de partida.

Barnett Newman, *Onement III* (1949). Óleo sobre lienzo. 182,5 x 84,9 cm. MOMA.

Si hemos querido tomar a Richard Serra como uno de los vértices críticos en torno al objeto y al espacio minimalista ha sido por dos razones: la primera, porque él mismo fue adscrito –seguramente ya de forma errónea– en un primer momento entre el plantel de los minimalistas, de los que se alejó casi inmediatamente, aún siendo muy joven, lo que le otorga una perspectiva de primera mano sobre al asunto. Y la segunda, porque en 1981, cuando Muñoz pasó un año becado en Nueva York, una de las primeras cosas

³⁶¹ Santiago Amón, “La vanguardia y su concepto”.

³⁶² Marzona, *Arte minimalista*, 78.

que se propuso e hizo fue ir a entrevistar personalmente a Richard Serra, con lo que establece así él mismo la importancia que tenía para él el escultor americano, en un momento decisivo de su formación en el que todavía no había arrancado su propia carrera artística. Un año más tarde de su estancia americana, Muñoz seleccionará a Serra entre cinco escultores destacados para su primera exposición como comisario – *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores* (1982)³⁶³. En la segunda entrevista con Rafael Sierra, de noviembre de 1996, afirma que “[los escultores] no hemos sabido, a excepción quizá de Serra y algún otro, integrar nuestra obra en los espacios públicos, encontrar el valor simbólico que tenía el general a caballo”³⁶⁴. Esta integración en el el espacio que es “público” y, por esto, común a todos, se dará a partir de lo que sostiene Muñoz en la entrevista con Paul Schimmel, de septiembre de 2000, donde afirma que “con artistas como Robert Smithson y Richard Serra [...] la escultura encuentra su voz central, porque el espacio es activado”³⁶⁵. Esto es, a pesar de que se expresan en lenguajes formales diferentes, Serra y Muñoz estarían interesados en esta activación del espacio frente a la falsa o insuficiente activación propiciada por las piezas minimalistas, y que tendría que ver con una vivacidad de la pieza, con un poder no sólo de mover, sino quizás de con-mover al espectador –no a la manera tradicional, quizás, pero sí a un estrato profundo del ser. Por último, Richard Serra corresponde la admiración de Muñoz dedicándole un panegírico a Muñoz en el servicio que se hizo en Nueva York por la muerte del artista, en 2001³⁶⁶.

Por otro lado, y como ya vimos, Barnett Newman es otro de los referentes artísticos de Muñoz. También sabemos que Amón le tenía en gran consideración –como a Rothko– gracias a su reseña de la exposición “Arte Usa” (Fundación Juan March, febrero-marzo 1977), en la que escribe sobre ambos:

“En uno [Rothko] y en otro [Newman] queda, sin embargo, la lección de la nueva pintura, atenta tanto a sus exigencias intrínsecas como cargada, en su aparente elementarismo, de hondos, múltiples y universales significados”.

La “lección de la nueva pintura” es, para Amón, la lección de las primeras vanguardias abstractas, cuya verdadera modernidad sería la capacidad de traslucir la diferencia entre el ser y el ente. Así, ¿qué diferencia entre el “elementarismo” de la pintura abstracta de Rothko y Newman, capaz de alcanzar, en términos de Amón, lo trascendente (“hondos, múltiples y universales significados”), y la ‘estructura primaria’ del Minimal, completamente estéril y que niega de partida toda posibilidad de significación! Daniel Marzona sugería que “los *zips* de Newman pueden ser predecesores de los luminosos *zips* de luz de Flavin”³⁶⁷. Creemos, sin embargo, que esto no es así por las razones expuestas: el *zip* de Newman, como bien parecía saber Muñoz, pretende actuar a un nivel interior en donde se dirime la autonomía del ser humano y, por esto, su

³⁶³ En una entrevista con Maya Aguiriano, Muñoz afirma que la importancia de esta exposición se cifró, además de en la comparativa entre disciplinas que tienen el espacio como centro, en que “nunca se había enseñado en España a Richard Serra ni a Mario Merz” [en Maya Aguiriano, “Juan Muñoz”, en *Zehar*, Boletín de Arteleku Donostia-San Sebastián, No. 6 (Septiembre-Octubre 1990), 4.], dos de los artistas cuya influencia va a ser decisiva para su carrera.

³⁶⁴ Sierra, “Entrevista a Juan Muñoz”, 9 de noviembre de 1996.

³⁶⁵ Paul Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, en Juan Muñoz (Washington: Hirshhorn Museum, 2001).

³⁶⁶ Richard Serra, “Juan Muñoz”, en Juan Muñoz, *Juan Muñoz. Retrospectiva* (Madrid: Tate Publishing y SEACEX, 2009), 157.

³⁶⁷ Marzona, *Arte minimalista*, 48.

experiencia del ‘espaciar’ en ‘lo abierto’ –experiencia de la *Lichtung* heideggeriana. El *zip* newmaniano no sería otra cosa que un intento consciente de alcanzar una brecha ontológica hacia la apertura del espacio *real*, de la misma manera que Serra buscaba una “penetración en el terreno que abra [verdaderamente] el espacio” –a su vez a partir de la idea de “corte en el espacio” de Carl Andre. En cambio, los luminosos fluorescentes de Flavin se convertirían en una mera traslación a espacio abierto del *zip* newmaniano, lo que no garantiza precisamente el mismo efecto sino, según nuestro punto de vista, una mera ampliación perceptiva superficial que vacía de sentido –como decía Amón– el impulso original del *zip* de Newman. La penetración, el corte, el trazo vertical, son, como afirma Nicolas Calas, “gestos existenciales definitivos”³⁶⁸. En cambio, el *zip* de luz de Flavin que modifica de forma superficial –a través de métodos sin duda sugerentes e inventivos– nuestra percepción sensorial del espacio dejará al espectador a medio camino, sin capacidad para penetrar de forma suficientemente profunda en su interioridad.

1.2.2 LA RECEPCIÓN DE LA ARQUITECTURA EN JUAN MUÑOZ

En el apartado anterior hemos aprendido de la importancia máxima que tendrá para Muñoz la espacialidad en que se instale la escultura –o, más bien, la espacialidad que la escultura misma tiende a instalar e introducir en virtud de su modo de ser desocultada– a partir de una lectura del Minimal que ha sido refrendada en la comparación con la obra de Richard Serra. La importancia que consideramos que tiene lo espacial en la poética de Muñoz no es baladí. Hemos de recordar que el primer interés académico de Muñoz fue la carrera de arquitectura, que empezó a estudiar a principios de los años setenta en Madrid, antes de abandonarla precipitadamente para marcharse a Londres en búsqueda de su hermano mayor. Por lo tanto su primer interés se cifra en un arte o disciplina que comparte el mismo campo de juego con la escultura, a pesar de estar separadas en un primer término por la utilidad o inutilidad de sus funciones. Este interés, que deriva como decimos de la confluencia de ambas disciplinas en el tratamiento de lo espacial, se puede seguir comprobando un poco más adelante, ya en 1982, con la primera exposición que Muñoz organizó como comisario –conjuntamente con Carmen Giménez–, titulada precisamente *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores*, en la que, a partir de una selección heterogénea de creadores, se pretende en último término establecer puentes entre las concepciones espaciales de unos y de otros. En la entrevista con Maya Aguiriano (1990) el mismo Muñoz afirmará que éste fue “un proyecto de exposición totalmente cercano a mi discurso”³⁶⁹. En la introducción al catálogo de la exposición, Fran Nelson expone una razón epocal básica que legitima una propuesta *curatorial* como ésta:

“[...] hay, por primera vez en varias décadas, un consenso de que se está produciendo un diálogo muy intenso entre pintura, escultura y arquitectura. Hace poco que la arquitectura se liberó de las restricciones del modernismo, para entrar en un periodo de transición y para reexaminar el valor de la decoración y la semántica en la historia”³⁷⁰.

³⁶⁸ Nicolas Calas, “Subject Matter in the Work of Barnett Newman”, *Arts Magazine*, November 1967; en Battcock, ed., 109.

³⁶⁹ Maya Aguiriano, “Juan Muñoz”, 4.

³⁷⁰ Fran Nelson, “Intercambios”; en Carmen Giménez, Juan Muñoz, *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores* (Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1982), 9.

De forma inversa, Nelson también sostiene que la pintura y la escultura de los setenta y de principios de los ochenta, siguiendo la estela dejada por el Minimal, “parecen ocuparse de cambios ambientales a través del espacio”³⁷¹. En el apartado precedente hemos puesto énfasis en cómo el arte que aprecia vital e intelectualmente Muñoz, a pesar de situarse o implicarse con el espacio, no pretende situarse en lo meramente “ambiental”, sino que buscará instalarse desde un nivel de radicalidad ontológica muy superior. Esto se puede comprobar también en el texto que el propio Muñoz escribe para el catálogo de la exposición, titulado “Notas afines a tres”³⁷². En primer lugar, en el texto Muñoz constata, al igual que Nelson, que “a lo largo de la historia del arte moderno, allí donde se daba un posible encuentro entre la arquitectura y la escultura, aparece de una manera simultánea la gran dificultad de aunar ambas visiones del espacio”³⁷³. Frente a esta dificultad Muñoz propone la incorporación de un tercer elemento, el espectador “activo y viajero”³⁷⁴, esto es, el que sería capaz de un movimiento no sólo exterior, sino también interior –en todos los sentidos de esta última palabra, y donde la “actividad” se debería producir al nivel existencial que hemos denominado ontológicamente ‘real’. Sólo desde este vértice, según Muñoz, con las exigencias que éste comportaría –tal y como hemos podido comprobar de forma introductoria en el apartado anterior– se podría quizás alcanzar “una concepción [de espacio] afin a los tres”³⁷⁵, esto es, común a arquitecto, escultor y espectador. Por esto también, capaz de unificarlos a un nivel superior al meramente estético de “lo ambiental”. Aunque Muñoz deja la posibilidad de esta afinidad meramente apuntada en su propio artículo, pide a su maestro Santiago Amón que redacte también un breve ensayo para el catálogo de la exposición, que éste titula “Laberinto espacio del arte”, donde Amón concluye que “de todo el minucioso discurso heideggeriano [ya sea el que refiere a lo arquitectónico, como “Construir, habitar, pensar” (año), o bien el que refiere a lo artístico, como “El arte y el espacio” (año)] se desprende una definición que, por hallar suelo en el ámbito del espacio real, cumple y corresponde tanto a la escultura como a la arquitectura”³⁷⁶. ¿Qué sería, pues, lo “afin”? Si seguimos la línea que va de Amón a Muñoz a través de lo existencial, lo verdaderamente afin es lo común a todo ente, esto es, la raíz de lo ontológico.

En cualquier caso, sobre la posibilidad de esta afinidad última se hablará de forma preferente en el tercer y último capítulo de esta tesis, donde se va a proponer una hipótesis en torno a la concepción plena del espacio en la obra de Juan Muñoz. Este apartado, en cambio, estará dedicado a explorar brevemente los rasgos básicos de la arquitectura de la segunda mitad del XX precisamente en el momento en el que el modernismo dominante –como decía más arriba Nelson– es llevado a un punto de no retorno. Ésta coincide exactamente con la época de mayor aprendizaje artístico y académico (si bien en su mayor parte autodidacta) de Muñoz, durante los años setenta y primeros ochenta. Para ello en primer lugar expondremos las características de la arquitectura moderna, poniéndolas en relación con las recientemente analizadas del movimiento Minimal. En segundo lugar se realizará una exégesis de la obra escrita por Robert Venturi (ya sea en solitario o bien junto a Denise Scott Brown), que es una de las piezas clave de este “periodo de transición” en el que se “reexamina el valor de la

³⁷¹ Fran Nelson, “Intercambios”; en Muñoz, *Correspondencias*, 9.

³⁷² Juan Muñoz, “Notas afines a tres”; en Muñoz, *Correspondencias*, 17-19.

³⁷³ Juan Muñoz, “Notas afines a tres”; en Muñoz, *Correspondencias*, 18.

³⁷⁴ Juan Muñoz, “Notas afines a tres”; en Muñoz, *Correspondencias*, 19.

³⁷⁵ Juan Muñoz, “Notas afines a tres”; en Muñoz, *Correspondencias*, 19.

³⁷⁶ Santiago Amón, “Laberinto espacio del arte”; en Muñoz, *Correspondencias*, 14.

decoración y la semántica en la historia” para subvertir los postulados básicos de la arquitectura moderna, dando así lugar a la posmodernidad. Creemos que la obra escrita de Venturi abre una serie de caminos que alcanzarán también a la obra de Muñoz y a su planteamiento de fondo y, muestra de esto, o quizás el germen de ello, es que Venturi es precisamente uno de los seleccionados para la exposición “Correspondencias”. De nuevo en la entrevista con Maya Aguiriano Muñoz afirma que “aprovech[ó] esa oportunidad [como comisario de la exposición] para estudiar en profundidad la obra de Robert Venturi, de Peter Eisenman, de arquitectos que a mí me interesan”³⁷⁷. En septiembre del año 2000, en la entrevista con Paul Schimmel, Muñoz afirma que “todavía trat[a] de leer sobre arquitectura siempre que es posible”³⁷⁸, lo que confirma que, a lo largo de toda su carrera, el interés por la arquitectura se mantiene no sólo estable, sino como una de sus preocupaciones principales.

SOBRE EL MOVIMIENTO MODERNO

La instalación de la pieza *Berlin Block (for Charlie Chaplin)* (1978), de Richard Serra, en las inmediaciones de la Neue Nationalgalerie de Berlín, fue accidentada desde el principio. El edificio del museo, que es obra de Mies van der Rohe, se sitúa a nivel de calle –a cota cero– como un estilóbato rectangular de piedra sobre el que se eleva una estructura metálica negra de forma cuadrada, cuyos pilares de acero, con una sección en cruz, se disponen como un hipóstilo clásico pero reducido a un mínimo numérico que resulta posible en virtud de la capacidad de sustentación que proporciona la moderna tecnología del acero. La estructura metálica se sostiene tan sólo sobre ocho puntos, dos para cada lado del cuadrado, y las esquinas aparecen milagrosamente libres de sostén, como flotantes sobre el espacio vacío, poniéndose en relación directa con un interior acristalado en muro cortina que queda resguardada por esta estructura, al modo de una naos clásica. El color negro de la mole de acero acentúa todavía más la sensación psicológica de peso y, por esto mismo, de una levedad casi inexplicable. El edificio comprende también un nivel inferior, situado a la cota cero de la calle trasera, que extiende –o, más bien, esconde, a diferencia de la transparencia de la planta superior– el espacio expositivo a toda la superficie que queda propiamente debajo del estilóbato de la planta/plaza superior. Serra proyectó su pieza para ser instalada justo al lado de la estructura de Mies, encima de la plaza-estilóbato, y en contraste directo con la primera (cf. *figura 'x'*).

El contraste previsto por Serra empieza en la misma concepción de la pieza, pues, a diferencia de la ligereza tanto del cristal como de las esquinas de acero en voladizo, debía ser un cubo macizo de acero cor-ten, que acabaría pesando setenta toneladas. La forma de la pieza vendría determinada por el juego gestaltiano por el que, en virtud de la densidad evidente de la pieza, pareciera ópticamente que se trata de un cubo completo, pero que debido a su peso ha vencido la base sobre la que se asienta y ha acabado encastándose en el suelo, inclinándose de esta manera. La materialidad real del propio material bruto contrasta con la idealidad perfecta y aérea del proyecto arquitectónico –que para Serra pretendería negar, en realidad, la naturaleza del propio acero. En este sentido sucedió, además, que la ironía formal de Serra acabó por convertirse en acidez cuando se demostró que el estilóbato de Mies no estaba preparado

³⁷⁷ Maya Aguiriano, “Juan Muñoz”, 4.

³⁷⁸ Paul Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, en *Juan Muñoz* (Washington: Hirshhorn Museum, 2001).

para sostener tal peso, y hubo que reforzarlo expresamente para que la obra de Serra pudiera ser colocada.



Figura 'x'
Richard Serra,
Berlin Block
(for Charlie
Chaplin)
(1978).
Bloque
macizo de
acero. 190,5 x
190,5 x 190,5
cm.

En “Notas afines a tres” Muñoz cita el ejemplo de este contraste entre escultura y arquitectura, y condena “el miopismo de Mies [...], influencia donde las haya sobre el minimalismo”³⁷⁹, poniendo pues en relación la arquitectura del primero con las obras de los segundos que, a diferencia de la pieza de Serra, sí encajarían perfectamente en el marco espacial y formal definido por el arquitecto alemán. Pero, ¿en qué consistiría exactamente esta “miopía”, es decir, esta cortedad de miras? Con toda seguridad no en la capacidad de prever anticipadamente la instalación de una pieza de setenta toneladas, lo que en realidad es una mera anécdota. Creemos que tiene que ver más bien con el mismo tipo de miopía que, en base a sus modos propios de ocultamiento, incurrieran las piezas minimalistas. Sin embargo, para dar una respuesta apropiada será necesario analizar brevemente los rasgos fundamentales de la arquitectura del Movimiento Moderno, en especial los del tipo representado de forma paradigmática por Mies.

Amón identifica tres puntas de lanza en las que “la arquitectura contemporánea ejerció la vanguardia: el alemán, el ruso y el holandés, congregando los tres por igual, en torno a los nuevos postulados de la creación, a los artistas más significados de la plástica pura: Mondrian, Vantongerloo, Malevich, Pevsner, Gabo, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagi... [Sin embargo] corresponde, en efecto, al holandés la avanzadilla de la vanguardia [...] la fundación del Neoplasticismo data, según venimos advirtiendo, de 1916”³⁸⁰. Para la síntesis de las características principales de la arquitectura del Movimiento Moderno hemos tomado como referencia el manual de William J. Curtis, *Modern Architecture since 1900*³⁸¹. Para su exposición Curtis toma precisamente el De

³⁷⁹ Juan Muñoz, “Notas afines a tres”; en Muñoz, *Correspondencias*, 17.

³⁸⁰ Amón, “De Stijl y la noción de lo moderno”.

³⁸¹ William J. Curtis, *Modern Architecture since 1900* (Oxford: Phaidon, 1987).

Stijl holandés como paradigmático, pero afirma, sin embargo, que estas características pueden ser aplicadas igualmente a la obra seminal de los años veinte de Walter Gropius, Le Corbusier o Mies van der Rohe.

Es fundamental recordar cómo la experiencia de las primeras vanguardias –en especial el cubismo– influyó en el planteamiento de lo espacial en la obra de los primeros arquitectos modernos. Según Amón, lo que caracteriza a la primera vanguardia artística desde su eclosión picassiana sería “la reducción elemental a la contemplación del espacio”, pues “el espacio que hay dentro de un cubo, de un paralelepípedo, ese vacío, ése es el espacio real, mientras que las otras caras son planos de referencia”³⁸². Sin embargo la visión de Amón, como vimos más arriba, tiene un sesgo muy bien definido a partir de la lectura de Heidegger, en el que pasa a identificar este vacío interior, descubierto en la práctica cubista y desarrollado en la pintura abstracta, con la *Lichtung*, el claro de bosque ontológico. El historiador de la arquitectura Vincent Scully afirma³⁸³ que los pioneros de la arquitectura moderna querían ser tan libres como estos pintores vanguardistas, no limitados por los planos tradicionales de la construcción (esto es, tabiques, muros, etc.), sino por reglas de composición pictórica en un espacio en expansión. Visto de esta manera, la descomposición del objeto en el cubismo hace que pierda su centro físico, y esta fisicidad pasa a representarse como expansión total de sus facetas en el espacio, en el que queda implícita –y presta a ser utilizada en tanto que tal– la infinitud. En este sentido, mientras que Amón parece estar hablando de un centro liberado, centro que se pone de manifiesto por primera vez –aunque sea un centro ontológico irrepresentable y, por esto, identificado con el “vacío”– al hablar de De Stijl Scully refiere más bien a un espacio *sin centro jerárquico alguno*, que no es exactamente lo mismo. Dicho de otra manera, no es lo mismo un centro omnipresente que la ausencia de todo centro, aunque en la práctica ambos se manifiesten como un ‘vacío de centro’.

Respecto a la arquitectura del movimiento De Stijl (Rietveld, van Doesburg), Bernard Leupen habla de “unbounded space”³⁸⁴, esto es, espacio “liberado” de su confinamiento espacial tradicional. Más concretamente afirma Leupen: “[De Stijl] consideraba el espacio no ya como una unidad limitada por unas paredes sino como un reino universal, parte del universo”³⁸⁵. Lo mismo sucede para Mies van der Rohe que, según Curtis, aspira a un espacio “abstracto, universal”³⁸⁶.

En virtud de esta expansión infinita del espacio, que no tiene centro alguno, la arquitectura se vuelve anti-cúbica, porque considera el cubo como el paradigma de este cierre basado en compartimentos estancos. No anti-cúbica como anti-forma-cubo (pues, por ejemplo, el cubo es un modelo formal básico en los diseños de Le Corbusier) sino como forma que limita y encierra idealmente por todos sus lados, que no permite que *fluya* este tipo de espacio ‘libre’ en tanto que tal. Van Doesburg afirma que de esta manera “altura, anchura, profundidad y tiempo (es decir, una entidad imaginaria tetra-dimensional) alcanza una expresión plástica completamente nueva en espacio

³⁸² Ambas en Amón, “La vanguardia y su concepto”.

³⁸³ Vincent Scully, “Louis Kahn and the Ruins of Rome”; en *CalTech Magazine Engineering&Science* 56, No. 2 (Invierno 1993): 3-13.

³⁸⁴ Bernard Leupen, *et alrri. Design and Analysis* (Rotterdam: 010 Publishers, 1997), 56.

³⁸⁵ Leupen, *Design and Analysis*, 56.

³⁸⁶ Curtis, *Modern Architecture*, 308.

abierto”³⁸⁷. De modo similar Scully afirma que en virtud de este espacio abierto “los edificios pasarían a no tener parte de arriba, parte de abajo, [o] lados”³⁸⁸. Por esto, y a pesar de ser anti-cúbico, a este tipo de espacio se le acabó denominando ‘caja neutral’ [la ‘caja neutral’, además, será el espacio propio por antonomasia de la galería de arte]. Se trataría, pues, de un “espacio continuo”³⁸⁹, cuya continuidad se extiende a lo universal. En razón de esta universalidad se pretende alcanzar arquitectónicamente un “esperanto de la expresión, que trasciende países y convenciones”³⁹⁰, que es el que permitirá acuñar el término –en 1932, por parte del historiador de la arquitectura Henry-Russell Hitchcock y del arquitecto Philip Johnson, a raíz de una exposición de nombre homónimo por ellos comisionada en el MOMA– de “Estilo Internacional”, y que será el dominante en el medio arquitectónico hasta los años sesenta.

La universalidad de este espacio de la arquitectura del Movimiento moderno tiene su raíz en un acercamiento o planteamiento completamente racionalista y, desde el punto de vista de la historia de la arquitectura, en el (neo)clasicismo, que comporta valores como la simplicidad, la claridad, el despojamiento, etc. En este sentido Le Corbusier admirará a artistas como Poussin, Seurat o Piero della Francesca, en el que encuentra “dignidad y reposado control intelectual”³⁹¹. Mies fija su interés en el arquitecto neoclásico Karl Friedrich Schinkel, que le lleva a una arquitectura del “orden, reposo, simetría y disciplina”³⁹². Se menciona dos veces la idea del “reposo” que, unido al “control” y la “disciplina”, presupone un modelo humano de equilibrio ético-estético de mente y cuerpo, tal y como afirma de manera análoga Santiago Amón:

“Diseño industrial y edificio arquitectónico se consideraron solidarios de un espacio integral, concebidos y consumados a la luz de un principio ético-didáctico que pretendía enseñar el buen uso de las nuevas propuestas espaciales, y en todas sus funciones. [...] En torno a un tajante principio ético-racional deben integrarse (a juicio de estos colosos de la arquitectura y del diseño, del urbanismo y del arte) las pequeñas y las grandes necesidades de la vida, y los medios y objetos de su exigencia. [...] Frente a la violencia sufrida a lo largo de la primera guerra mundial, pretendieron estos genuinos paladines del movimiento moderno que la razón y la moral hicieran más habitables, mejor avenidos y ordenados los espacios del uso y el tránsito de cada día”³⁹³.

Por otro lado, ¿qué requiere o demanda el espacio universal, el espacio de la absoluta continuidad? En este sentido el arquitecto neoplasticista J. J. P. Oud hablará de una arquitectura expuesta “a la luz entera”³⁹⁴. Esto es, postula una arquitectura de la transparencia, de la interpenetración de interior y exterior y de la fluidez de los espacios. Esto lo permitirá por primera vez bien el uso de nuevos materiales constructivos –como el hormigón armado o la estructura de acero– bien el uso renovado de materiales ya empleados anteriormente –como lo pueda ser el cristal, ahora empleado para grandes paneles e, incluso, para el muro-cortina capaz de recubrir exteriormente edificios enteros. De una fecha tan temprana como 1921 data el proyecto de Mies para

³⁸⁷ Citado en Leupen, *Design and Analysis*, 56.

³⁸⁸ Scully, “Louis Kahn”, 4.

³⁸⁹ Curtis, *Modern Architecture*, 98.

³⁹⁰ Curtis, *Modern Architecture*, 92.

³⁹¹ Curtis, *Modern Architecture*, 107.

³⁹² Curtis, *Modern Architecture*, 123.

³⁹³ Santiago Amón, “Práctica sin teoría, en la VI *Documenta* de Kassel”, *El País*, 30 de enero de 1977.

³⁹⁴ Citado en Curtis, *Modern Architecture*, 101.

el concurso de rascacielos de la Friedrichstrasse de Berlín, que Curtis llama “torres cartesianas”³⁹⁵ (cf. infra).

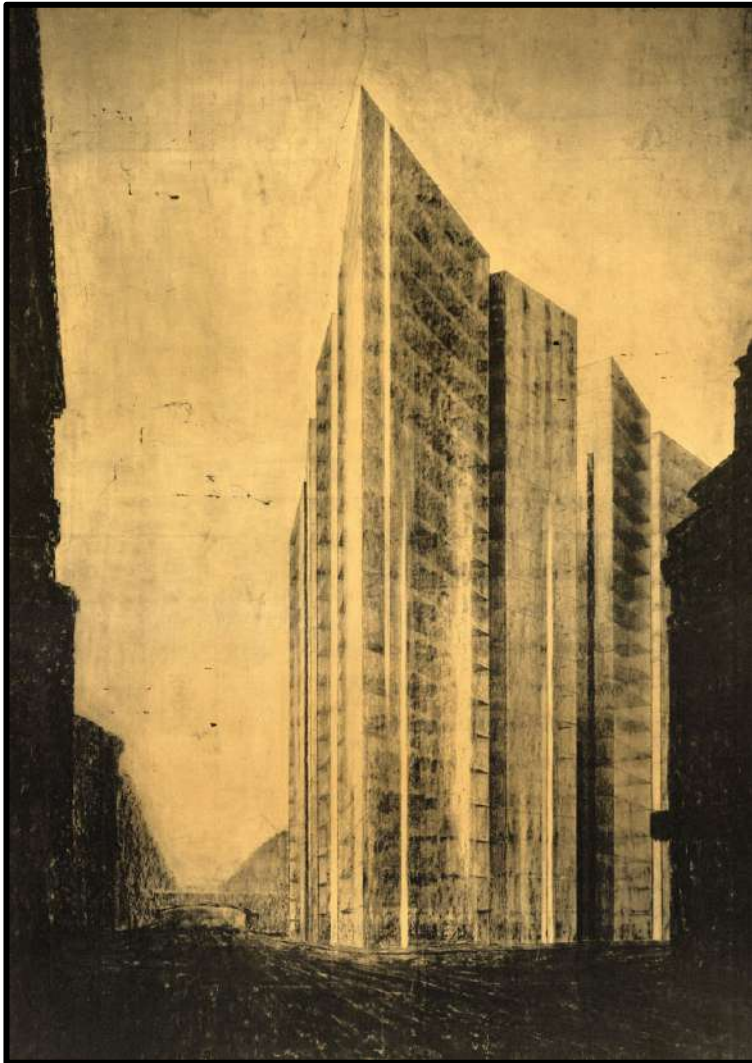


Figura ‘x’

Mies van der Rohe, *Propuesta para el concurso municipal para los solares delimitados por el río Spree y la Am Bahnhof Friedrichstrasse de Berlín* (1921). Carboncillo y grafito en papel montado sobre tabla. 173.4 x 121.9 cm. MOMA.

La propuesta de Mies consistía básicamente en una estructura interna de acero que liberaba los vanos externos de toda función sustentante, de tal manera que la superficie exterior podía alcanzar una transparencia absoluta a partir del cristal en muro-cortina. Mies acuñó el término de arquitectura de “piel y huesos”³⁹⁶ para describir lo que entonces fue recibido como una aberración, y sólo mucho más tarde, a partir de la monografía que le dedica Philip Johnson a Mies en

1947, fue considerado como uno de los primeros hitos del Estilo Internacional.

En la presentación de su proyecto Mies incluyó montajes fotográficos en los que se insertaban alzados de su edificio en el contexto real de las calles que flanqueaban el solar, incluyendo vías de tren, postes telegráficos, fuentes, rótulos, y, por supuesto, edificios. Gracias a estos fotomontajes podemos comprobar el contraste entre la época que abre Mies y la que deja inmediatamente tras de sí. En este sentido podemos comprobar cómo el edificio de Mies resplandece “a la luz entera”, como decía Oud, frente a la oscuridad de los paramentos de la ciudad presente en aquel momento. La obra se convierte prácticamente en un faro llameante en medio del hollín y de la mugre propios del Berlín de 1920. Esto es, más que en edificio, se convierte en símbolo de la proyección utópica de un tipo de condición humana que se pretende alcanzar. En relación con esto William Curtis afirma que la fascinación de Mies por el cristal tendrá que ver “con un tipo de redención a través de medios técnicos”³⁹⁷.

³⁹⁵ Curtis, *Modern Architecture*, 123.

³⁹⁶ Citado en la ficha de la obra del MOMA: <https://www.moma.org/collection/works/787>

³⁹⁷ Curtis, *Modern Architecture*, 124.



Figura 'x'

Mies van der Rohe, *Propuesta para el concurso municipal para los solares delimitados por el río Spree y la Am Bahnhof Friedrichstrasse de Berlín* (1921). Montaje en carboncillo y grafito sobre fotografía. Dimensiones desconocidas.

Los arquitectos del movimiento De Stijl creían que el trabajo manual es el que, ligando a los hombre a un materialismo craso, los acababa por deshumanizar, convirtiéndolos en máquinas. En cambio la técnica moderna constituiría un “fenómeno de disciplina espiritual”³⁹⁸ capaz de liberar al hombre de la servidumbre, herramienta de su dominio sobre lo extenso. Esta proyección de dominio aparece prefigurada en las esquinas del edificio de Mies, como proas que se abren camino en el espacio

y el tiempo, dejando atrás al hombre antiguo, que sería el hombre que, pesado, se arrastra a ras de suelo como una negra sombra –y como en el caos de las trincheras y campos de batalla de la reciente guerra.

El proyecto de rascacielos de Mies no sólo es transparente, sino que es aéreo, ligero, y parece querer sobrevolar la ciudad antigua. Le Corbusier y Wright fueron los primeros en emplear el hormigón en volúmenes horizontales en profundo voladizo, de tal manera que parecían ‘flotar’ ópticamente sobre el vacío, sin peso alguno –a pesar de su evidente densidad y consistencia. Por su parte, Theo van Doesburg afirmó en 1924 que la nueva concepción espacial de la arquitectura, que se inspira, como vimos, en el tratamiento pictórico del espacio tridimensional en el cubismo y en la abstracción, “adquiere un aspecto más o menos flotante que, por así decirlo, trabaja contra las fuerzas gravitatorias de la naturaleza”³⁹⁹. Afirma Vincent Scully que el templo griego es otra de las influencias primordiales sobre Le Corbusier, con su “cuerpo aislado, blanco y libre en el

³⁹⁸ Citado en Curtis, *Modern Architecture*, 97.

³⁹⁹ Citado por Curtis, *Modern Architecture*, 91. También en Leupen, *Design and Analysis*, 216, que a su vez cita la fuente específica: Theo van Doesburg, “Tot een beeldende architectuur”, *De Stijl* Vol. 6, No. 6/7 (1924), 81.

paisaje” y su “austeridad luminosa bajo el sol”⁴⁰⁰, descripción ésta que podría encajar perfectamente para el proyecto de rascacielos de la Friedrichstrasse de Mies. Lo “aislado” y “libre en el paisaje” supone la exclusión de su entorno, como si el templo estuviera suspendido sobre una peana, propia de la escultura tradicional. Por otro lado la descripción del templo griego –y, por esto, del edificio de Mies– sería parangonable también a una *Victoria de Samotracia* en cristal y acero, suspendida sobre el acantilado.

Scully denomina a la arquitectura de esta época “fase [...] pictórica de las décadas de 1920 y 1930”⁴⁰¹, entendiéndolo en este sentido por lo pictórico la de una dimensionalidad inmanente que se encuentra aislada por el marco del verdadero espacio físico. Así pues, la propuesta espacial que presenta el Estilo Internacional sería, en síntesis, un espacio continuo, transparente e ingravido que, por estas condiciones, se pretenderá a sí mismo universal, no enraizado en ningún espacio ni tiempo concreto. En este punto, sin embargo, habría que determinar qué valencia exacta tiene la universalidad de este espacio. La idea racionalista del espacio es la que, a partir de un asentamiento firme del sujeto, que se considera de partida ‘a salvo’ (así, por ejemplo, en Descartes) y que, por esto, cree dominarse a sí mismo por completo, permite el dominio de este sujeto sobre el espacio y lo que en esta extensión pueda hallar. Esto es lo que podemos encontrar expresado de la forma más clara en la primera parte de *La ciudad del futuro* (1924) de Le Corbusier:

“El hombre camina derecho porque tiene un objetivo; sabe a dónde va, ha decidido ir a determinado sitio y camina derecho. [...] El hombre rige sus sentimientos; reprime sus sentimientos e instintos en pos del objetivo que tiene”⁴⁰².

La traducción del francés vertida al español argentino por el profesor Enrique Luis Revol puede llevar a una cierta confusión porque “caminar derecho” puede querer decir tanto ‘caminar erguido’ como ‘caminar en línea recta’. La traducción inglesa de la obra⁴⁰³ despeja nuestras dudas, y conviene en que el hombre “walks in a straight line”. Como se puede comprobar a lo largo de todo el libro, la línea recta y el ángulo recto son las bases de toda posibilidad de orden para Le Corbusier. En el contexto que nos ocupa, sin embargo, sirve para demostrar la capacidad de dominio del hombre sobre su entorno y que la mejor y más feliz expresión de este dominio será la línea y el ángulo recto –“la línea recta es [...] el efecto de un dominio sobre sí mismo”⁴⁰⁴ afirma categóricamente Le Corbusier. Es decir, porque el hombre se domina a sí mismo –esto es, está más allá de sus sentimientos, instintos, etc.– “tiene un objetivo”, y porque tiene un objetivo camina en línea recta hacia éste. En todo ello se constituye en perfecta expresión de un “carácter heroico activo”⁴⁰⁵, que atribuía Scully al templo griego y, por ende, a la arquitectura del Le Corbusier de los años veinte y treinta. Todo ello sería además acorde con la ley del universo que el hombre es capaz de captar⁴⁰⁶.

⁴⁰⁰ Vincent Scully Jr., “Introduction”, en Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (Nueva York: The Museum of Modern Art Papers in Architecture, 1992), 9.

⁴⁰¹ Vincent Scully Jr., *Louis I. Kahn* (México D.F.: Hermes, 1962): 18.

⁴⁰² Le Corbusier, *La ciudad del futuro* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1962), 15.

⁴⁰³ Le Corbusier, *The City of To-Morrow and its Planning* (Nueva York: Dover, 1987).

⁴⁰⁴ Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, 17.

⁴⁰⁵ Vincent Scully Jr., “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 9.

⁴⁰⁶ Esto presupone, en realidad, el *dictum* galileano por el que ‘el universo habla el lenguaje de las matemáticas’.

A partir de esta base, y a decir de Xavier Sust, “una de las constantes de los arquitectos post-bauhasianos” ha sido “el intento de querer asumir el control total del entorno, diseñando todas las cosas que están en él”⁴⁰⁷. Así sucederá necesariamente también a nivel urbanístico, en donde “sueños puritanos de un orden prístino [...] son desgraciadamente impuestos en las simples unidades gestálticas de los proyectos de renovación urbana del ‘establishment’ de la arquitectura moderna”⁴⁰⁸, como dice Robert Venturi. Es también así como Le Corbusier propondrá en los años veinte arrasar París – o tantas otras urbes o parte de ellas, como Barcelona– para reconstruirla de nuevo desde cero. El mundo se convierte así, según el arquitecto De Stijl Rietveld, en el reino de la “estandarización y la repetición”⁴⁰⁹. Como ya apuntaba Muñoz, hemos de notar la afinidad con el Minimal a partir de la idea de las “simples unidades gestálticas” que en ambos se asientan sobre un espacio que no tiene referente alguno más allá de sí mismo en su abstracción. En su diagnóstico epocal sobre la cultura posmoderna Fredric Jameson confirma estas ideas, según las cuales:

“[...] el modernismo se asienta pues en la destrucción del tejido urbano tradicional y de su vieja cultura de vecindario (mediante la ruptura radical del nuevo edificio utópico modernista con el contexto que le rodea); además, el elitismo profético y el autoritarismo del movimiento moderno son despiadadamente denunciados como un gesto imperial del Maestro carismático”⁴¹⁰.

Pero ya a finales de los sesenta Denise Scott Brown denunciaba de forma análoga el “primitivo autoritarismo de la arquitectura «moderna»”⁴¹¹. Si volvemos la vista un momento hacia la crítica del minimalismo que realizamos más arriba, podremos comprobar como en la nota 334 se cita a Richard Serra quien, en su entrevista con Hal Foster, afirmaba que el objeto Minimal “conserva una idea puritana de la autoridad del objeto”, de tal manera que los artistas Minimal se parecían más bien a “sumos sacerdotes”. En este sentido nos parece que se utilizan apelativos parecidos en las críticas al Estilo Internacional del Movimiento Moderno y en las realizadas al Minimal: ambos serían formalmente “puritanos”, quieren partir espacialmente de aquello que ha perdido su contexto, su memoria o su pasado, como una forma de abstracción ideal, y lo harían a través de modos “autoritarios” que les convierte en trasunto de “maestros carismáticos” o bien “sumos sacerdotes” –Curtis habla de “casi sanción divina”⁴¹². Sin embargo, si la redención que traen estos maestros, profetas o sacerdotes es de tipo técnico, si la máquina moderna se convierte, como decía más arriba Curtis, en un “fenómeno de disciplina espiritual” –a tal punto que hasta el núcleo arquitectónico más primitivo, que es la casa, se ha de tornar *machine à habiter*– ¿a qué nos estamos refiriendo exactamente? En primer lugar lo “espiritual” apunta a algo que parece ser de naturaleza opuesta a la materia y que, por esto, es capaz de dominarla, como si estuviera más allá de ésta. En segundo lugar la “disciplina” se propone como método de procesamiento uniforme para todo ente desde la centralidad de una visión racional instrumental. Es decir, que todo ente se convierte en tanto más útil como obediente y sujeto esté a este poder que lo domina –a modo de Foucault. Desde el punto de vista heideggeriano, que es el que estamos empleando de forma preferente, podríamos decir

⁴⁰⁷ Xavier Sust, “Introducción”, en Denise Scott Brown, Robert Venturi, *Aprendiendo de todas las cosas* (Barcelona: Tusquets, 1971), 13.

⁴⁰⁸ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 104.

⁴⁰⁹ Citado en Curtis, *Modern Architecture*, 98.

⁴¹⁰ Fredric Jameson, *El posmodernismo*, 12.

⁴¹¹ Denise Scott Brown, “Pop Art, permisión y planeamiento”, en Scott Brown, Venturi, *Aprendiendo*, 28.

⁴¹² Curtis, *Modern Architecture*, 97.

que el “fenómeno de disciplina espiritual” por antonomasia es el que introduce la esencia de la técnica. La ‘disciplina’ de la *Gestell*, si es que podemos emplear ambos términos conjuntamente, sería la capaz de transformar inequívocamente todo ente en ‘existencias’, esto es, en un modo ontológico en el que el ente queda siempre en reserva de utilidad o de fuerza –éste, el concepto de ‘fuerza’, que es crucial en la teoría de Foucault. Y podría llamarse “espiritual” en la medida en que afecta al modo de desocultamiento propiamente *ontológico* de todo ente.

Si esto es así, y más allá del valor indudable y de la influencia profunda de sus propuestas estéticas –que van del tirador a la ciudad, como dijo famosamente Mies van der Rohe– encontramos impugnable el planteamiento de partida del Estilo Internacional. Si este tipo de arquitectura se convierte en vector demostrativo de la *Gestell*, el dominio racionalista del arquitecto sobre el conjunto no puede más que proyectar sombras al modo de Trías, sombras que la transparencia y la luminosidad de su planteamiento, de modo análogo al del Minimal, contribuirán también paradójicamente a ocultar. La primera sombra esconde que el autoritarismo utópico de este tipo de arquitectura provendría en realidad del dominio previo que ejerce la esencia de la técnica sobre cada ente, incluido el ser humano. Por este motivo este dominio no puede ser equilibrado y ponderado, que son valores supuestamente fundacionales en los manifiestos de estos arquitectos, sino tiránico de necesidad. En el mismo nombre *De Stijl* está implícita la afirmación de que éste tenía que ser ‘el’ estilo moderno, negando la posibilidad de ningún otro, de la misma manera que a este estilo se le llamará “Internacional” en virtud de su pretendida universalidad.

En los años cuarenta, cincuenta y sesenta el Estilo Internacional se acabará imponiendo a nivel global, como un único modo de hacer arquitectura por encima de cualquier particularidad local y, muchas veces, de modo ilógico o irracional en relación con las condiciones presentes, que requeriría de flexibilidad adaptativa. Ésta es, sin duda, otra de sus grandes sombras. Por ejemplo, Rietveld, van Doesburg y Oud reclamaron la influencia directa de Frank Lloyd Wright en su obra pero, como dice Curtis, “ignoraron su imaginaria suburbana y naturalista” para adoptar sus soluciones arquitectónicas “completamente divorciadas de su contexto social original”⁴¹³. Por esto también Robert Venturi afirma que lo propio de esta arquitectura es que “tiende a rechazar la inflexión en todos los niveles de escala”⁴¹⁴: no podrá plegarse ni adaptarse a nada, ni siquiera realizar un guiño cómplice, o irónico, sino que se mantendrá siempre absorta en sí misma. La casa de Wright era una casa con asentamiento en la pradera y, por esto, diseñada como una inflexión *de* estas formas naturales *hacia* estas formas arquitectónicas, y viceversa –de ahí su planaridad horizontal. Lo mismo sucedía para la tipología de casa suburbana que, en tanto que transición entre campo y ciudad, podía suscribir un modelo formal muy parecido. En este sentido, el espacio abierto de la pradera como lugar físico y cultural concreto, propio del Medio Oeste americano, se convierte en la apertura sin centro y sin límites del espacio abstracto. La libertad que alcanza el arquitecto se conseguiría a partir de esta no-relación con lo concreto, a través de esta dejación de responsabilidad con su contexto. Paralelamente, así sucede también que Mies será capaz de lograr el mayor grado de pureza formal solamente en la medida en que simplifica de forma expresa programas arquitectónicamente complejos desatendiendo aspectos cruciales de esta complejidad. Robert Venturi, tomando esta crítica del arquitecto Paul Rudolph, afirma que “Mies no permite que nada interfiera en

⁴¹³ Ambas en Curtis, *Modern Architecture*, 96.

⁴¹⁴ Venturi, *Complexity*, 96.

la consistencia de su orden, del punto, de la línea y del plano de sus pabellones siempre completamente acabados”⁴¹⁵. Este “que nada interfiera en la consistencia de su orden” es análogo a la poética *what you see is what you see* del Minimal, en la que nada ha de interponerse entre la percepción del objeto y el objeto mismo en su orden espacial, dentro de unas coordenadas cartesianas perfectas. Tanto la obra Minimal como los edificios de Mies tienen, como dice Venturi del Levittown americano, una “infinita consistencia”⁴¹⁶, sin disonancia (aparente) alguna. Venturi cita a su maestro Louis Kahn que afirmó que el Seagram’s Building era “como una bella señora con corsés ocultos”⁴¹⁷, de la misma manera en que, como vimos, la posibilidad de la pieza minimalista venía definida también a partir de (tres) ocultamientos.

Por otro lado, Oud proponía el De Stijl como “clasicismo ahistórico”⁴¹⁸, de la misma manera que Vincent Scully afirma que el arquitecto moderno rechaza que sus edificios puedan tener “fuentes identificables”⁴¹⁹, como pretendiendo emerger de cero –que es para ellos una legítima coordenada matemático-geométrica de partida. Esto es, que no sólo no tuviera raíz en el espacio local o cultural concreto, sino que tampoco lo tuviera en lo temporal. A nivel urbanístico, se propondrá la destrucción de los centros históricos de las ciudades, que son los repositorios de su pasado, de su herencia histórica y de su particularidad cultural, para convertirlos en ciudades de planeamiento ortogonal. Así, una visión restrictiva del pasado acabará por imponer una visión restrictiva del futuro. Como vimos más arriba, el Minimal también negaba en la medida de lo posible el conjunto de la tradición artística occidental para asentarse en un supuesto punto neutro de partida. Otra característica en común del Estilo Internacional con el Minimal sería la negación del signo autoral, por lo menos según afirma Oud, para quien la misión del arquitecto debía caracterizarse por una “perfecta devoción a un método casi impersonal de creación técnica”⁴²⁰. En último término el resultado de esto, más allá de los proyectos de verdadero genio, será una arquitectura de la copia infinita, de la repetición hasta la saciedad de unos mismos modelos de baja calidad arquitectónica. Este tipo de arquitectura, que nació como ‘visión’ utópico-progresista, acabará por convertirse paradójicamente “en la fórmula banal de los edificios de grandes empresas y de la burocracia”⁴²¹. De nuevo, la desaparición de la personalidad del autor, puesta en relación con la técnica, nos remite más bien a la *Gestell* tal y como ha sido descrita por Heidegger.

En cuanto a la valencia del espacio abierto en sí, sin centro alguno en lo extenso y, por esto, pretendidamente universal, todo lo que se puede decir es que efectivamente se trata de una ‘abstracción’, esto es, de una separación de todo ente de su raíz ontológica por parte de la esencia de la técnica, que es la que la ‘abstrae’. Su universalidad será la de lo desustanciado o desencantado, en donde el ser humano no encontraría posibilidad de orientación existencial –sin “parte de arriba, parte de abajo, [o] lados”, como decía Vincent Scully más arriba. A decir de Aldo van Eyck, la continuidad espacial, que supone una “tendencia a eliminar cualquier articulación entre espacios” implica en realidad “una transición continua o una posposición infinita con respecto a lugar y

⁴¹⁵ Venturi, *Complexity*, 50.

⁴¹⁶ Venturi, *Complexity*, 54.

⁴¹⁷ Venturi, *Complexity*, 50.

⁴¹⁸ Curtis, *Modern Architecture*, 98.

⁴¹⁹ Scully, “Louis Kahn”, 3.

⁴²⁰ Citado en Curtis, *Modern Architecture*, 101.

⁴²¹ Curtis, *Modern Architecture*, 123.

ocasión”⁴²². Como no hay centro alguno, sino un espacio descentrado infinito, éste se convierte en una espera también infinita de “lugar” y “ocasión”, esto es, de espacio y de tiempo que puedan ser significativos para el ser humano. Estos términos los reconocemos también de nuestra crítica previa al Minimal, cuando mostramos que el espectador, que supuestamente debía completar la obra, quedaba sin embargo paralizado por ésta en una espera infinita –pues, en virtud de sus modos de ocultamiento, la pieza era incapaz de alcanzar una verdadera significatividad, a pesar del sostén continuo de la mirada del espectador.

Al Movimiento Moderno le es consustancial una laudable inclinación ética, a la que liga indisolublemente su proceder formal y material. Desde el punto de vista existencial la idea de una arquitectura capaz de suspender visual y teatralmente el peso equivale a una propuesta de superación de la condición del hombre, que se consideraría implícitamente ‘caída’ –en tanto que peso encadenado a la gravedad⁴²³, en tanto que materia sometida a la condición física del mundo. Curtis –como Mark C. Taylor en el capítulo que dedica al Movimiento Moderno en *Disfiguring: Art, Architecture, Religion* (1992)⁴²⁴–, afirma que la pretensión de esta “purificación”⁴²⁵ de tintes morales conllevará una tendencia hacia la “desmaterialización” de la propia arquitectura. En este sentido, la transparencia y la diafanidad del espacio se complementan con esta desmaterialización, lo que implica que la luz penetre hacia el interior e ilumine hasta el último rincón de éste, convirtiendo el interior en exterior y viceversa. Esto implica que todo quede a la vista, es decir, metafóricamente, que la oscuridad que lastraba existencialmente al ser humano se desvanezca. Aunque la tensión ética no se encuentra presente de la misma manera en el Minimal –particularmente en virtud de la negación de la posibilidad de interioridad–, el lema “what you see is what you see” apunta a una transparencia análoga al espacio del Movimiento Moderno, en la que tampoco hay propiamente interioridad porque todo está expuesto y a la luz. Theodor Adorno, que criticará la racionalidad de tipo instrumental en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944), afirmará pocos años después en *Minima Moralia* (1951):

“Quien quiera conocer la verdad sobre la vida inmediata tendrá que estudiar su forma alienada, los poderes objetivos que determinan la existencia individual hasta en sus zonas más ocultas. Quien habla con inmediatez de lo inmediato apenas se comporta de manera diferente a la de aquellos escritores de novelas que adornan a sus marionetas con imitaciones de las pasiones de otros tiempos cual alhajas baratas y hacen actuar a personajes que no son nada más que piezas de la maquinaria como si aún pudieran obrar como sujetos y como si algo dependiera de sus acciones”⁴²⁶.

“Caminar en línea recta”, como proponía programáticamente Le Corbusier, equivale a “hablar con inmediatez de lo inmediato” en Adorno, esto es, a una postura excesivamente ingenua, incapaz de detectar las sombras que limitan interiormente estos postulados en la medida en que la misma luz arcádica que utópicamente proyectan se lo impide. Esto sería como si el deslumbramiento frontal del sol para el que acaba de salir

⁴²² Citado en Venturi, *Complexity*, 82. Corresponde a Aldo van Eyck, *Architectural Design* 12, vol. XXXII (Diciembre 1962), 560.

⁴²³ En este sentido Van Doesburg habla de “trabajar *contra* las fuerzas de la naturaleza” (la cursiva es nuestra). Citado en Curtis, *Modern Architecture*.

⁴²⁴ Mark C. Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

⁴²⁵ Ésta cita y la siguiente en Curtis, *Modern Architecture*, 91.

⁴²⁶ Theodor Adorno, *Minima Moralia* (Madrid: Taurus, 1999), 9.

de la caverna platónica borrara para siempre la realidad dolorosa, existencial, de la misma caverna, cuyo contraste sombrío ha provocado precisamente tal deslumbramiento. A decir de Xavier Sust, “el interés que la «arquitectura moderna» ha tenido por la Arquitectura es equiparable al que ha tenido por el Hombre”⁴²⁷. Esto es, no por el hombre concreto, sino por una especie de gran idea del hombre que deviene desde este punto de vista conceptualmente diáfano, no mancillado por nada, exactamente igual que el espacio en el que se proyecta, y del que se prefiere ignorar su verdadera realidad existencial, los “poderes objetivos que determinan [su] existencia individual hasta en sus zonas más ocultas”, como dice Adorno. Esta arquitectura pretendía haber desterrado de una vez por todas la “confusión arcaica” del “barroco moderno”⁴²⁸ (que refiere, por parte del De Stijl, a la arquitectura expresionista holandesa de su tiempo), para asentarse en lo diáfano, que es a la vez lo progresista y lo moralmente recto. Sin embargo, somos de la opinión –y creemos también que es la de Juan Muñoz– de que para desentrañar aquello sombrío en el hombre es necesario una honestidad muy superior, que enfrente directamente al hombre con la esencia de su existencia, y, por esto, con las ‘sombras’ y límites de su propia racionalidad. Es decir, que esto no basta para despejar esta “confusión arcaica”, o bien ésta sería de una naturaleza diferente a la supuesta por los arquitectos del Movimiento Moderno. El cero matemático-geométrico del que parten, y que creen un nuevo comienzo absoluto, no sería suficiente para superar el cero existencial, esto es, el nihilismo que se arrastra desde Nietzsche –o según Heidegger, desde muchísimo antes. Por esto, no habría habido liberación existencial alguna, no se habría expuesto (se habría hecho transparente) el *quid* de la condición existencial del hombre.

Por esta misma razón no sería tampoco el hombre el que domina el espacio, sino que sería él el dominado, porque se le niega aquello que antropológicamente más necesita. El espacio del descentramiento de la arquitectura moderna sería, pues, espacio ilusorio del dominio del hombre sobre sí y sobre el mundo. En este sentido, a pesar de la universalidad y del espacio que se extiende a todo confin idéntico a sí mismo, el efecto para el hombre es el del cierre ontológico del mundo, porque su posibilidad más propia le es negada. Así, se caracteriza este tipo de racionalismo (como, por otro lado, ya vimos en su falta de flexibilidad adaptativa local) como de vía estrecha –y esto a pesar de que el arquitecto J. P. Oud ya advirtió contra la posibilidad de “caer en un racionalismo estéril”⁴²⁹.

Por otro lado, una crítica que se le puede hacer a este tipo de planteamiento, en términos heideggerianos, es que se olvida por completo, en su trascendentalismo de matriz racionalista, de que el hombre tiene necesidad tanto de *cielo* (espiritualismo racionalista) como de *suelo o raíz*, y que es la conexión entre ambos términos la que permitiría al hombre *habitar en el mundo*. Y que la verdadera claridad –la que encapsula el concepto de *Lichtung* en Heidegger, palabra cuya raíz etimológica es precisamente ‘luz’– no puede ser realmente definida o captada racionalmente por su misma naturaleza paradójica, quedando también entres sombras.

Volvamos por un instante al inicio de este apartado, cuando se expuso la instalación de una pieza de Richard Serra en el costado de la Neue Nationalgalerie de Mies –o, desde el punto de vista de la planta inferior, *encima* de la Neue Nationalgalerie. Como vimos

⁴²⁷ Xavier Sust, “Introducción”, en Scott Brown, Venturi, *Aprendiendo*, 9.

⁴²⁸ Curtis, *Modern Architecture*, 97.

⁴²⁹ Curtis, *Modern Architecture*, 101.

también, la opinión de Muñoz respecto del Minimal resultaba más bien negativa por la cortedad de miras del movimiento, en el que, a pesar de que se apela a la ampliación del rango de influencia de la obra a partir del espacio extenso y del espectador como partícipe activo, la obra no conseguía profundizar más que superficialmente en ninguno de los aspectos que se proponía destacar, antes bien, contribuía a desvalorizarlos en virtud de tres modos de ocultamiento, cuya razón última era ontológica. Al inicio de este apartado Muñoz señaló la relación de afinidad obvia entre el minimalismo y la arquitectura practicada por Mies, acusando a este último de “miopismo”. Pero, ¿en qué consistiría esta miopía? Confrontemos por un momento la imagen con la que nos ayudábamos en nuestra explicación, así como la imagen detalle del interior del pabellón superior que encontramos en la próxima página (cf. fig. ‘x’).

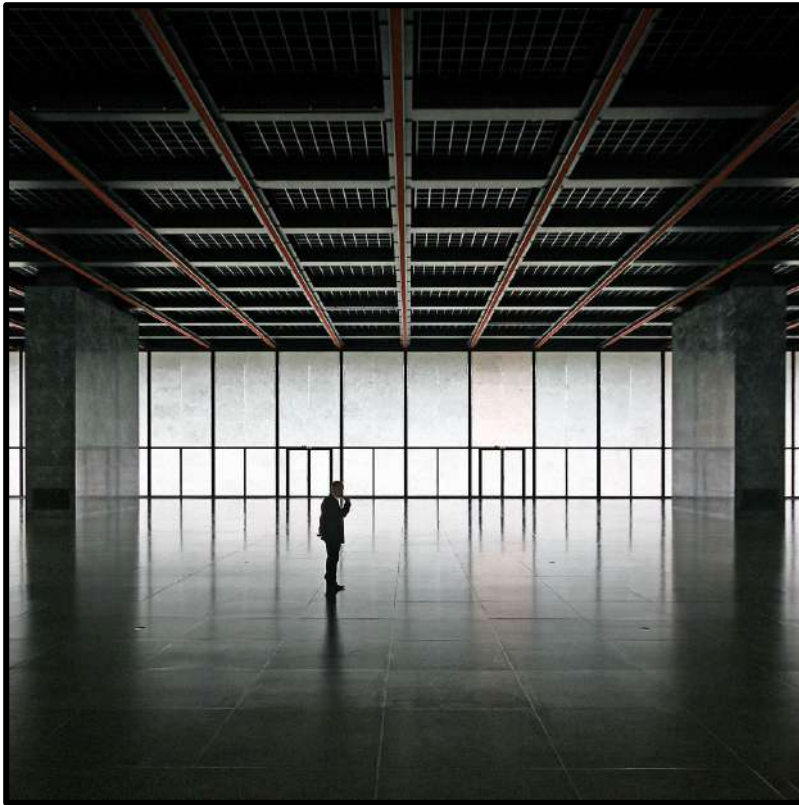


Figura ‘x’
Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie* (1965-68). Detalle del interior del pabellón superior.

En el caso de ésta última, podemos comprobar perfectamente cómo el espacio fue diseñado de tal manera que las líneas y la superficie de las baldosas casara prácticamente con la dimensión de los casetones definidos por el entramado de vigas metálicas del techo. Las líneas trazadas longitudinalmente por las vigas van a coincidir

perfectamente con la dimensión de los ventanales en el límite exterior de la sala. Esta perspectiva queda reafirmada o reduplicada por el marco de los dos pilares que, a lado y lado, se convierten expresamente en marcos para la visión. El aspecto del espacio en la imagen se acerca mucho al “espacio abstracto” que buscaba Mies como fundamento para su arquitectura. Hay que decir que esto es así porque esta imagen ha sido tomada durante la reforma del espacio en los últimos años –está previsto que la Neue Nationalgalerie reabra en verano de 2021– y, por esta razón, se empapeló el cristal en todo el perímetro de la sala. En cualquier caso, nos presenta un ejemplo inmejorable de todo lo que venimos discutiendo en este apartado: el descentramiento del espacio que apunta al infinito, una ligereza como ajena a este mundo y a sus leyes y una transparencia que comunica interior y exterior –eliminando, como decía Aldo Van Eyck, toda articulación, o bien convirtiéndose toda ella en transición, hasta el mismo infinito, sin posibilidad alguna de anclaje.

Creemos, pues, que la miopía de la que Muñoz acusa a Mies es análoga –como ya hemos venido destacando de forma comparativa– a la propia del movimiento Minimal y es justo esto lo que, creemos, pondría de manifiesto la obra de Richard Serra. Mies sería

tanto más miope cuanto más se debe su espacio a este infinito abstracto, sin alcanzar a ver que este infinito está determinado y dominado por el modo de desocultamiento de la *Gestell*, que nos sitúa desde su mismo inicio más allá de la posibilidad de alcanzar nuestra raíz ontológica. Por lo tanto, por más amplia que sea esta extensión, siempre se va a quedar ontológicamente corta. En este sentido, *Berlin Block* (1978) de Serra no es sólo un peso monumental que por esto, se inclina físicamente sobre una plaza que no estaría preparada a nivel estructural para soportarlo –porque, además, la estructura de la planta inferior del museo sí se acabó reforzando para poder sostener este peso. Es peso físico monumental, exagerado, porque quiere contrastarse con la proyección también monumental –infinita– del espacio abstracto que invoca Mies, constituyéndose de forma expresa en deformación de esta trama perfecta e ideal. También es peso físico monumental porque se contrapone a la ligereza de este espacio, convirtiéndose en signo de que ha conseguido retener la velocidad expansiva de este espacio. Por esto es la discontinuidad en el espacio pretendidamente continuo. Esta deformación en la trama ideal evitaría la “posposición infinita con respecto a lugar y ocasión” de la que hablaba Van Eyck. Su inclinación sobre la plaza no indica el error del escultor, sino la falla consustancial en la concepción del espacio del arquitecto. Dicho de otra manera, el desequilibrio óptico de la pieza de Serra indicaría por el contrario el desequilibrio subyacente en cualquier concepción racionalista que ignore la raíz ontológica –es decir, que una concepción racional-idealista tiende a producir ilusiones mentales, de la misma manera que la pieza irónicamente establece un juego óptico. Esto se realiza, además, a partir de la forma del cubo, que es la figura minimalista por excelencia, determinada por el ángulo recto. En este sentido, en *La ciudad del futuro* Le Corbusier afirmaba que “el ángulo recto es el útil necesario y suficiente para actuar, puesto que sirve para fijar el espacio con un rigor perfecto”⁴³⁰. Hemos visto, sin embargo, que “fijar el espacio” no es lo mismo que crear “lugar y ocasión”: ‘lugar’ sería ‘espacio’ hecho a la medida de la constitución existencial del hombre, mientras que ‘espacio’ queda como abstracción condicionada por la esencia de la técnica. En el apartado anterior vimos también cómo Serra mostraba que en realidad las piezas Minimal –y su espacio subyacente– no dejaban de ser pictóricas a pesar de su empeño tridimensional, exactamente igual que ahora estamos hablando de una arquitectura y una espacialidad propios de una “fase [...] pictórica”⁴³¹, como decía Scully. De esta manera *Berlin Block*, a pesar de no ser un cubo perfectamente situado y alineado sobre la trama ideal, a pesar de estar inclinado sobre dos de sus lados, como varado torpemente en el espacio y el tiempo, precisamente por el contraste entre ‘lugar’ y ‘espacio’ se propone como estabilidad o firmeza, como verdadero polo gravitatorio en el espacio y el tiempo.

Si lo miramos desde otro punto de vista también se puede decir que, dependiendo del lado desde el que observemos la pieza, su inclinación hacia estos dos lados daría a entender no estabilidad –que la tiene por los motivos ya expuestos– sino por el contrario movimiento. Desde este punto de vista la pieza parece arrastrarse, nómada, en el espacio de esta infinitud, que sería incapaz de ofrecerle cobijo alguno, estando momentáneamente situada en la posición actual. Sin embargo, y en la medida en que simultáneamente la pieza se ancla sobre el lugar en el que descansa, nos muestra de forma inversa que lo realmente nómada sería la naturaleza de este espacio abstracto. Lo que se mueve hacia el infinito, lo que circula sin reposo es el espacio presupuesto por Mies en la Neue Nationalgalerie y que está en la base del Estilo Internacional.

⁴³⁰ Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, 18.

⁴³¹ Scully, *Louis I. Kahn*, 18.

LA PROPUESTA DE ROBERT VENTURI

La esfera de la arquitectura de final de los años cuarenta y principios de los cincuenta contempla dos procesos que están directamente relacionados: por un lado, y como ya apuntamos, el Estilo Internacional se convierte en la ortodoxia predominante, perdiendo con ello buena parte de sus valores iniciales de progresividad, tornándose de esta manera en un movimiento conservador que acabará por asociarse al *statu quo*⁴³² –fiel, además, a los designios de una sociedad de consumo que empieza a nacer justamente en este tiempo. Según Vincent Scully, se trata de una arquitectura que presta “pleitesía [*lip-service*] a la tecnología”⁴³³ de forma completamente irreflexiva y que por esto se inserta en una economía de la producción en masa de baja o de nula calidad, de una “simplicidad espúrea y el orden de las tumbas: el paquete contemporáneo *par excellence*”⁴³⁴. “El orden de las tumbas” no sólo refiere a un urbanismo de la repetición modular *ad infinitum*, sino también, y quizás de forma más importante, a lo que está muerto en vida porque ya ha nacido de esta manera, perdiendo su espíritu original y quedándose tan sólo con la apariencia de los fenómenos, ahora ligeramente modificada, y no con el principio general de su génesis. Esta arquitectura de baja calidad artística y arquitectónica –y, por esto, humana– se relaciona pues con lo que hemos llamado en términos filosóficos inmanencia auto-satisfecha, la complacencia mundana del nuevo rico –de una forma humorística, Vincent Scully lo compara con “chicos de pueblo con sus narices pegadas contra el escaparate de la tienda de chucherías y con dinero para gastar por primera vez”⁴³⁵.

Por otro lado, el ambiente intelectual en el mundo de la arquitectura empieza simultáneamente a virar, algo que se puede comprobar en las discusiones desarrolladas en los C.I.A.M –Congrès International d’Architecture Moderne, que a finales de los años veinte y durante los años treinta fueron el núcleo de la ortodoxia arquitectónica– que se retoman después de la Segunda Guerra Mundial. Ignasi de Solà Morales comprueba en estos congresos de la segunda posguerra la “incidencia del Existencialismo no como estricta corriente filosófica sino como un clima cultural en el cual se reordenan los puntos de vista éticos y estéticos que incidirán en cambios profundos en la arquitectura posterior a la Segunda Guerra Mundial”⁴³⁶. Por ejemplo, en 1947, Aldo van Eyck toma la palabra en el congreso de Bridgewater, Inglaterra, para abogar por una arquitectura “que satisfaga las necesidades humanas de tipo emocional” frente a la arquitectura previamente determinada por “toda suerte de mecanicismo” que él identifica con el funcionalismo hasta ahora característico del Movimiento Moderno. En el mismo congreso Jacob Bakema, próximo reconstructor de la ciudad de Rotterdam, reclama que la arquitectura del futuro tenga como objetivo prioritario “estimular el crecimiento espiritual del hombre”⁴³⁷. El congreso de 1956, en Dubrovnik, tiene como tema central la identidad de las ciudades, precisamente porque “su carencia es

⁴³² Véase, por ejemplo, Curtis: “Between 1950 and 1965, the dissemination of the modern movement around the world meant that it became, by degrees, the rule of the established order rather than a fringe product of the avant-garde”, en *Modern Architecture*, 306.

⁴³³ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 11.

⁴³⁴ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 11. Por otro lado, esta crítica es análoga a la de Santiago Amón respecto del Minimal.

⁴³⁵ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 11.

⁴³⁶ De Solà Morales, Ignasi, “Arquitectura y Existencialismo”, en *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea* (Barcelona: Gustavo Gili, 1991).

⁴³⁷ Todas las citas anteriores en De Solà Morales, “Arquitectura y Existencialismo”.

interpretada como el mal más grave de la ciudad existente y la por venir”⁴³⁸, lo que, dice De Solà, se interpreta como un ataque directo a las consecuencias sobrevenidas por la aplicación de los postulados fundamentales del Movimiento Moderno. En este sentido vimos más arriba como esta ausencia de identidad tenía como base el espacio abstracto determinado por la *Gestell*, que privaba a todo ente de su forma propia de manifestarse. Según De Solà, en 1959 el C.I.A.M se disuelve porque las diferencias entre el grupo de arquitectos más jóvenes –como Van Eyck, Sert y los Smithson– y el de los más veteranos –Walter Gropius o Le Corbusier– se tornan irreconciliables. Para los primeros la clave ahora se encontrará en conceptos como el de *core*, que De Solà explica que “es un corazón, el núcleo germinal y profundo de las cosas, la razón última de su modo de ser” y su materialización más propia en arquitectura se habrá de encontrar en la casa, cuyo diseño, como unidad primera de la arquitectura, tomará la mayor importancia. A partir de la lectura de “Construir, Habitar, Pensar” (1951) de Heidegger, De Solà considera que la importancia de esta unidad primera –y última– de la arquitectura se basa en la experiencia del “hombre contemporáneo [de ser] un apátrida”⁴³⁹, esto es, de no tener un lugar propio en el que habitar, que significa existir según su esencia ontológica más propia. El nomadismo, por otro lado, venía implícito en la “abstracción, generalismo y mecanicismo de los maestros de la vanguardia [arquitectónica]”, como, por otro lado, hemos comentado justamente a partir de la contraposición de *Berlin Block* de Serra con el espacio implicado por Mies en la Neue Nationalgalerie. Dice De Solà, resumiendo a Heidegger: “el espacio del habitar no es un espacio *more geometrico* sino existencial”⁴⁴⁰. Así pues, se trata de realizar una corrección a “los arquitectos del cliché que invocan la integridad, la tecnología o la programación electrónica como fines en la arquitectura, y a los popularizadores que pintan «historias de hadas sobre nuestra realidad caótica» y suprimen estas complejidades y contradicciones inherentes en el arte y la arquitectura”⁴⁴¹ –y en el hombre, deberíamos decir, como base para cualquier otro empeño.

El historiador Sigfried Giedion, primer secretario del C.I.A.M, en La Sarraz, Suiza (1928), y autor de la historia del movimiento moderno por excelencia⁴⁴², se constituye también en uno de los vectores de renovación al propugnar –junto a J. L. Sert– la idea del “Corazón de la ciudad” [*The Heart of the City*] que fue el tema central del C.I.A.M. 8 en Hoddesdon, Inglaterra (1951) en su forma metafórica y simbólica, retornando pues a una raíz arcaica de la arquitectura que el Movimiento Moderno había abandonado. El mismo Giedion propulsará en esta década una relectura de las fuentes de la historia de la arquitectura, dentro de “una visión más ‘permissiva’ de la tradición y el precedente”⁴⁴³ que la que había sido propia del movimiento hasta este momento. De la misma manera, “entre 1945 y 1965 [...] Le Corbusier produjo una serie de obras difíciles de clasificar [en relación con su producción arquitectónica hasta ese momento], cada una de ellas caracterizada por un entrecruzamiento complejo de viejos temas y nuevos medios de expresión, por un sentido creciente de primitivismo y por el cultivo deliberado de

⁴³⁸ De Solà Morales, “Arquitectura y Existencialismo”.

⁴³⁹ De Solà Morales, “Arquitectura y Existencialismo”.

⁴⁴⁰ Esta cita y la anterior en De Solà Morales, “Arquitectura y Existencialismo”.

⁴⁴¹ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 14. A su vez cita al arquitecto japonés y futuro premio Pritzker Kenzo Tange en Jürgen Joedicke, ed., *Documents of Modern Architecture* (New York: Universe Books, 1961), 170.

⁴⁴² Sigfried Giedion, *Space, Time, Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press), 1941.

⁴⁴³ Curtis, *Modern Architecture*, 306.

asociaciones con lo antiguo”⁴⁴⁴. Frente a la delgadez de los muros, la transparencia y la ligereza, con base en el espacio abstracto cartesiano –y, por esto, que no tiene orientación alguna, porque el hombre no se encuentra propiamente presente en él más que como *res extensa*– a partir de Le Corbusier se empiezan a ver propuestas que abrazan los sólidos como base no sólo constructivo-estructural, sino también formal y estética, una arquitectura que pesa y que se enraíza sobre la tierra. Frente al utopismo que lo apostaba todo al futuro apoyándose en la primera revolución de la máquina se pasa a una arquitectura capaz de mirar al pasado –al origen– para cambiar la condición de vida del hombre en el presente⁴⁴⁵, que en el clima intelectual de la época se pasa a entender sin ingenuidad como una cuestión verdaderamente problemática.

El arquitecto más sobresaliente de esta nueva tendencia marcada por la evolución de la arquitectura de Le Corbusier, así como por la apertura hacia las formas de la historia de la arquitectura abierta por Giedion, va a ser sin duda Louis I. Kahn, cuyo profundo interés por encontrar los fundamentos formales y materiales que acerquen el hombre a su origen está fuera de toda duda⁴⁴⁶. Al inicio de este apartado sobre la relación entre el espacio de la arquitectura y la escultura citábamos a Fran Nelson quien, en la introducción al catálogo de la exposición comisariada por Muñoz y Giménez en 1982 afirmaba que “hace poco que la arquitectura se liberó de las restricciones del modernismo, para entrar en un periodo de transición y para reexaminar el valor de la decoración y la semántica en la historia”⁴⁴⁷. Pues bien, el arquitecto y teórico que va a destacar precisamente en este último aspecto va a ser el discípulo más notorio de Kahn, Robert Venturi. Por esta misma razón, creemos, Venturi es uno de los seleccionados por Muñoz y Giménez para la muestra, y porque su influencia, que nace en los años sesenta a partir del libro *Complexity and Contradiction in Architecture* (de 1966, es decir, de la misma época de apogeo del Minimal), acabará dando lugar a la posmodernidad arquitectónica que dominará los años ochenta. Fredric Jameson cita al arquitecto Frank Gehry quien “ha observado que Venturi «se dedica a contar historias»”⁴⁴⁸. En las entrevistas que se le realizan, también Muñoz se considera repetidamente a sí mismo como un contador de historias⁴⁴⁹. Hay, pues, confluencias entre Muñoz y Venturi que debemos explorar.

Como vimos, J. J. P. Oud pretendía alcanzar en sus obras un “clasicismo ahistórico”⁴⁵⁰, es decir, una arquitectura privada de precedente y, por esto, sin rastro alguno de la historia pasada del hombre. El problema estribaría en que la historia de la arquitectura no sería meramente un repositorio de soluciones estético-formales más o menos caprichosas o ‘decorativas’, sino que las soluciones estético-formales suelen ser expresión de las necesidades del hombre, de su forma de vida y de la concepción de sí mismo en tanto que tal, lo que incluye conceptos que, mucho más allá de lo funcional, alcanzan lo simbólico. Dicho de otra manera: el hombre es poliédrico y multifacético,

⁴⁴⁴ Curtis, *Modern Architecture*, 271.

⁴⁴⁵ Esto no significa, sin embargo, que no se desarrollen con el tiempo otros movimientos que sigan cifrando en la técnica la esperanza para la humanidad, como lo será el llamado “High-tech” de los años setenta.

⁴⁴⁶ Confróntese, por ejemplo, Vincent Scully, *Louis Kahn* (México D.F.: Hermes, 1962).

⁴⁴⁷ Fran Nelson, “Introducción”, en Muñoz, Giménez, *Correspondencias*, 9.

⁴⁴⁸ Fredric Jameson, “Equivalentes espaciales en el sistema mundial”, en *Teoría de la postmodernidad* (Madrid: Trotta, 1998), 137.

⁴⁴⁹ Véase la primera mención a esto en Jean-Marc Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 13.

⁴⁵⁰ Curtis, *Modern Architecture*, 98.

tiene necesidades de orden físico y a la vez de orden espiritual que se entremezclan sin una separación absolutamente diáfana. Mies afirmaba que era necesario “crear orden en la desesperada confusión de nuestro tiempo”⁴⁵¹. Sin embargo esta necesidad de orden puede derivar, como denuncia el mismo Venturi, en una exclusión simplificadora de problemas arquitectónicos que, al mismo tiempo, suponen un no afrontar plenamente la realidad de lo humano. Así, “[Mies] puede excluir consideraciones importantes sólo en la medida en que separa la arquitectura de la experiencia de la vida y de las necesidades de la sociedad”⁴⁵². Se trata, pues, de exactamente lo mismo que sucedía en el Minimal, cuya hipersimplificación acababa por dejar de lado una multitud de aspectos ligados a aquello más propio del ser humano –singularmente, lo que tiene que ver con su raíz ontológica, que, como ya explicamos, por esto acaba por ‘excluir’ al hombre –a su espectador– del mundo.

En ambos movimientos se encontrará una poética fría de la exclusión, que es una lógica de tipo *or/or* [o lo uno/o lo otro]: en esta arquitectura “una pantalla solar probablemente no sea nada más; un apoyo estructural raramente se convierte en medio para el cierre; una pared no está perforada por ventanas sino que está totalmente interrumpida por el cristal”⁴⁵³. De la misma manera, cada material usado debe ser específico bien de una función, bien de una forma; debe ser exclusivo para lo uno o para lo otro⁴⁵⁴. Es decir, se trata de “simplificación –esto es, simplicidad a través de la reducción”⁴⁵⁵ y por esta simplificación todo pretenderá ser explícito, y jamás implícito –de la misma manera que lo determinado por el ‘lo que ves es lo que ves’ minimalista. Pero lo que no es para nada explícito, paradójicamente, es la misma poética de la exclusión que queda implícita a partir de las propiedades de ‘transparencia’ y ‘pureza’. Esta contradicción interna es lo que acabará por convertir la “simplicidad” en “simpleza”⁴⁵⁶.

Robert Venturi, en cambio, reconocerá desde el principio “la variedad y la confusión, dentro y fuera, en el programa [arquitectónico] y en el contexto [urbano] y, en realidad, en todos los niveles de experiencia”⁴⁵⁷. Por esto su poética vendrá caracterizada por “la unidad difícil de la inclusión frente a la unidad fácil de la exclusión”⁴⁵⁸, lógica que se expresa a partir de la fórmula *both/and* [ambos/y]. Frente a la poética del *or/or*, Venturi estará a favor de “la función implícita como también la función explícita”⁴⁵⁹, esto es, de *incluir también* la función explícita con su poética *or/or*, pero siempre utilizada en el marco general del *both/and*. Esto es precisamente lo que él denomina ‘complejidad y contradicción’, que da título a su ensayo, y que empieza con el capítulo denominado “Nonstraightforward Architecture”, cuya traducción directa al español no es sencilla, pero que apuntaría a lo no-directo, a lo no-absolutamente-explícito –por otro lado, hemos visto ejemplos claros de ‘straightforwardness’ en cómo Le Corbusier caracteriza al hombre en “La ciudad del futuro”, siendo aquél que ‘camina en línea recta’.

⁴⁵¹ Citado en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 41.

⁴⁵² Venturi, *Complexity and Contradiction*, 17.

⁴⁵³ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 20.

⁴⁵⁴ Por otro lado, el énfasis en la “naturaleza de los materiales” [Venturi, *Complexity and Contradiction*, 34] también es propio del Minimal.

⁴⁵⁵ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 15.

⁴⁵⁶ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 17. Afirma Venturi que “donde la simplicidad no puede funcionar, acabará por resultar la simpleza”.

⁴⁵⁷ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 41.

⁴⁵⁸ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 16.

⁴⁵⁹ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 12.

Sin embargo podríamos preguntarnos si los arquitectos de la ortodoxia del movimiento moderno, en su intención de combinar un cierto *ethos* clasicista con la técnica ofrecida por la primera era de la máquina, no alcanzan también lo complejo y contradictorio en la cristalización de sus obras. Si esto es así, de ahí provendría precisamente el valor de sus logros estéticos y de su pionera innovación formal, que marca claramente un antes y un después en la historia de la arquitectura. Sin embargo su clasicismo, como venía diciendo Oud, se debe a lo “ahistórico” y, por esto, queda determinado por la abstracción propia de la esencia de la técnica, que lo simplifica todo ontológicamente. En este sentido las obras de estos creadores mantienen su valor en virtud de su genio particular, capaz de superar en el último instante la limitación simplificadora que se han impuesto de partida. Esto sería válido para los grandes nombres del movimiento pero, sin embargo, el problema es que estos valores pueden ser fácilmente apropiados por otros arquitectos de mucho menor talento, cuyas obras acabarán por vulgarizar la poética del movimiento, incapaces de levantar el vuelo ante las propias limitaciones que éste tenía desde un principio.

Así pues, si la arquitectura moderna ortodoxa se sitúa en espacio abstracto, más allá de su contexto, y mira siempre hacia sí misma en pos de la perfecta consistencia inmanente; si el Minimal, a pesar de estar supuestamente orientado hacia el espectador, no se permite ningún tipo de guiño hacia éste, sumiéndolo en una espera infinita, en Venturi encontraríamos una arquitectura de la inflexión que se manifestaría tanto en el interior como en el exterior de los edificios, yendo del detalle arquitectónico más nimio a la escala urbana. Una arquitectura ajustada a “la actividad de la vida diaria” y al “respeto por lo que ya existe”⁴⁶⁰. Una arquitectura anti-heroica y llena de ironía –pues la ironía no es más que la inteligencia de la inflexión. En este sentido dice Venturi:

“El arquitecto que acepte su rol como combinador de viejos clichés significativos –banalidades válidas– en nuevos contextos, en una sociedad que dirige hacia otro lugar sus mejores esfuerzos, su dinero y su tecnología elegante, puede expresar irónicamente, de esta forma indirecta, una preocupación genuina por el orden invertido de valores de la sociedad”⁴⁶¹.

En este sentido, según Scully, la arquitectura de Venturi alcanzará “una estatura trágica en la tradición de Furness, Louis Sullivan, Wright y Kahn”⁴⁶² en el que lo trágico se ha de entender como un conocimiento amplio de los existenciarismos humanos –en lenguaje heideggeriano– y, por esto, de todas las posibilidades de su corrupción en lo inauténtico, de este “orden invertido de valores” propio de una sociedad de consumo –nosotros llamaremos a esta inversión de los valores ‘inmanencia auto-satisfecha’. Esta forma de proceder puede convertir a Venturi en alguien tan “escenográfico” como “un arquitecto del Barroco”⁴⁶³. Él mismo afirma que toma sus ejemplos preferentemente de las eras “Manierista, Barroca, Rococó”⁴⁶⁴, como también se fijará en “una cepa «manierista» [que se manifiesta] de forma continuada en ciertos poetas [y artistas]”⁴⁶⁵ a lo largo de la historia.

La arquitectura de Venturi y Scott Brown pretenderá ser la de la empatía en que, desde la existencia concreta de la gente común tal y como se puede encontrar, se tiene en

⁴⁶⁰ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 9.

⁴⁶¹ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 44.

⁴⁶² Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 10.

⁴⁶³ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 10.

⁴⁶⁴ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 13.

⁴⁶⁵ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 20.

cuenta tanto la reacción del espectador a las formas como su lectura de los signos que en ella se inscriben, así como el contexto general del trazado urbanístico en que se enmarca un edificio. Su propuesta última se cifra en la siguiente fórmula: “Intentad hacer lo que satisfaga a vosotros [arquitectos] y a ellos [el común de la gente]”⁴⁶⁶, lo que para Scott Brown y Venturi sería propiamente “una actividad socialmente responsable”⁴⁶⁷. Es una arquitectura, pues, de la unidad de lo múltiple, unidad que si se alcanza lo hará siempre esforzadamente a través de una serie de estrategias que Venturi va desgranando en su libro. Sin embargo la empatía de Venturi, definida por este “respeto por lo que existe” ya citado, pero también por el “intentad ayudar a la gente a vivir en las casas y en las ciudades de la manera que *ellos* quieren vivir”⁴⁶⁸ [cursiva del propio autor] puede acabar derivando en una aquiescencia con el *statu quo* de partida, esto es, con el “orden de valores invertido” que antes denunciaba. En Venturi esto se traduce en afirmaciones como “*Main Street is almost all right*”, o en su excesiva tolerancia con el modelo arquitectónico-urbanístico de Las Vegas, en el que los signos “pueden ser utilizados en el espacio para la persuasión comercial”⁴⁶⁹. En último término Venturi y Scott Brown acaban reconociendo que “Las Vegas se analiza aquí sólo como un fenómeno de comunicación arquitectónica; no se pone en cuestión sus valores”⁴⁷⁰, así como que ellos no son “socialmente interpretativos”, sino que se enmarcan en una “actitud de no enjuiciamiento”⁴⁷¹.

De manera análoga Venturi y Scott Brown entenderán el Pop como la presentación de lo más familiar, como pueda ser la imaginería comercial de productos estandarizados, en una forma nueva, proporcionándole de esta manera un nuevo significado. En este sentido, ambos defienden “la ironía [como] método que permita que todas estas culturas [alta y baja, rural y urbana] y estos valores se conjuguen. La observación irónica (no cínica) sobre el *status quo* es la gentil subversión del artista”⁴⁷² —esto es, subversión que se produciría tanto sobre la cultura ‘vulgar’ como la de ‘élite’. Sin embargo, creemos que hace falta un elemento de verdadera creatividad o innovación para que la distancia irónica que comporta la presentación de lo familiar en un contexto nuevo adquiera la suficiente altura como para alejarse de la inmanencia auto-satisfecha de partida. En caso contrario se quedaría exactamente al mismo nivel ontológico.

Aún así, ambos justifican su actitud en el sentido de que “eso no supone abandonar todo juicio [sino que] sólo se aplaza el juicio durante un tiempo para sensibilizarlo más”⁴⁷³. Pero una sensibilidad de este tipo, ¿puede ser realmente crítica y, por esto, “socialmente responsable”? Por ejemplo, su proyecto para el Hall of Fame de la NFL (cf. *supra*) se caracterizaba por una gigantesca pantalla exterior que permitiría “grandes proyecciones [que] absorben la atención de las masas mediante cambiantes ilusiones”⁴⁷⁴. ¿Es esto

⁴⁶⁶ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 13, que a su vez cita a Denise Scott-Brown y Robert Venturi en el artículo “Co-op City: Learning to Like it”.

⁴⁶⁷ Scott Brown, “Pop Art, permisión y planeamiento”, en Scott-Brown, Venturi, *Aprendiendo*, 28.

⁴⁶⁸ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 13, que a su vez cita a Scott-Brown y Venturi en “Co-op City”.

⁴⁶⁹ Denise Scott-Brown, Robert Venturi, “Un significado para los aparcamientos A&P o aprendiendo de Las Vegas”, en *Aprendiendo de todas las cosas* (Barcelona: Tusquets, 1971), 35.

⁴⁷⁰ Scott-Brown, Venturi, *Aprendiendo*, 52.

⁴⁷¹ Scott Brown, “Pop Art, permisión y planeamiento”, en Scott-Brown, Venturi, *Aprendiendo*, 23.

⁴⁷² Venturi, *Complexity and Contradiction*, 56.

⁴⁷³ Scott Brown, “Pop Art”, en Scott-Brown, Venturi, *Aprendiendo*, 27. También en Scott Brown, “Aprendiendo del Pop”, en Scott-Brown, Venturi, *Aprendiendo*, 72.

⁴⁷⁴ Robert Venturi, “Un edifi-anuncio que contiene cine, reliquias y espacio”, en Scott-Brown, Venturi, *Aprendiendo*, 89.

último coherente con un proyecto que parte de la ironía crítica, lo que implica no un ‘absorber’ sino todo lo contrario, un ‘poner distancia’?

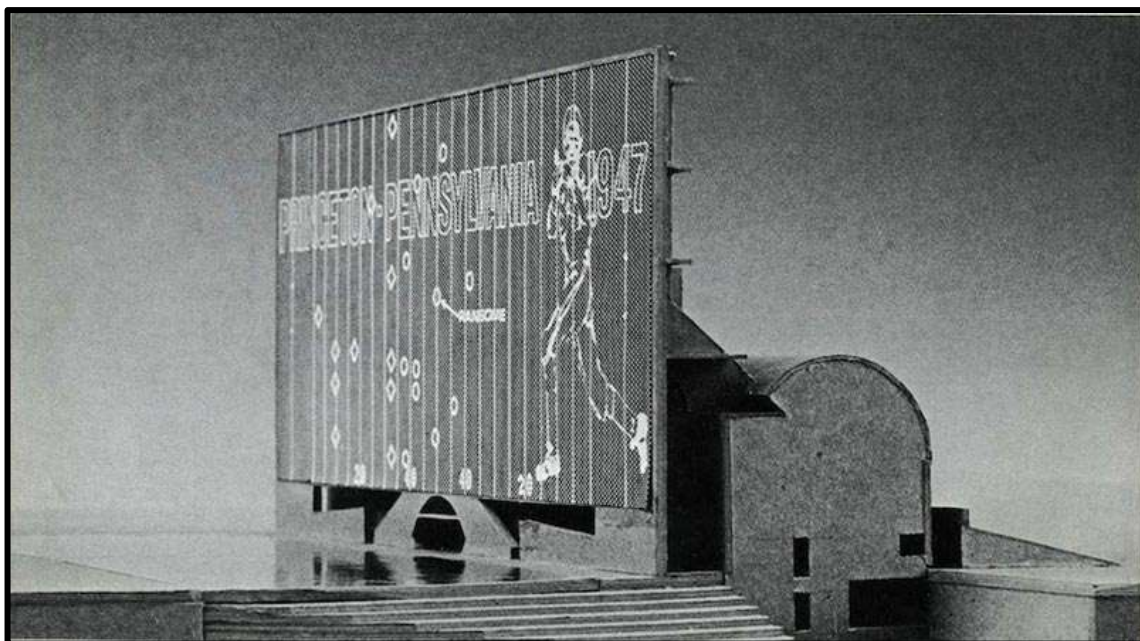


Figura ‘x’. Venturi, Scott Brown & Associates, Inc., *National Collegiate Football Hall of Fame in New Brunswick, NJ* (1967). Detalle de la maqueta del proyecto.

¿O esta ironía tan sólo sirve para la composición arquitectónica, en la que efectivamente se conjuga la alta y la baja cultura a partir de la yuxtaposición de un edificio cuya planta tiene reminiscencias basilicales con una pantalla que le duplica en tamaño –y, por esto, apunta a una escala muy superior a la local: casi se diría que ‘universal’ al modo americano– y bajo la cual se ha practicado una obertura al modo de entrada a un santuario o lugar de culto místico? Lo importante, en realidad, sería qué visión del hombre y qué cosmovisión implica realmente esta distorsión manierista de su composición arquitectónica. De esto no se nos dice nada. Se echa, pues, de menos, una verdadera crítica a la sociedad de consumo basada en una antropología filosófica o existencial.

Esta postura ética excesivamente tibia, que seguramente es un efecto secundario, en términos generales, de la lógica general *both/and*, se puede comprobar especialmente en la transición que va del libro *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) a *Learning from Las Vegas* (1972). En éste último se defiende con vigor una arquitectura basada en el signo y, por esto, en un campo semiótico inmanente, del que es difícil que pueda trascender una crítica, pues se trata de por sí de un sistema “abierto hasta el infinito”⁴⁷⁵, como ellos mismos reconocen. Lo signico en Venturi no dejará de ser la evocación *avant la lettre* del simulacro baudrillardiano, como podemos ver en la descripción que da del “motel Modern Miami-Beach [que], situado en una zona desértica de la autopista al sur de Delaware, recuerda al conductor cansado el lujo acogedor de un lugar de vacaciones tropical”⁴⁷⁶. El simulacro no sería otro que recrear

⁴⁷⁵ Scott Brown, “Pop Art, permisión y planeamiento”, en Scott-Brown, Venturi, *Aprendiendo*, 27.

⁴⁷⁶ Scott-Brown, Venturi, “Un significado para los aparcamientos A&P o aprendiendo de Las Vegas”, en *Aprendiendo de todas las cosas*, 33.

un falso Miami Beach en la noroesteña Delaware, al borde de una autopista cualquiera, en un lugar sin identidad. Y el simulacro, en definitiva, es la pérdida de todo referente *dentro del mundo* y, por lo tanto, de la posibilidad de una crítica con verdadero fundamento, porque no habría punto de vista desde el cual realizarla.

Si Frank Stella se extasiaba con la experiencia de la autopista recorrida a oscuras, sin signo alguno que la demarcara o delimitara, como pura abstracción del espacio, Venturi se extasiaba con “la arquitectura representativa surgida al borde de las autopistas”⁴⁷⁷. Arquitectura hecha de signos y adaptada o diseñada para la velocidad del coche, arquitectura de “grandes espacios, altas velocidades y programas complejos”⁴⁷⁸. Pero, ¿no se apoya en realidad esta arquitectura del signo en el espacio puro y con tendencia al infinito que era la base de la arquitectura ortodoxa moderna, a pesar de todo? Por ejemplo, se dice que “el aparcamiento del A&P es una fase actual de la evolución de los grandes espacios desde Versalles [...] Desplazarse en este paisaje es desplazarse por una trama expansiva enorme: la megatrama del paisaje comercial”⁴⁷⁹. Por esto estaríamos dentro de unas mismas coordenadas, sea en su forma despojada de todo signo, mínima en lo formal, sea en la reacción a esto mínimo que lo llena todo de signos cada vez más grandes, que Venturi propugna como unificadores centros gravitatorios de atención para esta megatrama. En nuestra opinión ni una ni otra alternativa consiguen salir de las coordenadas que determinan la conciencia del hombre moderno –“desde Versalles”.

Así, la inclusión de Venturi sería una *inclusión excesiva*, de la misma manera que la de la arquitectura moderna ortodoxa y la del Minimal era una *exclusión excesiva*. Esta inclusión excesiva no lo será quizás a nivel formal y arquitectónico, porque cada proyecto en concreto exigirá una selección de signos y de formas de entre todos los que se pueden escoger en función del programa, del contexto, etc. El exceso de Venturi se daría, por un lado, a un nivel ontológico fundamental, en el que, como hemos visto, exalta el mismo tipo de espacio sobre el que se fundamentaba la ortodoxia moderna – que es el determinado por la esencia de la técnica. Por otro lado, su afán integrador parece incapaz de tomar verdadera conciencia de los efectos existenciales que puede tener sobre cada individuo una cultura basada en la inmanencia auto-satisfecha y, por esto también, programas arquitectónicos demasiado complacientes con ésta.

Por otro lado, de la misma manera que la visión holística de los genios de la ortodoxia moderna puede ser vulgarizada de un modo lamentable e, incluso, alienante, también lo puede acabar siendo la arquitectura que parte de los postulados de Venturi, como se comprobará en los años ochenta y noventa, cuando la arquitectura de la posmodernidad alcance su cénit –de lo que da cuenta el propio Venturi ya en el año 77, en una nota a la segunda edición de la obra. Por esto debemos dar la razón a Santiago Amón cuando defiende la integridad y validez de los movimientos artísticos y arquitectónicos aunque sean en apariencia opuestos en sus tendencias: lo importante no será su apuesta plástica concreta, sino la integralidad de su concepción, que debe ser respetada. Por esto también, lo verdaderamente “inclusivo” en último término ha de ser lo onto-estético al modo de Amón. Algo análogo afirma también Vincent Scully cuando dice que “no hay aquí [entre Venturi y el Movimiento Moderno] seguramente disputa con Le Corbusier, ni siquiera con Mies, a pesar de la regularidad universal de las formas de este último.

⁴⁷⁷ Scott-Brown, Venturi, “Un significado”, en *Aprendiendo de todas las cosas*, 33.

⁴⁷⁸ Scott-Brown, Venturi, “Un significado”, en *Aprendiendo de todas las cosas*, 34.

⁴⁷⁹ Scott-Brown, Venturi, “Un significado”, en *Aprendiendo de todas las cosas*, 36.

Diversas especies de gran calidad pueden habitar el mismo mundo”⁴⁸⁰. Ambos estarían apuntando a un ámbito “más grande, más humano”⁴⁸¹. Si son capaces o no de alcanzar este ámbito no compete propiamente al objetivo de nuestra tesis, aunque hayamos dado ya aunque sea una respuesta provisional a esta cuestión.

En cualquier caso, fundamentalmente nos interesa de Venturi la adopción de una lógica como la *both/and*, que permite abrir caminos de todo tipo, ya sea en lo compositivo o en lo expresivo, y una relación diferente, más rica y posibilista, con las realizaciones artísticas heredadas del pasado. Sin embargo, a nivel existencial lo ‘heredado del pasado’, según el parecer de Heidegger, puede ser una relación defectuosa con el ser, que conduce a modos existenciales inauténticos. Este punto sobrepasa los objetivos programáticos de Venturi, pero va a constituir una de las claves de la obra de Muñoz quien, como veremos, propondrá una corrección a la poética *both/and* de una manera sí propiamente barroca –esto es, a diferencia de Venturi, contemplando el marco general de todo lo humano, como hacía el Barroco.

1.2.3 INFLUENCIA INMEDIATA: AÑOS SETENTA Y OCHENTA

LA TEORÍA Y EL ARTE DE ROBERT SMITHSON

Como pudimos conocer gracias a Neal Benezra, Muñoz tomó la obra y la escritura de Robert Smithson como una de sus grandes influencias personales y artísticas. Por esto, en este punto estimamos necesario realizar una breve exploración de su pensamiento y de su obra. Como dice el historiador del arte Jack Flam en su introducción a los *Collected Writings* de Smithson, obra de la que también es editor, en Smithson se va a dar una conjunción inseparable entre obra artística y obra escrita, exactamente cómo – ésta es una de nuestras hipótesis– se va a dar también en Juan Muñoz. Como revela Flam, será en torno a 1964 cuando Smithson llegue a una madurez simultánea tanto en su escritura como en su empeño artístico, y esto coincide –para él, no por casualidad– con el descubrimiento de la obra de Jorge Luis Borges. Más arriba vimos cómo Santiago Amón postulaba la extrañeza consustancial de los objetos en su cotidianidad, extrañeza fundada en un aparente vacío ontológico cuyo conocimiento se encuentra oscurecido por la costumbre; como también ya entonces citamos la respuesta de Muñoz a la entrevista con Jean-Marc Poinot en 1987, en que afirmaba que perseguía para sus obras [cita] un efecto de extrañeza exactamente igual al provisto por la obra de Borges. Afirma Flam que en Smithson se encuentra un deseo “similar [al de Borges] de combinar lo abstracto y lo específico, y una pasión similar por una reflexión filosófica intensamente destilada”⁴⁸². La escritura de Muñoz constituye un gran ejemplo de estos mismos rasgos, y no es extraño que, como dice Benezra, grandes fragmentos de los escritos de Smithson se encuentren copiados y comentados por Muñoz en sus papeles personales. Por otro lado, tanto Muñoz como Smithson se van a caracterizar por su “carácter juguetón y [por su] humor”, pero en una mezcla particular que revierte en lo que es “al mismo tiempo divertido y mortalmente serio”⁴⁸³. Pero, ¿por qué “mortalmente serio”? Porque en Smithson –especialmente a diferencia del segundo

⁴⁸⁰ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 10.

⁴⁸¹ Scully, “Introduction”, en Venturi, *Complexity and Contradiction*, 11.

⁴⁸² Jack Flam, “Introduction: Reading Robert Smithson”, en Robert Smithson, *Collected Writings*, (Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1996), XIV.

⁴⁸³ Smithson, *Writings*, “Introduction”, XV.

Venturi– encontramos desarrollado un pensamiento específico de gran hondura en torno al lugar de lo humano en el mundo. Este pensamiento, como es bien conocido, va a tener su núcleo en torno al concepto de ‘entropía’.

Robert Smithson empezó su carrera ‘madura’, a mediados de los años sesenta, bajo la estela del Minimalismo. Por ejemplo con piezas como *Quick Millions* (1965) (cf. infra.).

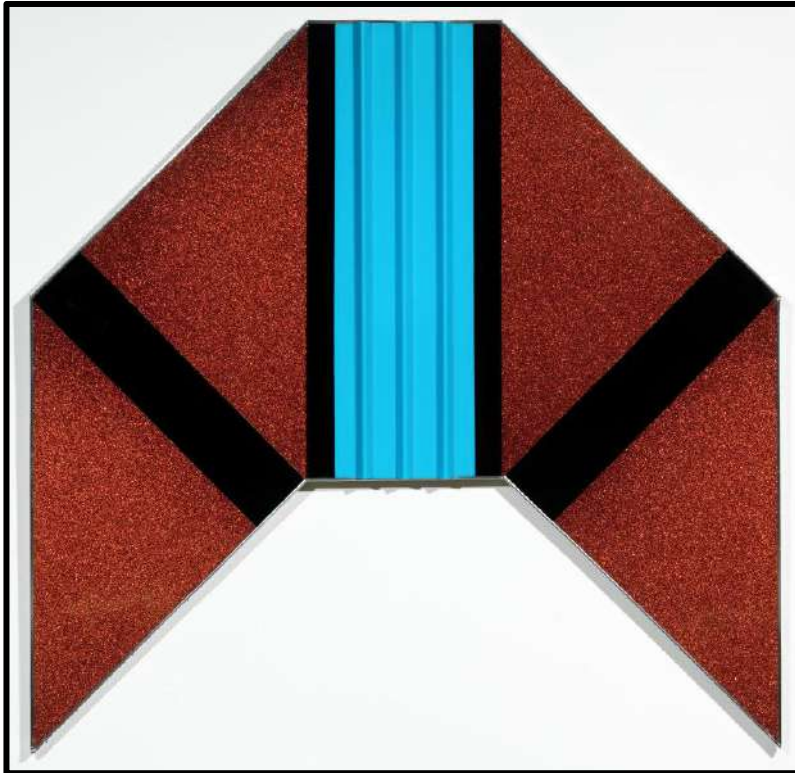


Figura ‘x’
Robert Smithson, *Quick Millions* (1965).
Paneles en plástico rojo brillante, negro y azul claro sobre marco de madera y varillas metálicas.
137,2 x 142,2 cm. Centre Pompidou, París.

En una breve nota para la pieza la describe como “obra terminal: sellada, impenetrable, no reveladora –para siempre oculta. [...] Uno podría decir también [de ella] que postula un «no-contenido»”⁴⁸⁴. Estos rasgos, como pudimos ver más arriba,

son los propios de la poética minimalista, en su cénit en este mismo año de 1965 –en este caso concreto con los rasgos, quizás, de las piezas que se estaban haciendo en aquel momento más bien en la escena artística californiana. Sin embargo que esto sea revelado de esta forma tan franca y directa debe hacernos sospechar: detectamos un tinte irónico, casi burlón, que afecta ya en 1965 a Robert Smithson –presente quizás también en el título de la propia obra. Este juego es el que le permite utilizar ya entonces algunos de los recursos formales del Minimal para sus propios objetivos, como podremos ver en otra pieza que se encuentra en el Pompidou, *Mirror Vortex* (1964).

⁴⁸⁴ Smithson, *Writings*, “Quick Millions”, 3.



Figura 'x'

Robert Smithson, *Mirror Vortex* (1964).

Acero pintado, espejos, codos metálicos.

87,5 x 144,8 x 63,5 cm

Cada triedro : 87,5 x 72 x 72 cm. Centre Pompidou, París.

La pieza es en sí una modificación del cajón de acero de Tony Smith, de su tradicional forma cúbica a una trapezoidal, sobre la base combinatoria de tres triángulos equiláteros. A diferencia de la pureza de la piezas de Judd –que se encuentra aquí representada en el pulido del mismo cajón– Smithson abre el contenedor de acero para distorsionar para siempre la posibilidad de una Gestalt unificada. Cada triedro contiene cristales de espejo

cortados y unidos en ángulo de tal manera que el espectador que contempla la pieza desde arriba ve dislocada su visión al modo de un caleidoscopio. Pero, a diferencia los caleidoscopios más comunes, de sección circular o hexagonal, en primer lugar aquí la visión no aparece centrada –por ejemplo en uno sólo de los triedros– o al modo estereoscópico, sino en tres puntos al mismo tiempo, lo que se convierte en una garantía doble de que la imagen no pueda quedar unificada de ninguna manera, sino que se multiplique más allá de la capacidad de visión del espectador –hacia los lados, y de un lado para otro. Más aún, podríamos conjeturar que Smithson nos está presentando expresamente tan sólo la mitad de un hexágono, privándonos de la otra mitad, que ‘completaría’ la obra. Ésta sería una tercera manera de garantizar que el espectador no pueda alcanzar una imagen unitaria, sino que su experiencia quede irremediamente abierta y fragmentada.

Por otro lado, en la geometría de los espejos encontramos una exposición temprana del concepto cristalográfico de Smithson, en el que las facetas de difracción son expresión del modo concreto en que los átomos y las moléculas toman forma tridimensional al acumularse, al que unirá al mismo tiempo –pues en Smithson estarán ambos conceptos relacionados, ya veremos de qué manera– la idea del vórtice, de lo abismal. Pero en el caso que nos ocupa, el abismo circula simultáneamente hacia abajo, por la propia forma cóncava de los triedros hacia el interior de su cajón, como hacia arriba, por el reflejo de estos espejos. La visión, pues, circula a la vez hacia arriba y hacia abajo, hacia la izquierda y la derecha. Por otro lado, el ángulo de los cristales parece diseñado de tal manera que el espectador que se asoma no se vea él mismo reflejado. Por esto la pieza es fría, como indica su propia materialidad y, aunque ‘abierta’, lo hace de tal manera, como decimos, que el espectador se vea excluido –o que sólo sea incluido a la manera

de lo perceptivo. Este rasgo puede parecer, de nuevo, propio de la poética Minimal, pero, como veremos más adelante, se trata ya de una evolución que nos sitúa dentro de la teoría estética propia de Smithson.

En un texto del año 1965 Smithson interpreta la fisicalidad o materialidad de la obra de Judd a partir de la idea de “materia primera”, añadiendo además que “Judd ha descubierto un nuevo tipo de «arquitectura», pero sus métodos contrarios hacen que su «arquitectura» parezca que esté hecha de «anti-materia.” Y remata: “Quizás «materia primera» y «anti-materia» sean lo mismo”⁴⁸⁵. Como nosotros ya nos encargamos de analizar, si las piezas minimalistas se pueden considerar “anti-materia” lo podrían ser en la medida de su relación con la esencia de la técnica, esto es, como materia que ha sido desocultada –en lenguaje heideggeriano– en virtud de un desarraigo con su raíz ontológica, y dispuesta a la manera de ‘existencias’. Más aún: no sólo en tanto que ‘materia’, sino en tanto que icono que concentra la esencia de la técnica misma y, en tanto que ‘esencia’, de una naturaleza diferente a la materia. En este sentido añade Smithson que “el arte de Judd parece pertenecer a un orden de dureza creciente, como las formaciones geológicas. Él ha puesto el espacio en la forma de depósitos. Estos depósitos vienen de su mente más que de la naturaleza. [Judd] está implicado en lo que podría llamarse «El Descendimiento del Espacio Infinito»”⁴⁸⁶. O bien, en torno a la obra de Robert Morris: “extensiones de la mente cartesiana son llevadas a los puntos de no retorno más atenuados a través de una anulación sistemática del movimiento. La cosmología de Descartes es llevada a una paralización”⁴⁸⁷.

Vimos cómo la pieza Minimal proyectaba y se enmarcaba en un espacio isótropo e infinito al modo cartesiano –en cuya antropología, además, se daba una separación de partida entre *res cogitans* y *res extensa*, de la misma manera en que Smithson afirma que esta proyección proviene “de su mente [de Judd] más que de la naturaleza”, o refiere directamente a Descartes en el caso de la obra de Morris. La novedad la encontramos ahora en que Smithson identifica la materialidad de la obra de Judd no como un depósito de materia, sino de espacio, espacio que ha quedado acumulado con dureza geológica, esto es, con una temporalidad de escala gigantesca, en el que el tiempo es una “infinitud de superficies o de estructuras”⁴⁸⁸. Por un lado, para nosotros esta ‘dureza’ no sería más, de nuevo, que el modo absolutamente tiránico de imponer un modo de desocultamiento que violenta ontológicamente a los entes y que, por esto, resulta ajeno a ellos. Por el otro, como decíamos, la materialidad de la pieza Minimal apunta más allá de sí misma, a la propia esencia de la técnica, a pesar de que Smithson afirme que “la conciencia de la caída última tanto de la tecnología mecánica como eléctrica ha motivado a estos artistas [minimalistas] a construir sus monumentos a o contra la entropía”⁴⁸⁹. Es precisamente porque su trasfondo verdadero corresponde a la esencia de la técnica que determina a los entes (esto es, a las obras minimalistas) a situarse en el espacio también de forma isomórfica, al modo de depósitos o acumulación como quiere Smithson, concepto que parece análogo al modo heideggeriano de las ‘existencias’⁴⁹⁰. Por otro lado, ¿qué es el modo de ‘existencias’ en Heidegger sino la

⁴⁸⁵ Las tres citas se encuentran en Smithson, *Writings*, “Donald Judd”, 5.

⁴⁸⁶ Smithson, *Writings*, “Donald Judd”, 6.

⁴⁸⁷ Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 19.

⁴⁸⁸ Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 11.

⁴⁸⁹ Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 12.

⁴⁹⁰ En el texto “A Thing is a Hole in a Thing it is not” (1968), Smithson describe admirativamente la Peligre Dam, sita en la República de Haití, como una “estructura masiva con sus cascadas artificiales y su disposición simétrica [que] se erige como una fachada inmóvil. [Su estructura, compuesta por

materia que está siempre dispuesta para ser utilizada, esto es, paralizada *de facto* en espera de uso? El límite de la proyección cartesiana de la materia implica que se bordee otro territorio, que es, como decimos, el de la esencia de la técnica. En otro artículo afirma que “en el interior de estos lugares [supermercados y tiendas de descuento] se encuentran mostradores laberínticos con montones de productos apilados ordenadamente; fila a fila todo es conducido al olvido consumista”⁴⁹¹, recordando, pues, el ideal de artista de Sol LeWitt, que era el de “dependiente haciendo el inventario de su tienda”⁴⁹².

Resulta también sugerente que Smithson evoque aquí el subgénero artístico de los descendimientos de Cristo (“deposition” en inglés). En Heidegger la *Gestell* es uno de los mayores riesgos existenciales para nuestro ‘descendimiento’ ontológico, esto es, nuestro ‘haber sido arrojados’, lo que nos puede conducir a una vida inauténtica. De la misma manera que el Cristo desciende ya muerto de la cruz, nosotros ‘descendemos’ a una muerte en vida en el alejamiento de nuestra fuente ontológica.

Smithson añade también que “lo «inconsciente» no tiene lugar en [el] arte [de Judd]. Su estado cristalino de mente se ha apartado de las inundaciones orgánicas del «action painting». [Judd] traduce sus conceptos en artificios que son hechos, sin ninguna representación ilusionista”. De nuevo, nos retrotraemos a la crítica que hicimos al Minimal, por el que la aparente presencia “cristalina” de la pieza tan sólo era posible en virtud de tres ocultamientos fundacionales y fundamentales –y que quedan fuera del ámbito consciente tanto para el artista como para un espectador poco entrenado: de ahí que parezca que “lo «inconsciente»” no tiene lugar. Lo “cristalino”, pues, no sería más que un modo falaz de creación con base en una antropología de la escisión dualista⁴⁹³.

En cualquier caso, y más allá de nuestra interpretación, parece que Smithson relaciona su concepto de “anti-materia” con una acumulación o concentración sedimentaria de espacio –como si la materia, al concentrarse en virtud del tiempo (de espera infinita), se convirtiera en puro espacio. Smithson remata su artículo sobre la obra de Judd con la siguiente afirmación:

“El concepto de «anti-materia» sobrepasa y lo llena todo, provocando que estas obras tan bien definidas estén al borde de la noción de la desaparición. El fenómeno importante será siempre la falta básica de sustancia en el corazón de los «hechos»”⁴⁹⁴.

En “Entropy and the New Monuments” (1966) afirma que el arte de Judd “se desvanece en una serie de intervalos sin movimiento basados en el orden de los sólidos”⁴⁹⁵. Para

contrafuertes de hormigón de 250 pies de altura] nos transmite una inmensa escala y poder. Investigando las formas físicas de estos proyectos podríamos adquirir un conocimiento estético inesperado. No estoy aquí interesado en las “funciones” originales de estos grandes proyectos, sino con lo que sugieren y evocan” [en Smithson, *Writings*, “A Thing is a Hole in a Thing it is not” (1968), 95-96]. El fragmento es significativo en la medida en que Heidegger discute ejemplos similares a éste en relación con la esencia de la técnica. En la presa lo que se acumula es agua, que queda como existencia preparada para ser utilizada. A Smithson no le interesa la función en concreto de la presa, sino lo que ésta sugiere, que es poder a una escala inmensa. En este sentido, ¿qué es la *Gestell* sino el inmenso poder de desocultar *todo* *ente* de una única manera?

⁴⁹¹ Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 13.

⁴⁹² Citado en Marzona, *Arte minimalista*, 68.

⁴⁹³ Por otro lado, compárese esto “cristalino” con la arquitectura diáfana del Movimiento Moderno, en donde tampoco habría o quedaría lugar para lo “inconsciente”.

⁴⁹⁴ Smithson, *Writings*, “Donald Judd”, 6.

nosotros la “desaparición” o el “desvanecimiento” de la obra Minimal tendría que ver con su falta de “presentness”, por decirlo al modo de Michael Fried, o bien, como vimos a partir de la crítica de Richard Serra, porque su materia no es realmente física y táctil, sino meramente óptica, y, por esto, evanescente, sin una verdadera gravitación⁴⁹⁶. En cualquier caso, como hemos visto, partiendo del Minimal Smithson llega a una serie de conclusiones cuya naturaleza parece pertenecer más bien a la metafísica y a la ontología, en la medida en que concluye en esta “falta básica de sustancia en el corazón de los «hechos»”. En este mismo sentido, resultará también de la mayor importancia para el próximo análisis de las ideas propias de Smithson la identificación que éste ha realizado de “materia primera” –especialmente en tanto que “primera”– con “anti-materia” –especialmente en tanto que “anti”. Esto se ha de enmarcar en el interés que Smithson declara por “los orígenes y los comienzos primordiales [...] la naturaleza arquetípica de las cosas”⁴⁹⁷.

En esta época Robert Smithson y Nancy Holt, su mujer, iban regularmente de excursión con el matrimonio Judd a diferentes canteras o minas abandonadas en las cercanías de la ciudad de Nueva York, con el fin de recoger minerales. Según Jack Flam, estas excursiones se realizaban también a espacios urbanos en declive o a páramos industriales o postindustriales. Según afirma el mismo Flam, el interés de Smithson por este tipo de sitios se habría visto reforzado por la famosa entrevista a Tony Smith publicada en 1966, de la que ya hemos hablado, en la que describía “un paisaje artificial sin precedente cultural”. Si lo recordamos por un momento, Smith vivía como epifanía un viaje nocturno por una autopista en pleno proceso de construcción. En el texto “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” (1968) Smithson desarrolla su interés por este tipo de lugares, ya más allá de la idealidad espacial propia del Minimal, que quedaba confinada al perfecto cubo blanco de la sala de exposición y a un marco de pensamiento cartesiano. Refiere, por ejemplo, cómo cree más cercano a la verdad y, por esto, de mucho mayor interés, un solar en fase inicial de construcción –en pleno rebaje, movimiento de tierras, etc.– que el edificio acabado en sí. Se recrea en la descripción de la maquinaria industrial que, para él, está paradójicamente más allá de la mera técnica humana en la medida en que “incluso las herramientas más avanzadas están hechas de la materia bruta de la tierra [y, por esto] no son muy diferentes en este aspecto respecto a las del hombre de las cavernas”⁴⁹⁸. Veamos en qué términos describe esta fascinación:

“Con semejante maquinaria la construcción toma el aspecto de la destrucción; quizás ésta es la razón por la que ciertos arquitectos odian las niveladoras y excavadoras. Parecen convertir el terreno en ciudades inacabadas [hechas] de escombros organizados. Un sentido de planificación caótica engulle rincón tras rincón [...] La construcción se enfrenta a un singular estado salvaje

⁴⁹⁵ Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 11.

⁴⁹⁶ En este sentido, y de la misma manera que hemos hecho nosotros, Smithson relaciona el marco general de la obra minimalista con la arquitectura del Movimiento Moderno, de la que afirma: “la tan denigrada arquitectura de Park Avenue, conocida como «cajas de cristal frío», conjuntamente con la modernidad manierista de Philip Johnson, han ayudado a promover un estado de ánimo entrópico” [en Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 12]. Pero también lo hace con la arquitectura del Levittown suburbano americano “cuyo infinito número de desarrollos de vivienda en el boom de la posguerra han contribuido también a una arquitectura de la entropía” [en Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 13]. Sin embargo, en el artículo “Ultramoderne” (1967) [véase en Smithson, *Writings*, “Ultramoderne”, 62-5, y originariamente en *Arts Magazine* (Septiembre-Octubre 1967)] se inclina por el estilo más bien sólido que llama “Ultramoderno”, realizado en los años treinta en NYC.

⁴⁹⁷ Smithson, *Writings*, “Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution”, 286.

⁴⁹⁸ Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 101.

cuando los camiones cargadores vacían y arrastran la tierra de un lado para otro. [...] Estos procesos de construcción pesada tienen un tipo arrollador de grandeza primordial. [...] La alteración real de la corteza terrestre a veces es muy cautivadora, y parece confirmar el Fragmento 124 de Heráclito, «El arreglo más hermoso se parece a un montón de basura reunido al azar»⁴⁹⁹ [en el original inglés: "The most beautiful world is like a heap of rubble tossed down in confusion."]. Las herramientas del arte han estado demasiado tiempo confinadas al "estudio". La ciudad nos da la ilusión de que la Tierra no existe. [Michael] Heizer llama sus proyectos de tierra «la alternativa al sistema absoluto de la ciudad»⁵⁰⁰.

Si un poco más arriba Smithson expresaba su interés por la "materia primera", esta cita va a suponer una continuidad temática en la medida en que destaca lo "primordial", que queda en este caso identificado con "un singular estado salvaje" que es descrito como cercano a un caos, que sería tal no sólo porque sobrepasa en mucho la escala humana – al modo de una sublimidad romántica– sino porque en Smithson este *khaos* –en griego, 'boca o fauces abiertas'– casi parece establecerse como un principio metafísico. Es natural, pues, acudir en este contexto a Heráclito, uno de los primeros filósofos de la tradición occidental y, quizás, el de más fertilidad sugestiva para la filosofía contemporánea desde Nietzsche. El fragmento 124 utiliza la palabra "cosmos", que se ha traducido en español como "arreglo", mientras que Smithson utiliza una traducción inglesa que lo toma en el sentido de "mundo" ["world"]. Esto no es casualidad: a Smithson le interesa aquello que la trama de la ciudad, la tradición de la historia del arte y el contexto de las galerías –de la cultura humana en general–, parecen estar o haber estado ocultando. En cierto sentido realiza un movimiento análogo al que realiza Heidegger en filosofía, pero desde presupuestos muy diferentes y con conclusiones lógicamente también diferentes. La belleza y, por lo tanto, la verdad del mundo, tendrán que ver con un tipo de confusión primordial como ley cósmica básica, que Smithson, desde su temprano interés vital por la geología, concebirá a partir de la idea de 'entropía'. Así, aquello "sin precedente cultural" –que decía Tony Smith– será tomado de forma mucho más amplia por Smithson, como verdaderamente aquello que es previo a toda cultura humana y, por esto, para él también siempre posterior. Lo humano –y, por esto, todo humanismo o antropocentrismo– no sería más que una fase en el conjunto de las eras geológicas, una capa más en su sedimento. Por esto paradójicamente Smithson acabará viendo en los paisajes postindustriales, en las canteras abandonadas, etc., no un paisaje "artificial" –de nuevo según la expresión de Tony Smith– sino una muestra radical y clarividente del principio que gobierna el cosmos. En "The Crystal Land" (del mismo 1966 que la publicación de la entrevista a Tony Smith) Smithson afirma que "las autopistas se entrecruzan entre las poblaciones y se convierten en redes geológicas de hormigón construidas por el ser humano. De hecho, el paisaje entero tiene una presencia mineral"⁵⁰¹. Por esto lo "artificial", en cualquier caso, sería cualquier desarrollo humano que niegue o ignore su propia relación con la entropía y, por esto, su no-perdurabilidad última, su contingencia y arbitrariedad consustanciales. Veamos cómo describe el propio Smithson la visita a la cantera de pizarra en Bangor-Pen Angyl, Pennsylvania:

"Conjuntos de pizarra suspendida se cernían sobre una balsa de agua verdeazul en el fondo de un profundo terraplén. Todos los límites y distinciones perdían su sentido en este océano de pizarra y provocaban el derrumbe de toda noción de unidad gestáltica. El [tiempo] presente caía

⁴⁹⁹ Hemos tomado la traducción del fragmento de la edición traducida de Roger Verneaux, *Textos de los grandes filósofos: edad antigua* (Barcelona: Herder, 1982), 12.

⁵⁰⁰ Smithson, *Writings*, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", 101-2.

⁵⁰¹ Smithson, *Writings*, "The Crystal Land", 8.

hacia adelante y hacia atrás en un tumulto de «de-diferenciación», por usar el término de Anton Ehrenzweig para entropía⁵⁰².

En “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” (1967) Smithson, a diferencia de la interpretación positiva –en tanto que posibilista– de Robert Venturi, reinterpretará de forma opuesta la dinámica de la trama suburbana característica del urbanismo americano –en cuya base, como vimos, estaba una proyección isotrópica e infinita del espacio. Smithson afirma en este sentido que “el paisaje no era un paisaje sino «un tipo particular de heliotipia» (Nabokov), un tipo de mundo auto-destructivo de postal, de inmortalidad fracasada y grandeza opresiva⁵⁰³. Un poco más allá lo llama “panorama cero” de “ruinas en reverso” en el que, para él, y a diferencia de la ruina romántica, “los edificios *se alzan* en ruinas [incluso] antes de ser construidos⁵⁰⁴. Smithson rastrea los lugares más descuidados o abandonados por el hombre con el objetivo de encontrar el rastro anticipado de un futuro que ha de sobrevenir necesariamente en la medida en que ignora su propia dinámica entrópica, que es lo que lo lleva todo a “cero”. Este conjunto de ceros, esta negatividad concentrada y sedimentada aquí y allá que encuentra en su recorrido por Passaic, “son en un sentido los vacíos monumentales que definen, sin saberlo, las huellas de la memoria de un plató abandonado de [tiempos] futuros⁵⁰⁵. Lo que corresponde a un lugar de este tipo es la ausencia de todo centro. Y, efectivamente, Smithson encuentra que el centro de la población ha sido ocupado por un parking gigantesco que “no tenía nada de interesante o extraño [pero] sin embargo recordaba el cliché de la idea de infinitud⁵⁰⁶. Por esto “el centro de Passaic no era centro –era más bien el típico abismo o un vacío ordinario⁵⁰⁷, en la medida en que “la racionalidad de la cuadrícula en el mapa se hunde en lo que supuestamente debiera definir⁵⁰⁸. Por esta razón el recorrido de Smithson en búsqueda de los “monumentos” de Passaic irónicamente describirá más bien no-monumentos, porque ninguno de ellos está dedicado a conmemorar nada: o más bien conmemoran –desde su particular punto de vista– un pasado que la sociedad humana habría olvidado interesadamente y que volverá entrópicamente en el futuro. O, quizás, dicho con mayor precisión, un futuro que *siempre ha estado aquí*, igual que las capas sedimentadas del pasado. Por esto Smithson se pregunta: “¿Ha reemplazado Passaic a Roma como La Ciudad Eterna?”⁵⁰⁹.

Sea un solar en construcción, una cantera o una mina, los lugares más improbables en pleno *sprawl* suburbano americano o bien el desierto del suroeste de los Estados Unidos, todos tienen en común que son lugares que muestran “un grado cero, donde la materia choca contra la mente, donde las ausencias devienen evidentes, [...] donde el desintegrarse del espacio y del tiempo se torna patente⁵¹⁰. Esto es, donde se ha hecho evidente el principio entrópico por el que “la energía es más fácilmente dilapidada que obtenida⁵¹¹.

⁵⁰² Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 110.

⁵⁰³ Smithson, *Writings*, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, 72.

⁵⁰⁴ Smithson, *Writings*, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, 72.

⁵⁰⁵ Smithson, *Writings*, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, 72.

⁵⁰⁶ Smithson, *Writings*, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, 73.

⁵⁰⁷ Smithson, *Writings*, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, 72.

⁵⁰⁸ Smithson, *Writings*, “The Spiral Jetty” (1972), 147.

⁵⁰⁹ Smithson, *Writings*, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, 74.

⁵¹⁰ Smithson, *Writings*, “Fragments of an interview with P. A. [Patsy] Norvell” (1969), 194.

⁵¹¹ Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 11.

Esta concepción va a implicar, como poco a poco estamos comprobando, el apartamiento teórico y práctico de Smithson de la poética minimalista. Por un lado, en la medida en que considera que, a diferencia de la teoría de la percepción en que se basa el Minimalismo, “la realidad «curva» de la percepción sensorial opera dentro y a la vez fuera de las abstracciones «rectilíneas» de la mente”⁵¹². Por esto afirma que “no estaba interesado en llenar una galería con otra cuadrícula. Estaba interesado en capturar el sentido de expansión y lejanía fuera del espacio de la habitación”⁵¹³. Aunque, como pretendimos exponer más arriba, el Minimal proyectaba virtualmente esta cuadrícula cartesiana más allá de la sala de exposición, Smithson considerará esta proyección como una idealidad ajena a la verdadera dinámica de cada material y, a su vez, y de forma principal, a la ley cosmológica a que se debe. Esta retícula será para él una extensión de la supuesta capacidad de dominio del hombre sobre lo óntico, como una manifestación propia de lo que hemos denominado inmanencia auto-satisfecha. Por esto, y a diferencia de nuestro punto de vista, no será capaz de reconocer que en realidad la esencia de la técnica domina o puede dominar sobre el ser humano de la misma manera en que lo hará, para él, el principio entrópico⁵¹⁴. Siguiendo con su crítica a toda idealidad alejada de la cualidad de lo matérico, tomará “las ideas unitarias simplistas o *gestalt* [como] parte de una falacia expresiva, [como un] alivio tras los horrores de la dualidad [irreconciliable]”⁵¹⁵. En la segunda entrevista con Dennis Wheeler se permite incluso sugerir que los “Specific Objects” de Donald Judd son una mera ficción, “como tratar de convencer a la gente de que los ángeles existen”⁵¹⁶ –a lo que Wheeler añade “una broma”. Este alivio sería, de nuevo, propio de esta auto-protección que el hombre se ofrece a sí mismo con tal de no enfrentarse a aquello que escapa de él y amenaza con destruirlo. En cierta manera, nosotros ya estuvimos de acuerdo en esto cuando observamos que las piezas minimalistas se constituían a partir de un auto-engaño o auto-ocultamiento, aunque sea a partir de razones más o menos divergentes con las de Smithson.

Por otro lado, este apartamiento de la poética Minimal se dará también en la medida en que Smithson llegue a la conclusión de que los procesos industriales de elaboración de materiales –como el acero o el plástico, tan utilizados en los objetos minimalistas– son procesos de refinamiento con vistas a la obtención de materiales ‘ideales’ y, por lo tanto, que se apartan de “otros procesos de un orden más fundamental”⁵¹⁷. En este sentido afirma que la “ideología tecnológica no tiene otro sentido del tiempo más que el inmediato de «oferta y demanda»”, y que estos procesos “funcionan como anteojeras para el resto del mundo. Como las «pinturas» refinadas del estudio, los «metales» refinados del laboratorio existen dentro de un «sistema ideal»”⁵¹⁸. Lo ‘ideal’ es aquello que, al pretender que sea siempre idéntico a sí mismo, se aparta del tiempo propio de la materia, de su proceso natural de decaimiento, transformación, corrosión, etc. En cualquier caso el material refinado industrialmente sería tan sólo un momento más dentro de esta secuencia temporal indefinida. Lo que falsea el arte, para Smithson, es la

⁵¹² Smithson, *Writings*, “The Spiral Jetty” (1972), 147.

⁵¹³ Smithson, *Writings*, “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson”(1969-1970), 211.

⁵¹⁴ Sobre la similitud o divergencia entre las ideas de Heidegger y las de Smithson se discutirá al inicio de la segunda parte de la tesis.

⁵¹⁵ Smithson, *Writings*, “Fragments of an interview with P. A. [Patsy] Norvell” (1969), 193.

⁵¹⁶ Smithson, *Writings*, “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson”(1969-1970), 212.

⁵¹⁷ Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 106.

⁵¹⁸ Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 106.

pretensión de que este material que se pretende tomar y destacar en su forma ‘pura’ sea capaz de existir fuera del curso propio del tiempo, que está marcado por la entropía. En este sentido, “uno podría oponerse a volúmenes «huecos»» [minimalistas] en favor de «materiales sólidos», pero no existen materiales sólidos, todos contienen cavernas y fisuras”⁵¹⁹, es decir, todo está regido por una ley entrópica que impide el mantenimiento en el tiempo de un orden ideal y que lo aboca todo, a largo plazo, a un desorden irreversible.

Para Smithson la entropía es el motor general del universo, el marco en el que se ha de comprender la existencia de todo ente, incluido el ser humano. Por esto, como dice Jack Flam, su querrela contra el *High Modernism* de la línea de Greenberg y Fried va mucho más allá que una mera disputa artística, y lleva todavía más al extremo la línea impuesta por el Minimal:

“Había también otra cuestión más profunda en juego, que tenía que ver con lo que Smithson consideraba como las limitaciones extremas de los modelos biológicos y humanísticos que, creía, eran la base de la tradición occidental en tanto que tal”⁵²⁰.

Para Smithson el humanismo –incluyendo el que tomaba la técnica como marco de referencia, como el Minimal, aunque éste pueda ser considerado el humanismo del tipo más débil posible– situaba al ser humano y todo su aparato cultural por encima del resto de los entes, como centro de la creación y, por lo tanto, con la prerrogativa de interpretarla y hacerla a su medida. En opinión de Smithson, esto es injustificado en la medida en que lo humano se ve sometido a la ley de la entropía exactamente igual que cualquier otro ente. Por esto, sus teorías, sus interpretaciones y sus obras no serían más que formas sedimentarias destinadas a ser sepultadas en el espacio y por el tiempo. Nada habría en ellas de definitivo, puesto que lo definitivo es tan sólo el movimiento entrópico. En este sentido el arte ‘humanista’ sería el arte que pretende trascender esta entropía intra-mundana y que, por esto, sitúa al ser humano en un más allá atemporal de esta realidad determinada por la ley entrópica cósmica. El verdadero arte, según Smithson, es el que no pretende escapar de la condición general en que el mundo se encuentra inmerso, antes bien, se alinea con él en una misma danza espacio-temporal, en un juego entre lo material y lo inmaterial –que, en este caso, sería la conciencia de la misma existencia de lo entrópico, que informa toda su obra. Vemos, pues, como Smithson se sitúa en una postura mucho más extrema respecto al rechazo de la tradición europea por parte de la americana que, como vimos, culminaba anteriormente en el Minimal. Esto es tanto así que para él “visitar un museo es una cuestión de ir de vacío en vacío [...] Ciego e insensato, uno continúa deambulando entre los restos de Europa, sólo para acabar en el gran engaño [que es] «la historia del arte del pasado reciente»”⁵²¹.

Según Jack Flam “Smithson veía y trataba el mundo como un texto enorme, reminescente de la biblioteca de Borges en “La Biblioteca de Babel”, que es sinónimo del universo mismo”⁵²². En su cuento Borges define esta biblioteca-universo como compuesta “de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. [En otra parte de los pasadizos que comunican estas galerías hexagonales] pasa una escalera espiral,

⁵¹⁹ Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 106-7.

⁵²⁰ Smithson, *Writings*, “Introduction”, XVIII.

⁵²¹ Smithson, *Writings*, “Some Void Thoughts on Museums” (1967), 41-2.

⁵²² Smithson, *Writings*, “Introduction”, XV.

que se abisma y se eleva hacia lo remoto”⁵²³. En último término esta Biblioteca “es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, [pero] cuya circunferencia es inaccesible”⁵²⁴. Flam compara esta definición con una cita de Pascal por la que Smithson tiene predilección y que, por esto, invoca varias veces en sus textos y entrevistas: “la Naturaleza es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna”⁵²⁵. Hay que decir que esta definición, aunque aplicada a Dios, tiene su origen en el medieval *Libro de los veinticuatro filósofos*, donde se dice, en su segunda definición, que *Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam*. Esta concepción del mundo como texto se ha de entender desde una concepción de la materialidad de la propia palabra –esto es, del signo– que Smithson compara con la materialidad de cualquier otro objeto mundano, especialmente el que se va a convertir en objeto paradigmático de su atención que, como hemos visto, es todo lo perteneciente al mundo geológico. Así, la fisicidad de las palabras se verá sometida a procesos análogos a los que experimentan los minerales y las rocas:

“Las palabras y las rocas contienen un lenguaje que se debe a una sintaxis de fisuras y rupturas. Observa una palabra el tiempo suficiente y la verás abrirse en una serie de fallas, en un territorio de partículas, cada una de ellas conteniendo su propio vacío”⁵²⁶.

Esta definición del signo, a través de esta serie de “fisuras y rupturas”, de “fallas” que contienen “cada una de ellas su propio vacío”, es análoga a la que Smithson ofrecía más arriba sobre todos los “materiales [pues todos, sean refinados o no] contienen cavernas y fisuras”⁵²⁷. Por otro lado, esta particular topografía físico-ontológica hace corresponder la descripción borgiana del laberinto del mundo, que incluía “vastos pozos de ventilación en el medio” –para las unidades básicas de su biblioteca-universo, añadiéndole además los abismos por los que se precipitaban, hacia arriba y hacia abajo, interminables escaleras espirales– con la descripción del centro de Passaic, New Jersey, paradigma del diseño urbanístico reticular americano, cuyo “centro [...] no era centro – era más bien el típico abismo o un vacío ordinario”⁵²⁸. En este sentido, parece más bien que el centro que estaría presente “en todas partes” del que hablan tanto Borges como Smithson tiene más bien un carácter ontológicamente negativo. De hecho, en el artículo “A Museum of Language in the Vicinity of Art” (1968), Smithson afirma lo siguiente:

“[*Joke o A Portend of the Artist as a Yhung Mandala* (1955)] es una inversión de la declaración de Pascal, por la que «la naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna»: en cambio en Reinhardt encontramos un Mundo del Arte que es una infinita esfera, cuya circunferencia está en todas partes pero cuyo centro no está en ningún sitio”⁵²⁹.

⁵²³ Jorge Luis Borges, *Cuentos completos*, “La Biblioteca de Babel” (Barcelona: Random House Mondadori, 2011) 137.

⁵²⁴ Borges, *Cuentos*, “La Biblioteca de Babel”, 138.

⁵²⁵ Smithson, *Writings*, “Introduction”, XV. La cita se encuentra también en: “The Domain of the Great Bear”, *Art Voices* (Fall 1966), a su vez en Smithson, *Writings*, 27. Y en: “A Museum of Language in the Vicinity of Art” (1968), que se encuentra en Smithson, *Writings*, 88.

⁵²⁶ Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 107.

⁵²⁷ Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 106-7.

⁵²⁸ Smithson, *Writings*, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, 72.

⁵²⁹ Smithson, *Writings*, “Museum of Language”, 88.

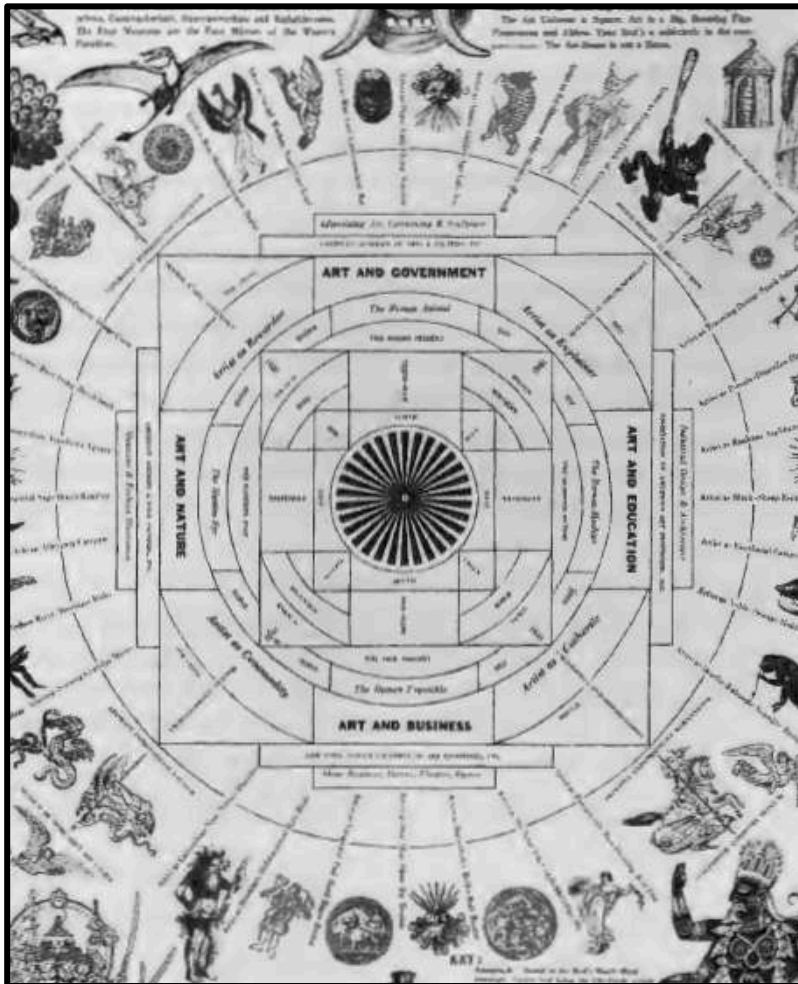


Figura 'x'
Ad Reinhardt, *Joke o A Portend of the Artist as a Yhung Mandala* (1955). Collage. Publicado en la revista *Art News* (Mayo 1956). Detalle.

A lo que sigue una cadena argumental en que se interpreta la obra de Reinhardt según la línea teórica principal de Smithson, donde se aclara que “el medio excluido en este *Joke* sumerge la mente en un pasado simulado y [a la vez] en un presente sin futuro. [...] Al fondo de este pozo no vemos «nada»”⁵³⁰. Vemos, pues, confirmada nuestra hipótesis por la que la interpretación más segura que Smithson realizaría de

la cita de Pascal es la que prefiere comprenderla, igual que en el caso anterior, de tal manera que el centro resulta un vacío o una falla ontológica fundamental⁵³¹. En cualquier caso, la preferencia por Pascal vendría determinada por la conciencia (casi) inconsolable de éste de hallarnos en un mundo de una infinitud inabarcable –es decir, sin circunferencia alguna⁵³². Y porque no sería abarcable, esto es, captable por entero desde un punto de vista firme o seguro, para Smithson tampoco tendría centro posible, pues toda posibilidad de centro sería una ilusión o ficción. Afirma de forma concluyente Smithson: “Estamos perdidos entre el abismo de nuestro interior y los horizontes sin fin fuera de nosotros”⁵³³. Es decir, propiamente se pone en duda tanto la existencia del centro como de la circunferencia porque no habría una verdadera relación entre ambos, ya que sería “imposible abarcar [la distancia entre] los dos”. Existen como ficciones con un cierto grado de existencia o con una existencia dudosa, que situarán al espectador “en una suspensión del destino”⁵³⁴ –del *telos*, se entiende.

⁵³⁰ Smithson, *Writings*, “Museum of Language”, 88.

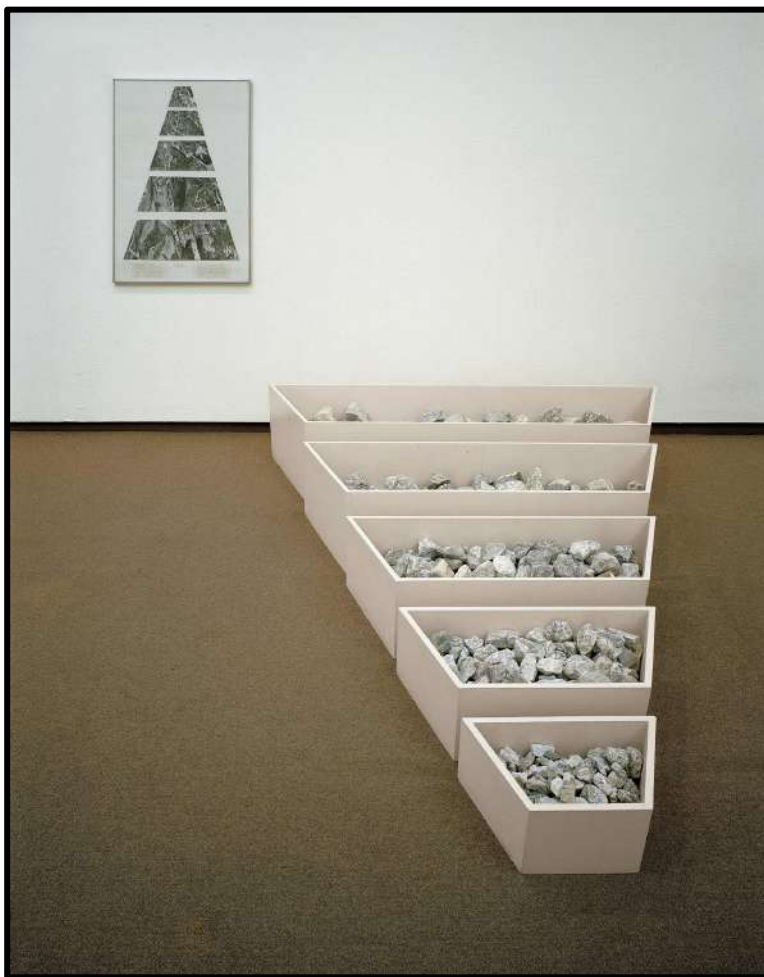
⁵³¹ En “The Establishment” (1968) Smithson también habla de una “arquitectura [...] incierta y sin centro [donde] los círculos de poder devienen cada vez más y más intangibles en la medida en que se mueven al borde de ninguna parte”. En Smithson, *Writings*, “The Establishment”, 97-8.

⁵³² De ahí que Smithson hable también de la “indiferenciación «oceánica»” –siguiendo a Freud– o bien de un “mundo de no-contención [“non-containment”]”. En Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 102.]

⁵³³ Smithson, *Writings*, “A Cinematic Atopia” (1971), 138.

⁵³⁴ Smithson, *Writings*, “Fragments of an interview with P. A. [Patsy] Norvell” (1969), 193.

Hay que reseñar que la concepción de Smithson se mueve en una dialéctica estricta entre un término material y un término que el autor denomina ‘mental’, sometidos ambos a una misma ley entrópica –el “estado salvaje” y la “materia primordial” que ya hemos citado. Si hemos denominado esta dialéctica como “estricta” es porque los dos términos deben encontrarse siempre presentes. Así, por ejemplo, Smithson criticará el Arte conceptual como un tipo de “neoidealismo, un tipo de huida de la fisicalidad...”⁵³⁵. Esto establece la lógica smithsoniana básica, que comprende el mundo como gramática necesariamente conjunta de los dos términos, en la medida en que “la superficie de la tierra y los productos de la mente [...] están [ambos] en estado constante de erosión”⁵³⁶. Sin embargo, esta dialéctica no tendría una resolución sintética al modo de Hegel –en un sentido ‘positivo’, de ‘avance’ y a la vez de reasunción de los dos términos anteriores– sino que la síntesis será el “grado cero” que conlleva la ley entrópica. Dice Smithson que “cuando las fisuras entre la mente y la materia se multiplican en un número infinito de huecos, el estudio [del artista] empieza a desmoronarse y a caerse como «La caída de la casa Usher», de manera que mente y materia se confunden infinitamente”⁵³⁷. Por esto también el futuro –el ‘avanzar’ de la dialéctica– es retrógrado, y colapsa por sí mismo en el pasado, para un presente propiamente entregado a la infinitud de la entropía, que no se moverá *realmente*. El “tiempo primordial” es a la vez el “tiempo final”⁵³⁸; esto es, un no-tiempo alguno.



Analícemos por un momento una de las obras clave de la serie realizada entre la mitad y finales de los años sesenta, denominada *Site/Non-site*.

Figura ‘x’
 Robert Smithson, *A Nonsite (Franklin, New Jersey)* (1968). Contenedores de madera pintados, piedra caliza, impresión en gelatina de plata, texto mecanografiado en papel y cartas de traslado, montado en un paspartú.
 Contenedores instalados: 41,9 x 208,9 x 261,6 cm.
 Paspartú: 103,5 x 78,1 x 2,5 cm. Impresión: 101,3 x 75,9 cm. MCA Chicago.

La figura a la izquierda de este texto nos muestra lo que Smithson denomina *Non-site* o “no-sitio”, que

⁵³⁵ Smithson, *Writings*, “Conversations between Wheeler and Smithson”, 208.

⁵³⁶ Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 100.

⁵³⁷ Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 107.

⁵³⁸ Ambas en Smithson, *Writings*, “Incidents of Mirror-Travel in Yucatan”, 131.

se pone en relación, a través del mapa cartográfico que cuelga de la pared cercana, con el *Site* o sitio en el que habría recogido el material geológico con el que colma los cinco contenedores que vemos en primer plano. En primera instancia, un análisis meramente formal nos muestra una evolución del objeto minimalista, que se encuentra en la forma geométrica y seriada de los contenedores, pero cuya lógica se ve sin embargo interferida por elementos ajenos a su poética, como el relleno irregular de los minerales en sí, o bien el acompañamiento ‘re-presentativo’ del mapa; lo primero impide una *gestalt* diáfana y lo segundo nos hace sospechar que lo que se ve no es lo que se ve, sino que más bien debe haber un elemento de relación o, quizás, de representación, entre ambos términos. En el caso concreto de esta obra, la idea relacional vendría reforzada por la correspondencia directa entre los cinco módulos contenedores y los cinco sectores en que se divide el mapa, como si cada módulo correspondiera con una sección concreta de coordenadas exteriores. En este sentido, según la historiadora del arte y crítica Phyllis Tuchman⁵³⁹, para Smithson la experiencia de la obra no podía ser completa si el espectador no trazaba el camino de vuelta desde el *Non-site* al *Site*, y viceversa. Era necesario, pues, que el espectador fuera físicamente al sitio demarcado por las coordenadas del mapa. Sin embargo, nada en el mapa indica el lugar exacto –esto es, el ‘centro’– en el que Smithson habría recogido su material. Tampoco nada en el material nos permite suponer que exista una correspondencia con el lugar señalado en el mapa –esto es, con la ‘circunferencia’. El espectador se encontraría, pues, entre dos polos cuya correspondencia exacta no es capaz de establecer: una ‘circunferencia’ (coordenadas delimitada por el mapa) cuyo ‘centro’ (la pieza física) podría ser en realidad el mismo para otras muchas ‘circunferencias’; con un ‘centro’ que se desvanece en la medida en que no se puede localizar su lugar exacto de origen, esto es, lo que permitiría delimitar el radio de su ‘circunferencia’. La ruptura de esta correspondencia re-presentativa establece una falla de sentido para la pieza, pues su completitud está inhabilitada por ambos extremos, y la experiencia del espectador ha de quedar abierta por necesidad. Esto es, creemos, precisamente lo que Smithson pretende que el espectador experimente: un vacío de sentido pero no sólo desde la idealidad gestáltica, como podía ser en la pieza minimalista, que dejaba al espectador en suspensión, sino desde una puesta en relación de lo mental, que se encuentra en la concepción y proyección interna de la obra, con lo matérico bruto, que se relaciona a su vez con la realidad física del mundo externo a la sala de exposición. Por esto afirma que “estos valores [de lo ideal] no tienen valor alguno. En la medida en que el efecto empalagoso de estos «valores» desaparece, uno percibe los «hechos» del borde exterior, la superficie plana, lo banal, lo vacío [“empty”], lo frío, vacío tras vacío [“blank after blank”]; en otras palabras, la condición infinitesimal conocida como entropía”⁵⁴⁰.

La idea de entropía nace en el ámbito de la física, más concretamente en la termodinámica, y tiene que ver con la medida del desorden dentro de un sistema cerrado y, por lo tanto, con la probabilidad que tiene ese sistema de pasar del orden al caos, sin posible vuelta atrás del estado posterior al anterior. Hemos visto que para Smithson esta entropía tiene relación a un nivel físico con una cierta “materia primordial” en continua evolución, con un “estado salvaje”. Pero a la vez lo tendrá con el nivel de lo mental, y por esta razón, “incrustado en el sedimento [de los estratos de la Tierra] está un texto

⁵³⁹ Phyllis Tuchman, *Robert Smithson, "A Nonsite (Franklin, New Jersey)" (1968)*, Holt/Smithson Foundation, Mayo 2020. <https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-nonsite-franklin-new-jersey-1968>

⁵⁴⁰ Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 13.

que contiene límites y fronteras que escapan el orden racional”⁵⁴¹. Es lo que Smithson denomina “surd state”⁵⁴², y que se puede traducir como “estado irracional” o “estado de irresolución racional”, pues el término “surd” se relaciona en su origen con los números irracionales matemáticos –aunque, según refiere Dennis Wheeler, Smithson también habría tomado el concepto de “surd” de la obra de Samuel Beckett⁵⁴³. Entonces, ¿medida del desorden para qué o quién? Ya lo hemos visto: para las realizaciones artísticas del pasado europeo, para el Minimal y otros movimientos artísticos contemporáneos, para la arquitectura de la modernidad y a la perfecta trama cartesiana – que Smithson define como un “escurrir el bulto”⁵⁴⁴–, etc. En general, con esta actitud antropocéntrica o humanista que considera “autocontenida y autocentrada, como también políticamente inadecuada, porque da apoyo a las estructuras de poder establecidas”⁵⁴⁵. Así pues, la entropía sería para Smithson la medida de un desorden que se opone a la racionalidad común y que, por esto, tendería a soslayar o a ocultar a partir del modo existencial que hemos denominado ‘inmanencia auto-satisfecha’. En la medida en que las piezas de Smithson pretenden negarnos la posibilidad de una resolución dialéctica satisfactoria, sus obras se nos escapan en tanto que tales porque contienen en sí mismas fisuras o fallas sustanciales “te introducen en un nivel más bajo [de] conciencia subterránea, o en este caso en una sumersión”⁵⁴⁶. Si lo recordamos, también Borges nos hablaba de “una escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto”. Precisamente esta espiral acabará siendo el signo o referente por excelencia de la entropía para Robert Smithson. Lo pudimos ver de forma anticipada en *Mirror Vortex*, de 1964, pero alcanzará su forma paradigmática en *Spiral Jetty* (1970).



Figura ‘x’. Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970). Rozel Point, Great Salt Lake, Utah. Seis mil toneladas de roca basáltica negra y otras tierras del propio lugar. Espiral de unos 457 metros de

⁵⁴¹ Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 110.

⁵⁴² Smithson, *Writings*, “The Spiral Jetty” (1972), 147.

⁵⁴³ Véase nota 9 en Smithson, *Writings*, “Conversations between Wheeler and Smithson”, 231.

⁵⁴⁴ Smithson, *Writings*, “Conversations between Wheeler and Smithson”, 207.

⁵⁴⁵ Smithson, *Writings*, “Introduction”, XIX.

⁵⁴⁶ Smithson, *Writings*, “Conversations between Wheeler and Smithson”, 220.

largo, en sentido contrario a las agujas del reloj, por unos 4,57 metros de ancho. Dia Art Foundation.

Esta espiral se debería interpretar a partir de la cita de Borges; no como una figura plana sino como una figura en profundidad tridimensional o cuatridimensional que se adentra no sólo en el interior del Great Salt Lake, sino sobre sí misma, en sentido anti-horario – y, por lo tanto, con una relación opuesta al tiempo que ‘avanza’ de la existencia común. Por esta razón, su profundidad sería tanto espacial como temporal. Dice Smithson que su obra pretende explorar “la mente pre- y post-histórica; debe ir a los lugares en que futuros remotos se encuentran con remotos pasados”⁵⁴⁷, es decir, en el mismo sentido de “remoto” de las escaleras espirales de las que hablaba Borges.

Por otro lado, se podría tener la tentación de interpretar esta figura al modo de un símbolo de una civilización antigua, por ejemplo, según el modo aéreo que se necesita para aprehender las Líneas de Nazca, en Perú. Sin embargo Smithson afirma categóricamente que “no hay misterios en estos vestigios”, de la misma manera que “no hay huellas de un final o un principio”⁵⁴⁸. Por esto la espiral acaba por resultar la forma más adecuada: porque su abismarse en sí misma nos indica un proceso continuo e indefinido, un movimiento constante en acto, que se ve afectado por la continua incidencia de los elementos. Por otro lado, la idea de la ausencia de final y de principio pretende precisamente apartar la idea de entropía de la principio metafísico que, como su nombre indica, es principio porque teleológicamente designa también uno o varios sentidos del fin. Lo que Smithson quiere señalar y designar serán más bien “laberintos no-duracionales”⁵⁴⁹, donde la no-duración refiere el curso de la temporalidad en la existencia común, en el sentido, como apuntábamos, de ‘tiempo que avanza’. Por esto metafóricamente esta figura será para él “un ciclón inmóvil” o “un terremoto durmiente en la ondeante quietud, en una sensación de giro sin movimiento”⁵⁵⁰. Es importante resaltar que, a pesar de que no existe una distinción lo suficientemente diáfana en la terminología que emplea el propio Smithson –cosa que es sorprendente, dada la elaboración intelectual de su propuesta– es evidente que el artista está apuntando a la idea de una infinitud inmanente más que a una eternidad trascendente. Esto se puede ver, por ejemplo, en la demoledora y a la vez irónica crítica que Smithson realiza a “Art and Objecthood” (1967) de Michael Fried:

“Los terrores del infinito han tomado el control de la mente de Michael Fried. Apariencias corruptas de lo que no tiene fin, peores que cualquier Mal conocido. Un escepticismo radical, conocido tan sólo por los terribles «literalistas» se está adentrando en la intimidad de la «forma». Laberintos no-duracionales infectan su cerebro con eternidad [...]. En cualquier caso, la eternidad conlleva la disolución de toda creencia en la historia temporal, en imperios, revoluciones, contra-revoluciones –todo se vuelve efímero y en cierto sentido irreal, incluso el universo se desrealiza. La naturaleza da lugar a ciclos incalculables de no-duración. El tiempo eterno es el resultado del escepticismo, no de la creencia”⁵⁵¹.

Aunque en este texto utilice indistintamente los términos “infinito”, “lo que no tiene fin”, “no-duracional” y “eternidad”, en un simposio con otros artistas de la misma generación en el White Museum of Art de la Universidad de Cornell, en 1969, afirmará

⁵⁴⁷ Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 113.

⁵⁴⁸ Smithson, *Writings*, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 111.

⁵⁴⁹ Smithson, *Writings*, “Letter to the Editor”, 67.

⁵⁵⁰ Smithson, *Writings*, “The Spiral Jetty”, 146.

⁵⁵¹ Smithson, *Writings*, “Letter to the Editor”, 66-7.

que “el problema con la manera en que el mundo del arte está montado es que ahora se explota el derecho del artista a su arte; se le arrebató su tiempo bajo el pretexto de que su trabajo es eterno. Pero las eternidades son todas artificiales o, en cierto sentido, ficciones. No hay nada malo con estas ficciones *per se*. Pero que el mismo grupo deba tener el control sobre estas ficciones y reclame su propiedad está mal”⁵⁵². Así pues, sí habría una cierta distinción entre lo “infinito” y lo “eterno”. Este último concepto parece concernir a una cierta idea del arte con la que Smithson no comulga en la medida en que, para él, formaría parte de una “ficción”, que consistiría en la posibilidad de redención del tiempo mundano a partir de la eternidad de la obra de arte. Por esto, se relacionaría también con la posibilidad de trascender una inmanencia en la que estaría sumergida la existencia común. Para Smithson, por el contrario, esta idea tradicional implica arrebatarse al artista de su propio tiempo, esto es, de “la fisicalidad del aquí y ahora”⁵⁵³ con la que quiere confrontar siempre, dentro de su dialéctica, todo concepto mental –como pudiera ser el que vehicula a través de la obra de arte. Y este “aquí y ahora” infinito es el dominado por la única realidad posible, que es la entrópica, frente a la cual toda creencia, sistema filosófico o creación cultural devendrán irrelevantes. De esta manera, para Smithson no habría salida de este laberinto espacio-temporal inmanente más que a través de la resolución *anihiladora* constante de la entropía. O, dicho de otra manera, este *nihil* entrópico anula la posibilidad de la idea de ‘salida’ de cualquier ‘laberinto’.

En cualquier caso, creemos que Smithson se puede equivocar a la hora de interpretar la propuesta artístico-temporal de Michael Fried. Por ejemplo, llama a Fried “un naturalista que ataca el tiempo natural [de las piezas minimalistas]”⁵⁵⁴. Como explicamos más arriba, el tiempo y el espacio de las obras Minimal no sería el ‘natural’, sino el determinado de entrada por la esencia de la técnica, esto es, un tiempo idéntico y desustanciado, para nada relacionado con lo “duracional” en el sentido de Bergson. Pero es que, como hemos visto, para Smithson el tiempo “natural” es el determinado por el marco general de la entropía y, por esto, en el que “la vida [...] se vuelve insignificante”⁵⁵⁵. En cierta manera la propuesta de Smithson intenta corregir el error minimalista que apartaba tanto al artista como a su espectador del enraizamiento en su propia condición existencial, sometiéndole, en el caso del Minimal, a una idealidad formal que posibilitaba el ocultamiento de esta condición. Para esto ha de levantar el velo de la idealidad gestáltica minimalista para mostrar su presupuesto real –vacío que, por otro lado, ya analizamos desde otro punto de vista, influido por la filosofía de Heidegger. Así, su enraizamiento en la realidad es en realidad un no-enraizamiento, un continuo degradarse en virtud de la entropía.

Por esta razón, la “integración” existencial que Smithson propugna y, de la misma manera, el “aquí y ahora” de sus obras, parecen quizás demasiado fatalistas, demasiado escépticas, y su arte, como él mismo reconoce, es un “arte contra sí mismo [...] un arte que siempre vuelve a una contradicción esencial”⁵⁵⁶, que es la propia de un mundo determinado por la entropía en el que “«materia primera» y «anti-materia» [puedan ser]

⁵⁵² Smithson, *Writings*, “EARTH” (1969) Symposium at The White Museum, Cornell University (1969), moderado por Thomas W. Leavitt, 187.

⁵⁵³ Smithson, *Writings*, “EARTH”, 187.

⁵⁵⁴ Smithson, *Writings*, “Letter to the Editor”, 66.

⁵⁵⁵ Smithson, *Writings*, “The Domain of the Great Bear”, 27.

⁵⁵⁶ Smithson, *Writings*, “Conversations between Wheeler and Smithson”, 199.

lo mismo”⁵⁵⁷. En este sentido, Smithson lleva al límite la lógica *both/and* que ya habíamos visto en Venturi, afirmando que en su arte “las ambigüedades son admitidas más que rechazadas, las contradicciones son incrementadas más que reducidas —el *alogos* socava el *logos*”⁵⁵⁸. Pero precisamente porque pretende alcanzar este extremo también llevará paradójicamente al límite la lógica opuesta, que es la de la exclusión, propia del Minimal. Por esto, su propuesta para el espectador pasa del mero hecho perceptivo minimalista a un modo “de conciencia vacía de auto-proyección”⁵⁵⁹: “vacía de auto-proyección” en la medida en que la entropía lo conduce todo a una falla en el sentido, que es en el fundamento, que es en la raíz ontológica de todo ente⁵⁶⁰; “vacía de auto-proyección” porque el espectador, a pesar del referente gigantesco en el espacio y en el tiempo, ni siquiera se podrá acoger a lo sublime porque, para ello, hace falta algún tipo de conciencia individual que se sitúe frente a ello, por mínimo que sea, y en Smithson todo queda “vacío de ningún interés antropomórfico”⁵⁶¹; y por último, “vacía de auto-proyección” porque no hay espacio-tiempo al que proyectarse, ya que pasado y futuro se identifican en este “grado cero” que es el resultado último del proceso entrópico —“el futuro no es más que lo obsoleto en reverso”⁵⁶², dice citando a Nabokov—, que reducirá eventualmente toda diferencia a la mismidad de la nada, que es lo que, por el contrario, acabará como decíamos por excluirlo todo. Afirma de forma concluyente Smithson:

“Este tipo de tiempo [de futuro que es pasado y viceversa] tiene muy poco o nada de espacio en absoluto; es estacionario y sin movimiento, no va a ningún lado”⁵⁶³.

O también cita al teólogo y predicador Jonathan Edwards:

“No habrá final para esta miseria horrible, exquisita; cuando miréis hacia adelante veréis ante vosotros un largo para siempre, una duración sin límites, que se tragará por completo vuestros pensamientos”⁵⁶⁴.

Esta declaración y esta cita corresponden al arte del fin del arte, al arte del fin de la historia: es el arte del fin del ser humano. Tanto es así que Smithson afirma que “las categorías de «arte bueno» y «arte malo» pertenecen a un sistema de valores productivo”⁵⁶⁵. De la misma manera que para Judd el arte sólo podía ser ya “interesante”, para Smithson el ‘valor’ posible para todo arte estará únicamente en la fidelidad a una estética —‘estética’ *strictu sensu* etimológico, como meramente perceptiva— de los principios entrópicos, con su lógica contradictoria congénita. Esto es, una creación ligada a un “de-crear, o desnaturalizar, o de-diferenciar, descomponer”⁵⁶⁶.

⁵⁵⁷ Las tres citas se encuentran en Smithson, *Writings*, “Donald Judd”, 5.

⁵⁵⁸ Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 11.

⁵⁵⁹ Smithson, *Writings*, “What is a Museum?” (1967), 45.

⁵⁶⁰ Uno de los proyectos de Smithson son los “upside-down trees”, que plantó en tres lugares diferentes a lo largo de los años. Dice de ellos que son como “puntos centrales que evitan ser centrales”, “tótems de la ausencia de raíz”. Y se pregunta: “¿Son raíces muertas que debido a la desgracia [se] exponen [como] troncos invertidos en un vasto «no man’s land», que va a la deriva hacia el vacío?” [Smithson, *Writings*, “Incidents of Mirror-Travel in Yucatan”, 129].

⁵⁶¹ Smithson, *Writings*, “Fragments of an interview with P. A. [Patsy] Norvell” (1969), 193.

⁵⁶² Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 11.

⁵⁶³ Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 11.

⁵⁶⁴ Smithson, *Writings*, “Letter to the Editor”, 66. Aunque no lo cita el propio Smithson, el fragmento forma parte de la famosa prédica de Edwards titulada “Sinners in the Hands of an Angry God” (1741).

⁵⁶⁵ Smithson, *Writings*, “What is a Museum?”, 50.

⁵⁶⁶ Smithson, *Writings*, “Fragments of an interview with P. A. [Patsy] Norvell” (1969), 192.

Contrariamente a lo que podamos haber dado a entender, nuestra hipótesis es que la concepción de Smithson se queda corta. Creemos que esta contradicción puede tener una naturaleza más profunda que la que, a pesar de todo, está suponiendo Smithson, y que sería esta naturaleza la que interesaría precisamente a Muñoz. Si Smithson no contempla esta profundidad es precisamente por su reticencia –que es herencia del Minimal– a lo “hondo y profundo”⁵⁶⁷, a pesar de la referencia a lo abismal. Y así, por ejemplo, no existe la posibilidad de una *durée* existencial percibida al estilo de Bergson: sólo existe un tiempo –que es no-tiempo en la medida en que es infinito– entrópico que lo define todo. En la medida en que todo valor es ‘ideal’ “la falsedad, en último término, [será] una parte inextricable de la entropía, y esta falsedad está[rá] desprovista de implicaciones morales”⁵⁶⁸. Es decir, al final –como al principio– todo acabará por ser lo mismo, todo se reducirá a una igualdad idéntica, a un juego de superficies anonadadas por la acción del abismo. De la misma manera nos parece que la contradicción lógica de fondo que emplea Smithson es paradójicamente demasiado simple en su planteamiento. Que esto último pueda o no ser así, sin embargo, se desarrollará y se discutirá ya en la tercera y última parte de la tesis.

OTRAS INFLUENCIAS INSOSLAYABLES SOBRE LA OBRA DE MUÑOZ

Más allá del magisterio de Santiago Amón, de las lecciones aprendidas por Muñoz del Minimal, de los planteamientos de la historia de la arquitectura del siglo XX y de las consecuencias lógicas y espaciales de sus realizaciones materiales, y de la contestación última, a nivel humano y artístico, representada por Smithson, existe, como es natural, toda otra multitud de influencias artísticas y conceptuales sobre la obra de Juan Muñoz. Para empezar, Muñoz encara sus años formativos, que fueron largos, en plena época posminimalista, de la que Smithson ya es un primer representante en el ámbito americano. Como hemos analizado y reiterado, la obsesión de la tradición americana a partir de la Segunda Guerra Mundial será la de encontrar un camino radicalmente nuevo frente al curso dictado hasta entonces por la tradición europea. Esto también es válido para la obra y la trayectoria de Robert Morris, minimalista de primera hora, y posminimalista también de primera hora –a partir de “Anti-form” (1968)– cuya obra de esta época de finales de los sesenta tendrá muchos puntos en común con los planteamientos de Robert Smithson. Por ejemplo, según el historiador del arte Andrew Causey, va a denominar “pequeñas palestras teatrales”⁵⁶⁹ a los edificios en obras en las ciudades, de la misma manera que Smithson detenía su atención en los solares en construcción y de los movimientos de tierras. Morris sostiene que el error del Minimalismo consistirá en reivindicar la forma –la *gestalt* básica– como previa a la sustancia material o física, apartando así a su espectador del material bruto y de su proceso de transformación, esto último en la medida en que en la obra terminada se ha eliminado toda referencia a la huella humana. Según Causey “la austeridad del Minimal había dejado una necesidad insatisfecha de una implicación física directa con la materia”⁵⁷⁰. Esta implicación exigiría otro tipo de lógica artística de ejecución material. El ejemplo paradigmático de ello lo encontraremos en el proyecto “Continuous Project Altered Daily” (1969), realizado en un espacio de la Galería Leo Castelli, en Nueva York. Explica Causey:

⁵⁶⁷ Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 16.

⁵⁶⁸ Smithson, *Writings*, “Entropy and the New Monuments”, 17.

⁵⁶⁹ Andrew Causey, *Sculpture since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 133.

⁵⁷⁰ Causey, *Sculpture*, 133.

“Durante tres semanas en marzo de 1969 Morris fue cada día al almacén [de la galería Leo Castelli], donde se afanaba con materiales que incluían tierra, arcilla, amianto, algodón, agua, grasa, plástico, fieltro, desechos de hilatura, muselina, luz eléctrica y sonido grabado. Trabajó sin dirección predeterminada, apilando, levantando, colgando, barriendo sus materiales en lo que llamó «actividad de desorientación y cambio, de violenta discontinuidad y mutabilidad, de la voluntad de confundir aunque sea para descubrir nuevos modos perceptuales»⁵⁷¹.

Cada día Morris volvía a someter a los materiales a los procesos que en ese momento le apetecieran más o se le pasaran por la cabeza –como queda claro, sin método alguno. Y cada día el almacén tomaba un aspecto diferente y en continua mutación. Esta nueva lógica consistiría en una poética de lo “descentrado”, por la que este nuevo arte “carece[ría] de foco y de límite”⁵⁷². Esto nos recuerda la caracterización de Smithson por la que el principio entrópico determinaba una lógica de la ausencia tanto de un centro para la circunferencia como de límite para esta misma circunferencia. Morris, al igual que Smithson, toma como base el pensamiento del psicólogo Anton Ehrenzweig para definir este nuevo tipo de escultura sin forma, para acabar afirmando que “nuestra tentativa a enfocar [la mirada] debe dar paso una mirada fija vacía, que todo lo abarca [*all-embracing vacant stare*]⁵⁷³. Esto es, el espectador no debe buscar ya centro alguno de atención en un objeto artístico privilegiado, sino que debe dispersarse en el conjunto de lo que está en plena formación, y que lo más probable es que no alcance jamás el estado de completitud, pues continuo trasegar de estos materiales en bruto no tendría fin posible. En este sentido, la propuesta anti-formal de Morris recuerda a pequeña escala la entropía smithsoniana que implica que a largo plazo toda forma, toda creación, sea una mera ilusión en la medida en que se ve sometida a un proceso cósmico que lo reduce todo eventualmente a la nada –es decir, a largo plazo nada tiene forma de por sí, sino que quedará como material en bruto. Por esto, la mirada del espectador debe quedar también vacía [“vacant”] hacia todo lo que se está haciendo [“all-embracing”] y no esperar nada más que lo que resulta del proceso mientras éste está en marcha, que es siempre –o hasta que el artista decida abandonarlo. Esta mirada vacía y fija también recuerda la “conciencia vacía” de Smithson que, como vimos, era el resultado del proceso entrópico sobre la psique del espectador –o más bien, era la consecuencia de la toma de conciencia de la falla ontológica que entrópicamente lo invade todo en la psique del espectador. Por otro lado, y de nuevo de forma similar a Smithson, la búsqueda anti-formal de Smithson tendrá como objetivo alcanzar un nivel más primitivo o más básico, que sea propiamente previo a toda conformación de los objetos. Sin embargo, mientras que Smithson proyecta esto básico a un nivel cósmico, Morris se quedará a un nivel más modesto.

Paralelamente en el tiempo, Europa reacciona frente a la rigidez de las posturas propias de los movimientos artísticos americanos. Sostiene Andrew Causey que “el problema estribaba en la estrechez del sistema monástico o el normativismo del arte americano tal y como era percibido”⁵⁷⁴. La influencia dominante a nivel global del arte americano desde la segunda posguerra había conducido a la identificación de sus movimientos y realizaciones artísticas con el ‘sistema’ del arte, especialmente el determinado por el *Modernism* de línea greenbergiana, fuertemente determinista y excluyente. A pesar de su rechazo frontal a esta línea greenbergiana o friediana, el Minimal acabó por apoyarse

⁵⁷¹ Causey, *Sculpture*, 133.

⁵⁷² Causey, *Sculpture*, 134.

⁵⁷³ Causey, *Sculpture*, 134.

⁵⁷⁴ Causey, *Sculpture*, 144.

paradójicamente en una misma lógica de exclusión –entre otras cosas, como vimos, a partir de una exclusión acérrima de la tradición europea. Por esto, en 1969 emerge en Italia un movimiento como el Arte Povera, que “rechazaba apoyar incondicionalmente la línea principal del *Modernism*, que era visto como americano y representaba una limitación del arte [en la medida en] que se oponía a la riqueza, variedad y sensualidad de la tradición europea, [y que, además] apartaba el arte de la vida cotidiana”⁵⁷⁵. Para Causey esta reacción de origen italiano parangonaba la que enfrentó al milanés Umberto Boccioni al Cubismo de matriz parisina, que aquél interpretó en su tiempo como un arte “austero, intelectual y reductivo formalmente”⁵⁷⁶. Al oponerse a la poética de la exclusión, el Povera impugnaba simultáneamente tanto a Greenberg como a las producciones de ascendente Minimal, en favor de una “implicación con la experiencia, sentimientos e instintos humanos”⁵⁷⁷.

El manifiesto “Arte Povera”, de 1969, contiene las líneas maestras del movimiento –que se había dado a conocer en 1967 en una exposición titulada “Im Spazio”, en la galería La Bertesca de Génova, así como en un artículo publicado en el mismo año por Germano Celant, pope y impulsor del movimiento, en el número 5 de la revista *Flash Art*. En “Arte Povera” Celant constata un estado de cosas en el que se “tiende hacia la deculturización y la regresión, el primitivismo y la represión, hacia lo pre-lógico y un estadio pre-iconográfico [...] hacia los elementos básicos en la naturaleza”. Como hemos visto, en este ámbito se enmarca precisamente el trabajo de Smithson, como el de Morris de esta época. A diferencia de éstos, sin embargo, Celant aboga por un artista que se “sumerge en la individualidad porque siente la necesidad de dejar intacto el valor de la existencia de las cosas, de las plantas y animales”, de lo que quiere proporcionar una “experiencia directa”⁵⁷⁸ al espectador. Esta inmersión en lo básico o primitivo se produce, pues, desde un punto de vista opuesto al de la escuela americana de finales de los sesenta. Mientras que en ésta el factor humano queda desplazado e elidido en pos de un retorno a un principio entrópico cuasi-metafísico o bien hacia una inmersión en el proceso transformativo de los materiales en bruto, que socavan la posibilidad de una presencia positiva de lo ente y su copresencia en la existencia humana, el Povera va a invocar la experiencia y la memoria –y, por esto también, la tradición europea– como pivotes decisivos en torno a los cuales edificar obras e instalaciones. Se tratará, pues, de describir críticamente la existencia para su transformación –pues para algo el Povera es también hijo de su época– pero no a partir de una reducción *ad minimum* en la que el ser humano se vea apartado o negligido, sino a partir de la posibilidad de una máxima inclusión de elementos que permitan una reelaboración imaginativa de sus encrucijadas vitales. Esta ‘posibilidad de una máxima inclusión’ no contradice el nombre del movimiento, esto es, ‘povera’ [pobre], sino que, por el contrario, lo abre a la elección de objetos y materiales verdaderamente comunes y, por esto, universales. Dice Causey en este sentido que se pretendía un arte verdaderamente “demótico”⁵⁷⁹. Se utilizarán elementos cotidianos en los que el espectador pueda proyectarse fácilmente, si bien dislocados de tal manera que no se le permita la comodidad de esta proyección de partida. Memoria, imaginación, instinto y sentimiento pretenden ir mucho más allá que la mera percepción –o, incluso, que el “vacío de auto-proyección” de Smithson– en que el arte había quedado instalado.

⁵⁷⁵ Causey, *Sculpture*, 144.

⁵⁷⁶ Causey, *Sculpture*, 147.

⁵⁷⁷ Causey, *Sculpture*, 147.

⁵⁷⁸ Ésta y la cita anterior se encuentran en Causey, *Sculpture*, 144.

⁵⁷⁹ Causey, *Sculpture*, 147.

Este interés por los orígenes, pero tratado a través de la experiencia humana básica se manifiesta con especial fuerza y claridad en la obra de Mario Merz, que fue de gran interés para Muñoz ya desde la década de los años setenta⁵⁸⁰ –lo encontramos citado, por ejemplo, en su texto “Segment” (1989). La obra paradigmática de Merz, de la que se encuentran múltiples versiones a lo largo de su carrera, es el iglú, que explora la idea de la casa o refugio humano primigenios. Así, ¿qué habría instalado con mayor fuerza en la memoria sentimental de cada uno que la idea de hogar, de casa, de refugio, frente –quizás– a la entropía que pueda dominar en el mundo? Como sede del crecimiento, del aprendizaje, de la imaginación, y como lugar que permite una proyección hacia el mundo desde un centro axial. Se comprueba fácilmente, pues, una diferencia sustancial con la manera de tratar el tema del centro y de la circunferencia en Smithson, como también con la idea de espacio minimalista. El mismo Merz afirmaba, frente al Minimal, que “la pobreza de lenguaje [de este movimiento] permanece en el mundo del pesimismo y del desencanto”⁵⁸¹. El iglú es una estructura formal que se puede ser construida de múltiples maneras y con múltiples materiales pero, a la vez, como decíamos, va mucho más allá de su forma y del material empleado en su construcción, algo que no puede alcanzar a insinuar una pieza minimalista.

Como veremos con detalle más adelante, la obra de Muñoz habrá que situarla en la estela del lenguaje posminimalista. Sin embargo este posminimalismo se situará siempre dentro de la gramática y la semántica definida por la tradición artística europea frente a la propiamente americana, o quizás de forma más precisa, creemos que Muñoz va a llevar al límite las consecuencias de la tradición americana en su colisión con la europea. De ahí, pues, el análisis más o menos pormenorizado que se ha realizado en este primer apartado de la tesis, con la idea de que constituya la mejor introducción temática para los grandes temas que van a marcar la obra propiamente muñoziana. Sin embargo, en Muñoz influirá también la obra de otros muchos artistas, como Joseph Beuys, Bruce Nauman, Michael Asher, Richard Serra (que ya hemos analizado someramente), Hans Haacke, Alice Aycock, Per Kirkeby, Siah Armajani o Gordon Matta-Clark, entre otros. Hemos decidido que, dada la limitación espacial del formato de una tesis doctoral, y la importancia atribuible a cada uno de ellos, cada una de estas influencias concretas se vean integradas en el discurso que ha de comentar el desarrollo particular de las obras individuales de Muñoz en la siguiente parte de la tesis.

⁵⁸⁰ Además, según Adrian Searle, Muñoz desempeñó tareas de asistente para Merz durante su año en Nueva York, en 1981, con lo que pudo conocer su obra y su proceso artístico de cerca.

⁵⁸¹ Causey, *Sculpture*, 147.

2 SEGUNDA PARTE

2.1 MARCO GENERAL DE LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

2.1.1 LA RECEPCIÓN DE SU OBRA EN ESPAÑA Y EN EL EXTRANJERO

La descripción y el análisis de los movimientos artísticos y arquitectónicos precedentes nos ha ido situando en el marco propicio para un análisis de la obra del propio Muñoz. Sin embargo, creemos que previa a esta taxonomía, que será realizada un poco más adelante, resultan necesarios movimientos aproximativos de índole más convencional. Sin ir más lejos, nos gustaría atender en este punto a la recepción de su obra por parte de los críticos e historiadores del arte que, tanto en España como fuera de ella, han prestado atención a su desarrollo a lo largo del tiempo.

En la entrevista con Paul Schimmel, Muñoz declara que a pesar de haber nacido y crecido en España, “no sient[e] ninguna lealtad histórica” al desarrollo artístico y a las preocupaciones que pudieran ser propias de la tradición del país⁵⁸². James Lingwood, que conoció de cerca a Muñoz, sostiene que éste “se sentía –y probablemente necesitaba sentirse– como un exiliado en su propio país”. En este sentido Muñoz afirma que “cualquier artista de mi generación en América tiene una historia completa que reseguir [*trace back*] durante los últimos cuarenta años”, entendido en el sentido de una continuidad con la que se puede identificar, mientras que él, por el contrario, ha heredado “una historia [de la producción artística europea] que está descompuesta”. Esto, sin embargo, se lo va a tomar biográfica y artísticamente como una ventaja: el hecho de haber vivido la mayor parte de su vida adulta, y en un tiempo formativo crucial, en países de ámbito anglosajón como Inglaterra o Estados Unidos, lo familiarizó con una tradición que no acababa de ser la suya, permitiéndole al mismo tiempo adquirir la distancia conveniente sobre la propia. Él mismo dice –sin duda, exagerando un poco– que “cuando volví al paisaje [artístico] aislado de España en 1982, cuando nada sucedía aquí, fui capaz de construir mis propias imágenes en soledad. Y [a partir de esto] conectarme de nuevo con el mundo internacional del arte”⁵⁸³. En este sentido afirma que es consciente de su condición de desplazado, de un estar al margen no sólo de la escena española, sino de la corriente principal que venía predominando a nivel internacional en la escena artística desde finales de los años sesenta. Pero esta condición es la que le proporcionaría paradójicamente libertad y, por esto, como sugería Lingwood, hasta cierto punto será escogida expresamente por el propio Muñoz. Tanto es así que no tuvo galerista en España más que en los primeros años de su carrera y dejó de tenerlo, sea por las razones añadidas que fueren, coincidiendo con su rápido éxito en el exterior, viéndose su obra expuesta con asiduidad más bien en galerías y museos de Portugal, Francia, Alemania o Inglaterra.

En 1990 José Lebrero Stäls ya advertía que la obra de Muñoz había sido mal acogida en España, cuyo mundillo artístico, en general, habría considerado la obra de éste como

⁵⁸² Afirma Adrian Searle: “Muñoz, en muchos sentidos, era un *outsider* en su propio país. Crítico vehemente de la mediocridad de los recientes cargos electos para las instituciones culturales españolas más importantes [...], era intrépido en sus pronunciamientos públicos”. En Adrian Searle, “Juan Muñoz”, *The Guardian*, 30 de agosto de 2001.

⁵⁸³ Todas las citas anteriores pertenecen a Paul Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, en *Juan Muñoz* (Washington: Hirshhorn Museum, 2001).

mundana y, por lo tanto, carente de valor reseñable, mientras que por el contrario en el extranjero “su trabajo se emplea [...] para argumentar posturas en la discusión estética reciente”⁵⁸⁴. Esta discusión, a finales de los ochenta, es la que constata a nivel internacional el retorno de la figuración a los medios tradicionales de la pintura (neoexpresionismo alemán e italiano, en la forma de la Trans-vanguardia) y de la escultura, retorno este último en el que Muñoz habría sido protagonista y pionero. Lebrero Stäls se aparta de la crítica nacional para afirmar el “carácter cosmopolita que rezuman sus obras”, algo en lo que estarían de acuerdo los amigos más cercanos a Muñoz, como el crítico británico Adrian Searle. Creemos que este cosmopolitismo no será debido tan sólo a la idoneidad o la coincidencia de la aparición de sus obras en un espacio/tiempo propicio en el mundo internacional del arte sino, además, y fundamentalmente, debido a una razón de fondo que es la que motivaría al Muñoz artista, y que le habría llevado a buscar o retomar una expresión figurativa. Este interés, cuyo marco hemos querido explicar en la parte anterior de la tesis, partirá de las enseñanzas de Amón y tendrá su parada crucial en la lectura del Minimal y de Smithson, quien, como ya vimos, tiene una interpretación muy peculiar de la condición humana en el conjunto del cosmos. En este sentido, aunque sin mencionar a Smithson, Lebrero afirmará que la obra de Muñoz trasluce una “conciencia clara de que la existencia tiene una fisura profunda que separa lo cultivable de lo desechable”⁵⁸⁵. Sin embargo, y a diferencia de Smithson, creemos que Muñoz no trata lo general directamente, sino que su recorrido tendería a ir de lo particular a lo general, de tal manera que su punto de vista parte “de los deslices y amaneramientos de la cultura burguesa por excelencia, de donde se nutren, transcurren y presentan sus trabajos”⁵⁸⁶. Creemos que para comprender adecuadamente la obra de Muñoz, el polo de la condición humana en general y el polo de su manifestación burguesa en particular, aquí ya apuntados por Lebrero Stäls, van a necesitar de una elaboración conceptual que los resitúe en toda su magnitud. Pretendemos, además, que ésta sea una de las aportaciones principales de nuestra tesis a los estudios acerca de la obra de Muñoz.

Por cuanto a la gramática de la obra de nuestro artista, Lebrero destaca los elementos que van a ser típicos en todo análisis de sus piezas e instalaciones. Por ejemplo, expone su elemento narrativo, pero resalta que más que narrar “congela[...] un fragmento literario de forma visual”, toda vez que vela “la identidad de sus protagonistas”. En este sentido deberíamos preguntarnos, ¿no es propiamente el “congelar” algo de un espíritu opuesto al “narrar”? ¿Se relaciona de alguna manera este “congelar” con la imposibilidad de alcanzar la identificación de sus personajes? Por último Lebrero Stäls sitúa estas escenas en “escenarios o [...] tridimensionalidades arquitectónicas” que, en su opinión, “una vez han conseguido atraparnos, nos abandonan para que perdidos en su dimensión e irritados por el juego de citas ocultas y *collages* de pensamientos, busquemos inquietos la salida”⁵⁸⁷. De nuevo nos hemos de preguntar: ¿tiene que ver el “congelarse” de la narración con la búsqueda imposible de una salida por parte del espectador? Todo ello preguntas a las que buscaremos encontrar una posible respuesta.

El arquitecto y crítico de arte colombiano Carlos Jiménez, afincado en España desde 1980, realiza una entrevista a Juan Muñoz en el mismo número de la revista *Lápiz* en que escribe José Lebrero. En su introducción a la entrevista destaca que Muñoz es “[...]”

⁵⁸⁴ José Lebrero Stäls, “Juan Muñoz”, *Lápiz*, No. 66 (Marzo 1990), 90.

⁵⁸⁵ Lebrero Stäls, “Juan Muñoz”, 91.

⁵⁸⁶ Lebrero Stäls, “Juan Muñoz”, 91.

⁵⁸⁷ Lebrero Stäls, “Juan Muñoz”, 91.

una isla en la *main stream* de nuestros circuitos artísticos [...], tampoco especialmente congruente con las tendencias que ahora copan la escena artística” en la medida en que “la gente todavía en marcha de los setenta aceptaba con alegría la interpretación de que con Freud había concluido la tarea copernicana de echar al individuo del centro del universo”⁵⁸⁸ y, por lo tanto, que no tenía sentido ni interés alguno una propuesta figurativo-narrativa, para utilizar los términos empleados regularmente para calificar la obra de Muñoz. Éste es exactamente el presupuesto bajo el que Smithson realiza su arte. Como vimos, el centro cósmico era para él una ley entrópica, que no sería otra cosa que una caída o precipicio energético infinito que afecta a todo ente, incluido el ser humano, desterrando para siempre su posible centralidad en el cosmos. Sin embargo, como hemos dicho más arriba, Muñoz preferirá ir de lo particular a lo general. No le complace dar por supuesto un principio inamovible que implique una conclusión también inamovible –y, por lo tanto, unos medios previsibles de alcanzar esta conclusión desde aquel principio. A Muñoz le gustará jugar y especialmente jugar a poner en cuestión toda verdad establecida, como la propia del mundo artístico de los años en que se formó. En una entrevista concedida en 2007 a la revista *Tate Etc.*, James Lingwood – que es, para nosotros, el mejor conocedor de la obra de Muñoz– nos pone exactamente en situación:

“Es difícil para nosotros ahora en 2007, con la actual preeminencia de la figuración en todos los medios posibles, ser conscientes de la situación de hace veinte o veinticinco años y la sensación de cómo de corrupto, incluso reaccionario, parecía ser la tradición de los escultores trabajando con la figura; cómo de contradictorio era considerado el uso de la figura en relación con cualquier aspiración a la radicalidad. Él vino a desafiar este consenso, y esto comportaba una valentía considerable”⁵⁸⁹.

En 1986 el crítico Achille Bonito Oliva escribe en torno al concepto del arte y de los artistas que Jean-François Lyotard desarrolla en *La condición postmoderna* (1979). En su opinión Lyotard se retrotrae erróneamente, en plenos años setenta, “al estado de la cuestión que se debatía en los años 50”. Este estado de la cuestión, en líneas generales, quedaba entonces definido por dos posturas antagónicas que reunían lo ético y lo estético: “la cultura abstracta e informal era el síntoma de un comportamiento progresista, mientras que la cultura figurativa venía a ser signo de una heteronomía y del papel subalterno del arte en relación con la política [sea de derechas, por herencia de los totalitarismos alemán e italiano, o bien de izquierdas, especialmente de signo marxista]”⁵⁹⁰. Éste seguiría siendo, a grandes rasgos, el mismo contexto al que refería Lingwood más arriba. Por un lado, es cierto que Muñoz se relacionó durante los años setenta con grupos situados a la izquierda o incluso a la extrema izquierda –por ejemplo, en esta década residió durante un año en Estocolmo, parece que con el fin de militar en uno de estos grupos. Por otro lado, tampoco hay nada más cierto que Muñoz, como afirma en 2009 su viuda Cristina Iglesias, “defendía a muerte sentirse libre”⁵⁹¹, es decir, que su espíritu no podía mostrarse más anti-autoritario o anti-jerárquico, lo que se hace patente en la necesidad de no adscribirse a lugar o contexto artístico alguno.

⁵⁸⁸ Ambas en Carlos Jiménez, “La reinención del hombre. Entrevista con Juan Muñoz”, *Lápiz* No. 66 (Marzo 1990), 38.

⁵⁸⁹ James Lingwood, “The Restless Storyteller”.

⁵⁹⁰ Ambas citas en Achille Bonito Oliva, “Transvanguardia”, *Los Cuadernos del Norte*, No. 36 (Mayo 1986), 24.

⁵⁹¹ Natividad Pulido, “Cristina Iglesias: «Juan Muñoz defendía a muerte sentirse libre»”, *ABC*, 19 de abril de 2009.

Así, no es que Muñoz no aspirara a la misma radicalidad existencial y cósmica que se podía encontrar, por ejemplo, en Smithson, sino que consideraba que ésta también se debía poder alcanzar a partir de unas formas dejadas por entonces de lado. O, mejor dicho, se dio cuenta de que podía alcanzar y dar a entender esta radicalidad con mayor perfección *precisamente* a partir de estas formas artísticas abandonadas por la corriente principal del arte occidental, enriquecidas ahora a partir de las lecciones aprendidas por los movimientos que habían rechazado la figuración y sus presupuestos, como el Minimal. Como reveló nuestro análisis, el fundamento real de las piezas minimalistas estribaba en tres tipos básicos de ocultamiento que, según creemos haber entendido, para Muñoz acababan por impedir en general su eficacia en tanto que objetos artísticos. Esto sería, por el contrario, lo realmente “corrupto” y “reaccionario”: desarticular la capacidad significativa de la obra artística para su espectador ocultando las razones de esta desarticulación, y sometiendo de esta manera tanto al espectador como a la pieza a una espera infinita. Será natural, pues, que Muñoz, que parte de la potencia de esto oculto, retome para su arte el punto de partida de la psicología profunda freudiana, que se podría encontrar, en su nivel más superficial, en “los deslices y amaneramientos de la cultura burguesa por excelencia”, como decía Lebrero Stäls –lo que no significa para nada que Muñoz se inscriba en la corriente freudiana, ni siquiera en el psicoanálisis de cualquier tipo: tan sólo que es consciente, sea por creencia o por experiencia, del poder real que lo profundo tiene sobre los propósitos y los actos del hombre, así como sobre su concepción y su vivencia de la existencia.

Como sugiere Paul Schimmel, esto implica más bien que Muñoz se “identifi[cará] con el modernismo bastardo que conecta a De Chirico con Alberto Giacometti”⁵⁹², esto es, en el primer caso, con el directo antecesor del surrealismo –y que siempre rehusará con vehemencia su adscripción a este movimiento–, y con el artista de mayor calidad expulsado de éste –o, mejor dicho, por su pope-dictador André Breton. Enrique Andrés Ruiz distingue dos tendencias en la pintura italiana de después de la Primera Guerra Mundial. Una de “restauradores de una especie de clasicismo o eternidad del tiempo”, en que este clasicismo, que se pretende eterno, sería capaz de reafirmar de nuevo al hombre en los valores absolutos (belleza y forma) frente a los sucesos traumáticos de la guerra –de donde acabará derivando la figuración de tipo reaccionario promovida por las dictaduras y totalitarismos en los años treinta, cuarenta y cincuenta. Otra vía “melancólica y angustiada por una toma de conciencia particularmente aguda de la imposibilidad de ese retorno” cifrada en la Pittura Metafisica y la revista *Valori Plastici* –en donde hemos de situar a De Chirico. Tendencias, pues, en principio opuestas –más adelante se hablará de los ‘eones’ orsianos–, pero sin embargo unidas, en opinión de Andrés Ruiz, en esta “extrañeza espectral [que] parecía haber atacado a los seres, los espacios y las cosas de la realidad”⁵⁹³, que se podía ver, por ejemplo, en las apagadas gamas de colores, en las terrosas paletas. En la primera tendencia esta extrañeza vendría incluida *a pesar del* programa de los propios pintores; en la segunda tendencia la extrañeza será el tema principal, el tema clave, el eje representacional. ¿Qué significa esta extrañeza? Implica que la figuración tradicional ya no puede significar del mismo modo –que la lógica que la sustentaba se habría roto. En un artículo que conmemora los

⁵⁹² Paul Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, en *Juan Muñoz* (Washington: Hirshhorn Museum, 2001).

⁵⁹³ Las tres citas anteriores se encuentra en Enrique Andrés Ruiz, “La lección italiana para modernos”, *El País*, 3 de marzo de 2017.

noventa años de Giorgio de Chirico, Santiago Amón comenta precisamente que una de las soledades que, para el pintor, caracterizaba su obra, era “la de los signos, soledad esencialmente *metafísica*, que excluye *a priori* toda posibilidad lógica de adecuación visual o psíquica”⁵⁹⁴. Es decir, la soledad que refiere una escisión trágica entre razón y vida, entre logos y existencia. Dice Amón que De Chirico “acertó a alumbrar la estética de nuestro tiempo”⁵⁹⁵, como Andrés Ruiz que el sentido propiamente moderno “no es otro, justamente, que el sinsentido”⁵⁹⁶, que tiene su raíz en la lectura de Nietzsche por parte de De Chirico.

En el caso de Giacometti la expulsión del movimiento surrealista se da por una razón concreta: la obsesión del artista por la figura humana y aún por sus manifestaciones físicas más básicas, como pueda ser la cabeza o el rostro, que no daba jamás por supuestos⁵⁹⁷ y, por esta razón, por superados, como así sucedía o debía suceder para los restantes miembros del grupo. Sucede que, según creemos nosotros, Muñoz tampoco daba por superado el enigma de lo humano en general, y de su presencia en el mundo en particular, algo que confirma Adrian Searle: “en muchos sentidos, buena parte de su trabajo parece anticuado en su concentración en la forma humana, y en el uso de motivos como la bailarina, el enano –simples presencias humanas”⁵⁹⁸. En cierta manera, el presupuesto para la investigación de Muñoz es análogo al de Heidegger, fundamentándose ambos en una lectura contraintuitiva de la fuentes respectivas para visitar aquello que se había dado por asumido o asentado. El camino de Muñoz es el que, retomando la línea que deviene consciente de la imposibilidad de este retorno de la figuración, la utiliza precisamente para poner de manifiesto por qué este retorno es imposible, y en virtud de qué circunstancias artísticas, existenciales y cósmicas esto ha acabado por ser así –a partir, como decíamos más arriba, de las lecciones aprendidas por aquellos que rechazaban precisamente la figuración, como los minimalistas y utilizando estas lecciones contra sus obras mismas. Por esto también, la recuperación de la figuración no se podrá dar de cualquier manera. Como explica James Lingwood, tanto Thomas Schütte como Juan Muñoz empezarán con modelos de humanos o maniqués como “sustitutos de la figura”⁵⁹⁹. Esto es: se tuvo que dar un paso intermedio para recuperar la figura desde el puro objeto, que era precisamente el de la figura convertida en objeto –y, por lo tanto, el de un cierto estatuto ontológico degradado.

Hay que decir que a Muñoz, y a diferencia de Giacometti –como reconoce en la entrevista con Paul Schimmel–, no le va a interesar la infinita variación formal y material con el objeto de explorar la (im)posibilidad de alcanzar esta presencia, sino que examinará estas ideas a partir de una dialéctica ausencia/presencia –pero, como veremos, no a partir de una dialéctica al modo hegeliano, sino con una modulación gramatical particular que se describirá en la tercera parte de la tesis.

⁵⁹⁴ Santiago Amón, “Los noventa años de Giorgio de Chirico”, *El País*, 7 de septiembre de 1978.

⁵⁹⁵ Santiago Amón, “Pintura metafísica y soledad universal”, *El País*, 22 de noviembre de 1978.

⁵⁹⁶ Andrés Ruiz, “La lección italiana para modernos”.

⁵⁹⁷ Según la historiadora del arte Laurie Wilson, “Giacometti llegó a París en 1922 con preguntas apremiantes para las que no tenía respuestas aceptables: ¿Qué es el Hombre? ¿Qué es la Mujer?”. “Giacometti arrived in Paris in 1922 with burning questions for which he had no acceptable answers: What is Man? What is Woman?” [En Laurie Wilson, *Alberto Giacometti: Myth, Magic, and the Man*, (New Haven: Yale University Press, 2003), 64].

⁵⁹⁸ Adrian Searle, “Juan Muñoz”, *The Guardian*, 30 de agosto de 2001.

⁵⁹⁹ Lingwood, “The Restless Storyteller”.

Muñoz también rechaza el surrealismo en la medida en que le parece que el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección carece de sentido alguno, no porque el producto sugestivo de su colisión sea completamente azaroso, sino al contrario porque impone una narrativa demasiado definida para su espectador⁶⁰⁰, esto es, excesivamente determinada por los límites concretos de la psique del artista y que, por esto, sería incapaz de alcanzar una verdadera categoría universal. Si es posible que Muñoz sea “una isla en la *main stream*” y, a la vez, un cosmopolita, como decía Lebrero Stäls, es porque su obsesión artística fundamental apuntará siempre hacia esto universal, como ya decíamos o, de alguna manera, a algo que él considerará como problema recurrente a través de las generaciones de los hombres. De ahí precisamente que sus afinidades electivas consistan en una selección de obras discontinua en el tiempo, aunque firme y continua en los motivos de su interés, y que abarcará desde el museo de arqueología y etnología al museo de arte contemporáneo. Por lo que respecta a esta poética, con su especificidad particular, Muñoz se podría enmarcar perfectamente en lo que dice el crítico italiano Bonito Oliva con respecto a los pintores transvanguardistas, que se sienten cómodos en el “balancearse en todos los péndulos de la cultura mediante deslizamientos que acrecienten el poder de contaminación de la obra”⁶⁰¹. Lo principal, para Muñoz, será en cualquier caso la idea de ‘poder de la obra’ y será en virtud de la capacidad de suscitarlo para lo que no dudará en utilizar cualquier tipo de referencia que le ayude en este objetivo.

En este sentido el mismo crítico Carlos Jiménez liga decididamente la obra de Muñoz al manierismo, aunque más bien “a esa redefinición y *aggiornamento* del mismo que intentó Achille Bonito Oliva en una obra escrita a finales de los setenta con el propósito precisamente de estudiarlo”⁶⁰². La obra en cuestión es *L’ideologia del traditore. Arte, maniera e manierismo* (1976), que establecerá la base para la posterior formulación de Bonito Oliva de la Transvanguardia italiana (1979, en el número 92-93 de la revista *Flash Art*). Exploremos por un momento las ideas que Bonito Oliva expone tanto en torno al manierismo como al movimiento transvanguardista, que nos ayudarán a complementar las ideas estéticas que describimos en la primera parte de la tesis.

Encontramos, en primer lugar, que para definir su propio Trans-vanguardismo, Bonito Oliva necesitará englobar todas las vanguardias a partir de unas mismas características, como una “línea progresiva, continua y rectilínea”, definida por una “puntilliosidad purista y puritana”⁶⁰³. Es decir, en términos muy parecidos con los que, como vimos, se describía precisamente el Minimal. Calificará su poética de “darwinismo lingüístico”⁶⁰⁴, esto es, de evolucionismo en el que se fagocita el movimiento artístico anterior a partir de la necesidad interna de esta línea progresiva y continua. Lo sorprendente de este diagnóstico es que Bonito Oliva mete en el mismo saco movimientos como el Minimal, que utiliza materiales estandarizados y proscribire la huella humana, y el Arte Povera italiano, que recupera para la creación de sus obras materiales de desecho de todo tipo, mucho más marcados por la presencia del quehacer humano y, por esto, activados por sentidos interiores como la memoria o la imaginación, de los que se apartaba expresamente el Minimal. De la misma manera el Arte Povera, como toda vanguardia,

⁶⁰⁰ Como se puede leer en la entrevista de Paul Schimmel a Juan Muñoz.

⁶⁰¹ Bonito Oliva, “Transvanguardia”, 25.

⁶⁰² Jiménez, “La reinención del hombre. Entrevista con Juan Muñoz”, 37-8.

⁶⁰³ Achille Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, en *The Italian Trans-avantgarde* (Milano: Giancarlo Politi Editore, 1980), 6.

⁶⁰⁴ Bonito Oliva, “Transvanguardia”, 25.

se pretenderá internacionalista, dedicada a “hacer añicos las fronteras nacionales, [y] así perdiendo y alienando las más profundas raíces culturales y antropológicas”⁶⁰⁵, cuyo resultado sería un arte “impersonal, sincrónico”⁶⁰⁶. Es decir, Bonito Oliva define la espacialidad en que se enmarca el arte y la instalación Povera como virtualidad ideal, exactamente igual que la del Minimal, y marcada por un “nomadismo”⁶⁰⁷ que sería una “intoxicación romántica con el infinito”⁶⁰⁸. No se distingue, pues, entre posibles tipos de espacialidad y, por lo tanto, tampoco de infinitos. Como tampoco se da cuenta de por qué una vanguardia como el Minimal surge en Estados Unidos y, otra muy diferente como el Povera, en Europa. ¿No responderá esto, precisamente, a algún tipo de raíz “cultural y antropológica”? Como vimos en torno al Minimal, es razonable creer que sí, porque está en el mismo presupuesto formativo de este movimiento. Bonito Oliva podría objetar que, a pesar de esto, las diferencias son mínimas en la común voluntad universalista. Creemos, de nuevo, que falta aquí una verdadera crítica –como de los tipos de espacialidad y de lo tipos de infinito– de los tipos de universalismo, sin la cual sus asertos han de ser necesariamente insuficientes.

Así, según el crítico italiano, “el arte en los sesenta, incluyendo el de la vanguardia, tenía un carácter moral: en su diseño crítico, la fórmula del Arte Povera italiano perseguía una línea represiva y masoquista”⁶⁰⁹. Además, según él, este carácter moral es a la vez político, siendo ambos elementos que, para él, no tendrían que ver con el arte propiamente, es decir, con su práctica inmanente –en una inmanencia que será de un corte muy diferente a la greenbergiana. En resumen, Bonito Oliva va a ver en la ‘pobreza’ del homónimo Povera la misma pobreza estética y moral que ve Muñoz en el Minimal, algo en lo que Muñoz no podría estar en absoluto de acuerdo, en la medida en que, como se acaba de decir, ambos parten de presupuestos completamente diferentes, en los que la presencia humana estará implicada de formas opuestas.

Pero, ¿en qué términos habla Bonito Oliva del mundo y de la situación concreta que han heredado los años setenta? Habla en términos paradójicos, pues afirma tanto “[...] la inconsistencia negativa del mundo”⁶¹⁰, como “[...] la inmutabilidad del mundo”⁶¹¹. Es de suponer que para el crítico italiano ha de existir una inmutabilidad en el estado de esta inconsistencia negativa. En este sentido comparará el sistema social con un “campo de concentración”⁶¹² que lo reduce todo a reglas ya preestablecidas, anulando de esta manera la individualidad del artista y de la obra. Según Bonito Oliva, es a partir de la generación de artistas de los setenta cuando se produce la crisis final de la lógica vanguardista. En su opinión, la postmodernidad lyotardiana pondrá de manifiesto el fracaso de los metarrelatos, cuya direccionalidad lineal, cartesiana, tenía su paralelo, como hemos visto, en el movimiento vanguardista, que suponía al mismo tiempo para su quehacer un sujeto unificado. La vanguardia, que se pretende ‘progresiva’, no podrá dar ya cuenta de esta catástrofe histórica ni del movimiento de la historia en general, como tampoco del estado real de la subjetividad humana. Esto vendría acompañado de la crisis económica y social de estos años setenta.

⁶⁰⁵ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 10.

⁶⁰⁶ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 10.

⁶⁰⁷ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 10.

⁶⁰⁸ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 18.

⁶⁰⁹ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 5.

⁶¹⁰ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 6.

⁶¹¹ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 7.

⁶¹² Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 7.

Así, lo que viene a suceder, en su opinión, es que se produce una época nuevamente manierista, con unos presupuestos análogos a los de mediados y finales del siglo XVI frente al Alto Renacimiento. Se trata de “[...] un periodo en que estaba en crisis el papel central de la razón y su exaltación en nombre precisamente de la precisión geométrica de su prospectiva”⁶¹³. Frente a la línea recta y la centralidad del hombre, el manierismo se establece a través de una práctica “oblicua y torturada [...] descentrando su punto de vista privilegiado”⁶¹⁴, cuya gramática compositiva se basará en la cita de las grandes obras renacentistas pero, a su parecer, sin nostalgia alguna, sin intentar recordar aquellas obras en su pureza original, sino aceptando que ya no existe ninguna posibilidad de identificación plena con éstas. En el arte manierista –como en el arte de la Trans-vanguardia– no habría ya jerarquía alguna en el orden compositivo de las citas. Esto lo convierte en un arte ambiguo, sin una entrada o lectura diáfana. Bonito Oliva lo llama “ideología del traidor”⁶¹⁵.

De forma similar, la Trans-vanguardia es un arte del nomadismo. No del nomadismo desenraizado del que acusaba Bonito Oliva a la vanguardia –y, especialmente, al Povera –, sino un nomadismo de la cita. El artista vuelve a tener “la posibilidad de un tránsito libre e ilimitado dentro de todos los territorios, con las referencias abiertas en todas las direcciones”⁶¹⁶. Esta posibilidad referencial total, que contrastaría con el rigorismo de las vanguardias, permitiría al artista alcanzar un verdadero equilibrio entre presente, pasado y futuro, entre “la gran cultura y la cultura común”⁶¹⁷, así como entre lo local y lo universal. En relación a esto último, si la vanguardia representa una universalidad entendida como lenguaje uniforme, ahora será posible “recuperar [para el artista] una identidad que se corresponde con el «genius loci» que habite su cultura particular”⁶¹⁸, así como una individualidad creativa que le singularice. La posibilidad legítima de uso cualquier tipo de lenguaje permitiría también recuperar la figuración de su proscripción vanguardista, superándose a su vez la dicotomía maniquea que venía predominando desde los tiempos de la segunda posguerra y que condenaba la figuración al ostracismo por su falta de progresividad. Bonito Oliva considera que la lógica de la vanguardia ha terminado por pertenecer únicamente al sistema (social, económico) y, por lo tanto, que el arte de la Trans-vanguardia es el que se convierte en “indispensable porque restablece de forma concreta rupturas y desequilibrios en el sistema religioso de las ideologías política, psicoanalítica y científica, que tienden a reconvertir el fragmento en términos de totalidad metafísica”⁶¹⁹ –el arte trans-vanguardista como “catástrofe”⁶²⁰ para la idea de totalidad y, a la vez, como una “apertura en el campo”⁶²¹.

A la vez, el nomadismo del artista trans-vanguardista implica que cada obra es inmanente por sí misma, en un des-centramiento que se practica sobre la obra anterior y que convierte a cada una de ellas en única. El arte ya no podrá ‘progresar’ en relación con el mundo, ni tampoco constituirse en supuesto salvador de éste, sino que se retirará a una inmanencia en donde lo que importa es la consistencia interna de la obra, piedra de toque de su verdadera calidad. Así, el nomadismo tendrá su límite en la propia obra

⁶¹³ Bonito Oliva, “Transvanguardia”, 25.

⁶¹⁴ Bonito Oliva, “Transvanguardia”, 25.

⁶¹⁵ Bonito Oliva, “Transvanguardia”, 25.

⁶¹⁶ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 7.

⁶¹⁷ Bonito Oliva, “Transvanguardia”, 27.

⁶¹⁸ Bonito Oliva, “Transvanguardia”, 25.

⁶¹⁹ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 8.

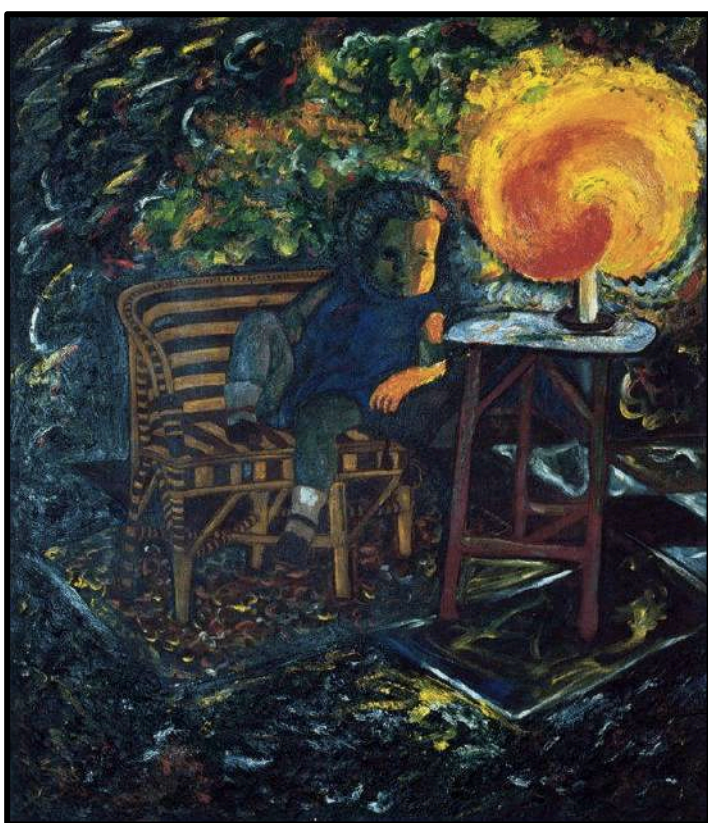
⁶²⁰ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 13.

⁶²¹ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 18.

acabada, y este acabamiento se constituye en “«domador de la mirada»”⁶²² del espectador, en el sentido en que la vanguardia, por el contrario, requería según Bonito Oliva de una mirada continuamente móvil por parte de éste, que debía completar la obra *ad infinitum*. Al inicio del artículo-manifiesto en el que acuña el término del movimiento y delimita el ámbito de la Trans-vanguardia, Bonito Oliva lo expone así:

“El arte está finalmente volviendo a sus motivos internos, las razones que constituyen su mecanismo, su lugar *par excellence*, el laberinto –el «inside work», el continuo cavar dentro de la sustancia de la pintura. [...] el placer y el peligro de manchar tus manos”⁶²³.

La clave estará en considerar “la sustancia de la pintura” como “manualidad experimental”⁶²⁴, es decir, como aquello que se revela conceptualmente al pintor en la medida en que va trabajado manualmente, ensuciándose las manos en el proceso. Según el crítico italiano, el *quid* de la obra se encontraría además en el “redescubrimiento flagrante del placer de mostrarse, de su propia textura, de la sustancia de la pintura, libre de la carga de las ideologías y de preocupaciones puramente intelectuales”⁶²⁵. “Placer” es la palabra clave, que se opone al puritanismo de la vanguardia y a su exigencia absoluta frente al espectador. Como vemos, el placer parte del creador de la pieza en su propia creación y debe alcanzar a su espectador, en lo que Bonito Oliva llama una



“contemplación gratificante”⁶²⁶. Inserto en este planteamiento nómada del pintor, que no tiene puntos de referencia privilegiados, para el espectador esto supondrá también la pérdida del ego tal y como era entendido hasta ahora, exactamente de la misma manera que se pierde la posibilidad de fraguar una totalidad metafísica.

Figura ‘x’

Sandro Chia, *La bugia* (1979-80).
Óleo sobre tela. 148 x 130 cm.
Colección Giorgio Franchetti,
Roma.

Sin embargo, esto no supone una merma absoluta de la subjetividad, pues será este placer lo que ancle tanto al creador como al espectador de

⁶²² Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 14. Según una expresión que toma de Lacan.

⁶²³ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 5.

⁶²⁴ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 10.

⁶²⁵ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 10.

⁶²⁶ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 14.

la obra. Y así, queda “la práctica creativa de un arte que estabiliza toda precariedad [derivada de la pérdida del centro] sin transformarla en estabilización y fijación simbólica”⁶²⁷, que son rasgos que Bonito Oliva identifica con la vanguardia.

Según Bonito Oliva, la metafísica ya sólo será posible *en el interior de la obra de arte* y en virtud de las características que se han ido desgranando, en especial, la ausencia de cualquier motivación exterior a la obra, política o ética, relacionada con la voluntad de progresividad del arte en relación con la historia y el hombre. La manifestación específica de esta metafísica será lo que Bonito Oliva llama “intensidad”, que sería la capacidad para “fascinar y capturar al espectador dentro del campo intenso de la obra, dentro del espacio circular y auto-suficiente del arte”⁶²⁸. Esta intensidad sería un aparecerse fenomenológico o un emerger de la obra, de tal manera que resultaría irresistible para el espectador, atrayéndolo con un vigor que Bonito Oliva califica de “energético”, en donde la obra “obtiene la fuerza para acelerar y alcanzar inercia en su interior”⁶²⁹. En virtud de esta metafísica inmanente del arte sería posible, de nuevo –y ya que esto no sería posible en el mundo exterior a la obra–, “reposeer, volver a convertirse en un terrateniente”⁶³⁰, esto es, reterritorializarse (en términos deleuzianos) para reinstaurar de nuevo la confianza entre arte y público, que según el crítico italiano, se habría perdido en las vanguardias. En opinión de Bonito Oliva, esta poética permitiría que “el arte pierda su lado nocturno y problemático, su pura indagación, en favor de una solaridad visual [*visual solarity*] que supone la posibilidad de realizar obras bien hechas”⁶³¹.

Dice Carlos Jiménez que la recuperación del manierismo por parte de Bonito Oliva a partir de la propuesta trans-vanguardista sería paradójicamente “una apuesta por la recuperación y la renovación del individuo. Aunque este último estuviese a la deriva y su mirada fuese oblicua”⁶³². Según Jiménez, Muñoz emprendería su tarea artística a partir de este punto de partida. Creemos que es muy probable que la obra de Muñoz presuponga un diagnóstico de la realidad muy parecido al realizado por los manieristas, en el que una subjetividad racionalista se ve comprometida o desmentida por el estado observable y experimentable de las cosas. No por casualidad él mismo menciona en sus escritos a pintores como Pontormo, al Miguel Ángel tardío, o a Parmigianino (véase, por ejemplo, sus textos “Notas afines a tres” y “El tiempo de posar”), a quien dedica, además, una obra a modo de homenaje. Esto incluirá, como dice Bonito Oliva respecto del manierismo, “privilegia[r] las vías de acceso laterales y la ambigüedad”⁶³³ que en Muñoz se produce fundamentalmente como oposición directa a la poética propia del minimalismo. En este sentido, si el manierismo es “la ideología del traidor”, ¿no es la máxima muñociana ‘lo que ves no es lo que ves’ la expresión diáfana de una traición? En su gramática profunda Muñoz empleará una estructura de lateralidad y ambigüedad que va a constituir el corazón de nuestra interpretación de su obra, pero que no será explicada y desarrollada en su totalidad hasta la tercera y última parte de esta tesis.

⁶²⁷ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 18.

⁶²⁸ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 9.

⁶²⁹ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 14.

⁶³⁰ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 10.

⁶³¹ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 14.

⁶³² Jiménez, “La reinención del hombre. Entrevista con Juan Muñoz”, 37.

⁶³³ Bonito Oliva, “Transvanguardia”, 25.

Sin embargo, y de manera destacada, van a existir dos diferencias principales entre la obra de Muñoz y la de la Trans-vanguardia en los términos descritos por Bonito Oliva. En primer lugar, la obra de Muñoz también se va a fundamentar en la recuperación de un conjunto de recursos formales de orígenes eclécticos, combinados igualmente de forma ambigua⁶³⁴. Sin embargo, en Muñoz esta práctica tendrá su eje en torno a una única idea o concepto de fondo que sostiene a lo largo de su carrera. En este sentido el mismo Muñoz explica a Paul Schimmel que no encuentra interesante la idea de la “libertad [artística] absoluta”. A él le estimula, por el contrario, “la idea de hacer algo para un problema dado”⁶³⁵. Entonces, ¿cuál sería este problema dado? ¿Se trataría de un mero problema artístico formal o material? Muñoz sostiene en la misma entrevista que su obra “estuvo, desde el principio, conceptualmente orientada” y que, por esto, “nunca estuv[o] interesado en la forma física y los problemas formales de la escultura en tanto que tal”⁶³⁶. En una de las entrevistas con Rafael Sierra añade que “no tengo ningún cariño por ningún material. No quiero a ninguno, ni ellos me quieren a mí. [...] El problema con los materiales lo tenían los artistas de los años 50 y 60 [...]. Yo soy infiel a los materiales y espero que ellos hagan lo propio”⁶³⁷. Por lo tanto, esto le diferencia del artista trans-vanguardista, cuyo interés estará en la “manualidad experimental”, tal y como lo explicaba Bonito Oliva. En cualquier caso, de lo que se trata, pues, es de averiguar de qué problema central, problema que se encontraría ya dado, está hablando Muñoz.

Bonito Oliva está de acuerdo con el diagnóstico de Lyotard respecto al estado de las cosas en el mundo, marcado por la “catástrofe”, por la “inconsistencia negativa del mundo”. Sin embargo, a la manera postmoderna, la obra de arte trans-vanguardista se desvincula de este estado de cosas para centrarse en la posibilidad de lo que el crítico italiano llama metafísica interna, que, como vimos, supuestamente sería suficiente para colmar al espectador. Creemos que Muñoz, por el contrario, y a la manera moderna, hace de este estado de las cosas en el mundo y, singularmente, del ser humano, el centro de su preocupación. Lo ‘interno’, pues, gana en su obra una dimensión muy superior: por un lado deviene potencialmente el mundo entero en tanto que espacio de habitación del hombre; de ahí, pues, que pueda tomar para su manipulación cualquier referencia formal o material de entre los entes que están presentes en el mundo; por otro lado se proyecta simultáneamente a otra infinitud, que sería la interioridad del mismo hombre. Por esto, la obra de Muñoz apuntará a otros “motivos internos”, a otro “inside work”, y a un “laberinto” que no es únicamente el del trabajo manual en el campo matérico de la obra de misma, como en la pintura trans-vanguardista, sino que se vincula a la idea de mundo como maraña existencial –que, por otro lado, no deja de ser, a grandes rasgos, una idea no tanto manierista sino ya barroca de mundo. Esta maraña co-implicará al mismo tiempo a hombre y mundo. Afirma el crítico italiano que la vanguardia, por su mismo impulso, tiene un “carácter inadecuado en cuanto metáfora de la resistencia y el

⁶³⁴ En la entrevista con Paul Schimmel Muñoz afirma que “de [Giannis] Kounellis aprendí que el repertorio debería ser extremadamente abierto –que no se debería excluir nada para crear la ilusión [el efecto de la propia obra en el espectador]”. Por otro lado, vimos una poética de la complejidad análoga, también postmoderna, en la arquitectura de Venturi y Scott Brown.

⁶³⁵ Paul Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, en *Juan Muñoz* (Washington: Hirshhorn Museum, 2001).

⁶³⁶ Paul Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, en *Juan Muñoz* (Washington: Hirshhorn Museum, 2001).

⁶³⁷ Rafael Sierra, “En España todo el mundo se cree Picasso y eso crea frustración. Entrevista a Juan Muñoz”, *El Mundo*, 4 de abril de 1994.

compromiso político en la actual realidad histórica”⁶³⁸. Esto sería cierto por cuanto a que apuntan a una progresividad que resulta difícil de compadecer con el fracaso de los metarrelatos que prometían el progreso del hombre, fuera éste en el sentido que fuera. Sin embargo, Muñoz, que se mezcló a mediados de los setenta con grupos combativos de izquierdas, no estaría del todo de acuerdo. Si algo necesita “la resistencia y el compromiso político” sería un diagnóstico acertado, que guíe la acción y el deseo hacia el camino de la transformación interna del hombre y del mundo.

Decía Bonito Oliva que la obra trans-vanguardista, en la medida en que se limitaba al marco de su inmanencia, se convertía al mismo tiempo en “enigma y solución”⁶³⁹. Esto posibilitaba, como se citaba más arriba, que la obra perdiera su lado “nocturno y problemático” en favor de una “solaridad” plena. Creemos, como se dijo en su apartado correspondiente en torno al Minimal, que para Juan Muñoz este lado nocturno y problemático, si es que existe, no se supera dejándolo atrás u ocultándolo en virtud de la mera presencia de la obra, por más que ésta esté “bien-hecha”; no a estas alturas de la historia. En cualquier caso esta “solaridad” sería más bien momentánea y efímera; superficial por cuanto a su alcance en el espectador, del que se espera tan sólo el goce, aunque éste sea “mental y sensorial”⁶⁴⁰, y cuya posible contrariedad –esto es, la debilitación de la subjetividad tradicional– queda más bien puesta entre paréntesis. Creemos, por comparación con lo que va a realizar, según nuestra hipótesis, la obra de Juan Muñoz, que se requiere de una manipulación más consciente y clara de los elementos eclécticos empleados para que una obra alcance los efectos que Bonito Oliva está suponiendo. Es decir, se requiere una maestría que no sólo sea artística, sino también, quizás, humana, como también de un afán de perfección y de un profundo inconformismo, que no se someta tan fácilmente a las posibilidades tradicionales que ofrece el medio pictórico. Para ello, es forzoso un conocimiento más profundo de los modos existenciales humanos, así como del efecto que puedan tener en la psique del espectador la aplicación concreta de efectos formales y materiales. Sólo así se podrá entender con precisión en qué consista la “intensidad” inmanente que propugna Bonito Oliva, y que vemos difícilmente reflejada en las obras y en los artistas que nos pone como ejemplos –o, por lo menos, no con mayor fuerza o claridad que en otros artistas de su tiempo que no pertenezcan a este grupo. En este sentido también creemos que, a pesar de sentar unas bases prometedoras, la obra trans-vanguardista difícilmente se va a constituir, como es su pretensión, en lo negativo como una ruptura de un orden que se quiere y necesita “total”, y en lo positivo una verdadera “apertura en el campo”⁶⁴¹. Esto requeriría, en nuestra opinión, de una exploración de lo óptico y de lo ontológico tal y como nos puede ofrecer, por ejemplo, Heidegger.

Esto tampoco significa que la obra de Muñoz proponga un retorno a posturas metafísicas maximalistas o a puntos de vista privilegiados en los que el sujeto recupere una integridad aparentemente absoluta. Tampoco, contrariamente, que renuncie a proponer una ética con cierto viso de universalidad. Creemos que esta paradoja va a requerir de fórmulas gramaticales también paradójicas, a partir de una complejidad que no renuncie de entrada a ningún presupuesto, algo extremadamente difícil de conseguir. Una tarea verdaderamente compleja que, creemos, es lo que atrae precisamente a

⁶³⁸ Bonito Oliva, “Transvanguardia”, 25.

⁶³⁹ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 14.

⁶⁴⁰ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 18.

⁶⁴¹ Por otro lado, ¿no es esta “apertura en el campo” de Bonito Oliva algo análogo a lo que implica el “claro de bosque” heideggeriano?

Muñoz y lo que, hipotéticamente, provocó que su carrera empezara tan tardíamente, pero a la vez de forma tan decidida. En este sentido Paul Schimmel afirma que “los balcones [las primeras obras de Muñoz, de 1984] son [ya] obras absolutamente maduras, desarrolladas”⁶⁴². Muñoz emerge de la nada como un artista que posee un mundo conceptual e imaginal de una coherencia y un alcance sorprendentes. El mismo Muñoz establece su periodo de maduración como artista entre los diecisiete y los veintisiete años (entre 1970 y 1980), en los que “viajé mucho y produje muy poco” porque “observaba el mundo, tratando de sentir la reverberación de imágenes fuera de mí con las que pudiera establecer una conexión”⁶⁴³.

La segunda diferencia, pues, entre la obra trans-vanguardista y la de Muñoz consistirá en que la primera renuncia de entrada a la dialéctica entre la obra y aquello que se sitúa más allá de ella, en su exterior, mientras que la obra de Muñoz no podrá renunciar jamás a la relación entre estos dos ámbitos, a la manera moderna. En este sentido aspira a una trascendencia no limitada a la inmanencia ‘acabada’ de la obra, residente tan sólo en sí misma. De nuevo de manera paradójica, esto no significa que Muñoz niegue la autonomía de la obra, esto es, que ésta necesite de la mirada del espectador para ser completada –que era uno de los motivos principales del rechazo a la vanguardia por parte de Bonito Oliva. Como veremos, esta paradoja resultará posible en la medida de la diferencia entre el medio pictórico –en este caso, trans-vanguardista– y el escultórico, y, singularmente, en la posibilidad de situar la escultura en el mismo espacio-tiempo que su espectador. De nuevo, sin embargo, nos hemos de preguntar por los términos empleados por el propio Bonito Oliva, y por los que Muñoz mostraría un especial interés: ¿qué significa el mundo como “inconsistencia negativa”, o bien como algo tan horrendo como un “campo de concentración”? Y, ya que el crítico italiano habla del manierismo como “ideología del traidor”, ¿no sería el mundo, según este punto de vista, una ‘traición’ perpetrada hacia los seres conscientes que lo habitan, si han de existir bajo la negatividad? Por esto, resulta necesario argumentar mucho más la supuesta “recuperación y renovación del individuo” que Carlos Jiménez establecía como punto de partida para la obra de Muñoz, más aún si esta recuperación se establece desde el punto de vista manierista.

Francisco Calvo Serraller ha sido el crítico que ha realizado un seguimiento más continuado a la obra de Muñoz a lo largo del tiempo, pues debuta ya en 1984, en la exposición de la Galería Fernando Vijande, que fue la carta de presentación de nuestro artista, y va siguiendo atentamente su trayectoria, que culmina –por desgracia, sin el artista ya presente– en la retrospectiva dedicada a Muñoz por parte del MNCARS en 2009. Vamos a realizar un somero repaso a las críticas que dedica Calvo Serraller a la obra expuesta de Muñoz. En “La tercera mirada del misterio”, de 1984, enmarca la obra de Muñoz “en el contexto de las estrategias mentales exploratorias de la estética conceptual”, pero fundamentalmente, en torno a “la percepción de lo ausente”⁶⁴⁴. Esto ausente refiere o limita con el misterio, cuya “tercera mirada” –que da título a la reseña– refiere a aquello que se produce en el entrecruzarse entre el mirar y el ser mirado: un punto enigmático. Es decir, en la dialéctica entre ausencia y presencia Calvo Serraller detecta un posible tercer elemento del que, por el momento, no tenemos descripción.

⁶⁴² Paul Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, en Juan Muñoz (Washington: Hirshhorn Museum, 2001).

⁶⁴³ Paul Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, en Juan Muñoz (Washington: Hirshhorn Museum, 2001).

⁶⁴⁴ Francisco Calvo Serraller, “La tercera mirada del misterio”, *El País*, 17 de noviembre de 1984.

Por otro lado, tanto en 1984 como en “Las imágenes rotas de un agonista”⁶⁴⁵, de 1986, va a destacar el carácter internacional del espíritu de la obra de Muñoz, derivado de su formación en el extranjero y de sus propias aspiraciones personales. En este último artículo de nuevo se habla del misterio, ahora en la forma de “enigma poético”, que contrasta con una parte conceptual acerada, de “rigor analítico”. Sin embargo, destaca por primera vez de forma clara “una violencia interior, quizá producto de la afirmación apasionada en medio de la zozobra, la perplejidad, una cierta corrosión dubitante, no poca ansiedad”. Y concluye: “[...] este hombre, muy a su pesar, y a pesar sobre todo de sus esfuerzos por disimularlo, mediante el estudiado disfraz duchampiano, lleva el gusto amargo y el temblor de una duda contaminante y desestabilizadora”. Éstos son los mismos elementos que nos hacían poner en cuestión –por lo menos, de forma provisional– el diagnóstico de Carlos Jiménez en torno a la recuperación del individuo, toda vez que nos parecía que para Muñoz adquiriría una importancia crucial la situación de este individuo en un entorno –histórico, social, económico, e incluso cósmico– profundamente hostil. Para Calvo Serraller esto último denota una ruptura ontológica interior –de ahí el título del artículo, que el crítico toma de un verso del conocido poema de T.S. Eliot, *The Wasteland*– contra la que se establece un *agon* desesperanzado.

A nivel formal, si las instalaciones de Muñoz le recordaban a Carlos Jiménez el espíritu manierista, Calvo Serraller da un paso más allá y lo relaciona con el barroco, con su “alarmante tensión y dinamismo [...], generadores de campos magnéticos de atracción para la irregularidad y el desequilibrio”. Destaca también por primera vez algo que va a ser de la máxima importancia en Muñoz: “sus piezas atacan, desde el escorzo más teatral, el espacio”. En este sentido el espacio parece implicar una escala que va mucho más allá del de la mera sala de exposición, de la misma manera que, según el tópico barroco, la escena del teatro era una analogía del espacio del mundo, y el espacio del mundo, un teatro. Tanto es así que en la entrevista que le realiza la revista *Tate Etc.* a James Lingwood en 2008, éste afirma que la relación de la obra de Muñoz con el espacio es de tal calibre que si “ves una pieza [de Muñoz] en una feria de arte, o en una casa privada, [...] la preeminencia de esta relación empieza a desaparecer. Pero era fundamental”⁶⁴⁶. Lo que Lingwood da a entender es que, por su propia naturaleza, las piezas de Muñoz no acaban de funcionar en espacios expositivos pequeños, porque en realidad estarían suponiendo, como decíamos, una escala mucho mayor. En el fondo, esta implicación con la totalidad potencial del espacio –y, por lo tanto, el espacio entero que conlleva la idea de ‘mundo’– se encontraba también supuesta en la pieza minimalista, que, inscrita en un espacio cartesiano e isotrópico [por otro lado, “de rigor analítico, como decía más arriba], quedaba determinada por la esencia de la técnica. En ambos casos el espacio resulta hostil para la subjetividad humana, como de una naturaleza opuesta. En este sentido, en la reseña “Cuatro artistas jóvenes exponen en Burdeos”⁶⁴⁷, de 1987, el espacio muñoziano es descrito como el baldío de Eliot: “suelos oteados por centinelas mudos, en patética observación frente al equívoco insondable de un espejismo infinito”. Y: “[...] desde la elevada perspectiva aérea de un balcón vacío, mirada de la desolación”.

⁶⁴⁵ Francisco Calvo Serraller, “Las imágenes rotas de un agonista”, *El País*, 19 de diciembre de 1986.

⁶⁴⁶ James Lingwood, “The Restless Storyteller”.

⁶⁴⁷ Francisco Calvo Serraller, “Cuatro artistas jóvenes exponen en Burdeos”, *El País*, 30 de septiembre de 1987.

En 1989 Calvo Serraller da cuenta de la fortuna crítica en el exterior de Muñoz –en lo que coincide con lo que afirmará un año después Lebrero Stäls– y, con la perspectiva de estos cinco años, de la coherencia en el desarrollo de su obra. Por esto, la descripción que da de ésta empleará los mismos términos. Por ejemplo, retorna la referencia al barroco al afirmar que su arte es “como la proyección de una película en el gran teatro del mundo”⁶⁴⁸. De nuevo también la referencia al “montón de imágenes rotas”. De nuevo se habla del baldío, en este caso de “lo cotidiano, presentado a través de objetos, como un gran vacío, como ausencia [...] Es, en definitiva, la geografía de un mundo tan cerrado que la ironía bordea en su obra el abismo de lo patético”. Una afirmación de este tipo va más allá del barroco y recuerda casi necesariamente, como lo hace el crítico, a lo que es propio de los personajes y de las obras teatrales de Samuel Beckett, en el que el vacío ontológico hace imposible ya todo logos coherente, que queda quebrado e inutilizado, “sin lugar ni tiempo precisos”. A pesar de estas connotaciones francamente negativas Calvo Serraller siempre es capaz de rescatar de la obra de Muñoz algún tipo de “belleza desoladora”, algo que se presenta “extrañamente intimista” y que tendrá que ver, nuevamente, con una idea de misterio y de poesía.

La medida de la coherencia de la obra de Muñoz a lo largo de toda su carrera se puede comprobar, como acabamos de hacer, en la reiteración en el uso de análogos términos críticos empleados en la descripción de su obra. Por esto, de los artículos y reseñas de Calvo Serraller que van de 1991 a 2009 vamos a destacar tan sólo aquello que pueda aportar algún matiz novedoso sobre lo ya dicho.

En el artículo “Juan Muñoz”⁶⁴⁹, de 1991, define el empeño del artista como “una investigación de la realidad” a nivel existencial y, por esto, como algo que tendrá tanto puntos de partida como consecuencias políticas y morales. Sin embargo, este empeño se realizaría a la manera postmoderna, esto es, “post-utópica”. La exploración existencial continúa en 1996 en la instalación que Muñoz realizó para el Palacio de Velázquez de El Retiro de Madrid, en la que “agónicamente representa la existencia” a partir de dos figuras: “el panorama y el túnel”⁶⁵⁰. Pero luego añade también “la encrucijada, [...] el laberinto”, elementos que le evocan las instalaciones de Bruce Nauman y de Robert Gober, aunque considera que las obras de Muñoz gozan de mayor clarividencia. En el año 2000, cuando Juan Muñoz recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas, Calvo Serraller destaca fundamentalmente que, a pesar de enmarcarse en “una identidad [o gramática] artística posmoderna”, la obra de Muñoz no tiene “el sentido de la trivialidad y de lo espectacular que frecuentan algunos de sus colegas contemporáneos”⁶⁵¹. De manera reveladora, Muñoz mismo afirma, en un aserto análogo a la cita de Calvo Serraller, que “si h[a] escrito de Borromini es más por su hondura, por la tensión entre lo uno y lo múltiple que por la virtuosidad de sus recursos”⁶⁵². “Hondura” se opone a “trivialidad” como “lo espectacular” se parangona a la “virtuosidad de sus recursos”. Esto es paradójico, porque Muñoz emplea con frecuencia recursos que se han considerado ‘ilusionistas’, como los suelos ópticos. Sin embargo, como dice el mismo crítico en la muerte del artista, acaecida en el verano de 2001, “Juan Muñoz estaba interesado en lo que el arte tenía de exploración y expresión de los aspectos ilusionistas

⁶⁴⁸ Francisco Calvo Serraller, “La danza inmóvil”, *El País*, 21 de octubre de 1989.

⁶⁴⁹ Francisco Calvo Serraller, “Juan Muñoz”, *Beaux-Arts Magazine*, no. 96 (Diciembre 1991): 104-6.

⁶⁵⁰ Francisco Calvo Serraller, “Un montaje magistral”, *El País*, 25 de octubre de 1996.

⁶⁵¹ Francisco Calvo Serraller, “El escultor Juan Muñoz obtiene el Premio Nacional”, *El País*, 1 de diciembre de 2000.

⁶⁵² Jean-Marc Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 15.

y equívocos de la realidad, no sólo como espacio físico, sino [sobre todo] como reflejo de lo existencial”⁶⁵³. Esta seriedad en su exploración se pone también de manifiesto en la coherencia total que muestra su obra, que deriva de una obsesión no sólo artística, sino también humana, e incluso con raíces biográficas que Muñoz deja a relucir de vez en cuando en las entrevistas o en las mismas obras.

En la reseña “Paseo por la desolada quimera”, de 2009, Francisco Calvo aprovecha la retrospectiva dedicada a Muñoz por el MNCARS para reiterarse en la lectura de su obra, “cuya eficacia poética consistía, a mi modo de ver, en la representación de una bajada existencial a los infiernos en compañía de Dante y Pinter, dos autores empeñados en describir lo patético de la irredimible condición humana, atisbada, da igual, desde una barca o desde un vagón de tren suburbano”⁶⁵⁴. Así, y a diferencia de lo sostenido por Bonito Oliva con respecto a los pintores trans-vanguardistas, a Muñoz le interesaría una cierta universalidad en la definición de existencia como experiencia común a todos los seres y las culturas humanas. De este punto de partida proviene, como dijimos, el eclecticismo de sus referentes, que se remontan al museo arqueológico y etnológico, más que un rechazo del puritanismo de tipo minimalista. También en contraposición al “laberinto” inmanente de la pintura trans-vanguardista, Muñoz opondrá, como ya dijimos un poco más arriba y repetimos ahora merced a Calvo Serraller, las “[...] estaciones de este interminable vía crucis existencial, cuyo final remite siempre al mismo principio, [y que] nos devuelve a la intimidad de nuestro laberinto”.

Del artículo “Juan Muñoz: más allá de la escultura” (2001), de Cristina Carrillo de Albornoz, destacaremos tan sólo una cita del propio Muñoz que la autora incorpora en el texto, y que resulta para nosotros de la mayor importancia, que dice: “más que con la nostalgia, mi trabajo tiene que ver con lo insoportable del ser”⁶⁵⁵. La pregunta a responder deberá ser, pues, en qué consista esta insoportabilidad del ser –o, mejor dicho, del existir. ¿Tiene que ver esta insoportabilidad con que la condición humana sea, como decía Calvo Serraller, “irredimible”? En “Juan Muñoz, narrador de historias” (2001), María Dolores Jiménez-Blanco va más allá de la habitual referencia al espacio arquitectónico de Muñoz como ‘teatral’ para afirmar que este marco tiene que ver “con el concepto de habitar”⁶⁵⁶, lo que permite ampliar notablemente su posible papel. El ‘habitar’ es la noción existencial por excelencia que corresponde al ‘ser-en-el-mundo’ para Heidegger.

En su manual *La instalación en España 1970-2000* (2009), Mónica Sánchez Argilés encabeza el apartado dedicado a la obra de Muñoz con el título “El teatro del «absurdo»”⁶⁵⁷. Consecuentemente, y como ya resultaba para Calvo Serraller, su obra le recordará tanto formal (“en el empleo de formas mínimas y materiales pobres”) como temáticamente (“una narratividad cargada de connotaciones psicológicas”) a la obra de Beckett o Pirandello, que se enmarca “en una especie de dimensión existencial”⁶⁵⁸. Muñoz, que confiesa en varias ocasiones haber ido escasamente al teatro a lo largo de su vida, sí que menciona a Pirandello en la entrevista con Paul Schimmel, en donde

⁶⁵³ Francisco Calvo Serraller, “Una obra coherente y brillante”, *El País*, 30 de agosto de 2001.

⁶⁵⁴ Francisco Calvo Serraller, “Paseo por la desolada quimera”, *El País*, 9 de mayo de 2009.

⁶⁵⁵ Cristina Carrillo de Albornoz, “Juan Muñoz: más allá de la escultura”, *Descubrir el Arte*, No. 28 (Junio 2001), 73.

⁶⁵⁶ María Dolores Jiménez-Blanco, “Juan Muñoz, narrador de historias”, *Descubrir el Arte*, No. 32 (Octubre 2001), 44.

⁶⁵⁷ Mónica Sánchez Argilés, *La instalación en España 1970-2000* (Madrid: Alianza Forma, 2009), 167.

⁶⁵⁸ Sánchez Argilés, *La instalación en España*, 168.

afirma que sus figuras son como los protagonistas de *Seis personajes en busca de autor* (1921). Sin embargo, el silencio del propio Muñoz en relación a Beckett puede resultar significativo e, incluso, delator.

Fernando Castro Flórez dedica a Muñoz el ensayo breve “Algo (no) va a ocurrir. Juan Muñoz: el artista obsesionado por una habitación que ha sido vaciada”, publicado en 2002 en *Arquitectura*, la revista del Colegio de Arquitectos de Madrid⁶⁵⁹. El ensayo sería publicado nuevamente en 2005 en forma de opúsculo como *El espacio inquietante del hombre: el lugar del ventrílocuo. Unas reflexiones sobre la obra de Juan Muñoz*⁶⁶⁰. Esta obra es actualmente una referencia fundamental en España sobre la obra del artista madrileño y, por esta razón, su argumento deberá ser necesariamente debatido en las diferentes partes de esta tesis. En el punto en el que estamos argumentativamente nos interesará una descripción sucinta del marco general en el que Castro Flórez sitúa la obra del madrileño, que será cotejada con las anteriormente aportadas.

Como Jiménez-Blanco, Castro Flórez emplaza la obra de Muñoz en un marco existencial que “sitúa en el horizonte la pregunta por el sentido del habitar [el mundo]”⁶⁶¹, cuya posibilidad se pondrá en duda. Esta duda implicaría la espera de algo que tendría que llegar, pero que no llega, como dice respecto a lo que sucede en *El desierto de los tártaros* –una de las obras de ficción preferidas por Muñoz–, en donde el capitán Giovanni Drogo convierte la posible llegada de unos lejanos y cada vez más improbables enemigos a una fortificación fronteriza en el sentido de su existencia⁶⁶² –que como es previsible quedará incompleto. En relación con esta espera infinita Castro Flórez –como Calvo Serraller o Sánchez Argilés– menciona a Beckett en varias ocasiones⁶⁶³. Por ejemplo citará la obra *Compañía* (1979) de Beckett, en donde alguien escucha en la oscuridad (¿de una habitación?) una voz que supuestamente le habla, y lo relacionará con la obra *The Wasteland* (1986) de Muñoz, en la que un muñeco de ventrílocuo esperaría inútilmente una voz que le anime y le dote de sentido.

Castro Flórez recuerda que “[Guy] Tossato ha reiterado que [la obra de Muñoz] trata de un *teatro mudo*, de gestos, de movimientos de la cabeza y cruces de la mirada”⁶⁶⁴. El crítico no está de acuerdo con esta hipótesis en lo que tiene de “teatro”. Más bien, dice, si hay algo dramático en la obra de Muñoz serían meras “escenas residuales”⁶⁶⁵. Ya Calvo Serraller apuntaba que la clave de esta teatralidad atribuida habitualmente a la obra de Muñoz no estaba en la teatralidad misma, sino en la espacialidad que concitaba. Ahora Castro Flórez sostiene que en esta teatralidad “la cuestión esencial [...] es la *presencia*”⁶⁶⁶. Esto no sería novedad para nosotros, y sería una de las razones por las que dedicamos un análisis pormenorizado a la lectura de Michael Fried de las piezas minimalistas. Ahora bien, hay que investigar exactamente cuál es el estatuto de esta presencia en la obra muñociana. Para Castro Flórez esto estaría claro:

⁶⁵⁹ Fernando Castro Flórez, Fernando, “Algo (no) va a ocurrir. Juan Muñoz: el artista obsesionado por una habitación que ha sido vaciada”, *Arquitectura* (COAM), no. 327 (2002), 84-95.

⁶⁶⁰ Castro Flórez, Fernando, *El espacio inquietante del hombre: el lugar del ventrílocuo. Unas reflexiones sobre la obra de Juan Muñoz* (Murcia: CendeaC, 2005).

⁶⁶¹ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 13.

⁶⁶² Irónicamente, los enemigos llegan, pero justo en el momento en el que Drogo está ya en el camino de vuelta a casa, tras su jubilación.

⁶⁶³ Páginas 19 y 33 de Castro Flórez, *El espacio inquietante*.

⁶⁶⁴ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 19.

⁶⁶⁵ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 19.

⁶⁶⁶ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 32.

“[...] las obras de Juan Muñoz no remiten a ningún territorio perdido, no hay en ellas nostalgia ni tarea de elaboración de luto, sino que *presentan lo insoportable*”⁶⁶⁷.

Este aserto seguramente se apoye en la cita de Muñoz que Cristina Carrillo de Albornoz incorporaba en su artículo, y que citábamos más arriba. Así pues, según Castro Flórez presencia y ausencia en Muñoz confluyen al mismo tiempo en esta insoportabilidad del ser. Así, lo que persiste es “inutilidad, entropía, ausencia, inaccesibilidad, vacío, inercia, futilidad, ceguera, inmovilidad”⁶⁶⁸.

¿Qué resulta de todo esto? Si Calvo Serraller afirmaba que la obra de Muñoz consistía en una “geografía de un mundo tan cerrado que la ironía bordea [...] el abismo de lo patético”, el segundo sostiene de manera análoga que se trata de “[...] una constelación barroca en la que lo monstruoso, la deformidad, no se reconcilia sino que se transforma en un patetismo sin excusas”⁶⁶⁹. Parece pues, que la posibilidad del habitar el mundo es nula, y la existencia humana ejemplo lamentable de esfuerzo inútil al modo de Sartre, sin ninguna posibilidad de sublimación o trascendencia. Esto sería así porque se parte existencialmente de una escisión interna que se acaba por convertir en “un plegamiento incesante, hasta enredarse en la infinitud”⁶⁷⁰. Este marco barroco es también análogo al descrito por Trías en el capítulo correspondiente de *La Edad del Espíritu* (1994), como *perpetuum mobile* que no tiene culminación lógica posible. Por esto, sólo quedaría la locura y “el extravío”⁶⁷¹. Dicho de otra manera, lo que no tiene fin como plegamiento que se abre incesantemente se puede convertir al mismo tiempo en el otro extremo, es decir, en un cierre absoluto, porque no existiría posibilidad de salida de este movimiento absurdo –el mundo como “una habitación en la que las ventanas están cerradas”⁶⁷², en el que no queda esperanza alguna. En este sentido Castro Flórez recuerda como especialmente relevante la experiencia de Muñoz al realizar el molde de la cabeza de un enano. Dice que éste estuvo “tres minutos al límite de la asfixia”. Y concluye: “algo de ese horror [del cierre absoluto] queda en su escultura”⁶⁷³. Por otro lado, el crítico y comisario portugués Alexandre Melo habla de las arquitecturas y las figuras de Muñoz como de una “incomunicabilidad asfixiante”⁶⁷⁴. A diferencia de Calvo Serraller –y de Adrian Searle, quien afirma que Muñoz “veía el potencial poético en las cosas”⁶⁷⁵– la visión de Castro Flórez de la obra de Juan Muñoz es plenamente negativa, pues, para él, no parece quedar en ella ningún rescoldo del misterio o enigma que se acerque a lo poético, como sí sucedía para el primero.

El crítico de arte Javier González Panizo dedica en 2009 otro ensayo relevante a la obra de Muñoz en la (hoy difunta) revista *A Parte Rei*⁶⁷⁶. González Panizo empieza su ensayo deplorando la genérica lectura superficial de la obra de Muñoz, en especial por lo que tiene que ver con su supuesta “teatralidad” e “ilusionismo”. Estos términos

⁶⁶⁷ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 36.

⁶⁶⁸ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 35.

⁶⁶⁹ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 30.

⁶⁷⁰ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 10.

⁶⁷¹ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 35.

⁶⁷² Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 35.

⁶⁷³ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 22.

⁶⁷⁴ Alexandre Melo, “The Art of Conversation”, Parkett No. 43 (1995), 38.

⁶⁷⁵ Searle, “Juan Muñoz”.

⁶⁷⁶ Javier González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz como campo desideologizado: Zizek en el teatro de lo real”, *A Parte Rei*, No. 65 (Septiembre 2009).

quedarían generalmente comprendidos en la variante de arte posmoderno más plegado al “libertinaje de su consumo rápido y compulsivo”⁶⁷⁷, que él adscribe al tardo-capitalismo. Es decir, a una superficialidad que trata de complacer a su espectador ofreciéndole productos para su fácil consumo, y que actuarían como coadyuvantes a la consolidación del estatuto firme o seguro de su subjetividad. Él, en cambio, se propone interpretar la obra de Muñoz desde la base teórica de Deleuze, Lacan y Žizek –entre otros–, esto es, desde una posmodernidad cuya hondura filosófica y psicológica se quiere oponer frontalmente a toda determinación segura y firme del individuo, que desde este punto de partida escondería, en su opinión, estructuras de dominación que no se compadecerían con el flujo real que determina ontológicamente a todo ente –según el empirismo trascendental deleuziano. En este sentido, habría que recordar que el propio Muñoz negaba su adscripción de fondo al posmodernismo, a pesar de que algunas de sus estrategias formales lo puedan ser efectivamente –pero sólo y en la medida en que eran útiles a su objetivo artístico. Por esto, y a modo de advertencia, hemos de decir que a lo largo de todo el ensayo González Panizo no va a citar ni entrevistas ni escritos del propio artista, como tampoco otros referentes críticos en torno a su obra. Se trata, pues, de la exposición de una hipótesis que, a pesar de las carencias que hemos mencionado, alcanza una profundidad cuyo interés para la comprensión de la obra de Muñoz es indudable.

González Panizo celebra la inteligencia de Muñoz como un renovador cuya propuesta última consiste en “hacer patente lo imposible como enfatizador de lo absurdo”, tarea que, según él, ya habría sido realizada hasta la saciedad por las “experiencias del existencialismo más decadente o del teatro del absurdo”⁶⁷⁸. Por esto, la habilidad de Muñoz sería doble: por un lado, porque permite que esta tarea sea realizada de nuevo y, por otro lado, porque la realiza de una manera paradójica, según unos términos teóricos que ahora expondremos. González Panizo le atribuye una “radicalidad psicológica que se da en el campo perceptivo”⁶⁷⁹, pero no en el sentido de la percepción propio de la fenomenología, en que se fundamentaba por ejemplo la experiencia de la pieza minimalista, sino lo perceptivo según Deleuze, en la que esto supondrá siempre un “pliegue abierto” y una “mediación ideológica”⁶⁸⁰. A su vez toma de Žizek el concepto de ideología, que implica “elevar algo al rango de lo imposible para posponerlo o evitar su encuentro”⁶⁸¹. Esto sitúa la representación como ámbito ciego o “fantasmal” del sujeto, que le permite sostener su subjetividad toda vez que se oculta a sí mismo el mecanismo ideológico de este ocultamiento y, en último término, la existencia de lo que Lacan llama “lo Real” –lo imposible de tolerar para la subjetividad porque supone su destrucción (recuérdese que el propio Muñoz, según Cristina Carrillo de Albornoz, afirmaba que su obra presentaba lo “intolerable”). Así pues, de lo que se trataría es de exponer esta subjetividad que está aparentemente tan segura de sí, para convertirla en “conciencia como significante nómada en el campo perceptivo [y] expandido”⁶⁸². La subjetividad sería en realidad, y en virtud de estas proyecciones ideológicas, un “hiato existente en la propia inmanencia”, una fisura imposible de llenar que recuerda la lectura de los escritos de Smithson por parte de Muñoz. La tarea principal de la obra de

⁶⁷⁷ González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 3.

⁶⁷⁸ Ambas en González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 11.

⁶⁷⁹ González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 3.

⁶⁸⁰ González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 3.

⁶⁸¹ González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 3, que cita a Slavoj Žižek, *Arriesgar lo imposible* (Madrid: Trotta, 2006), 71.

⁶⁸² González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 4.

Muñoz, pues, sería “hacer posible el encuentro con lo Real” y no sólo hacerlo posible, sino inevitable –Muñoz como encantador de una serpiente que nos morderá una vez hipnotizados.

González Panizo subsume el conjunto de las obras de Muñoz dentro de dos extremos, que van, en términos deleuzianos, de la “diferencia-cero”, que es el pliegue de representación absolutamente cerrado en sí, en el que “no hay ningún devenir”⁶⁸³ –que, para él, lo constituiría una obra como *First Banister* (1987), cf. *infra*–, hasta el pliegue absolutamente abierto que sería pleno devenir, puro campo inmanente que se colapsa sobre sí mismo en la medida en que, en vez de diferencias, lo que nos encontramos en la obra son repeticiones (entre las figuras, que son idénticas en su aspecto) –que, para él, vendría representado por la obra *Many Times* (1999) (cf. página siguiente). Esta imposibilidad de encontrar la diferencia en el campo abierto haría colapsar la posibilidad de una subjetividad y, por lo tanto, según González Panizo se produce “el choque con lo Real”⁶⁸⁴, sin distancia protectora (ideológica) alguna. El resto de obras de Muñoz constituirían un grado más abierto o cerrado entre estos dos extremos.

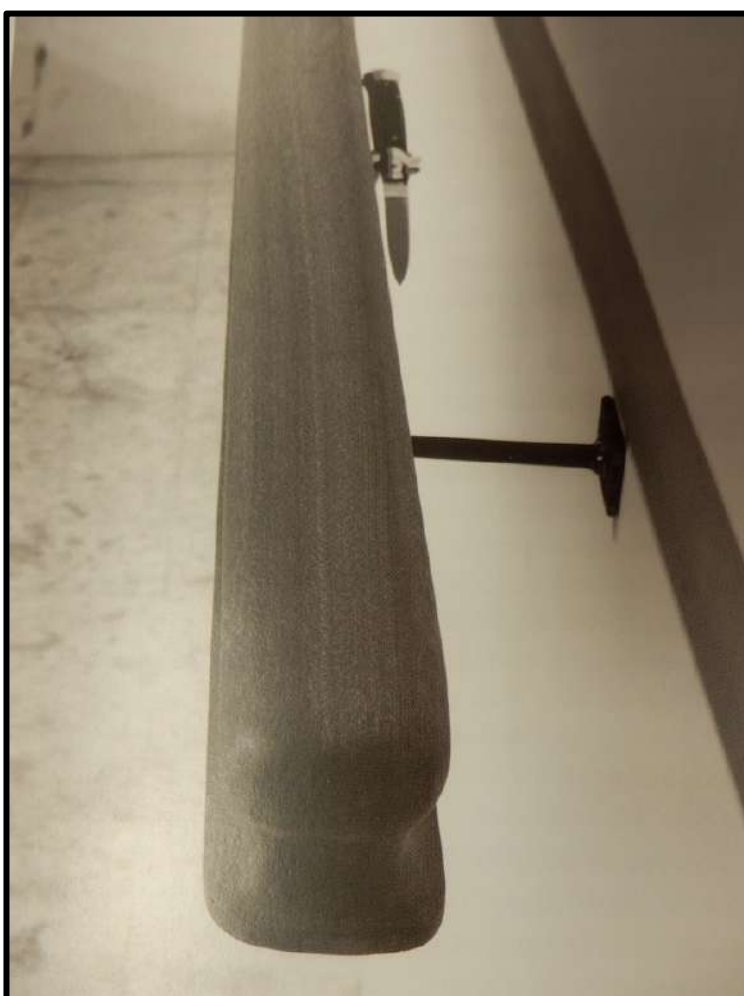


Figura ‘x’
Juan Muñoz, *First Banister*
(1987). Cuchillo, pasamanos
de madera. 7 x 200 x 8 cm.
Juan Muñoz Estate.

Estamos de acuerdo con González Panizo en que la tarea de la obra de Muñoz estriba en desvelar “los contextos de las condiciones históricas, sociales y políticas que constituyen una consciencia ideológica, derivada y fantasmagórica⁶⁸⁵”, y que lo hace pretendidamente desde una voluntad radical, esto es, de penetrar hasta la raíz. El olvido de la condición psicológica, social u ontológica con la que acude el espectador a la obra ya fue uno de nuestros caballos de batalla en la crítica al arte Minimal. Pero, como hemos visto a partir de

Heidegger, existe más de una manera de conceptualizar esta falsa consciencia –en el que la expresión ‘falsa consciencia’ tiene ya una determinada genealogía–, como también las

⁶⁸³ González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 8.

⁶⁸⁴ González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 9.

⁶⁸⁵ González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 7.

nociones de ‘diferencia’ y de ‘devenir’. De hecho vimos también, al principio de la tesis, cómo Amón desplegaba su ontoestética como una relación entre la diferencia (de matriz heideggeriana⁶⁸⁶) y la falsa conciencia, que llamaba “ajena y arbitrada costumbre”⁶⁸⁷. Por otro lado, en ocasiones el mismo González Panizo parece utilizar términos análogos a los que Heidegger emplea en relación a la esencia de la técnica cuando discute acerca de lo “maquinico del poder absoluto del signo”⁶⁸⁸, que supone relaciones de dominación, y que el poder del sujeto “no es sino la repetición del concepto que todo cosifica y unifica técnicamente”⁶⁸⁹.

Cada punto de partida conceptual, pues, tendrá sus pros y sus contras, permitirá llegar más o menos lejos hermenéuticamente. En nuestra opinión lo más importante, sin embargo, será que permita un ajuste lo más exacto posible al pensamiento del autor cuya obra se está tratando. En este sentido, Muñoz no cita ni menciona a Deleuze, Lacan o Žižek, mientras que sí cita a los autores en los que estamos fundamentando esta tesis. Por esta razón hubiera sido interesante, por ejemplo, que el autor hubiera mencionado los escritos de Smithson, tan importantes para Muñoz, y los hubiera puesto en relación con los autores precedentes, porque por lo menos se hubiera establecido una conexión entre un objeto de interés de Muñoz y el fundamento teórico expuesto. Sin embargo, la necesaria utilización de los autores y de las fuentes utilizados por parte del artista no es una razón del todo válida para la interpretación de su obra: podría ser el que propio autor jugara a ocultar sus fuentes. Pero esto parece improbable en la medida del carácter extremadamente abierto y generoso de Muñoz con sus amigos, buena parte de ellos críticos de arte que han escrito de su experiencia más cercana con él.



Figura ‘x’

Juan Muñoz, *Many Times* (1999). Dimensiones variables. Cada figura 145 x 40 x 40 cm. aproximadamente. 50 figuras. Glenstone Foundation.

Dicho esto, se ha citado el ensayo de González Panizo en la medida en que expone de forma inteligente y razonada dos puntos que consideramos principales: en primer lugar, como ya se ha dicho, que uno de los intereses de Muñoz consistirá en mostrar la

⁶⁸⁶ Si bien es cierto que Amón menciona también a Deleuze en relación con la diferencia, no parece que éste haya tenido el mismo ascendente que Heidegger. Tampoco parece que Amón se haya familiarizado con una verdadera profundidad con el pensamiento deleuziano.

⁶⁸⁷ Santiago Amón, “Salvador Dalí”.

⁶⁸⁸ González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 6.

⁶⁸⁹ González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 7.

falsedad de una constitución subjetiva determinada por la costumbre o existencia inauténtica; en segundo lugar, que para ello se expondrá al espectador a la experiencia de lo que el crítico, tomándolo de Lacan, llama “lo Real”, y que en Freud se identifica con la “pulsión de muerte”. Sin embargo, no podemos estar de acuerdo con el resto de las consecuencias que se derivan de los fundamentos teóricos que utiliza González Panizo. El crítico funda la originalidad de Muñoz en una paradoja basada en Deleuze, esto es, que Muñoz abre un pliegue perceptivo y, por lo tanto, ideológico, para insertar en él al mismo tiempo un hiato o fisura que revela “ese punto de no-sentido, de truco, en el que toda realidad (ideológica) está asentada”⁶⁹⁰. Nosotros estamos de acuerdo en que la obra de Muñoz tiene un carácter paradójico pero, sin embargo, nos parece que González Panizo ciñe su paradoja a los límites del pensamiento deleuziano, que no tienen por qué ser los límites del pensamiento muñociano. De la misma manera, tampoco se puede restringir en los términos de Deleuze la originalidad de su obra, sin tener en cuenta una multitud de aspectos que la acompañan, sin ir más lejos lo que supone en el marco internacional del arte la recuperación de la figuración para el medio escultórico. En este sentido –y ésta será nuestra propuesta–, nos parece que no existe tan sólo un pliegue en la obra de Muñoz y, por esto mismo, que su paradoja ha de tener un carácter mucho más amplio que el determinado por González Panizo –paradoja cuya particularidad articulará la tercera parte de esta tesis. Por el momento, por lo que refiere al apartado en que nos encontramos, quedémonos con los dos puntos que se han destacado de la hipótesis de González Panizo.

Realizaremos ahora un breve repaso por la recepción de la obra de Muñoz por parte de la crítica internacional, cuyo núcleo es fundamentalmente anglosajón, algo que resulta natural dada la relación especial que tuvo Muñoz con Inglaterra a lo largo de toda su vida –como, por otro lado, también sucede con su esposa Cristina Iglesias.

Como Calvo Serraller, y en el mismo 1989, Catherine Grout también sostiene que “una coherencia aparece a la vista [en la obra de Muñoz] después de varios años”⁶⁹¹. Esto sería, como ya notaba Paul Schimmel, porque Muñoz emerge en 1984 como un artista con una conciencia plenamente madura de sus preocupaciones y de sus propósitos, que irá desarrollando a través de una expresión que varía ligeramente con los años, pero que mantiene siempre un eje común. Por otro lado, Grout afirma que las realizaciones de Muñoz pueden ser llamadas esculturas, pero que no serían primeramente tales, sino “representaciones, en tres dimensiones, de metáforas”⁶⁹². Lo mismo afirmaba en 1987 Jean-Marc Poinot: “tal como suele hacerlo en su obra, habla en metáforas”⁶⁹³. Las metáforas, lo hemos visto, se deben englobar en un ámbito existencial al que Muñoz aludirá a la manera manierista o barroca, esto es, lateral u oblicuamente. Por ejemplo, se nos hace creer que uno de los temas principales en la obra de Muñoz es la visión o la privación de ésta, pero en realidad esto sería una metáfora de lo que “no es habitable” y “de la opacidad del mundo”⁶⁹⁴, de tal manera que “llevan de nuevo a nuestras conciencias cuestiones que superan la [mera] problemática de la imagen”⁶⁹⁵. Richard Serra dice que “la obra de Juan es sustituto de innumbrables sentimientos de

⁶⁹⁰ González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 7.

⁶⁹¹ Catherine Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, *Artstudio* No. 14 (Otoño 1989), 70.

⁶⁹² Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, 70.

⁶⁹³ Jean-Marc Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 13.

⁶⁹⁴ Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, 71.

⁶⁹⁵ Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, 71.

distanciamiento, angustia y desespero”⁶⁹⁶, en el que “sustituto” quiere decir, en el fondo, ‘metáfora’. Para Grout la posición existencial de Muñoz “es, de hecho, una actitud”⁶⁹⁷ frente al mundo que significa “la pérdida consumada de la comunión, de la unión sagrada entre los hombres y el mundo”⁶⁹⁸.

Por un lado, estas metáforas van a permitir una identificación intuitiva o afectiva del espectador con la obra a través de la similitud que se encuentra en lo disímil. Esto resulta clave en la medida en que Muñoz, como estamos viendo, pretende apuntar a los estratos profundos de la psique, cuyo acceso rara vez se puede realizar de una forma directa y de una manera puramente conceptual o racional. Por otro lado, creemos que además habrá que tomar la palabra ‘metáfora’ en su sentido etimológico, esto es, como un ‘llevar’ [*pherein*] ‘más allá’ o ‘a través’ [*meta*]. Es decir, esta posible identificación se producirá –como veremos también en la tercera parte de la tesis– a partir de un recorrido cuya gramática particular se relaciona con la propia del barroco.

Siguiendo con esta falta de comunión entre hombre y mundo, que implicaba una escisión ontológica interna, un “vacío en la grieta entre las cosas”⁶⁹⁹, Alexandre Melo afirma en este sentido que “las figuras de Juan Muñoz [...] han de dejado de ser focos centrales para la afirmación”⁷⁰⁰. Esto sería análogo a lo que sostenía Smithson en relación con su teoría de la entropía, como también a lo analizado por González Panizo –que afirmaba que la “presencia [de las figuras y la del espectador], de ser alguna, es la del “yo” tachado”⁷⁰¹. Por esta razón las figuras de Muñoz sólo podrán ser “sustitutos y [...] simulacros para una naturaleza humana que bien ya ha dejado de ser, o está en el proceso de dejar de ser humano”⁷⁰², es decir, están sometidos a un proceso entrópico de degradación ontológica irreversible. Melo concibe este resultado a partir “de un sistema de relaciones y determinaciones externas y espaciales”⁷⁰³, esto es, a partir de las leyes que regulan la existencia del ser humano en el mundo. Pero, ¿en qué consisten estas leyes draconianas, qué forma y qué definición se les debería dar?

James Lingwood es una de las figuras críticas insoslayables en torno a la obra de Muñoz y autor de algunas de las más grandes entrevistas realizadas al artista (que van de 1991 a 2001), hasta el punto que, en la realizada el 22 de enero de 1995, el propio Muñoz confesará sentirse incómodo ante las preguntas de su entrevistador –algo que paradójicamente es bueno, porque el mismo artista establece como piedra de toque para el valor de su obra que éstas le resulten extrañas incluso a sí mismo, esto es, que le hagan sentir una cierta incomodidad. Sin duda Muñoz encontró en Lingwood una personalidad afín a su propia búsqueda.

En la entrevista ya citada de enero de 1995 Lingwood relaciona su obra –como Calvo Serraller, Sánchez Argilés y Castro Flórez– no con el teatro, sino específicamente con la obra de Beckett, en la medida en que “se ocupa de los espacios entre las cosas, las pausas entre los esfuerzos comunicativos, los huecos”⁷⁰⁴. Sin embargo, resultará de la

⁶⁹⁶ Richard Serra, “Juan Muñoz”, en *Juan Muñoz. Retrospectiva*, 157.

⁶⁹⁷ Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, 70.

⁶⁹⁸ Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, 71.

⁶⁹⁹ Melo, “The Art of Conversation”, 38.

⁷⁰⁰ Melo, “The Art of Conversation”, 38.

⁷⁰¹ González Panizo, “La escenificación escultórica de Juan Muñoz”, 4.

⁷⁰² Melo, “The Art of Conversation”, 38.

⁷⁰³ Melo, “The Art of Conversation”, 38.

⁷⁰⁴ James Lingwood, “A conversation. New York, 22 January 1995”, *Parkett* No. 43 (1995), 43.

mayor relevancia la condición particular de estos vacíos o huecos, teniendo en cuenta el sentido general de los comentarios críticos que hemos recopilado hasta este momento. En la entrevista, Lingwood afirma que “buena parte de tu trabajo parece existir en un estado según el que una vez estuvo completo, y luego algo se marchó”⁷⁰⁵. Muñoz refuerza esta misma idea en su respuesta:

“Si retiras los muebles de una habitación, la habitación está cargada con este vacío. No es una habitación vacía, es una habitación que ya no está ocupada con lo que solía estar ahí. Ésta es una cualidad que no puedes construir desde cero. Tienes primero que construir la casa, luego amueblar la habitación, luego llevarte las cosas”⁷⁰⁶.

Si esto se toma como axioma, se puede decir, por ejemplo, que el vacío de la obra de Muñoz deberá leerse siempre como recuerdo de un ‘lleno’, esto es, de lo que solía haber antes. Lo importante no sería, pues, el “cero”, sino la valencia o la gravedad de este cero, que ‘carga’ o ‘imanta’ este vacío; es un vacío que tiene ‘memoria’ o ‘recuerdo’, a pesar del proceso entrópico que vacía el espacio. Por esto, parece que el valor se encontraría tanto en el punto de partida como en el de llegada, a diferencia de Smithson. Por último, de esta entrevista interesa destacar cómo Lingwood define la obra de Muñoz como un “esta[r] dándole vueltas al problema definitivo acerca de cómo el ser humano se sostiene solo en el espacio”⁷⁰⁷, es decir, de cómo sea capaz de habitar el mundo, de ‘ser-en’ él a pesar de ‘haber-sido-arrojado’ –por decirlo en términos heideggerianos– de la misma manera que sucedía para Fernando Castro Flórez y María Dolores Jiménez-Blanco y de manera análoga a Adrian Searle, que afirma en este sentido que Juan “entendió [...] que lo que hacía interesante la escultura era su relación con el mundo, con la vidas que llevamos”⁷⁰⁸. En una entrevista concedida en 2008 a la revista *Tate Etc.* Lingwood reitera que la obra de Muñoz “es siempre [la relación] entre el hombre y la habitación, la figura y el espacio”⁷⁰⁹.

Este problema es precisamente el inverso al afrontado por el artista minimalista, cuya dificultad consistía en sostener la pieza sola en el mismo espacio en que habitaba el espectador –y, como se dijo, específicamente sin tener en cuenta la condición existencial de este espectador. Este problema, si es un verdadero problema, pertenece a todo espacio y tiempo en el que el ser humano habite. En este sentido, en la entrevista de septiembre de 1996 Lingwood destacará la ausencia de “detalles inmediatos contemporáneos”⁷¹⁰ en las figuras, que es lo que permitiría adscribir las figuras a un espacio-tiempo no definido, quizás con aspiración de neutralidad espacial y temporal.

Por otro lado, el problema del ‘ser-en’ o habitar el mundo es un problema que pertenece a la interioridad tanto del mismo existente como a la categoría de ‘mundo’ en tanto que seno que ha de cobijarle. Es, en el fondo, un problema ontológico de primera categoría. Por esto Lingwood afirmará que “en [su] obra uno siempre está dentro, el paisaje siempre es interior. Incluso en la calle que acaba[...] de hacer en el DIA de Nueva York, uno se siente dentro de un paisaje interior [...] es un lugar imaginario a la vez que algo

⁷⁰⁵ Lingwood, “22 January 1995”, 44.

⁷⁰⁶ Lingwood, “22 January 1995”, 44.

⁷⁰⁷ Lingwood, “22 January 1995”, 45.

⁷⁰⁸ Adrian Searle, “Juan Muñoz”, *The Guardian*, 30 de agosto de 2001.

⁷⁰⁹ Lingwood, “The Restless Storyteller”.

⁷¹⁰ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en Juan Muñoz, *Monólogos y Diálogos* (Madrid: MNCARS, 1997), 155.

físico. Es más metafísico que simplemente físico”⁷¹¹. Si esto es así, resultará de primera importancia investigar sobre de la naturaleza de esta interioridad. Que un escenario exterior como una calle se aparezca al espectador como espacio interior puede ser leído, quizás, como un exceso, sobre el que no existiría posibilidad de contrapunto. De ahí que la interioridad que supone la obra muñociana se pueda percibir como “asfíxica” por parte de Fernando Castro y de Alexandre Melo. Quizás este exceso sea precisamente la razón por la que a Lingwood considera la obra de Muñoz con una naturaleza “más metafísica” que “física”, pues, ¿qué es lo metafísico sino exceso, sea en un sentido positivo o negativo? Sea como sea, nuestra hipótesis irá orientada a dar una posible explicación acerca de esta interioridad excesiva, como de su posible fisicidad o metafisicidad.

Adrian Searle, comisario y crítico jefe de arte en el diario *The Guardian*, recuerda emocionado⁷¹² en uno de sus artículos que Muñoz fue uno de sus grandes amigos. En parte por esta relación tan íntima y en parte por su indudable pericia como crítico, se encargó de la edición y de la introducción a los *Writings/Escritos* (2009) de Muñoz, que hasta entonces estaban desperdigados, no se habían publicado, o eran directamente inencontrables. Testimonio de esta amistad de muchos años es la siguiente cita:

“He visto antes esta figura [*The Wasteland* (1986)] sobre su anaquel: en Madrid en 1986; un día de otoño en Amberes, en 1993. La he visto sobre este mismo suelo [que es el de la retrospectiva dedicada a Muñoz en 2015 en el Hanga Bicocca de Milán] en Londres y en Bilbao y otros lugares que ahora no recuerdo. Es como si estuviera siempre esperándome en la medida en que en la que mi vida se despliega, y esto dura ya casi 30 años. El muñeco de ventrílocuo nunca tiene nada que decir. Tan sólo está ahí sentado, mirando a través de un vacío que es como un desierto vasto o el mar”⁷¹³.

La permanencia en la espera de la figura coincide con su efecto sostenido a lo largo del tiempo sobre el espectador, aunque éste sea un espectador privilegiado que haya tenido ocasión de contemplar –y, por esto, de familiarizarse– la pieza durante tres décadas. En nuestra opinión, y como hemos venido indicando en este apartado acerca de la recepción crítica de la obra de Muñoz, esto tendría que ver con la búsqueda por parte del artista de la expresión de la condición característica del hombre en tanto que tal y, por lo tanto, con una cierta aspiración a la universalidad⁷¹⁴ –a pesar de que esta palabra esté vetada en el contexto de la posmodernidad. De ahí, como vimos, los rasgos neutros de las figuras, no ligados a ningún tiempo o por lo menos no al tiempo estrictamente contemporáneo. Searle persiste en esta idea cuando se pregunta si “¿acaso es posible ahora contemplar el trabajo de Juan Muñoz sin apreciar en él indicios o ecos de lo que ha ocurrido, de lo que sigue ocurriendo y nunca dejará de ocurrir en el mundo?”⁷¹⁵. En el homenaje que dedica a Muñoz, Richard Serra sostiene que éste “necesitaba aprender las lecciones de la historia por sí misma y todo lo exploró para tornarlo en lo que él conocía, en lo que había vivido. Buscaba un análisis de la condición humana que no

⁷¹¹ Lingwood, “Septiembre 1996”, 154.

⁷¹² Adrian Searle, “Juan Muñoz cinco años después”, *El Cultural*, 7 de septiembre de 2006.

⁷¹³ Adrian Searle, “Descarrilado”, en Juan Muñoz, *Juan Muñoz. Retrospectiva* (Madrid: Tate Publishing y SEACEX, 2009), 155.

⁷¹⁴ Muñoz afirma que “mi trabajo, mis preocupaciones, indudablemente, tienen que ver con las de otros artistas de mi generación. Eso, supongo, nos ha ayudado a la hora de movernos. Nuestras historias, intereses y metáforas son válidas en cualquier sitio”.

⁷¹⁵ Searle, “Descarrilado”, 155.

podía hallarse en la figuración de nuestro tiempo”⁷¹⁶. Las “lecciones de la historia” no pertenecerían al pasado, sino que se encontrarían todavía presentes sin haberse podido manifestar del todo en el arte –más allá, quizás, de Giacometti o De Chirico.

Como González Panizo o Alexandre Melo, Adrian Searle también detecta una grieta ontológica en el corazón de las instalaciones de Muñoz y, en especial, en la psique profunda de sus figuras, que muestran conversaciones o situaciones conversacionales “que están desquiciadas [*unhinged*]” y que “no van a ninguna parte”⁷¹⁷. En este sentido Laura Cumming verá en la obra de Muñoz –especialmente en la monumental *Double Bind* (2001)– “la materialización del purgatorio”⁷¹⁸, como lugar por excelencia en el que el tiempo pierde su sentido. Terminaremos las referencias críticas a la obra de Muñoz con una nueva mención a Beckett. El gran crítico literario Harold Bloom afirmaba que “Beckett expió su demora [respecto a sus predecesores, Joyce, Proust, Kafka] añadiendo su *Purgatorio* al *Infierno* de Kafka. Los dos, Kafka y Beckett, son responsables de dos tercios del Dante del siglo XX, y eso es todo lo que podían darnos en una época en la que el *Paraíso* ya no se podía componer”⁷¹⁹. Si lo pensamos bien, el purgatorio es un ‘lugar’ de transición, en el que, según la doctrina cristiana, se está de paso, en una preparación que ha de conducir eventualmente hacia el cielo. Lo que Bloom afirma, pues, es que en el siglo XX se dará una imposibilidad de culminación y, por esto, en realidad, si no hay posibilidad de culminación el purgatorio perdería su razón de ser, convirtiéndose más bien en otro infierno.

2.1.2 LA OBRA DE MUÑOZ SEGÚN SUS PROPIAS PALABRAS

Una vez realizado este somero repaso de la recepción crítica, tanto nacional como internacional, a la obra de Muñoz, nos interesará conocer de primera mano qué dice el propio artista acerca de su obra. Al inicio de este apartado vimos cómo Lingwood, que conoció de cerca a Muñoz, declaraba que éste “se sentía –y probablemente necesitaba sentirse– como un exiliado en su propio país”⁷²⁰. El propio Muñoz se definía a sí mismo en la entrevista con Paul Schimmel a partir de la “dislocación [*displacement*]” que “ha sido siempre mi condición, mi único modo de ser”⁷²¹. A pesar de que Muñoz se marchó a Londres en 1970, en plena dictadura franquista, no hemos de considerar la represión social y política del tardofranquismo como la razón principal para este exilio o extrañamiento. Al ser preguntado precisamente por esto, Muñoz responde un tanto provocativamente que en la España de Franco “probablemente había tenido una infancia mucho más feliz que cualquier niño de Inglaterra enviado a la escuela pública”⁷²². Es decir: no es que no hubiera represión social y política, y que Muñoz no pudiera sentirla, sino que ésta no fue la razón principal para su marcha a Inglaterra –que, como sabemos, surgió de la necesidad de seguir la pista de su hermano mayor Vicente, que había llegado a Londres en busca del heterodoxo psiquiatra David Cooper. En Inglaterra Muñoz encontró “una cultura que me permitió respetarme a mí mismo como europeo

⁷¹⁶ Richard Serra, “Juan Muñoz”, en Juan Muñoz, *Juan Muñoz. Retrospectiva* (Madrid: Tate Publishing y SEACEX, 2009), 157.

⁷¹⁷ Ambas en Adrian Searle, “Art Podcast: Private View with Adrian Searle – Juan Muñoz”, *The Guardian* UK Culture Podcast, 13 de marzo de 2008.

⁷¹⁸ Laura Cumming, “Juan Muñoz: An Inaccessible Moment”, *The Guardian* (versión web), 29 de abril de 2012. En <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/29/juan-munoz-hans-peter-feldmann>

⁷¹⁹ Harold Bloom, *Genios* (Barcelona: Anagrama, 2005), 291.

⁷²⁰ Lingwood, “The Restless Storyteller”.

⁷²¹ Ambas en Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

⁷²² Searle, “Juan Muñoz”.

contemporáneo”⁷²³, esto es, descubrió un país y una sociedad plenamente involucrados con su época, y capaz de ofrecer oportunidades de crecimiento humano para un joven con infinitud de intereses. Es por esto que, cuando Muñoz vuelve a España en 1982, sentirá la escena del país como un “paisaje [...] aislado”.

Así pues, la condición de exiliado o desplazado no devendrá de la situación histórica particular –pues España en 1982 ya no es una dictadura–, sino del carácter del propio artista, de su “único modo de ser”. El existenciario de Heidegger que equivale a esta condición de exilio o desplazamiento intra-mundano sería la *Geworfenheit*, que se traduce como el ‘haber-sido-arrojado’. En tanto que existenciario, se trata de algo no escogido por cada existente, sino que le pertenece de sí en tanto que tal. En Muñoz, sin embargo, encontramos que se trata paradójicamente de una condición escogida por el propio artista. Esto podrá ser sólo en la medida en que Muñoz se encuentra a gusto con ella, porque le permite una libertad que no le ata a nada ni a nadie en el mundo artístico –que define sarcásticamente como los “killing fields”⁷²⁴, esto es, el lugar del mercadeo en donde las almas se venden y, por esto, mueren en vida. En este sentido vimos también más arriba que Cristina Iglesias tenía muy claro que el rasgo principal del carácter de su marido era que “defendía a muerte sentirse libre”. Podemos comprobar que esto pertenecía al carácter profundo de Muñoz en la medida en que se encontraba presente ya en su primera juventud, en donde, según comenta Adrian Searle, fue expulsado del colegio a la edad de catorce años –llevando desde entonces el grueso de su educación Santiago Amón. Sin embargo, este impulso libertario también conjuga con lo vivido generacionalmente. Si bien Muñoz pertenece a una generación que no vivió directamente, por una pequeña diferencia de edad, el mayo del 68, como se vio más arriba, sí que acabó involucrándose en una militancia política de izquierdas a mediados de los años setenta. En este sentido creemos que puede ser de aplicación lo que dijo Octavio Paz sobre la juventud de esta época:

“La tradición de estos jóvenes es más poética y religiosa que filosófica y política; como el romanticismo, con el que tiene más de una analogía, su rebelión no es tanto una disidencia intelectual, una heterodoxia, como una herejía pasional, vital, libertaria”⁷²⁵.

Louise Neri, crítica y comisaria, amiga del artista, afirma precisamente que Muñoz “estaba compulsivamente involucrado con el mundo y disfrutaba de sus texturas emocionales, intelectuales y materiales –aunque constantemente fantaseaba sobre desaparecer de él. Hacía bromas constantes sobre esto. Incluso hizo obras sobre esto”⁷²⁶. Adrian Searle, también gran amigo del artista, confirma esta pasión por el mundo, por cada una de sus pequeñas cosas. En resumen, estos dos elementos, condición de exilio o de dislocación, y libertad que va de la mano con la pasión por el mundo, van a convertirse en una de las claves interpretativas principales para la obra de Muñoz.

En una entrevista con Maya Aguiriano, en septiembre de 1990, Muñoz repasa la primera parte de su carrera y expone que “en aquel momento yo quería hablar de una ausencia, pero empecé a preguntarme: ¿ausencia, de qué? Entonces, claro, es una

⁷²³ James Lingwood, “A Conversation, May 2001”, *Double Bind at Tate Modern* (London: Tate Publishing, 2001), 75

⁷²⁴ Ricard Meneu. “Juan Muñoz: las miradas de un narrador de historias”, en *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, No. 9 (2002), 121-2.

⁷²⁵ Octavio Paz, “La rebelión juvenil”, en *Los signos en rotación y otros ensayos* (Madrid: Alianza, 1983), 303.

⁷²⁶ Louise Neri, “Art of the fugue”, *Artforum* Vol. 40, No. 8 (Abril 2002), 44.

ausencia genérica, en sentido abstracto”⁷²⁷. Lo característico de esta ausencia que se manifiesta en la forma de vacío, de no-presencia, es que no tiene cualidad propia y, por esto, que es “genérica”. Esto lo va a poner en relación, sobre todo a partir de la idea de lo “abstracto”, con lo determinado por la esencia de la técnica en la medida en que reducía todo ente a una identidad o mismidad carente de cualidad ontológica alguna –es decir, a una abstracción óptica que queda en espera infinita de ser usada, pero no para un uso que tenga que ver con la propia cualidad, sino para un uso genérico y ajeno a sí misma. Inadvertidamente, al hablar de estas propiedades, Muñoz está apuntando a un sentido metafísico para este vacío –como ya intuía más arriba James Lingwood.



Figura ‘x’
 Juan Muñoz,
*Minarete para
 Otto Kurz*
 (1985).
 Alfombra,
 madera y
 hierro.
 Escultura: 120
 x 30 x 40 cm.
 Alfombra:
 100 x 200 cm.
 Francis de
 Beir
 Collection.

En torno a su *Minarete para Otto Kurz* (1985) (cf. *fig. x*) afirma que en él “no hay voz. [El minarete] Busca algo que, de alguna manera, no existe”⁷²⁸. Según el propio Muñoz, la alfombra es una imagen concentrada de lo urbano, como si fuera un mapa, y el minarete el lugar de proyección de lo que él llama “el canto”. Adrian Searle recuerda una tarde en Nueva York en que iba con Muñoz en un taxi, cuando éste se giró hacia él y le dijo: “Lo que esta ciudad necesita es la llamada [a la oración] de la tarde, como en una ciudad musulmana. A las tres cada tarde habría una llamada, y todo el mundo se pararía y miraría hacia arriba durante un minuto”⁷²⁹. Es decir: la ciudad, el lugar urbano, a pesar de sus múltiples edificios elevados no será más que un plano ontológico –como plana es físicamente la alfombra, a pesar del juego geométrico de su trama– en la medida en que carezca de esta voz o canto.

Esto otorga un papel simbólico a la ‘voz’ que lo iguala al *logos* divino en su sentido más tradicional. Searle comenta que esta ‘llamada a la oración’ (que Muñoz, con toda seguridad, experimentó en Marrakech, y en especial en la famosa plaza Jemaa el Fna)

⁷²⁷ Maya Aguiriano, “Juan Muñoz”, 4.

⁷²⁸ Lingwood, “Septiembre 1996”, 36.

⁷²⁹ Adrian Searle, “Shadows and silence”, *The Guardian*, 22 de enero de 2008.

era para Muñoz como si fuera “un antídoto a la cinetosis [*motion sickness*]”⁷³⁰. En cierta manera Muñoz relaciona la horizontalidad y el plano con la ausencia de ‘voz’ y, por lo tanto, de ‘logos’, que es lo que se olvida en el mareo del movimiento cotidiano, de la vida bajo lo que hemos denominado inmanencia auto-satisfecha –que es ‘auto’ y ‘satisfecha’ porque no se plantea nada más allá de sí misma. La ausencia de voz convierte el minarete de Muñoz en algo de signo ominoso, como una torre de vigilancia que controla los límites de la ciudad, sobre la que ejerce un poder coactivo. Estos dos sentidos contrapuestos estarán presentes al mismo tiempo en la pieza.

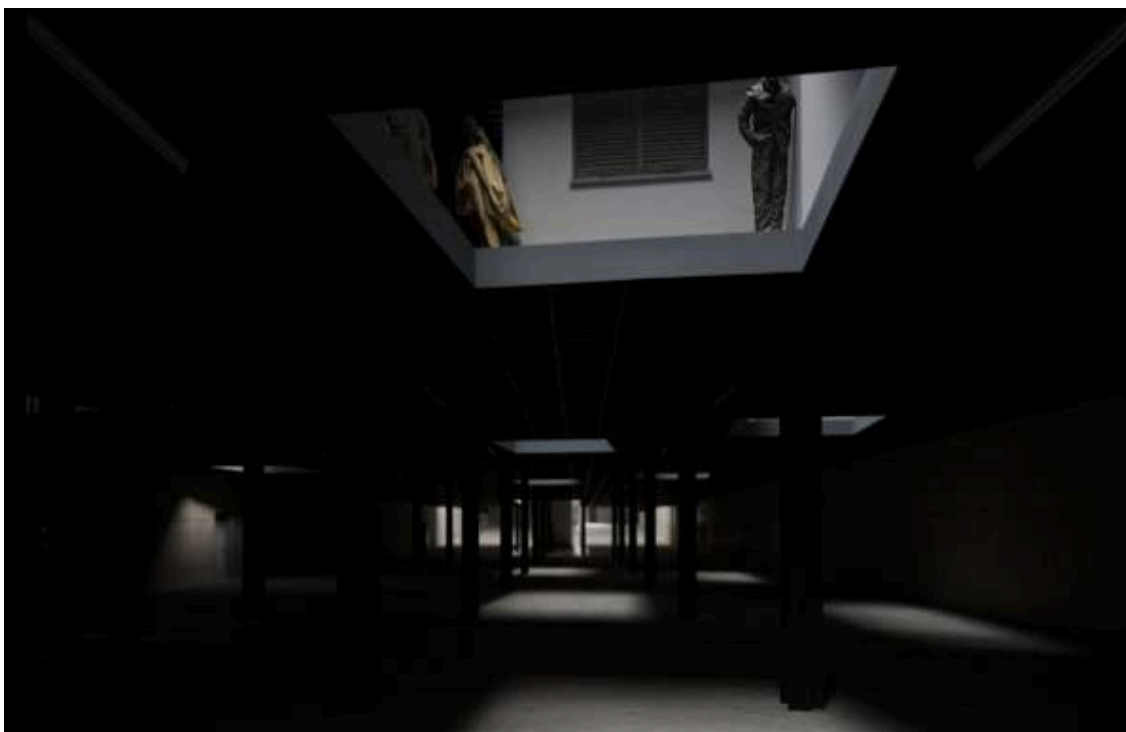


Figura ‘x’. Juan Muñoz, *Double Bind* (2001). Detalle.
Instalación en la Fundación Sorigué.

En la entrevista con Paul Schimmel Muñoz afirma que sus figuras “están más en la búsqueda de un autor [a la manera de los personajes de Pirandello en su obra]”⁷³¹. Este ‘autor’, esta ‘voz’ o este ‘logos’ que falta, que a su vez carga o imanta el vacío que deja, como habíamos dicho más arriba a partir de Lingwood, en el siglo XX ha de referir obviamente a la muerte de Dios, esto es, a la fuente ontológica por excelencia. En este sentido, en la entrevista de mayo de 2001 con el mismo Lingwood Muñoz exclama: “¡Yo soy el que está pintando el agujero negro!”⁷³². Es decir, no sólo no habría fuente ontológica, sino al contrario, y a la manera de Smithson, regiría un principio entrópico que lo engulle todo, que dirige todo hacia su disolución. Rafael Sierra pregunta a Muñoz por qué buena parte de sus figuras “nunca se apoyan directamente sobre el suelo”. Y Muñoz responde: “Lo de tener los pies sobre la tierra es algo que no me acabo de creer”⁷³³. Esto es, lo que se pone en duda es que exista un fundamento que nos

⁷³⁰ Searle, “Shadows and silence”.

⁷³¹ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

⁷³² Lingwood, “A Conversation, May 2001”, 76.

⁷³³ Sierra, “Entrevista”, 4 de abril de 1994.

permita ‘ser-en’, enraizarnos ontológicamente en el mundo en virtud de un principio metafísico.

Por otro lado, el agujero negro es el horizonte de sucesos cuyo límite cierra toda posibilidad en el espacio-tiempo. Esto se verá precisamente reflejado de forma nítida en la obra cumbre de Muñoz, que es *Double Bind* (2001) (cf. *supra*):

“Con esta obra, he forzado cada imagen para que sea una imagen vacía. Los ascensores no llevan a nadie. Las ventanas no llevan a ninguna parte. Implican la noche, el cierre de la calle, el momento de clausura. Todo parece estar cerrado. Todas las figuras tienen los ojos cerrados, muy apretados”⁷³⁴.

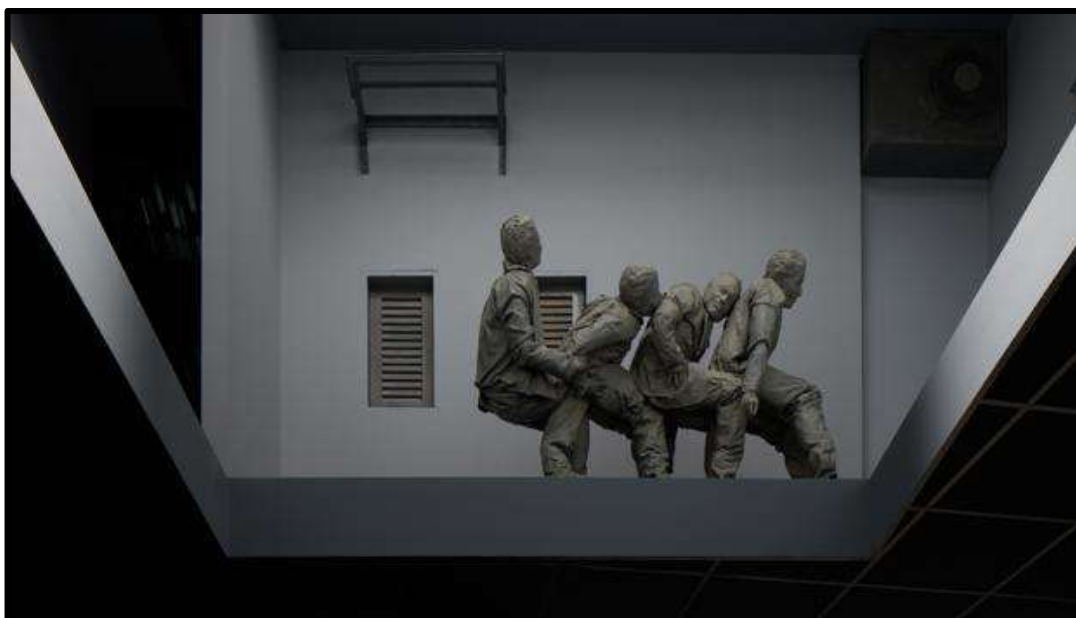


Figura ‘x’. Juan Muñoz, *Double Bind* (2001). Detalle. Instalación en la Fundación Sorigué.

Esta obra –o, por lo menos, la parte principal de ella– se convierte en la perfecta imagen de este “agujero negro” como límite o cierre absoluto, aunque en este caso adopte la forma de aperturas o cortes verticales cuadrados. El horizonte de sucesos está, en el caso particular de esta obra, en el ámbito que media entre la parte de arriba y la parte de abajo de la instalación (ésta última es la que se ve ocupando la mayor parte del plano en la figura ‘x’, aunque en la parte superior de la imagen se abra uno de estos ámbitos intermedios). Cada una de las escenas que van a mostrar estos espacios intermedios parecen conducir a una oscuridad que no tiene límites, y frente a la cual algunas de las figuras van a resistir denodadamente –como se puede comprobar en la figura anterior–, como si efectivamente estuvieran siendo atraídos hacia su interior por una fuerza cíclopea.

La existencia de este principio entrópico inmanente al mundo implicará para el ser humano el padecimiento de una violencia interior –como ya afirmaba más arriba Calvo Serraller: “una violencia interior, quizá producto de la afirmación apasionada [de Muñoz] en medio de la zozobra, la perplejidad, una cierta corrosión dubitante, no poca ansiedad”. Es lo que Peter Sloterdijk, en la *Crítica de la razón cínica* (2003)

⁷³⁴ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, 76.

denominará *Weltschmerz*, dolor cósmico, a propósito de la Teoría Crítica de Benjamin y Adorno. Para Sloterdijk esto será un “*apriori* del dolor”⁷³⁵ que permitiría establecerse en un punto de partida epistemológico firme, pues “asegura al conocimiento filosófico del cosmos una base realista”⁷³⁶. El dolor cósmico sería un dolerse del mundo en la medida en que nuestra existencia está determinada por el ‘ser-en’, e implica también una “rabia arcaica” que nos hace reaccionar contra “todo lo que tiene poder”⁷³⁷, es decir, contra lo que se percibe que son los agentes inmanentes del mal en el mundo, que parecen dominarlo todo.

Muñoz mismo parece haberla sufrido de forma inconsciente, ya que explica a Paul Schimmel que “durante años solía llevar conmigo una navaja automática allá donde iba. Metía la mano en el bolsillo y tocaba este cuchillo. Tenía que ver con una violencia interna que había tenido siempre adentro. Con el tiempo dejé de llevar este cuchillo porque me daba cuenta de que me estaba volviendo un poco neurótico, así que cambié a una baraja de cartas”⁷³⁸. Schimmel le replica entonces que se trata de “una violencia callada” que el artista deja traslucir, en realidad, en el conjunto de sus obra. La descripción del mundo por parte de Muñoz parece abocarnos, según las teorías de la anti-psiquiatría de David Cooper o R. D. Laing⁷³⁹, bien a la neurosis o bien a la psicosis, es decir, a la imposibilidad de una constitución sana de la psique. Ya vimos que Muñoz afirmaba en la entrevista con Carrillo de Albornoz que “mi trabajo tiene que ver con lo insoportable del ser”.

Si antes decía Muñoz que la ausencia o el vacío no tenían una naturaleza definida y, por esto, que era “genérica”, en esta misma entrevista sostendrá que “hay algo que está realmente mal”⁷⁴⁰, en el que, como vemos, el “algo” se sitúa de nuevo en el campo de la indefinición. El propósito de este apartado será ensayar una hipótesis para una definición de este “algo” muñoziano que ya venía siendo insinuado por la mayor parte de los comentaristas y críticos. El mismo Muñoz acotará y definirá este ‘algo’ en la medida en que asevera que “el mundo tal y como lo conozco me obliga a ir una y otra vez a una condición circular”⁷⁴¹. Esta condición circular se podrá encontrar –entre otras obras– en la figura de la bailarina, que Muñoz tuvo muchas dificultades en utilizar en la medida de su precedente romántico e impresionista. Sin embargo consiguió realizar una bailarina “débil y atada, moviéndose para siempre, y para siempre yendo a ninguna parte”, y que, por esto, también manifestaba, según Muñoz, “esta violencia inherente en la pieza”⁷⁴². En *Stuttering Piece* (1993), dos pequeñas figuras reclinadas sobre una silla y apoyadas en la pared, sostienen un diálogo en bucle, en el que se repite continuamente:

'What did you say?'
'I didn't say anything.'

⁷³⁵ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica* (Madrid: Siruela, 2003), 23.

⁷³⁶ Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, 24.

⁷³⁷ Ambas en Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, 25.

⁷³⁸ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

⁷³⁹ Que el propio Muñoz parece haber leído en relación a las experiencias psicóticas de su hermano Vicente. Véase, por ejemplo, R. D. Laing, *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1964), que es un análisis existencial de la esquizofrenia desde la base de la filosofía heideggeriana.

⁷⁴⁰ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

⁷⁴¹ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, 70.

⁷⁴² Ambas en Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

'You never say anything.'
'No. But you keep coming back to it.'⁷⁴³

El “keep coming back to it” es el eterno ‘volver’ circular, que no sólo es circular, sino que presenta el sinsentido de retornar a un decir que niega que se haya dicho algo, cuando en realidad sí se está diciendo por lo menos que no se ha dicho nada. Los términos del diálogo son ‘nunca’, ‘nada’ y ‘sigues volviendo’, es decir, plenamente nihilistas, y de matriz netamente beckettiana –podría ser un fragmento corto de la última parte de la carrera de Beckett, en donde el autor tendió cada vez más al silencio, o bien un diálogo entre dos pausas exasperantes entre Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*. El círculo se cierra sobre la nada, o la nada cierra el círculo, y será esta circularidad la que determine la condición asfixiante del mundo en la medida de un cierre ontológico absoluto. Por otro lado, la vitalidad libertaria de la que hablábamos a propósito de Octavio Paz y el mayo del 68, es la que se opone a este mismo cierre, de cuya ley daba razón más arriba Alexandre Melo aventurando “un sistema de relaciones y determinaciones externas y espaciales”⁷⁴⁴. Es decir: que existiría una relación entre la violencia interna percibida y un sistema externo del que dependería o sería causa. Hay que decir, sin embargo, que la sensación ominosa en relación a la idea de “sistema” es epocal. En Octavio Paz, por ejemplo, este papel lo desempeña el Estado –en mayúsculas– como “personaje de nuestro siglo. Su realidad es enorme. Lo es tanto que parece irreal: está en todas partes y no tiene rostro. No sabemos qué es ni quién es. [...] nosotros conocemos al Estado por la inmensidad de sus devastaciones. Es el Desencarnado: no una presencia sino una dominación. Es la Impersona”⁷⁴⁵. Si nos fijamos bien, observamos de nuevo la misma indefinición que habíamos encontrado en Muñoz, que paradójicamente irá de la mano con la certidumbre acerca de su existencia. Creemos, sin embargo, que estas aseveraciones apuntan a algo cuya realidad va más allá de lo meramente estatal y que, dada su dimensión, que roza lo sublime, ha de quedar provisionalmente en la indefinición –a pesar de que sea denominada “el Desencarnado” o “la Impersona”.

Si Octavio Paz identifica el mal inmanente a partir del concepto del Estado, para Fredric Jameson será más bien “todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de nuestros días” que, en su opinión, se manifestaría como la variante más pura hasta el momento del capitalismo, casi como una especie de sublimación que se produce merced a las nuevas tecnologías –especialmente la que tiene que ver con la descentralización de los flujos de información. En este mismo sentido Fredric Jameson habla de “una red de poder y control que resulta casi imposible de concebir para nuestro entendimiento y nuestra imaginación”⁷⁴⁶, o bien “una realidad inmensa, amenazadora, y sólo oscuramente perceptible”⁷⁴⁷.

El poema “Un objeto metálico” (1988), de Juan Muñoz, es una reformulación de “El Poema” de Valente, publicado en el poemario *El inocente* en 1970. En otros textos suyos –como el paradigmático “Segmento” (1990)– Muñoz también cita la poesía de Valente, lo que nos permite albergar una sospecha razonable de sintonía entre las preocupaciones de ambos. En el caso del poema de Valente, el “objeto metálico” parece

⁷⁴³ Laura Cumming, “So tell us the big joke, then”, *The Guardian*, 20 de enero de 2008.

⁷⁴⁴ Alexandre Melo, “The Art of Conversation”, 38.

⁷⁴⁵ Octavio Paz, *El ogro filantrópico* (México D.F.: Joaquín Mortiz, 1979), 10.

⁷⁴⁶ Las dos citas anteriores en Fredric Jameson, *El posmodernismo*, 85.

⁷⁴⁷ Fredric Jameson, *El posmodernismo*, 86.

ser algo indeterminado, pero temible, que sirve como instrumento corrector de la suprema injusticia que parece reinar en el mundo. Pues algo o alguien “va a vendernos, a entregarnos”. En el poema, Valente se sirve del verso “cuándo podremos poseer la tierra” a modo de ritornelo que aparece al final de cada estrofa, y que se impone como un martillo implacable sobre la conciencia del lector. Valente termina el poema repitiendo la frase tres veces, como si fuera una especie de jaculatoria. La pregunta retórica “cuándo podremos poseer la tierra” se hace, pues, acerada, acuciante. Este motivo, esta frase, es respetada por Muñoz en la reformulación del poema de Valente, lo que nos indica su importancia. Es obvio que la frase se está contrastando con la promesa bíblica en la que Yahvé, en el Libro del Génesis, prometía al hombre la posesión de la tierra. Se trata de una promesa no cumplida por Dios, o cuya espera ha devenido infinita. Por esto, plantea un mundo cuya condición desde un principio será la opuesta, y en la que reina esencialmente, como decíamos, la injusticia y el sufrimiento. En la reformulación de Muñoz unos versos dicen: [y lo dejamos en este caso en inglés]

“But if all things possess edges
how can you distinguish the void
when even it has contours”⁷⁴⁸.

Es decir, como se veía más arriba, la nada [el vacío, *the void*] tiene límites [*contours*] y, por esto, supone el cierre del mundo, que será también comparado en el poema con unas “paredes sin principio”. Aquí ‘principio’ es ‘lugar en el que éstas empiezan’, pero está claro que existe la intención de que refieran al mismo tiempo a un principio metafísico. Si no tienen principio físico ni metafísico son un contorno infinito que nos rodea. De ahí que el propio Muñoz se pregunte en el poema: “¿Qué precede a las cosas? / O ¿qué causa las cosas?”; y más allá aún: “¿qué sufre con las cosas?”. La pregunta de fondo es una pregunta por el principio en el que se fundamenta la existencia humana en el mundo, y que tiene una orientación, como vemos, bastante definida.

Como recogimos en el apartado que dedicamos a la crítica del minimalismo, en un momento de la entrevista con Paul Schimmel Muñoz afirma que Donald Judd no quiso prestar atención al valor simbólico de los cuadrados en la obra de Malevich. Por esto, concluía, cada artista toma lo que necesita de sus predecesores, aún aquello que éstos ni siquiera hubieran previsto. Por ejemplo, de Donald Judd Muñoz no tomará el valor formal ni material de ninguna de sus piezas, que no le interesarán más que como apunte histórico-artístico, pero sí el conjunto de ellas instaladas con suma atención en un entorno extenso en Marfa, Texas –sede de la fundación de Judd–, donde “el espectador es manipulado como un intérprete dentro de un conjunto más grande”⁷⁴⁹. Esto es, a Muñoz le interesa específicamente la orquestación de conjunto, el juego ‘teatral’ de manipulación del espacio, de las trayectorias establecidas y de los posibles impactos psicológicos que éstas puedan infligir en el espectador. Por otro lado, como se ha ocupado de remarcar la crítica, esto no es nuevo. Sin embargo nos interesa destacar aquí que a Muñoz le interese que estos efectos se produzcan específicamente en un “conjunto más grande” porque, a diferencia de Judd, sí que le importa lo simbólico, y esto “más grande” se va a constituir en analogía del conjunto del espacio y, por esto, del mundo entero. Esto no nos ha de resultar extraño en la medida en que vimos cómo la pieza Minimal implicaba una espacialidad regida por la esencia de la técnica, cartesiana, isotrópica y desustanciada, y, por esto, potencialmente infinita. Al mismo tiempo, vimos

⁷⁴⁸ Se encuentra en: <https://juanmunozestate.org/writings/un-objeto-metalico-a-metallic-object/>

⁷⁴⁹ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

también en el mismo apartado cómo Muñoz se alegraba de que James Lingwood mencionara, como contrapunto a la poética minimalista, “lo subconsciente”, del que decía que era “mucho más grande”. Creemos que en Muñoz va a existir una relación directa entre ambos conjuntos, esto es, entre el del espacio interior psíquico –o bien ontológico– y el del espacio exterior físico.

Un mundo marcado por la violencia ontológica interior en el que la posibilidad de “tener los pies sobre la tierra” es improbable será necesariamente un mundo, como decía Calvo Serraller, de “zozobra, perplejidad, una cierta corrosión dubitante, no poca ansiedad”. Muñoz afirma en este sentido que usa el término barroco “para explicar un elemento en [mi] obra que es la ausencia de sosiego. [...] Yo construyo metáforas en forma de escultura por no saber otra manera de explicarme lo que me inquieta”⁷⁵⁰. Pero este rasgo que parece enfrentar la razón con la existencia, en el que la primera no acierta a encontrar una fórmula para justificar la segunda, de tal manera que parece existir una escisión entre ambas, ¿no es recurrente a lo largo del tiempo en la historia del hombre? Ésta es precisamente la teoría de Eugenio d’Ors en “La querella de lo barroco en Pontigny”⁷⁵¹, ensayo que se encuentra en su libro *Lo barroco*, donde famosamente presentará este término como “una *categoría*, un *eón*” que va mucho más allá de un mero marco artístico. Para d’Ors “el barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas [...] lejanas [...] y que se ha manifestado en las regiones más diversas, tanto en Oriente como en Occidente, [y que] interesa no sólo al arte, sino a la civilización entera”⁷⁵². Para d’Ors coexisten dos eones sempiternos, el de lo clásico y el de lo barroco, que se van repitiendo con nombres diferentes a lo largo del espacio y del tiempo⁷⁵³. El eón de lo clásico se relaciona con una “posición verdaderamente ascética, de desconfianza hacia lo natural, de orgullosa dominación de la naturaleza [...] idealista, intelectualista”⁷⁵⁴. ¿No nos recuerdan estos rasgos a los presentados por el Minimal – ascetismo de la forma, *gestalt* idealista, referente último en la esencia de la técnica como dominadora de la naturaleza? Y, a pesar de que los propios minimalistas rechacen la tradición europea por “racionalista”, ¿no se pliegan sus formas a patrones racionales, con una planificación puramente intelectual y apartada de toda relación con lo manual? En este sentido sostiene precisamente d’Ors que la relación con la tierra y lo manual es algo propio del eón barroco, que es “una Matriz” que “exige un germinar en la oscuridad de los impulsos”⁷⁵⁵. Por esto, si el origen del eón clásico se encuentra en la Antigüedad, para d’Ors el del eón barroco se encontraría en la Prehistoria. Si lo recordamos por un momento, la segunda exposición comisariada por Muñoz estaba dedicada precisamente a la relación entre el arte prehistórico y el arte contemporáneo. Muñoz, además, manifiesta en muchas ocasiones que prefiere el museo de arqueología

⁷⁵⁰ Jean-Marc Poinso, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinso”, 15.

⁷⁵¹ Eugenio d’Ors, *Lo barroco* (Madrid: Alianza/Tecnos, 2002), 61-102.

⁷⁵² D’Ors, “La querella de lo barroco”, 70.

⁷⁵³ Santiago Amón parece haber leído a Eugenio d’Ors cuando, en su artículo “La primera exposición de Lucio Fontana” [*Nueva Forma*, No. 29 (Junio 1968)], sostiene una postura muy parecida a la del crítico catalán. A modo de ejemplo: “Lucio Fontana es un espíritu barroco. [...] El Barroco es un género, el Romanticismo una especie. En la noción de lo barroco cabe hacer confluír todas las corrientes no racionalistas, anticanónicas, de las que el Romanticismo sería la más insigne pero no la única. [...] no excluye el universo de las ideas, ni la búsqueda metafísica... Nunca, en cambio, hallaría asentimiento a sus premisas el rigor del racionalismo, de la academia”. Esto último parece ser lo propio del eón clásico en d’Ors. Por lo tanto, podemos pensar que educó en esta misma distinción, que es básica, a Juan Muñoz.

⁷⁵⁴ D’Ors, “La querella de lo barroco”, 79.

⁷⁵⁵ D’Ors, “La querella de lo barroco”, 99.

o etnología –esto es, el que muestra “el mundo primitivo”⁷⁵⁶– al de arte contemporáneo. Lo que observa en las piezas prehistóricas, en tanto que piezas desplazadas de su contexto cultural original, es justamente una fuerza matricial que emerge de ellas y que sigue atrapando al espectador en la actualidad –así, por ejemplo, con la escultura de la diosa azteca Coatlicue, de la que habla en su texto “En una plaza” (1990) que, enterrada y desenterrada (u ocultada y desocultada) no una sino tres veces, cada vez que reaparecía “era una *presencia* que condensaba e irradiaba «un misterio tremendo»”⁷⁵⁷. La autoridad de la pieza deriva de su fuerza matricial, mientras que la autoridad de una pieza clásica derivaría de la norma intelectual. Por otro lado, si el eón de lo barroco es una Matriz, “el eón de lo clásico es una Mirada”⁷⁵⁸. De nuevo, ¿en qué queda el Minimal, según Richard Serra, sino en la traslación a la tridimensionalidad del arte pictórico, que es visual, en la medida en que no alcanza un verdadero ‘estar-presente’ en el espacio (en términos de Fried)? En la entrevista de septiembre de 1996 con James Lingwood Juan Muñoz confiesa que “realizar una obra figurativa y que pareciera muy clásica me inquietaba mucho”⁷⁵⁹. Esto es natural si se entiende que su impulso vital es anticlásico y, por esto, cercano al eón barroco que describe d’Ors.

El crítico catalán afirma, frente a buena parte de los historiadores del arte que le precedían o que bien eran sus contemporáneos, que en virtud de esta conexión ontológica con lo matricial, lo barroco no representa ninguna “enfermedad” del hombre, sino que “su carácter es normal”⁷⁶⁰. Sin embargo, en nuestra opinión, esto sería tan sólo cierto en la medida en que el hombre es capaz de encontrar efectivamente esta conexión con la fuerza de lo matricial. Sucede que, según d’Ors, la naturaleza sería de sí “absurda [...] y no lógica y unificada, como la razón”⁷⁶¹ –en el que d’Ors parece seguir las categorías estéticas del primer Nietzsche. Por esto, al hablar del brazo de la figura de un ángel que encuentra en la reja de una iglesia salmantina, afirma que este brazo “obedece a una dualidad de intenciones [...] porque el espíritu que lo dirige es un espíritu en estado de ruptura interior, un espíritu *roto*, que encierra en sí una oposición”⁷⁶². La ruptura de la razón en relación con la existencia permitiría la entrada del dinamismo propio de la vida, que es lo que caracteriza formalmente al barroco.

En un pequeño cuadro de Edgar Degas que se encuentra en la Fundación Gulbenkian de Lisboa, *Retrato de Henry Michel-Lévy* (1878), Muñoz detecta este desasosiego como dinamismo profundo dentro del cuadro. El centro fijo de la obra lo parece constituir la figura del pintor retratado que, con las manos en los bolsillos, da muestras de estar sumergido en sus propios pensamientos (cf. *infra*). Por esto, el centro de interés pictórico propiamente está ausente, no nos mira ni observa, y el ojo del espectador se desplaza hacia los otros elementos del cuadro. Esta ausencia de centro vendría reforzada por el uso del pelele, la ‘pantín’, que se muestra a lado y lado –y, en ambos casos, de espaldas– al pintor retratado, sea en el ‘cuadro dentro del cuadro’ a su izquierda, sea en la esquina inferior derecha, físicamente echada contra la pared y con las piernas en el suelo.

⁷⁵⁶ D’Ors, “La querella de lo barroco”, 91.

⁷⁵⁷ Juan Muñoz, “En una plaza”, en *Escritos/Writings* (Madrid: La Central/MNCARS, 2009).

⁷⁵⁸ D’Ors, “La querella de lo barroco”, 99.

⁷⁵⁹ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, 153.

⁷⁶⁰ D’Ors, “La querella de lo barroco”, 70.

⁷⁶¹ D’Ors, “La querella de lo barroco”, 88.

⁷⁶² D’Ors, “La querella de lo barroco”, 87-8.

Este doble ‘dar la espalda’ de la ‘pantín’ a la figura del retratado crea una especie de vorágine óptica que acentúa la propia técnica pictórica abocetada. Hay como un eterno girar elíptico en torno a un centro que se nos escapa, y una inmutabilidad que afecta a la estabilidad del propio espectador, pues contradice lo propio del eón clásico, que es la mirada. Según la ficha de la obra en el Museu Gulbenkian, el uso de un maniquí o pelele como modelo para un cuadro era un recurso denominado “imitación de la imitación de la realidad”.



Figura ‘x’
Edgar Degas, *Portrait de Henri Michel-Lévy* (1878). Óleo sobre lienzo. 40 x 28 cm. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Y, sin embargo, y a pesar de ser una representación, la figura parece tener al mismo tiempo una solidez inesperada. Para nosotros este recurso –ya en su misma forma lingüística– apunta a una especie de *mise en abyme* no sólo de carácter óptico, sino ontológico. ‘Algo’ parece estar siempre de espaldas a nosotros, parece eludirnos para siempre –he aquí la raíz del desasosiego. La contradicción entre la solidez y lo que nos elude profundiza todavía más en esta sensación. El cuadro, en realidad, es una inmensa sombra. Lo siniestro en él no sólo será la imposibilidad de localizar un centro, sino la solidez (la ‘presencia’) de aquello que no la tiene, porque tan sólo es un muñeco. Lo inquietante consistirá en que aquello que no tiene vida parezca tenerla más que nosotros, los que estamos observando el cuadro, que buscamos en vano un centro –visual y, a la vez, para nuestra subjetividad. Para d’Ors esta sombra sería lo propio de “la oscuridad de los impulsos”. Sin embargo, creemos que esta oscuridad alcanza en Muñoz una radicalidad que va mucho más allá de la benevolencia con que d’Ors interpreta el eón barroco.

Después de este largo recorrido preparatorio conviene clausurar este apartado con la enunciación diáfana de nuestra hipótesis: creemos que el marco general en el que se comprenderán en toda su dimensión tanto las aseveraciones de la crítica como las propias declaraciones de Muñoz en torno a sus intereses y su obra responden a un marco gnóstico –por lo menos en un primer embate, suficientemente importante como para ser utilizado como clave interpretativa de su obra. Entenderemos el gnosticismo a partir de

las indicaciones de Hans Jonas en *La religión gnóstica*, libro que, además, sirve a nuestro propósito por cuanto Jonas, discípulo de Heidegger, desarrolla en su último capítulo una acertadísima comparación entre el existencialismo heideggeriano y el gnosticismo histórico –en el que los paralelos son abundantes y fértiles, y en el que se supera la idea orsiana de eón. Valgan aquí unas indicaciones básicas en relación con lo todo lo que acabamos de leer.

Como vimos, Catherine Grout describía la posición existencial de Muñoz como “una actitud”⁷⁶³ frente al mundo que implica “la pérdida consumada de la comunión, de la unión sagrada entre los hombres y el mundo”⁷⁶⁴. El gnosticismo comprende el cosmos como una escisión ontológica máxima, en el que el pneuma, la parte espiritual del ser humano, no tiene cabida en este mundo en la medida en que éste no ha sido creado por el principio divino –de la misma naturaleza que el pneuma–, sino por un demiurgo o dios menor. Como este dios menor, el mundo también es menor, esto es, caído, junto a todo lo que pertenece a él propiamente, que incluye todo excepto el pneuma. El mundo está diseñado de tal manera que se convierte en una cárcel para el pneuma, que aún conservan en lo más profundo los seres humanos que por desgracia han caído en él. Se da una especie de inversión sobre la cosmología armónica de las esferas, en el que estas mismas esferas son, cada una de ellas, como muros sólidos para una cárcel intracósmica. La inmanencia está maldita, y sólo la suprema trascendencia –el abandono de todo aquello que pertenece a este mundo y la reintegración del pneuma con su fuente original– puede salvar a los caídos. Éste sería, creemos, el “sistema de relaciones y determinaciones externas y espaciales”⁷⁶⁵ que regulaban la existencia humana en el mundo, según decía Alexandre Melo. El Estado omnipotente insinuado por Octavio Paz, cuya “realidad es enorme [...], tanto que parece irreal: está en todas partes y no tiene rostro”, tiene visos de sistema gnóstico, en el que desconocemos el rostro del demiurgo, que queda encapsulado en las figuras de “el Desencarnado” o “la Impersona”. Estas denominaciones sólo son posibles desde una consideración negativa de la encarnación –del pneuma en un cuerpo– y de la constitución antropológica de las personas. Por otro lado, y en relación al poema de José Ángel Valente, será una figura como la esbozada por Paz la que “va a vendernos, a entregarnos”, si no lo ha hecho ya. Así pues, el mundo gnóstico es el mundo esquizofrénico por excelencia, en el que la escisión es insuperable de sí, y por la que jamás podremos ‘poseer la tierra’.

En función de este marco cobraría verdadera dimensión el *apriori* del “dolor cósmico” o *Weltschmerz* que servía para poner en jaque, de entrada, el estatus ontológico del mundo, que se aparece frente a nosotros, según la Teoría Crítica, como espacio de despliegue inmanente de la negatividad absoluta, y frente a la que no cabría más que la crítica total –así, por ejemplo, dice Sloterdijk que para la Teoría Crítica “todo estaba [...] conchabadamente amarrado a la «falsa vida»”⁷⁶⁶. Todo aparece tan determinado por esta negatividad que la Teoría Crítica, como el gnosticismo, “apenas creía en la [posibilidad de] modificación para mejor”⁷⁶⁷, esto es, que la condición del mundo en tanto que tal pudiera ser mejorada, casi como si ontológicamente *no pudiera ser* de otro modo porque preexisten unos *poderes del mundo* que lo impiden, limitando la libertad. El *apriori*, pues, antecede la apertura del mundo para nosotros y marca nuestra

⁷⁶³ Catherine Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, 70.

⁷⁶⁴ Catherine Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, 71.

⁷⁶⁵ Alexandre Melo, “The Art of Conversation”, 38.

⁷⁶⁶ Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, 24.

⁷⁶⁷ Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, 26.

existencia en él –de ahí la “rabia arcaica”. Tanto es así que para Adorno, según el testimonio de Sloterdijk, la felicidad no es posible en este mundo, y la música de Schubert nos haría llorar porque es el recuerdo de *lo que no somos*, devolviéndonos “la dulzura perdida de la vida como una cita lejana”. Tal ‘lejanía’ y tal ‘pérdida’ es análoga a la gnóstica, para quien la existencia de lo pneumático es imposible en el ámbito cósmico que lo mantiene preso, ajeno y alejado de su ámbito originario en donde puede ser propiamente sí mismo. Sin embargo preexiste una diferencia fundamental entre la Teoría Crítica y el gnosticismo, que estriba en que, para el primero, el “dolor cósmico” tiene una base física –es esto lo que nos anclaría en el mundo–, mientras que para el segundo la verdad no puede ser hallada a partir de un elemento corrupto como el *soma*.

Coinciden también ambos en la idea de un engaño cósmico por el que se nos atrae a la inmanencia del mundo a través del placer. En la Teoría Crítica el placer (por ejemplo, a través de la mercancía y del juego capitalista de consumo) es sinónimo de engaño inmoral que mantiene la rueda perpetua del dolor en marcha. “«Falsa vida»”, como citábamos antes, que “le irritaba y le parecía estafa, retroceso y «falsa distensión»” en la medida en que “pareciera placer y disconformidad”⁷⁶⁸ [en donde ‘disconformidad’ se trata evidentemente de un error de traducción en donde debiera decir ‘conformidad’: la edición inglesa dice *consent*]. Se trata de una perfecta descripción de lo que hemos venido denominando ‘inmanencia auto-satisfecha’.

Ésta sería para nosotros la verdadera dimensión del ‘conjunto más grande’ implicado en las metáforas de Muñoz. Un cosmos que es ontológicamente un agujero negro en el que “lo cotidiano, presentado a través de objetos, [queda] como un gran vacío, como ausencia”⁷⁶⁹. A la vez, como vimos, se palpan los contornos de un cierre absoluto, que nos asfixia. Hablaba Calvo Serraller en este sentido de “la geografía de un mundo tan cerrado que la ironía bordea en su obra el abismo de lo patético”⁷⁷⁰ –en el que lo patético es la imposibilidad de una redención inmanente: por esto mismo hablaba de la “irredimible condición humana”⁷⁷¹ en otro texto. En el mismo artículo anterior sostenía que la obra de Muñoz se presentaba como “[...] estaciones de este interminable vía crucis existencial, cuyo final remite siempre al mismo principio, nos devuelve a la intimidad de nuestro laberinto”⁷⁷² –de nuevo el mundo como cierre, pero ahora en la variedad de “laberinto”. En cuanto al “vía crucis existencial”, analícese, por ejemplo, las directrices que se daban a los iniciados gnósticos acerca de las claves de paso que debían dar en cada uno de los círculos o cierres celestes. Ahora comprendemos también la verdadera significación del mundo como “inconsistencia negativa” y como “campo de concentración”, que decía Bonito Oliva. Que “el final remit[a] siempre al mismo principio” quiere decir que existe una circularidad, de la que ya hablaba Muñoz respecto a muchas de sus obras, y que vemos que puede tener un carácter metafísico. En resumen, su trabajo tendrá que ver, como decía, “con lo insoportable del ser”⁷⁷³, puesto que la existencia en este mundo no está hecha para aquello que propiamente nos la haría soportable, que es el pneuma. Por esto la fisicidad de las figuras de Muñoz se constituirá en símbolo de imposibilidad metafísica, y quedará tanto limitada en su movimiento físico, como se manifestará en tanto que imposibilidad de ejercitar el habla, el oído o la

⁷⁶⁸ Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, 25.

⁷⁶⁹ Calvo Serraller, “La danza inmóvil”.

⁷⁷⁰ Calvo Serraller, “La danza inmóvil”.

⁷⁷¹ Calvo Serraller, “Paseo por la desolada quimera”.

⁷⁷² Calvo Serraller, “Paseo por la desolada quimera”.

⁷⁷³ Carrillo de Albornoz, “Juan Muñoz: más allá de la escultura”.

vista. Sólo quedará la ilusión o el espejismo de estos actos, pues el mundo, a pesar de su terrible realidad, sólo sería una ilusión en la medida en que no tiene realidad ontológica alguna —es un baldío, un *wasteland*, un plano absoluto aunque sea en la ciudad de los rascacielos, porque falta la dimensión vertical del ‘canto’. En Muñoz mismo se dará esta escisión porque, como afirmaba Louise Neri, el artista “estaba compulsivamente involucrado con el mundo [y a la vez] constantemente fantaseaba sobre desaparecer de él”⁷⁷⁴. ¿Por qué debería querer uno desaparecer del mundo, si no es que este mundo se le aparece como perverso, capaz de la peor “violencia interior”, que es la de privarnos de aquello que realmente somos? En este sentido es natural que alguien cuya concepción del cosmos se acerque a lo gnóstico pugne por hacer suya la condición de ‘desplazado’ o ‘exiliado interno’ y, a la vez, que obtenga su propia libertad, que es creativa, precisamente de la denuncia a través del arte de este estado de cosas. Sólo el que percibe la cadena puede reivindicar máximamente la libertad, como hacía y sentía Muñoz según múltiples testimonios.

En cuanto a la hipótesis desplegada en el ensayo de González Panizo, recordemos que clasificaba la obra de Muñoz entre dos extremos: un pliegue absolutamente cerrado en sí, en el que no habría devenir posible, determinado como ‘diferencia-cero’; y un pliegue absolutamente abierto que sería puro devenir, que coagula en las diferentes y arbitrarias formaciones de las figuras —que, sin embargo, y en la medida de su similitud, no permitían tampoco la aparición pura de la diferencia, sino la de lo Real lacaniano. En este caso creemos que la determinación gnóstica del cosmos permite concebir simultáneamente una apertura —que es, supuestamente, la del mundo— que a la vez sea un cierre. En cualquier modo, todos los entes intracósmicos serán ‘diferencia-cero’ en un mundo gnóstico, porque la diferencia (en el sentido de Heidegger) queda excluida del mundo. Todo son imágenes de la imposibilidad, más o menos sofisticadas, más o menos llevadas al límite de la apariencia contraria. No se nos muestra la verdad (lo Real, la pulsión de muerte) en la apertura, sino que se nos muestra tan solo la realidad inmanente al mundo. Sucede que la concepción deleuziana no comprende otra cosa más que la inmanencia dentro del mundo, a la que atribuye una trascendencia meramente empírica en virtud del flujo de diferencias.

Por otro lado, Muñoz insiste en el tema de la memoria. Más arriba hablaba, por ejemplo, de la diferencia entre un espacio meramente vacío y otro que ha quedado vacío porque se ha retirado lo que había en él. En este segundo tipo permanecía una memoria en la forma de una ‘carga’ o ‘imantación’ casi palpable para el espectador, que se sentía atraído por la extrañeza que desprendía un espacio de este tipo. La atracción, el eros, provendría de la memoria de lo que había y que ya no está. ¿No es esto, en el fondo, una metáfora para un ser que está ‘cargado’ o ‘imantado’ con el recuerdo del pneuma, del que ha sido vaciado casi completamente? Precisamente los iniciados en los misterios gnósticos son aquellos que se han visto atraídos por este campo imantado, los que han recordado lo que eran en realidad —frente a la gran masa de la gente, que habita el mundo en el más completo olvido de su esencia (tanto la suya como la del mundo).

Desde este vértice gnóstico revisaremos brevemente las cuestiones tanto de la supuesta ‘narratividad’ como de la ‘teatralidad’ de la obra de Juan Muñoz. La primera mención a esta narratividad la encontramos en la entrevista con Jean-Marc Poinot, en 1987, en donde Muñoz explica que, ante la acusación de ser un artista ‘literario’ y, por lo tanto,

⁷⁷⁴ Neri, “Arte of the Fugue”, 44.

de no ser un verdadero artista, “aunque por un momento me preocupó, por defenderme respondí que desde luego yo era un contador de historias”⁷⁷⁵. A partir de 1987 el tópico de que Muñoz es un “contador [o narrador] de historias” se va a ir repitiendo sucesivamente, gracias a la difusión del propio Muñoz y de los críticos de arte que lo entrevistan. Sin embargo, en 1987, que es el punto inicial del ‘mito’ de Muñoz como contador de historias, éste lo deja meridianamente claro: se trata tan sólo de una respuesta provisional y a la defensiva. Es decir: se trata de una máscara, de un disfraz, de una ilusión, exactamente del mismo tipo de los que empleará Muñoz en su obra. Hemos de recordar siempre que respecto a Muñoz ‘lo que se ve no es lo que se ve’. Por esto el mismo Jean-Marc Poinot, en su introducción a la entrevista que le realiza en 1987, afirma que con las respuestas que da Muñoz a la entrevista no se podrá pretender “que [ésta] pueda ser un posible retrato del artista”⁷⁷⁶. El entrevistador de la revista *Tate Etc.* le sugiere sagazmente a James Lingwood que Muñoz “no estaba interesado en un sentido de lo narrativo, aunque veamos piezas figurativas que puedan sugerirlo”. Lingwood responde que sus escenas figurativas son “momentos que no se desarrollan [pues están] congelados”⁷⁷⁷. Esto es exacto. También Manuela Mena niega en “Juan Muñoz: influjos y obsesiones” que su obra sea propiamente narrativa, sino que tan sólo lo parece. Y continúa: “[...] el aspecto narrativo de la escultura de Juan Muñoz no implica un principio ni un fin, no resuelve nada, no hay resolución como la que encontramos en las composiciones estrictamente narrativas de Goya”⁷⁷⁸. Entonces, ¿si los momentos no se desarrollan y la acción está siempre paralizada y congelada, es posible propiamente lo ‘narrativo’?

Para nosotros el *quid* de la cuestión está en entender que Muñoz está esencialmente preocupado *por un solo problema* y que las “historias” que construye en sus instalaciones [o en cualquiera de los medios que utilice, como las piezas radiofónicas, en donde el ‘contar historias’ pueda resultar más aparente] tratarán tan sólo de este único problema, auténtica obsesión de su autor porque constituye su misma condición, su misma forma de ser. En cualquier caso se podría decir, y ésta es nuestra hipótesis, que Muñoz es el contador de *una* historia y que para ello utiliza todos los medios a su disposición. La historia que explica es la de la existencia bajo el marco gnóstico. Sucede que este cierre gnóstico, en la medida en que limita la existencia de los seres humanos a un modo inauténtico, sólo permitirá representar historias o narraciones truncadas, en donde la acción no se puede desarrollar propiamente –más en la medida en que son metáforas de la condición del mundo en que se enmarcan. Por esto la historia que Muñoz explica con infinitas variaciones es aquélla en la que sólo habría ‘nudo’ –en los dos sentidos del término: como parte central de la tríada dramática básica y como laberinto cósmico indescifrable. Por esto, con propiedad, no se ajusta a lo que una historia debiera ser narrativamente⁷⁷⁹. De hecho la *gnosis* –esto es, el ‘conocimiento’– no es otra cosa que haber accedido al conocimiento de la verdadera historia, que permite la recuperación de los otros dos términos de la tríada argumental básica: la introducción, que es el relato del origen y de la caída al mundo del pneuma; y el desenlace, que es el

⁷⁷⁵ Jean-Marc Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 13.

⁷⁷⁶ Jean-Marc Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 13.

⁷⁷⁷ James Lingwood, “The Restless Storyteller”.

⁷⁷⁸ Manuela Mena, “Juan Muñoz: influjos y obsesiones”, en *Juan Muñoz, Retrospectiva*, 137.

⁷⁷⁹ Esto mismo dice Mena (en “Juan Muñoz: influjos y obsesiones”, 137) pero sin referirse, obviamente, al trasfondo gnóstico. Sin embargo Mena afirma que Velázquez “detuvo en su pintura escenas sin trascendencia alguna, de angustioso existencialismo, como si hubiera querido plasmar su propio hastío de vivir, o la vacía inutilidad de las vidas ajenas, algo que no era propio de su tiempo” (138). Esto es, sitúa en una misma senda existencial –y de planteamiento artístico– a Velázquez y a Juan Muñoz.

conjunto necesario de instrucciones escatológicas para superar esta caída. En *The Gnostic Religion* Hans Jonas afirma exactamente que para los gnósticos –en especial según la fórmula valentiniana–, “hay pasado y futuro, de dónde venimos y hacia dónde nos apresuramos, y el presente es sólo el momento de *gnosis* en sí mismo, la peripecia de lo uno [pasado] a lo otro [futuro] en la crisis suprema del *ahora* escatológico”⁷⁸⁰. Es decir, para los gnósticos no hay presente más que como mero instante o momento en el que se detona el movimiento, y en la medida en que el presente intramundano supondrá exactamente lo contrario –que es el marco imaginal en el que, como decimos, se inscribirá la obra de Muñoz. Jonas afirma que en el Heidegger de *Ser y tiempo* (1927) se da una concepción del tiempo presente similar a la gnóstica, cosa que se pone de manifiesto en que en su magna obra el filósofo alemán no va a dedicar propiamente ningún existencialista –o categoría fundamental de la existencia– al tiempo presente. Para este primer Heidegger el mero “«presente» denotaría [como para los gnósticos] la renuncia a una relación genuina futuro-pasado en el «abandono» o «rendición» [*Verfallenheit*] al mero hablar [*Gerede*], la curiosidad [*Neugier*] y la anonimidad del «se» [*das Man*] [...]: un fallo en la tensión de la existencia auténtica, un tipo de flojedad del ser”⁷⁸¹. Esta “flojedad del ser” imita y repite el movimiento gnóstico de caída en el mundo.

Así, Muñoz no es ningún ‘contador de historias’, a pesar de que él mismo lo diga y lo confirme: la historia que cuenta es en realidad la imposibilidad de contar una historia, ni siquiera la historia que cuenta cómo caímos a esta existencia inauténtica. En la tercera parte de la tesis veremos cómo Muñoz es capaz de articular no-narrativamente una narrativa –lo que va a constituir uno de los focos principales de interés de su obra– a partir de una forma gramatical propia del eón barroco.

De la misma manera que en torno a la ‘narratividad’ en Muñoz, toda mención a la ‘teatralidad’ de su obra tampoco es precisa. Por un lado Muñoz afirma que “no está interesado en la escenografía”⁷⁸². A Paul Schimmel, por el contrario, le dice que usa “la arquitectura para dar un marco de referencia «teatral» a la figura”. Pero continúa su intervención diciendo: “pienso que usamos la palabra «teatral» para describir algo que no tiene que ver necesariamente con el teatro. No recuerdo haber ido al teatro más de diez veces en mi vida”⁷⁸³ –y esto lo dice un año antes de su muerte, en septiembre del año 2000, contando con 47 años de edad. Este uso habitual del término “teatral” para calificar la obra de Muñoz adolece de un verdadero fondo conceptual que permita comprender al mismo tiempo por qué se tiende a pensar en sus instalaciones como “teatrales” (más allá de una evidencia visual inmediata y de una gramática que puede recordar a la escenografía) y por qué el mismo Muñoz tiende a negarlo. En primer lugar esta teatralidad es una herencia derivada del planteamiento minimalista, que por primera vez pasó a incluir al espectador en la ecuación, dando lugar a que Michael Fried calificara la presencia de las piezas minimalistas como ‘teatrales’, porque para adquirir todo su sentido dependían de la presencia del espectador dentro de su mismo espacio y tiempo. Sin embargo Muñoz insiste en varias ocasiones en que su pretensión es que sus figuras sean completamente autónomas. En la entrevista de enero de 1995 con James Lingwood afirma:

⁷⁸⁰ Hans Jonas, *The Gnostic Religion* (Boston: Beacon Press, 2005), 335.

⁷⁸¹ Jonas, *The Gnostic Religion*, 336.

⁷⁸² Lingwood, “A Conversation, May 2001”, 71.

⁷⁸³ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

“Me gusta creer que mi mejor trabajo puede existir sin un espectador. Si tiene algo que ver con el teatro, tendría más que ver con el ensayo que con la representación. [Es algo que] está sucediendo entre los actores, no tiene nada que ver con el público”⁷⁸⁴.

Muñoz se aparta de esta manera de toda posible ‘teatralidad’ derivada del arte heredero de los planteamientos minimalistas. Su ‘teatralidad’, pues, será un carácter sobrevenido por otra causa diferente. En la medida en que hemos visto que la narratividad de su obra está limitada al único elemento argumental del ‘nudo’, y que su narración se presenta siempre truncada, ¿no podría ser que esta ‘teatralidad’ derivara de la ausencia de verdadera narratividad y, a su vez, del marco gnóstico general? Tal teatralidad derivaría en primer lugar del modo metafórico de representar el cosmos gnóstico, a la manera de un lugar sin movimiento alguno –como suelen serlo, en general, los decorados teatrales. Y, en segundo lugar, si consideramos la obra de Muñoz como una manifestación más del eón barroco orsiano –aunque llevado a su extremo y desligado de toda posibilidad de redención inmanente– ¿no existe en la época históricamente barroca el tópico ubicuo del mundo como teatro? Según este tópico, la existencia humana es un mero papel, una ilusión representada en el teatro del mundo, que nos tomamos falsamente por verdadera. Creemos que estas razones ayudan a entender qué quería decir Muñoz cuando afirmaba que se usaba “la palabra «teatral» para describir algo que no [tenía] que ver necesariamente con el teatro”.

En cualquier caso, y a pesar de que el propio Muñoz insiste en no haber asistido apenas a representaciones teatrales a lo largo de su vida, sí que parece mostrar conocimiento de la obra de algunos de los mayores dramaturgos del XX, como Luigi Pirandello, Jean Genet, Harold Pinter o David Mamet –algo que se puede comprobar, por ejemplo, en las citas que incluyó en el catálogo para su exposición en el IVAM en 1992. Por otro lado, y de forma complementaria, la crítica suele confrontar su obra con el teatro del absurdo. James Lingwood, Calvo Serraller, Sánchez Argilés y Castro Flórez relacionarán su obra específicamente con la de Beckett. Como insinuamos un poco más arriba, creemos que no es casualidad el silencio de Muñoz respecto a Beckett. En la introducción a *Samuel Beckett* (2010)⁷⁸⁵ Harold Bloom sostiene a lo largo de todo el texto la filiación de Beckett con el marco gnóstico. En este sentido, Bloom cita a Hugh Kenner, para quien Beckett “lee a Descartes como ficción”. Precisamente por esto, porque Beckett no cree en la posibilidad de salvaguardarse del mundo en una *res cogitans*, sostiene Bloom que “la ficción de Beckett sugiere que Beckett lee Schopenhauer como verdad”⁷⁸⁶. Y cita la caracterización de la vida [o de la ‘voluntad de vivir’] de Schopenhauer como “necesidad universal, cuidados incesantes, presión constante, lucha infinita, actividad forzosa [...] todo lo viviente trabaja hasta su último esfuerzo por algo que no tiene valor [porque] no tiene fundamento o motivo”⁷⁸⁷. Términos que se acercan tanto a lo gnóstico que a Bloom no le queda otra cosa que reconocer que “se parecen, si lo hacen a algo, a la creación del Demiurgo en el antiguo gnosticismo. Basílides o Valentino [...] hubieran reconocido al instante el mundo de la trilogía [teatral beckettiana] y de las mayores obras de teatro: *Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *La última cinta de Krapp*. Es el mundo gobernado por los arcontes, el *kenoma*, el lugar del vacío [en el que] la Creación

⁷⁸⁴ James Lingwood, “A conversation. 22 January 1995”, 43.

⁷⁸⁵ Harold Bloom, ed., *Samuel Beckett* (New York: Bloom’s Literary Criticism, 2010). El libro pertenece a una colección crítica en la que Harold Bloom, en tanto que editor, reunirá ensayos dedicados a los –en su opinión– escritores más grandes de la historia.

⁷⁸⁶ Ambas en Bloom, “Introduction”, en *Samuel Beckett*, 3.

⁷⁸⁷ Citado en Bloom, “Introduction”, en *Samuel Beckett*, 3. No consta la fuente original, más allá de *El mundo como voluntad y representación*.

y la Caída fueron el mismo suceso”⁷⁸⁸. Sin embargo, como es natural, detecta varias diferencias entre el gnosticismo histórico y el que deja traslucir la obra beckettiana: mientras que el gnosticismo histórico es “revelado”, el de Beckett parece ser “natural”; y parece que en la obra del escritor irlandés, “sus imágenes son gnósticas pero no su programa, en la medida en que carece del todo de programa”⁷⁸⁹. Por esta razón su postura se acercaría a un nihilismo absoluto, porque el programa del gnosticismo histórico –en términos necesariamente muy generales– por lo menos consistía en la posibilidad de una aspiración trascendente y el reconocimiento de la existencia del valor del pneuma –aunque sea meramente la chispa de éste enterrada en la materialidad del mundo. Bloom afirma que las obras de Beckett residen en un “más allá [*beyond*]” que puede ser llamado “el silencio, el abismo, o la realidad más allá del principio de placer [y, por lo tanto, la pulsión de muerte]”⁷⁹⁰. Sucede que el propio Beckett no define ni nombra qué sea este *beyond* del que habla Bloom, pero sin embargo, en opinión del crítico, Beckett habría sido el escritor –más allá de Kafka– capaz de describirlo y trasladarlo a sus lectores con mayor poder de persuasión. Más arriba vimos como Muñoz tampoco era capaz de definir en qué consistía esta ausencia, este vacío kenótico, de tal manera que no le quedaba más remedio que dejarlo en un indefinido. Creemos que su capacidad, como la de Beckett, será la de traer al espectador a este mundo de imágenes gnósticas con la mayor verosimilitud posible –una verosimilitud insoslayable.

En este sentido, si volvemos por un instante a la reivindicación de la autonomía de la pieza artística en Muñoz, ¿no podemos relacionarlo con esta base gnóstica? Si Muñoz pretende que sus piezas sean autónomas, esto es, que no dependan del espectador, sería en la medida en que el ser humano se ve sumergido en un cosmos cuyas leyes tampoco dependen de su voluntad; antes bien, suelen ir en contra suyo, están a su margen. En este sentido la obra de arte tendría paradójicamente autonomía como un valor negativo para el ser humano: para conseguir que se sienta rechazado. Entonces se paraliza la posibilidad de todo movimiento (verdadero). Muñoz presenta escenas figurativas cuya narrativa aparece truncada de la misma manera que en *Esperando a Godot* cada vez que los protagonistas se proponen y deciden marcharse y moverse, no lo harán en absoluto. Este no-moverse resulta tanto más flagrante por cuanto la decisión previa era precisamente la opuesta, y la escena teatral queda ‘imantada’ por el deseo frustrado de la misma manera que lo estaba el interior muñociano del que se ha retirado todo lo que había antes en él. Así, de lo que se está hablando es un eros truncado, lo que corresponde al imaginario gnóstico en un cosmos que es una prisión. Según Bloom, “el Tiempo, que era el enemigo por encima de todo para los gnósticos, [también] es el adversario en *Esperando a Godot*”⁷⁹¹. El tiempo es el enemigo en la medida en que priva de la eternidad del pneuma. La imposibilidad de culminar en el tiempo –de pasar de ‘nudo’ a ‘desenlace’– lo convierte en una extensión infinita sin cualidad alguna. De ahí que, por comparación con la diferencia absoluta que sería la fuente ontológica del pneuma, el tiempo sea el enemigo en tanto que identidad absoluta. Vemos, pues, que existe una relación de analogía entre la obra de Muñoz y la obra de Beckett en un marco común de gnosticismo ‘natural’ –como dice Harold Bloom.

⁷⁸⁸ Bloom, “Introduction”, en *Samuel Beckett*, 3.

⁷⁸⁹ Bloom, “Introduction”, en *Samuel Beckett*, 4.

⁷⁹⁰ Bloom, “Introduction”, en *Samuel Beckett*, 6.

⁷⁹¹ Bloom, “Introduction”, en *Samuel Beckett*, 8-9.

2.1.3 RELECTURA DE LAS FUENTES A LA LUZ DEL Gnosticismo

El recorrido teórico realizado durante la primera parte de la tesis quiso ir preparando progresivamente al lector para que la asunción de la hipótesis acerca de la gnosticidad del mundo imaginal de Muñoz deviniera casi evidente. Se empieza deliberadamente con las enseñanzas de Santiago Amón y se termina con la profunda influencia de las obras y los textos de Smithson en Muñoz, no sólo porque sea el orden cronológico natural, sino porque al mismo tiempo se dibuja una curva progresiva en el grado de nihilismo, en el que la entropía smithsoniana se encuentra en la cumbre. En este sentido resulta de justicia revisar brevemente este mismo recorrido ahora que hemos puesto de manifiesto este marco general de comprensión gnóstica de la existencia, haciendo notar al lector específicamente la correlación entre cada una de estas influencias y el nihilismo de cuño gnóstico.

En los escritos de Santiago Amón se encuentran no pocas expresiones que podrían ser perfectamente enmarcadas en una revelación gnóstica. Por ejemplo, al hablar de la pintura de Lucio Muñoz dice lo siguiente, citando específicamente a Kafka:

“La luz descendió con violencia —reza un texto de Kafka— y desgarrando el tejido universal que la atenuaba en todos los sentidos, brilló inexorable. Abajo, la Tierra se estremeció antes de aquietarse, cual animal sorprendido”⁷⁹².

Este divorcio entre la luz y la Tierra en virtud de un “tejido universal que la atenuaba en todos los sentidos” es una metáfora netamente gnóstica, en que este “tejido” que lo envuelve todo serían en concreto las esferas celestes que, circundando el planeta, se constituyen en prisiones desde las que los arcontes impiden tanto la entrada del pneuma como la posible huida de aquellos que han despertado a la revelación de su origen neumático. La luz desciende con violencia porque previamente se nos habría hecho violencia en la medida en que, siendo seres neumáticos, se nos habría arrojado al mundo; y se nos habría mantenido en él con violencia a partir de la férrea ley demiúrgica sublunar. La cita recuerda uno de los fragmentos más memorables de *Esperando a Godot*, que vale la pena citar casi por completo, en que Pozzo, colérico, arremete contra Vladimir y Estragón de la siguiente manera:

“¿No ha terminado de envenenarme con sus historias sobre el tiempo? ¡Insensato! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, ¿no le basta?, un día como otro cualquiera, se volvió mudo, un día me volví ciego, un día nos volveremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no le basta? (*Más calmado*) Dan a luz a caballo sobre una tumba, el día brilla por un instante, y, después, de nuevo la noche”⁷⁹³.

El fragmento da hermenéuticamente mucho de sí. En primer lugar, la última frase es prácticamente análoga a la cita de Kafka, en la que la luz entra en el mundo apenas “un instante”, como antes lo hacía “desgarrando el tejido universal” con dificultad y tras lo cual el mundo se estremecía —porque no está acostumbrado a la luz, que es metáfora del pneuma, y porque el mundo no es de su misma naturaleza—, aquietándose inmediatamente después, esto es, volviendo a la rutina existencial habitual, que Amón califica de “monótona andadura bajo la bóveda del cielo”⁷⁹⁴. En la medida en que se da

⁷⁹² Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”.

⁷⁹³ Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (Barcelona: Tusquets Editores, 1982), 115.

⁷⁹⁴ Amón, “Antonio López García”.

a luz sobre una tumba Beckett identifica claramente, como hacen los gnósticos y más arriba Harold Bloom, el nacimiento con la muerte, la Creación con la Caída, y a nivel analítico ambos quedan enmarcados en una sucesión infinita de momentos cuantitativamente idénticos –“un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante”. La insensatez –en Amón “el pasmo, el absurdo”⁷⁹⁵– estriba en plantear que pueda existir algo más allá de esta infinitud temporal.

Por otro lado, se pone de manifiesto la entropía o el vaciamiento *kenótico* en la pérdida progresiva de los sentidos –a los que, irónicamente, los minimalistas atribuían toda la capacidad de ‘acción’ del espectador, sin tener en cuenta, como veíamos, el estado existencial de partida. Esta imposibilidad para ejercitar los sentidos más básicos se encuentra representada, como veremos más adelante, en la obra del propio Muñoz. La afinidad de Muñoz con el mundo beckettiano a través de la común filiación gnóstica parece indudable.

Si volvemos por un instante a Santiago Amón, recordaremos que es frecuente su descripción de los objetos –de todo ente no humano– en los términos siguientes: en primer lugar nos los encontramos “despóticamente impuestos”, y nos ofrecen un panorama general “tenaz, opresor, invencible, de lo exterior circunstante, amurallado por lo desconocido”⁷⁹⁶; en otro punto se propone “acceder a otra visión de las cosas, [dar] un paso más acá de su cerco diario y opresor”⁷⁹⁷. En otro artículo habla del “hermetismo”, de la “despótica clausura”⁷⁹⁸ de lo óntico. Más allá aún se describe con indudable seguridad el “frente impenetrable, la costra opaca”⁷⁹⁹. Baste quizás con estos ejemplos por cuanto a lo objetual, cuyas metáforas parece tener mucho que ver con la visión gnóstica según la que, en la medida en que el cosmos nos priva de contacto con el pneuma, convertirá lo óntico en algo determinado esencialmente por el cierre del mundo sobre sí mismo. Los objetos nos oprimen en la medida en que no ofrecen ninguna indicación de poseer ningún fundamento.

Por otro lado, para Amón el sistema de signos se plantea como un laberinto que “nos conduce, más bien, a otros y otros signos subyacentes, encadenados e indescifrables”⁸⁰⁰. Es decir, en la medida en que los objetos pertenecen a este sistema de signos arbitrarios, por sí mismos serán incapaces de conducirnos al contacto con lo real, antes bien nos sitúan en un laberinto en el que no hay posibilidad de encontrar un centro. En relación con los sistemas de signos vimos también en su apartado correspondiente la aversión de Amón a los modelos teórico-rationales que, por su capacidad de creación de esquemas o sistemas de comprensión, tenían la capacidad de perderse –y de perdernos– en un laberinto racionalista pergeñado por sí mismo, como un circuito cerrado o circularidad en la que, de nuevo, quedaría proscrito el contacto directo con lo real, que queda siempre más allá. Se trataría, para Amón, de una pretendida “posesión apriorística” academicista que sustituye el verdadero *a priori*, que para él será el de la diferencia ontológica heideggeriana.

⁷⁹⁵ Amón, “Ángel Ferrant y el GATEPAC”.

⁷⁹⁶ Ambos en Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”.

⁷⁹⁷ Amón, “Chillida: el peine del viento”.

⁷⁹⁸ Amón, “Ángel Ferrant y el GATEPAC”.

⁷⁹⁹ Amón, “Antonio López García”.

⁸⁰⁰ Amón, “Antonio López García”.

Por cuanto al ser humano que habita en el mundo en estas circunstancias, Amón tiene claro que estará determinado por una costumbre perjudicial, adormecedora, que sitúa al existente entre los objetos sin que éste se plantee su estatuto ontológico. Es decir, se va a situar pasivamente en el mundo, que está relacionado con la “pasividad [gnóstica] de mi emergencia no escogida al mundo existente, que yo no hice y cuya ley no es la mía”⁸⁰¹. Esta costumbre se convierte en un tipo de “espesor e impermeabilidad de su conocimiento convencional por el que la realidad va viéndose paulatinamente suplantada”⁸⁰², en un proceso entrópico de pérdida de contacto con el fundamento ontológico. Si nos fijamos bien, Amón emplea términos análogos tanto para definir el enigma ontológico de lo objetual, que aparece defundamentado absolutamente, como para calificar el estado existencial inauténtico: siempre habrá un ‘grueso’ que impide un acceso diáfano a la fuente de lo real. Pero es que los gnósticos emplean metáforas similares para describir el estado del hombre caído en el mundo. Si se nos permite un breve inciso, recordaremos que la antropología gnóstica es tripartita: *soma* (cuerpo), *psique* (alma), que pertenecen al estado caído del mundo, y *pneuma* (espíritu) cuya naturaleza es trascendente a todo lo que se pueda encontrar en este mundo. De la misma manera que la metáfora del “espesor e impermeabilidad” de la costumbre, Hans Jonas afirma que para los gnósticos “el alma es parte del orden natural, creada por el demiurgo para envolver el espíritu extranjero [al mundo]”⁸⁰³. El “envolver”, pues, es aplicar microcósmicamente capas a cada existente, de la misma manera que macrocósmicamente el mundo está rodeado de las esferas-prisiones. Así, el hombre psíquico en la cosmovisión gnóstica “no puede hacer más que cumplir un código de leyes y esforzarse para ser justo, esto es, propiamente «ajustado» al orden establecido, y así jugar el papel asignado en el esquema gnóstico”⁸⁰⁴. ¿No encontramos en Amón una concepción similar del academicismo como ‘orden establecido’, como racionalización que lo codifica todo previamente en leyes que se han de seguir forzosamente, y que proscriben qué se puede y qué no se puede hacer?

Al tratar de los términos “caliente” y “frío” según la teoría –entonces tan en boga– de Marshall McLuhan, Amón referirá la existencia común como una comunicación “caliente”, en el sentido mcluhiano de “una obediencia por parte del que recibe el mensaje, y que se traduce en una no-participación”⁸⁰⁵, y en virtud de la cual se va a reproducir indefinidamente el estado de cosas previo. Por otro lado, esta no-participación real era lo que vimos que sucedía con el espectador en la recepción de la pieza minimalista. Esta inmanencia sería un “presente inmediato [que] está traicionando [...] su propio existir, su capacidad viva de futuro”⁸⁰⁶. Como vimos, la gnosis establecía la existencia intra-mundana como un ‘nudo’ sin posibilidad de desenlace y, por esto, de “capacidad viva de futuro”. Es el mismo presente infinito de los personajes beckettianos.

Amón parece ser consciente de que todo esto trata de “una vieja historia, tan antigua como el paso del hombre al otro lado de la montaña, donde estallan deslumbrantes auroras, que mal pueden contemplar quienes asentaron su morada en el valle o en la

⁸⁰¹ Jonas, *The Gnostic Religion*, 335.

⁸⁰² Amón, “Antonio López García”.

⁸⁰³ Jonas, *The Gnostic Religion*, 334.

⁸⁰⁴ Jonas, *The Gnostic Religion*, 334.

⁸⁰⁵ Amón, “Kandinsky y la abstracción”.

⁸⁰⁶ Amón, “El arte y el espacio”.

falda de la ladera”⁸⁰⁷. Esto es, se trataría de la condición general del hombre y, por esto, codificable metafóricamente –de la misma manera que los gnósticos emplean metáforas en la forma de mito, a pesar de que su marco histórico y social no les permita plantear la naturaleza de sus creencias. Por otro lado, y más allá de la condición particular de los objetos y de la costumbre que lleva a una existencia inauténtica, como sabemos Amón era partidario de “aquello que reclama el propio espíritu de acuerdo con la hora de su propia vigencia”⁸⁰⁸. En la medida en que el espíritu se identifica con el pneuma gnóstico, esta idea también podría ser enmarcada perfectamente dentro de las determinaciones gnósticas. Sin embargo el posible gnosticismo de Amón se queda aquí. Para él queda claro que la fuente ontológica está presente no en una trascendencia extramundana, sino dentro de la inmanencia del mundo –si bien, para alcanzarla, hay que trascender el estado existencial inauténtico que supone un presente estancado y sometido a la entropía. El arte sería el destinado a “poner de manifiesto el confín de la diferencia, en que las cosas de la costumbre se convierten de pronto [...] en carne y tacto del enigma general en que nos vemos inmersos y del que somos parte”. O bien: “[el arte nos conduce a] la confluencia de nosotros con lo que no es como nosotros”⁸⁰⁹.

En cualquier caso, comprobamos –y ese era el objetivo de estas breves páginas– que Muñoz se vio expuesto desde muy temprano a la influencia de unas concepciones y de un lenguaje cercanos a los que podría emplear el gnosticismo histórico. Esto no quiere decir, sin embargo, que no existiera en el propio Muñoz el germen de una inquietud análoga y que, por esta razón, fuera capaz de acoger tan favorablemente este tipo de planteamientos hasta hacérselos suyos.

En cuanto al Minimal, en relación a la dicotomía entre la ‘presencia’ [*presence*] y el ‘estar-presente’ [*presentness*], Michael Fried llamaba la atención acerca de la “enorme penetración –su virtual universalidad– de esa sensibilidad o modo de ser que yo he calificado de corrompida o pervertida por el teatro. Todos somos literalistas, sobre todo, en relación con nuestras vidas. El estar presente es una gracia”⁸¹⁰. Esta aseveración es sorprendente por cuanto esta sensibilidad pasaría de caracterizar preferentemente a los creadores de las piezas minimalistas para abarcar una era entera, en donde esta expresión artística en concreto pasaría a ser, más bien, como la punta del iceberg, la expresión paradigmática o la culminación de un fermento histórico. Un poco antes el mismo Fried afirmaba en el mismo sentido que las piezas minimalistas eran “la expresión de una condición general que todo lo impregna”⁸¹¹. Las palabras clave en ambas citas son “universalidad” y “condición general”. En aquel momento adscribimos esta condición a la dominación de la esencia de la técnica, que refiere al modo de desocultamiento *de todo ente*, y que, por esto, acababa implicando una identidad cuantitativa de los entes en el espacio y en el tiempo –que las inscribía en un infinito inmanente sin centro ontológico alguno.

La novedad principal en el Minimal consistía en la implicación, por primera vez, del cuerpo del espectador dentro de la obra. Esto significaba, para Michael Fried, una “situación total”⁸¹². “Total” –como antes, “universal” y “general”– en la medida en que

⁸⁰⁷ Amón, “La vanguardia y su concepto”.

⁸⁰⁸ Amón, “La vanguardia y su concepto”.

⁸⁰⁹ Ambas en Amón, “El arte de Lucio Muñoz y el sentido de la diferencia”.

⁸¹⁰ Fried, “Arte y objetualidad”, 194.

⁸¹¹ Fried, “Arte y objetualidad”, 173.

⁸¹² Fried, “Arte y objetualidad”, 180.

en la recepción de la obra quedarían implicados los sentidos externos y los sentidos internos, o cuerpo (para los primeros) y psique (para los segundos, que son los que acogen la *gestalt* y el marco racionalista de la obra)⁸¹³. “Total” también porque pasaba a no haber una distinción clara entre ‘interior’ y ‘exterior’, al quedar situado el cuerpo del espectador al mismo nivel que la pieza. Al trasladar la obra de la pared, en donde ésta se servía anteriormente de una interioridad *exclusiva* –y donde el espectador quedaba fuera en un primer término–, al ámbito del suelo, esta interioridad se convertía entonces en *inclusiva*. Pero, ¿con qué tipo concreto de ‘inclusividad’ admitía la pieza al espectador? El problema es que al estar implicado el tipo de espacio y tiempo de la esencia de la técnica esta interioridad inclusiva era simultáneamente una exterioridad que abarcaba mucho más allá de la propia sala. Se daba una situación paradójica: la exterioridad que implicaba la pieza minimalista privaba, en realidad, de interioridad al espectador al someterlo a la esencia de la técnica. Su inclusión era, pues, terrorífica: se le invitaba a un marco inclusivo en el que se le privaba de su interioridad más auténtica, esto es, se le excluía de un posible contacto con su fuente ontológica. Perdía su interioridad más propia para ‘ganar’ la del cosmos entero, si bien esta ganancia era dudosa en la medida de que se veía incluido en un cosmos desustanciado. Así también la pieza minimalista captaba nuestra atención, nos atrapaba y nos dejaba en una perpetua espera que era un tiempo infinitamente degradado, ajeno a toda verdadera *durée* interior bergsoniana. Creemos que, en cualquier caso, este estado de cosas “universal”, “general” o “total” se parece a la diagnosis gnóstica de la existencia, como también esta ‘interioridad’ que es a la vez ‘exterioridad’ –en la que ambas terminarán por confundirse–, parece un remedo de la ‘interioridad’ del cosmos gnóstico, que es ‘exterioridad’ para los existentes en la medida en que existencialmente este intra-mundo resultará completamente ajeno a su verdadera ‘interioridad’, que es pneumática. El “literalismo” que refiere Fried es precisamente éste: el que implica a los entes en tanto que pura exterioridad sin interioridad propia. Ésta sería, también, la teatralidad del mundo, pero de un mundo similar al de Pirandello, en el que no hay ‘autor’.

En este sentido es interesante recordar cómo Fried define el carácter negativo del valor –o, más bien, “interés”, según la terminología de Donald Judd– de la obra *Minimal*:

“[La pieza minimalista] no es inagotable debido a su riqueza –en *esto* consiste el carácter inagotable del arte–, sino debido a que no hay nada que agotar. Es infinito del mismo modo que podría serlo una carretera si fuera, por ejemplo, circular”⁸¹⁴.

El marco determinado por la esencia de la técnica era el que “agotaba” toda “riqueza” artística, que era al mismo tiempo ontológica, pues la obra de arte sería mucho más que un mero objeto en la medida en que, a decir de Heidegger, es el objeto que se abre ‘espacio’ a sí mismo y, haciéndolo, lo hace también para la raíz ontológica de los entes. En este sentido la obra de arte amplía el espacio y, por lo tanto, la riqueza del mundo, mientras que la obra minimalista reduce el espacio –a pesar de ampliarlo a la infinitud extensa– y, por lo tanto, empobrece el mundo –o, por lo menos, lo deja *como ya estaba*, esto es, en la misma “condición general” de partida, como decía Fried. La metáfora de la carretera circular nos recuerda la misma circularidad a la que hacía referencia Muñoz en relación con sus propias piezas: ambas responden a la imagen de un mundo que se cierra sobre sí mismo, esto es, a un mundo determinado por el imaginario gnóstico. En

⁸¹³ Todo esto suponiendo una antropología tripartita, como es también la gnóstica, entre cuerpo, alma o psique y pneuma.

⁸¹⁴ Fried, “Arte y objetualidad”, 191.

cierta manera los personajes beckettianos son aquellos que, a pesar de que todo esté ontológicamente agotado –los objetos, las palabras, las personas– se ven patéticamente obligados a continuar indefinidamente recorriendo –metafóricamente– esta carretera circular apuntada por Fried, hasta el punto de que colapsan sobre sí mismos y no se pueden mover en absoluto, porque el movimiento deja de tener sentido. Se quedan en una espera infinita de un movimiento que se torna cada vez es más improbable, porque la entropía sigue haciendo estragos. Beckett no nos ahorra el final, sino que el final es esta imposibilidad de movimiento verdadero. Sólo quedará la inercia desgastada de unas palabras cuyo significado es un mero fantasma.

Revisemos por un instante un fragmento de *Arte y objetualidad* que ya nos sorprendía entonces por su resonancia netamente beckettiana –y que vimos en el original inglés porque nos parecía que su traducción al español no le hacía justicia:

“Endlessness, being able to go on and on, even having to go on and on, is central both to the concept of interest and to that of objecthood”⁸¹⁵.

En cierta manera el concepto de “objetualidad” en Fried es el que se ocupa de destacar la parte puramente matérica de los objetos, en una idea que se acerca al gnosticismo en la medida del rechazo absoluto de éste a la materialidad mundana, como aquello más alejado y desprovisto de toda posibilidad de pneuma –de la misma manera que la pieza minimalista se alejaba de toda posibilidad de ‘estar-presente’ [*presentness*]. En relación con la infinitud inmanente en lo espacial y temporal, compárense las citas de Fried con esta cita de Valentino que Harold Bloom aporta en relación a la obra de Beckett:

“Cuando el Demiurgo quiso imitar más aún la naturaleza ilimitada, eterna, infinita y sin tiempo del Abismo, pero no pudo expresar su eternidad inmutable, siendo como era fruto del defecto encarnó su eternidad en tiempos, épocas y años en grandes números, bajo la ilusión de que a través de la cantidad de tiempo podía representar su infinitud. Así la verdad se le escapó y continuó en la mentira”⁸¹⁶.

Aunque Valentino no parece distinguir entre lo eterno (que es lo que está propiamente fuera del tiempo y de toda noción de lo cuantitativo) y lo infinito⁸¹⁷ (que se expresa en un símbolo pero que al fin y al cabo sigue siendo un número, aunque extremadamente grande), queda clara la idea de que la acumulación cuantitativa es un pobre remedo derivado de la imposibilidad de alcanzar lo cualitativo, de la misma manera que Fried afirmaba que la acumulación de las piezas minimalistas podía ser potencialmente infinita en la medida de su imposibilidad de alcanzar la *presentness*, el ‘estar-presente’.

En diferentes entrevistas Juan Muñoz califica el cubo minimalista como “imagen cero”⁸¹⁸. En un primer término ‘cero’ tendrá el significado de base artística, en este caso abstracta, sobre la que trabajar y elaborar múltiples variaciones. La proliferación de los cubos en infinitas formas desde esta base conllevaría para Muñoz un “gran éxito, [pero a la vez] grandes errores”⁸¹⁹. El éxito se encontraría precisamente en su definición como

⁸¹⁵ Michael Fried, “Art and objecthood”, 144.

⁸¹⁶ Bloom, “Introduction”, *Samuel Beckett*, 9; se cita el texto sin más referencia que la mera mención de que pertenece a Valentino el gnóstico.

⁸¹⁷ Algo que, por otro lado, es natural dado que la noción de infinito sólo empezará a desarrollarse en el pensamiento matemático a partir, precisamente y no por casualidad, de la era históricamente ‘barroca’.

⁸¹⁸ Por ejemplo en Jiménez, “La reinención del hombre. Entrevista con Juan Muñoz”, 40.

⁸¹⁹ Jiménez, “La reinención del hombre. Entrevista con Juan Muñoz”, 40.

estándar ineludible para toda una generación de escultores. Sus “grandes errores”, aventuramos, estarían en cambio en la ausencia de reflexión sobre la propia esencia del modelo minimalista, reflexión que habría quedado imposibilitada por los tres tipos de ocultamiento que ya detallamos. Éste sería, en nuestra opinión, el otro sentido del ‘cero’ en la expresión “imagen cero”, y la cifra oculta de sus errores. El artista minimalista no era consciente –o no quiso ser consciente– de que su voluntad de partir de un ‘cero’ [artístico] iba a implicar también un ‘cero’ existencial y ontológico en virtud del plano dominado por la esencia de la técnica. En este sentido Fernando Castro Flórez afirma que las figuras de Muñoz van a implicar “un descenso hacia un *grado cero de significación* en lo que refiere a *la imagen del hombre*, en un reduccionismo semejante, aunque antagónico, al del racionalismo obsesivo de los minimalistas”⁸²⁰. Para nosotros la afirmación de Castro Flórez no acaba de ser exacta: ambos reduccionismos pueden parecer antagónicos en la medida en que en uno se utiliza un lenguaje figurativo y en el otro un lenguaje abstracto. Sin embargo, serán “semejantes” en la medida en que el “cero de significación” en las figuras de Muñoz estaba ya implicado, aunque, como decimos, oculto, en el planteamiento profundo de las piezas minimalistas. Sucede que Muñoz pone de manifiesto lo que quedaba ensombrecido en el Minimal –en una insólita inversión de los paradigmas de ambos. Es interesante también que Castro Flórez utilice la palabra “descenso” pues esto recuerda a una caída análoga a la gnóstica. Un poco más arriba hablamos del tiempo presente gnóstico intra-mundano o sublunar como ‘nudo’ en términos narrativos, en el que no hay movimiento ni progresión, y que queda sometido pasivamente a una existencia inauténtica. Hans Jonas habla de este presente precisamente como “inhóspito punto cero”⁸²¹ en el que no es posible el ‘ser-en-el-mundo’.

Por último, en este breve repaso en la relación entre las piezas minimalistas y la obra de Muñoz a la luz común del gnosticismo, nos gustaría comentar lo que afirma Lynne Cooke la siguiente cita:

“Juan Muñoz expresó una vez el deseo no de hacer una escultura autónoma sino una estatua anónima. Una figura tal estaría desanclada, desatada, independiente de todo lugar; ya no insertada de forma ineludible en el mundo, presuntamente incluso podría ser separada de su sombra”⁸²².

Si leemos bien lo que Cooke está diciendo, ¿no coincidiría esto con lo propio de la pieza Minimal, esto es, una pieza sin marca de creador alguno, “anónima”, una pieza sobre un espacio isotrópico y, por esto, “independiente de todo lugar”, una pieza sin raíz en el mundo y, por esto también, una pieza ‘sin sombra’, esto es, transparente en virtud del *dictum* ‘lo que ves es lo que ves’, y en la medida en que ya no se distingue interioridad de exterioridad –y, por lo tanto, no hay proyección de ‘sombra’ posible? El giro irónico que opera Muñoz es el que le permitirá reírse de la pretensión del Minimal mostrando precisamente su raíz oculta y, por lo tanto, su error, su fallo consustancial, su invalidez como arte y, aún, el propio desconocimiento de sí y de lo que implicaba su planteamiento a nivel existencial y ontológico. Lo hará, además, mostrando justamente el potencial de la escultura y de su instalación en el espacio abierto para captar y atraer la atención del espectador, y mostrando que este poder de fascinación se consigue

⁸²⁰ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 22.

⁸²¹ Jonas, *The Gnostic Religion*, 337.

⁸²² Lynne Cooke, “Juan Muñoz and the Spectacularity of the Divided Self”, *Parkett* No. 43 (1995), 20.

precisamente abordando aquello que no había sido atendido por los minimalistas más que *negativamente*, en la forma de ausencia.

En la medida en que nuestro análisis de las piezas minimalistas se realizó a partir de la base de la filosofía heideggeriana –notoriamente, a partir de su propuesta en torno a la esencia de la técnica– se hace también necesario revisitarla por un momento, poniendo de manifiesto su posible relación con el gnosticismo –más allá de lo que ya podamos haber comentado anteriormente. En el epílogo a *The Gnostic Religion* (publicado en inglés en 1958, y en el original alemán en dos volúmenes entre 1934 y 1954), titulado “Gnosticismo, existencialismo y nihilismo”, Hans Jonas empieza explicando cómo su formación bajo el maestrazgo de Heidegger le permitió descubrir aspectos en el gnosticismo que habían sido pasados por alto anteriormente. De manera inversa, “el nihilismo antiguo me sirvió [...] de ayuda para discernir y situar el significado del nihilismo moderno”⁸²³. Existencialismo y gnosticismo, según Jonas, pretenden al mismo tiempo que su lectura de lo humano sea universal y fundamental, mientras que el filósofo alemán sostiene que, por el contrario, se trata de “la filosofía de una situación particular, históricamente determinada, de la existencia humana: [...] una situación análoga [al existencialismo contemporáneo] había dado lugar a una respuesta análoga en el pasado [el gnosticismo]”⁸²⁴. Podríamos aventurar, en este sentido, que se trataría de la filosofía propia del eón barroco orsiano –aunque sin algunas de las notas que d’Ors adscribía al eón, como la relación última con el flujo dionisiaco de vida matricial, que es inmanente al mundo⁸²⁵.

Jonas hace retroceder la génesis del nihilismo moderno a Pascal, en el siglo del barroco histórico, que sería el primero en darse cuenta de que lo terrible del espacio infinito no era la sublimidad de su dimensión cuantitativa, sino que esta infinita *res extensa* sea absolutamente ciega y ajena a nuestra esencia en tanto que seres conscientes. Nuestra conciencia, que nos elevaría sobre la naturaleza –como en Descartes– nos convierte sin embargo en extranjeros en el universo, pues éste parece ser insensible a ella. Y así “se acabó el *cosmos* con cuyo *logos* inmanente podíamos sentir familiaridad, se acabó el todo en cuyo orden el hombre encuentra su lugar”⁸²⁶. Según la metáfora de Pascal, el universo se convierte, a pesar de su dimensión inabarcable, en una “pequeña celda de prisión”⁸²⁷. La metáfora es la misma que hemos visto ya repetida en varias ocasiones y tiene que ver con el imaginario propio de este eón barroco que se está postulando.

La conversión pascaliana de Dios en *deus absconditus* sólo dejaría una propiedad visible de sus atributos en la creación, en la que “revela solamente su poder por su magnitud, su inmensidad espacial y temporal”⁸²⁸. Por esto también, asevera Jonas, un

⁸²³ Jonas, *The Gnostic Religion*, 320.

⁸²⁴ Jonas, *The Gnostic Religion*, 321.

⁸²⁵ Jonas cita a Spengler en este mismo sentido, para quien la era contemporánea y el final del imperio romano era contemporáneos, “en el sentido de ser idénticas fases en el ciclo vital de sus respectivas culturas” [en Jonas, *The Gnostic Religion*, 326].

⁸²⁶ Jonas, *The Gnostic Religion*, 323.

⁸²⁷ Jonas, *The Gnostic Religion*, 323. Cita de Blaise Pascal, *Pensées*, edición de León Brunschvicg, 72. Un poco más adelante Jonas refiere a Marción de Sinope en *Contra Marcionem*, I, 14, de Tertuliano, quien en su crítica a Marción, uno de los principales heresiarcas cristianos del segundo siglo después de Cristo, empieza por exponer los argumentos de éste para refutarlos posteriormente. Entre ellos recoge que para Marción el universo sería “esta pobre celda del creador” [citado en Jonas, *The Gnostic Religion*, 328].

⁸²⁸ Jonas, *The Gnostic Religion*, 324.

mundo cuyo único atributo divino perceptible sea el poder admitirá también el uso del poder o dominio –por parte del hombre– hacia esta misma naturaleza que es ajena a él, con lo que se establece una base para la explotación humana de la *res extensa*. El fundamento gnóstico para esta misma explotación se basaría en la profunda escisión entre hombre y mundo, que son de naturalezas completamente diferentes; en virtud de esta naturaleza opuesta el hombre no debería ningún respeto al mundo en tanto que tal y, por esto, estaría ‘autorizado’ a explotarlo a su antojo. Sin embargo, ésta no suele ser la respuesta gnóstica a la existencia intra-mundana en la medida en que su afán consiste en escapar lo más rápidamente de esta condición. Por esto su ‘poder’ será el ejercido fundamentalmente por el conocimiento como solución escatológica. La diferencia entre la gnosis histórica (nihilismo antiguo) y el nihilismo moderno (que empieza en Pascal pero que toma su forma propiamente contemporánea en Nietzsche) se encuentra en que, mientras que para el primero todavía queda un rastro de salvación en el *eschatón* trascendente, para el segundo –sí en Pascal, pero no ya en Nietzsche– esta transcendencia ya no resultará para nada posible. Jonas afirma que “el hombre gnóstico es arrojado en una naturaleza antagónica, anti-divina y por lo tanto anti-humana; el hombre moderno en una naturaleza indiferente. [Por esto] sólo el último caso representa el absoluto vacío, el pozo sin fondo real”⁸²⁹. Lo que pretendemos sostener es que esta diferencia crucial entre el nihilismo antiguo y el moderno transforma necesariamente también la idea de poder y de dominio sobre el mundo, que se convierte en la nietzscheana *Wille zur Macht* o voluntad de poder, en el que, dentro de este *nihil* que es el mundo, ya sin presencia divina alguna, el hombre va a heredar de dios la capacidad de manipular a su antojo una naturaleza que se le aparece como indiferente⁸³⁰. Como remarca Jonas, sin la presencia de un marco jerárquico de valores que garantizaba la presencia de Dios, todo estará permitido.

En *El origen de la obra de arte* Heidegger afirmaba que “a veces tenemos el sentimiento de que hace largo tiempo se hizo violencia a lo cósmico de la cosa, y que en esta violencia se juega la suerte del pensamiento”⁸³¹. Para Heidegger este “largo tiempo” es un estado de cosas caracterizado por lo que él llama “el olvido del ser”, que el filósofo alemán hace retroceder a la filosofía griega clásica como punto histórico de origen. Sin embargo, ¿no es este “largo tiempo” un paralelo o análogo al que conciben los gnósticos respecto al olvido pneumático propio de la existencia intra-mundana –caracterizada, como hemos visto, por lo temporal cuantitativo– sólo que proyectado en un mundo en el que la transcendencia ya no es posible? Esto es, da igual *cuándo* se haya producido este olvido, lo que importa es que su origen esté en un tiempo inmemorial, y que a efectos prácticos se siga manifestando de manera preponderante en el tiempo presente. Esta dominación en el presente la articulará el segundo Heidegger a partir del concepto de esencia de la técnica o *Gestell* que, como ya vimos, se caracteriza por ser un modo de desocultamiento de todo ente de tal manera que se le separa o escinde de su raíz ontológica –de la misma manera que la existencia intra-mundana, en el gnosticismo, era la propiamente escindida del pneuma. Esta violencia, por otro lado, es la misma “agresividad”⁸³² que mostraba el objeto Minimal en su mismo aparecer –algo de lo que Judd no parece darse cuenta al utilizar este término. Sucede, pues, lo siguiente: la voluntad de poder, que es ejercida por el propio hombre, se puede volver en contra de sí mismo, convirtiéndose él, al proceder en virtud de la esencia de la

⁸²⁹ Jonas, *The Gnostic Religion*, 338.

⁸³⁰ Aunque, por supuesto, éste es sólo uno de los aspectos que implica la voluntad de poder nietzscheana.

⁸³¹ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 47.

⁸³² Judd, “Specific objects”, 140.

técnica, en el desoculto contra su propia naturaleza y, por esto, rebajado a una existencia inauténtica.

En este sentido decía Heidegger acerca de la *Gestell* como marco general existencial que “el estado de desocultamiento en el que se muestra o se retira siempre lo real y efectivo no es algo de lo que el hombre disponga”⁸³³. Antes bien, él depende de algo que está convocando y que va más allá de él, de forma análoga a cómo, según vimos a partir de Hans Jonas, el hombre psíquico en la interpretación gnóstica debe aplicar forzosamente una ley intramundana que él no ha creado. Como bien decía Heidegger, la *Gestell* no tenía que ver con la técnica en tanto que tal, sino con los modos ontológicos de desocultamiento de los entes, esto es, con un *marco general o “engranaje” de escala planetaria* para desocultar los entes y hacerlos presentes. Creemos que estos términos se acercan mucho a los designados por los gnósticos para ley demiúrgica intramundana. En ambos casos la escala es planetaria. La diferencia la encontraremos en que, mientras que para los gnósticos este marco es indesligable de la misma esencia del mundo y, por lo tanto, no es reversible de ninguna manera, en Heidegger la *Gestell*, a pesar de la escala de su dominio, será tan sólo una posibilidad en el desocultamiento de los entes y, por esto, puede ser desarrollado de otra manera dentro de la misma inmanencia mundana.

Si en Heidegger este modo de desocultamiento emplazaba todo ente al modo de las existencias (*Bestand*), disponibles o preparadas para un uso ajeno a sí mismas, para los gnósticos todo ente en el mundo está dispuesto o preparado para mantener al hombre preso en su interior, y, por lo tanto, separado del pneuma, su ser auténtico –toda vez que sostiene la perversa ley del demiurgo y al demiurgo mismo. Dice Heidegger en este sentido que en virtud de la *Gestell* “hoy el hombre no se encuentra en ninguna parte consigo mismo, es decir, con su esencia”⁸³⁴. Sin embargo, la pérdida del marco trascendente posibilita que Heidegger afirme, en contraste con el mito gnóstico, que “no hay nada demoníaco en la técnica, lo que hay es el misterio de su esencia”⁸³⁵, esto es, el misterio de este modo particular de desocultar los entes. En cualquier caso comprobamos una vez más la similitud entre los asertos de la filosofía heideggeriana y el marco gnóstico de comprensión del cosmos, a pesar de diferencias evidentes que no hemos querido pasar por alto, con ayuda de Hans Jonas. Estas sugerentes analogías nos permiten situar más exactamente el ámbito en el que se enmarcarán las piezas de Muñoz, y justifican un poco más el uso de las fuentes que hemos escogido como base teórica de la tesis.

Por último nos gustaría examinar más en profundidad los escritos de Robert Smithson, en la medida en que fueron objeto de predilección intelectual de Juan Muñoz. En el apartado que le dedicamos se destacó especialmente su concepto de entropía, que era central en su pensamiento. En cualquier caso, en estos párrafos nos proponemos sacar a la luz el verdadero trasfondo de la entropía smithsoniana a partir de algunos de sus escritos, muchos de ellos poco conocidos y citados, a pesar de que se encuentren incluidos en *The Collected Writings* (1996). Hemos de decir que este concepto no debía de resultar extraño a Muñoz, porque Santiago Amón explicaba las vanguardias, en la misma época en que Smithson escribía estos textos, como un proceso entrópico de disolución de su valor intrínseco originario. Para Amón existía un proceso de degradación evidente entre las primeras y segundas vanguardias –y con más fuerza aún

⁸³³ Heidegger, “La pregunta por la técnica”, 20.

⁸³⁴ Heidegger, “La pregunta por la técnica”, 30.

⁸³⁵ Heidegger, “La pregunta por la técnica”, 30.

entre la primera abstracción y la abstracción minimalista— por las que las segundas tendían inexorablemente a tornarse, como vimos, en mero código académico repetido y repetible hasta el infinito y, por lo tanto, alejadas de la fuente vital original que las alumbrara. La repetición de lo que no estaba en contacto con esta fuente ontológica no tenía ningún interés para él y así lo constataba en innumerables ocasiones. Esto resultaba tanto más evidente en el Minimal, por cuanto el proceso de iteración era una de sus prácticas más frecuentes. En este sentido la iteración no dejaba de ser el intento asintótico de lo cuantitativo por alcanzar lo cualitativo, como por otro lado dejó también claro la cita del gnóstico Valentino que tomamos de Harold Bloom. Por otra parte, según el propio Bloom, en *Esperando a Godot* —pero, en general, en todo el cosmos beckettiano— “la entropía está por todas partes y en su interior, porque [los personajes] habitan [...] este vacío cosmológico que los gnósticos denominaron *kenoma*”⁸³⁶. En último término, sostiene Hans Jonas que el estado caído e inauténtico del ‘ser-ahí’ heideggeriano [*Verfallenheit*] incluye los significados de “degeneración” y “declive”⁸³⁷, esto es, lo propio de la entropía. Así pues, la entropía estaría presente en todos los referentes principales que se han citado hasta ahora.

En primer lugar empezaremos con una constatación de Smithson que nos puede resultar familiar:

“La gente está convencida de que sabe lo que es la realidad [...]. Nunca se enfrenta con la realidad que está fuera de la suya propia, que bien puede ser ninguna realidad en absoluto. La existencia del «sí mismo» es lo que mantiene a todo el mundo a salvo de afrontar sus miedos sobre el suelo sobre el que están pisando...”⁸³⁸.

Es decir, Smithson evidencia, como punto de partida, que existe un estado existencial inauténtico que consiste en la ausencia de examen de la propia realidad, que se da por supuesta. En esto parece coincidir con Heidegger, por ejemplo, para quien la angustia es uno de los mecanismos que nos ayudarán a desprendernos de nuestro yo inauténtico, que es también el yo no examinado. Por otro lado, para Amón esto era el “espesor e impermeabilidad de su conocimiento convencional por el que la realidad va viéndose paulatinamente suplantada”⁸³⁹. Además, en el texto Smithson deja caer que pudiera ser que no existiera ningún fundamento en absoluto, en una postura nihilista extrema. Para poner a prueba este punto vamos a empezar analizando un fragmento de su texto “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”:

“El sadismo es el producto final de la naturaleza, cuando está basado en el orden biomórfico de la creación racional. El artista está encadenado por este orden, si se cree a sí mismo creativo, y esto permite una servidumbre que está diseñada por las viles leyes de la Cultura”⁸⁴⁰.

El texto tiene un aire gnóstico indudable. En la primera frase, este aire resulta evidente en la medida en que se atribuye a la ley racional de la creación una maldad sádica, exactamente igual que los gnósticos interpretaban el mundo sublunar —porque, a pesar de lo que pudiera parecer, el mundo sublunar era racional para ellos, si bien con una racionalidad retorcida y perversa, como para Smithson existiría esta “servidumbre que está diseñada por las viles leyes de la Cultura”. La segunda frase es muy interesante: los

⁸³⁶ Bloom, “Introduction”, en *Samuel Beckett*, 8.

⁸³⁷ Jonas, *The Gnostic Religion*, 336.

⁸³⁸ Smithson, “Fragments of an interview with P. A. [Patsy] Norvell” (1969), 193.

⁸³⁹ Amón, “Antonio López García”.

⁸⁴⁰ Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 107.

gnósticos creían que, en la medida en que la esencia del mundo era perversa, se debía evitar a toda costa colaborar con él o fomentar este orden establecido –lo que derivaba, con frecuencia, en una postura vital anarcoide. Muchos, como Marción de Sinope, condenaban por esta razón la reproducción humana, en la medida en que no era para ellos más que un contribuir a la perpetuación este orden perverso. Parece que para Smithson el propio artista, en la medida en que “se cree a sí mismo creativo”, es también el que colabora con esta reproducción, preservando el orden sádico de la creación. Y así, por ejemplo:

“El globo terrestre completamente azul de Klein no es un mapa; más bien es un anti-mapa; una negación de la «creación» y del «creador» que se supone que está en el «yo» del artista”⁸⁴¹.

En cuanto a la vileza consustancial de las leyes, Smithson apunta –según el tópico epocal, y como antes leíamos en el fragmento de *El ogro filantrópico* (1979) de Paz– “la noción de un *establishment* [que] parece ser un cuento de hadas social, una utopía mortífera o un sistema invisible que inspira un sentido de temor casi mítico –es una «pesadilla» que ha consumido de alguna manera el mundo”⁸⁴². En este sentido, para Smithson la noción común o convencional de ‘sistema’ que ha esbozado tendría el defecto de situar la causa del mal, por más difusa y mítica que ésta sea, en los sistemas creados por intervención de los propios seres humanos, lo que implica, por lo tanto, que se podría encontrar también en ellos una posible solución –racional, creativa, etc. Esto para él sería un engaño o una ilusión más y, por lo tanto, un mal en sí –el “sadismo” de la cita de más arriba– en la medida en que se perpetúa este mismo sistema. Por esta razón esta creencia será la propia de “un estado mental –[como] una mente trastornada, que parece ser una Ciudad de la Muerte mental”⁸⁴³. Él, sin embargo, va a perseguir una radicalidad mucho mayor, que es la que rechaza la posibilidad, en tanto que pura ilusión, de una teorización racional del principio que gobernaría el cosmos, y por el que seríamos traspasados en todo espacio y tiempo.

En cualquier caso, Smithson llevaría hasta el extremo el rechazo de la generación minimalista a la herencia cultural europea. Para él la creatividad del artista “mata a la vez mental y físicamente” en la medida en que colabora con este orden perverso y, por esta razón la verdadera actividad creativa ha de ser producto del “agotamiento [*exhaustion*]”⁸⁴⁴. ¿De qué agotamiento? Veamos:

“Cuando el artista consciente percibe «naturaleza» en todas partes, empieza a detectar falsedad [...] en la apariencia de lo real, y al final es escéptico acerca de todas las nociones de existencia, objetos, realidad, etc.”⁸⁴⁵.

En primer lugar Smithson habla del “artista consciente” como si este ‘ser-consciente’ fuera una gnosis reveladora de la ausencia de fundamento de todo lo que existe, talmente al modo gnóstico. En segundo lugar revela la profunda diferencia que le separará de los relatos escatológicos gnósticos, y es que, al modo del nihilismo contemporáneo, no contempla ningún marco de salvación, ni tampoco puede creer en nada, y mucho menos en ningún tipo de mito revelado. La ‘revelación’ será inmanente y

⁸⁴¹ Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 110.

⁸⁴² Smithson, “The Stablishment”, 97.

⁸⁴³ Ambas en Smithson, “The Stablishment”, 97.

⁸⁴⁴ Ambas en Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 107.

⁸⁴⁵ Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in Yucatan”, 132.

sin consuelo alguno dentro de esta inmanencia: esto es para él la consciencia. En otro sitio Smithson va a postular un cosmos dominado por lo que llama “alogos”, que es el que “socava el logos”⁸⁴⁶ y, por lo tanto, lo que hace inútil todo ‘sistema’ (social, económico, cultural, etc.). El *logos* en este caso no tiene un matiz positivo, sino al contrario, es la falsedad misma sostenida por un ‘yo’ también falso y por este sistema social que lo permite e impulsa. El *alogos* sería la verdadera esencia del mundo, aquello que nos negamos a ver. Y así el agotamiento por el que preguntábamos no será más que la consunción de todo posible fundamento lógico sobre el que este ‘yo’ se pueda edificar.

De esta manera *alogos* se identifica con la ‘esencia’ del mundo –si es que se puede hablar así sin caer en una contradicción–, como también “anti-materia” va a sustituir a “materia primera”. En un ejercicio intelectual constante, Smithson desprovee a todos los conceptos que se podrían considerar fundamentales –como *logos*, como materia primera– de su matriz positiva. Este proceso sería legítimo en la medida en que no haría más que reflejar la esencia del mundo, que se funda en la entropía. En este sentido Smithson declara su posición a Patsy Norvell de la siguiente manera:

“Sostengo que no hay un mañana, [sino] nada más que un hueco, un hueco profundo. Esto parece un poco trágico, pero lo que inmediatamente lo alivia es la ironía, que te da un sentido del humor. Es este sentido del humor cósmico el que lo hace todo tolerable. Sencillamente todo desaparece”⁸⁴⁷.

La ilusión del yo, como de cualquier concepto fundamental pergeñado por este yo, estaría más bien relacionada con el tiempo: creeríamos en la firmeza de nuestro yo, como en la de nuestros conceptos, en la medida en que no seríamos conscientes de la verdadera escala temporal del cosmos, que es lo que acaba por reducirlo todo a la nada –y es por esto que decía: “sostengo que no hay un mañana”. De ahí que Smithson sienta predilección por la geología, porque esta ciencia le ofrece la oportunidad de contemplar la simultaneidad de los tiempos concentrada en los estratos terrestres y, a la vez, la constatación de que en ellos no ha quedado del pasado más que esta materialidad muda e inerte. Por esto afirma que le gustaría tener “un mapa que enseñaría el mundo prehistórico como coextensivo con el mundo en el yo existía”⁸⁴⁸, en el que la magnitud del tiempo estaría siempre regida por una misma entropía, que lo sometería todo a una idéntica y estricta contemporaneidad desustanciada. La magnitud del tiempo se colapsa en virtud de la acción entrópica sempiterna. En relación con esta misma idea, en otro texto concluye: “el espacio es el resto, o cadáver, del tiempo”⁸⁴⁹. Smithson tomará las piezas minimalistas como paradigmáticas de esta concepción:

“En vez de provocar que nos recuerden el pasado como los viejos monumentos, los nuevos monumentos [las piezas minimalistas] parecen hacernos olvidar el futuro. En vez de estar hechos de materiales naturales, como mármol, granito, u otros tipos de roca, los nuevos monumentos están hecho de materiales artificiales, plástico, cromo y luz eléctrica. No están contruidos para la posteridad, sino más bien contra la posteridad. [...] Tanto pasado como futuro están situados en un presente objetivo. Este tipo de tiempo tiene poco o ningún espacio; es estacionario y sin movimiento, no va a ningún lado”⁸⁵⁰.

⁸⁴⁶ Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 106.

⁸⁴⁷ Smithson, “Fragments of an interview with P. A. [Patsy] Norvell”, 195.

⁸⁴⁸ Smithson, “The Spiral Jetty”, 151.

⁸⁴⁹ Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in Yucatan”, 122.

⁸⁵⁰ Smithson, “Entropy and the New Monuments”, 11.

Tanto el ‘olvido del futuro’ como el estar construido ‘contra la posteridad’ son paralelos al “sostengo que no hay un mañana” ya citado. Como vemos, se refuerza la idea de un presente que no se mueve en absoluto, que ha colapsado los otros tiempos sobre sí como un vórtice entrópico. Si volvemos por un instante a las consideraciones sobre el tiempo según la determinación gnóstica, vimos que se caracterizaba por ser fundamentalmente un presente sin tensión entre pasado y futuro –una “flojedad en el ser”, decía Jonas. Esta ausencia de tensión repetía o imitaba el movimiento propio de la caída, un ser-arrojado no ya en una facticidad concreta, sino en la persistencia de una existencia inauténtica. En el fondo, los conceptos heideggerianos relacionados con la inautenticidad implican siempre una relación preferente con lo cuantitativo: el ser inauténtico es el que se pierde en la charlatanería (hablar múltiple y desustanciado), la curiosidad (multiplicidad del foco de atención que nos aleja del sí) y en la masa impersonal (en el que se pierde el sí propio en la multiplicidad del conjunto). La existencia inauténtica sería la vivida dentro de un laberinto cuantitativo, del que no se podría escapar porque este laberinto tiene temporalmente (y narrativamente) la definición del ‘nudo’ –en el doble sentido del término. Esta caracterización del tiempo como ‘nudo’, ¿no es el mismo presente implicado por Smithson a partir de las piezas minimalistas y de los estratos geológicos, en el que el espacio –a pesar de su infinitud potencial– cae sobre sí mismo, como si la amplísima extensión geológica del tiempo a la vez no fuera ningún tiempo, esto es, ninguna extensión⁸⁵¹? Es decir, como un tiempo en el que lo diacrónico y lo sincrónico fueran una y la misma cosa. De ahí que la única fuerza, el motor del universo, sea el perpetuo no-avanzar del tiempo en el presente perpetuo, que iría dejando tras de sí el cadáver infinito de la multiplicidad del espacio.

En *Drama e Identidad* (1974) Eugenio Trías relaciona el esquema básico del drama (en su carácter tripartito típico, esto es, planteamiento, nudo y desenlace) con la dialéctica hegeliana. En relación con este esquema, Trías plantea que la verdadera tragedia no es sino aquella cuyo desenlace se aplaza *sine die*. Es decir, paradójicamente, que si una tragedia acaba mal no es trágica en este sentido, porque a pesar de la negatividad del desenlace *tiene un desenlace*. Y, como consecuencia, que la verdadera negatividad lo va a constituir la ausencia de culminación o, más que la ausencia en sí, la imposibilidad de toda culminación. Este espera infinita de un desenlace implicará, al mismo tiempo, el olvido de qué sea el planteamiento, esto es, el principio, que se ha de (de)mostrar al final de todo y, por lo tanto, el reencuentro con la identidad (que, en la *Fenomenología del Espíritu* (1807) de Hegel, es re-unificación del Espíritu Absoluto consigo mismo). Trías desarrolla a lo largo del libro una brillante exposición filosófico-histórica que muestra cómo, en las artes en general, desde el siglo XV hasta el siglo XX, se desarrolla una creciente imposibilidad gramatical de culminar –con especial atención al arte de su mayor predilección, que es la música. En tanto que arte más relacionado con el tiempo, la música muestra en el siglo XX un colapso completo de la posibilidad de culminación.

⁸⁵¹ Aquí seguimos a Bergson cuando sostiene que la espacialización del tiempo implica hacerle injusticia a la naturaleza del tiempo –que es un flujo o continuidad en la forma de *durée*. El flujo eternamente presente de Smithson no se parece al de Bergson en la medida en que descuida la dimensión pasada de este flujo, que es la memoria, y su dimensión futura, que es la proyección; incluso podríamos decir que se enfrenta específicamente a estos dos: a la memoria por cuanto el pasado queda acumulado y sin efecto alguno para el presente; a la proyección porque, como decía Smithson, “no hay [o no existe realmente] un mañana”. En la medida en que nuestra hipótesis estriba en que el flujo smithsoniano del tiempo pertenece propiamente a un marco gnóstico y, por lo tanto, a lo que concibe lo intramundano como perverso de sí, utilizamos consecuentemente una terminología que el mismo Bergson considera que violenta la esencia del tiempo.

Éste es el fundamento teórico sobre el que desarrollamos la idea de ‘nudo’, aprovechando sus dos acepciones, algo que el propio Trías no hacía en su libro en la medida en que se concentraba más bien en el concepto de lo trágico. Si hemos querido traer a colación el concepto triasiano de lo trágico en este punto es porque nos parece que la concepción de Smithson tiene una relación también cercanísima con el tiempo, como estamos tratando de mostrar, y especialmente, con un tiempo que persiste en su negación de la culminación –y, consecuentemente, que niega también la existencia de todo principio, como de toda posibilidad de re-unificación del yo con el sí mismo, que sería según el punto de vista de Smithson una entelequia dañina y aún “sádica”. De esta manera, el arte de Smithson, situado en el marco general del nihilismo y, por esto, relacionado con buena parte de los esquemas mentales del gnosticismo histórico, sería una de las artes trágicas por excelencia del siglo XX, por lo menos en lo que refiere a la escultura.

En uno de sus textos Smithson afirma: “para algunos artistas el universo se está expandiendo; para algunos [entre los que se encuentra él] se está contrayendo⁸⁵²”. Esto se puede entender con relativa facilidad a partir de las nociones que se acaban de explicar: el universo parece expandirse *espacialmente*, pero sin embargo se contrae *temporalmente*; tiende a concentrarse en este mismo presente para el que no hay futuro alguno. La expansión del espacio no sería más que su acumulación en tanto que múltiple cadáver. En el famoso texto sobre su instalación de espejos en Yucatán, Smithson afirma algo muy parecido a la cita anterior: “[Desde una avioneta] Abajo, la jungla ocultaba el suelo, y expandía el horizonte en una periferia ardiente. Este perímetro estaba sujeto a una doble percepción por la que, por un lado, todo escapaba hacia el exterior y, por el otro, todo se desmoronaba hacia el interior”⁸⁵³. En la misma página, un poco más allá, sostiene que el horizonte se había convertido en “la cerrazón en la apertura [*closedness in openness*]”⁸⁵⁴. Esta dualidad paradójica es la que postulamos que es propia del cosmos gnóstico –aunque cobra especial sentido a partir de la idea de un universo infinito, algo que es propio de la modernidad–, en el que la apertura infinita está sometida al cierre, o en el que el cierre tiene prioridad sobre la apertura, por más abierta y ancha que ésta sea. Si para los gnósticos el mundo es un proceso entrópico de consunción del pneuma, para Smithson será también, como citamos más arriba, “un hueco profundo”, un vórtice en el que el espacio va siendo agostado por el tiempo, hasta el punto de quedar desrealizado absolutamente. Es por esto que, según afirma Smithson, “muchos querían olvidar completamente el tiempo, porque [éste] oculta la «pulsión de muerte» [*death principle*] (cada artista auténtico sabe esto)”⁸⁵⁵.

El tiempo entrópico es un presente perpetuo que para Smithson es un tipo de eternidad. Tras la publicación de “Art and Objethood” (1967) Smithson escribe a *Artforum* una carta de réplica a Fried destinada al editor de la publicación. En ella se burla –con bastante gracia e ingenio, hay que decirlo– de la aspiración friediana del ‘estar-presente’ que, recordemos, era la categoría fundamental que, para el crítico americano, definía

⁸⁵² Smithson, *Writings*, “Quasi-Infinities and the Waning of Space” [originariamente en *Arts Magazine*, Noviembre 1966], 34.

⁸⁵³ Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in Yucatan”, 119.

⁸⁵⁴ Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in Yucatan”, 119.

⁸⁵⁵ Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 113.

todo verdadero arte –frente a la mera ‘presencia’ de la pieza minimalista. Al mismo tiempo Smithson expondrá en la carta de forma diáfana su teoría en torno al tiempo:

“Los terrores del infinito han tomado el control de la mente de Michael Fried. Apariencias corruptas de lo que no tiene fin, peores que cualquier Mal conocido. Un escepticismo radical, conocido tan sólo por los terribles «literalistas» se está adentrando en la intimidad de la «forma». Laberintos no-duracionales infectan su cerebro con eternidad [...]. En cualquier caso, la eternidad conlleva la disolución de toda creencia en la historia temporal, en imperios, revoluciones, contra-revoluciones –todo se vuelve efímero y en cierto sentido irreal, incluso el universo se desrealiza. La naturaleza da lugar a ciclos incalculables de no-duración. El tiempo eterno es el resultado del escepticismo, no de la creencia”⁸⁵⁶.

Fried establecía el momento de gracia o de epifanía de la obra de arte como instante en el que el tiempo se toca con la eternidad, redimiéndose de esta manera el primero –que, en su testimonio, era nuestro modo habitual de existencia. Sin embargo Smithson niega que la eternidad pueda emerger de “la creencia”, esto es, de un posible fundamento para lo ente –ni siquiera, o todavía menos aún, en un ente privilegiado como la obra de arte. Por el contrario, en su concepción infinitud y eternidad no se oponen –como sucede en Fried– sino que se dan de la mano y se cruzan en el presente a partir de la acción entrópica del tiempo eterno sobre el infinito espacio. A partir de estas coordenadas Smithson va a interpretar el arte de su época. Ya citamos, por ejemplo, un comentario favorable a una obra de Yves Klein, en tanto que ésta se dedicaba a defundamentar la creencia en todo ‘creador’ –sea éste mayor o menor, Dios o artista. En este mismo sentido favorable va a contemplar también la obra de la época minimalista de Robert Morris, que considerará a partir de “una vasta inmovilidad”. Pero lo que le atrae de esta inmovilidad –de este tiempo que cae sobre sí y atrapa toda posibilidad genuina de espacio, esto es, existencialmente, de ‘ser-en-el-mundo’– es que, de la misma manera que sucede con su eternidad entrópica, Morris habría “recuperado la idea de inmortalidad aceptándola como un hecho [propio] del vacío [*as a fact of emptiness*]”⁸⁵⁷. Creemos que la inmortalidad a la que se refiere Smithson es la espera infinita a la que se enfrentaba el espectador de la pieza minimalista, la misma que, no ofreciéndole nada a cambio –tan sólo un juego perceptivo superficial–, acababa por ponerle en riesgo de ser situado en el mismo marco de la esencia de la técnica, esto es, le enfrentaba a la entropía casi sin defensa alguna –más que, quizás, la indiferencia hacia la pieza.

En cuanto a la idea de eternidad, Smithson está de acuerdo con Jean Dubuffet cuando éste afirma que “la revolución de un ser en su eje, reminiscente de un derviche, sugiere fatiga, esfuerzo malgastado; no es una idea agradable para considerar y parece más bien la solución provisional, hasta que no se presente otra mejor, de la desesperación”⁸⁵⁸. Sucede que Smithson sí cree haber dado con una mejor definición de esta condición, que es la que estamos intentando describir. Por otro lado, la idea de la revolución “de un ser en su eje” recuerda la propia de los astros y, por lo tanto, la idea gnóstica de que la vida sublunar no tiene ningún valor posible –de que todo esfuerzo, si no está orientado por la gnosis, será inútil, fatiga derrochada que será al mismo tiempo energía absorbida por el orden intramundano, y que servirá a su propia conservación. En relación a esto resulta fascinante la descripción plenamente gnóstica que da Smithson de un planetario en su texto “The Domain of the Great Bear”. A modo de ejemplo:

⁸⁵⁶ Smithson, “Letter to the Editor”, 66-7.

⁸⁵⁷ Ambas en Smithson, “Entropy and the New Monuments”, 14.

⁸⁵⁸ Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, 110. Smithson no menciona la fuente de la que extrae la cita de Dubuffet.

“Abrumadora en sus simetrías, la arquitectura del planetario es más laberíntica. Circular, insular, sin ventanas, convierte la mente en invisible [...] Los límites se difuminan cuando uno trata de distinguir un perfil. Los pasillos se convierten en vastos espacios interminables”⁸⁵⁹.

La circularidad, la insularidad y la ausencia de salidas [“sin ventanas”] sería lo propio de un cosmos gnóstico, cuya racionalidad es laberíntica por su propia esencia. En la página siguiente se menciona el hall del edificio como “limitador, claustrofóbico”⁸⁶⁰. En cualquier caso, el planetario sería de por sí “una cámara del *ennui*. Y de la fatiga. Es infinita”. Esto es exactamente lo que parecen experimentar los personajes de Beckett, como también “un efecto inmovilizador sobrenatural”⁸⁶¹ –véanse, de nuevo, las veces innumerables que Vladimir y Estragón se proponen marcharse en *Esperando a Godot*, cosa que no consiguen en absoluto⁸⁶². La relación entre el lugar físico del planetario y el cosmos gnóstico continúa, y Smithson describe la experiencia como un estar “cautivos de los planetas. La atmósfera es violeta, silenciosa e inerte. Una conferencia grabada zumba en un monotonía basal. El vacío [del espacio de la sala] se suma a la ausencia de vida”⁸⁶³. ¿Qué es el mundo bajo las esferas, según los gnósticos, sino el mundo de la “ausencia de vida”, puesto que la vida tan sólo pertenece al pneuma, que aquí se encuentra [prácticamente] ausente⁸⁶⁴? ¿Qué es la existencia en este mundo si no un permanecer “cautivos de los planetas”, esto es, de las barreras levantadas por las esferas celestes? Según Smithson, el signo de salida de la sala principal del planetario rezaba, humorísticamente, “Salida del Sistema Solar”. Sin embargo él lee este signo como “un signo rojo malévolo de salida”⁸⁶⁵, como sabiendo que esta salida es casi imposible, de la misma manera que sucedía para los gnósticos. En uno de los poemas tempranos de Smithson –escritos años antes de la realización de su obra artística–, titulado “From the Temptations”, Smithson escribe lo siguiente [y lo mantenemos en este caso en el original inglés]: “We fear thee, Evil One / We fear your deadly [power] / We fear thee, Evil One / This cave is dark”⁸⁶⁶. La denominación del mundo como “cave” o caverna ya recuerda de por sí la idea gnóstica del mundo como prisión para el pneuma. La mención a un “Evil One” cuyo poder es mortífero habla por sí misma, aunque esta idea sería transformada posteriormente por el propio Smithson en su idea madura de entropía.

Robert Smithson tiene especial predilección por el estilo arquitectónico que denomina “Ultramoderno”, propio de los años treinta en las ciudades norteamericanas y, en especial, en Nueva York –en donde los edificios que Smithson toma como modelo se encuentran en general alrededor de Central Park. En relación con este movimiento habla de “una conciencia trans-histórica”⁸⁶⁷ que habría surgido en los años sesenta cuando, superando el falso movimiento “orgánico” de la vanguardia, se habría vuelto de nuevo la mirada hacia este estilo. En Smithson esta “conciencia trans-histórica” sería la capaz de superar la condición cultural y social propias de un tiempo –cualquier tiempo–

⁸⁵⁹ Smithson, “The Domain of the Great Bear”, 27.

⁸⁶⁰ Smithson, “The Domain of the Great Bear”, 28.

⁸⁶¹ Ambas en Smithson, “The Domain of the Great Bear”, 27.

⁸⁶² Como tampoco podrá Hamm dar propiamente ‘fin’ a *Fin de partida*.

⁸⁶³ Smithson, “The Domain of the Great Bear”, 27.

⁸⁶⁴ En “Entropy and the New Monuments” Smithson describe la entropía como “la condición infinitesimal conocida como entropía” [en Smithson, “Entropy and the New Monuments”, 13]. Por lo tanto, como condición que tiende hacia cero, el cero de fundamento o raíz ontológica.

⁸⁶⁵ Smithson, “The Domain of the Great Bear”, 28.

⁸⁶⁶ Smithson, *Writings*, 315.

⁸⁶⁷ Smithson, “Ultramoderne”, 63.

siendo capaz de conectar con lo que denomina “entropic mood”, que es lo que “existe *ab aeterno*”⁸⁶⁸. Este trans-historicismo, pues, no tendrá una contraparte como lo tiene el eón barroco orsiano, porque lo que rechaza fundamentalmente Smithson es la posibilidad de toda era ‘clásica’, esto es, la gobernada por el *logos*. Lo trans-histórico sería así lo propio del presente entrópico eterno que tiende a quedar oculto a partir de los sistemas de signos creados por los seres humanos.

La arquitectura Ultraísta o Ultramoderna será la del peso de los ladrillos y la de los muros opacos y densos, en los que, según dice Smithson, “la repetición y el orden seriado recorren constantemente [las fachadas de estos] edificios”), así como de las estructuras en la cima de los edificios como esferas celestes inalcanzables, que el artista denomina “zigurrats o modelos de «montañas cósmicas»”. En este sentido Smithson ve en estas cimas o remates de los edificios “límites incesantes e inalcanzables [que] son construidos no dentro de una «arquitectura», sino más bien dentro de un «cosmos», que se disuelve en distancias agotadoras y fatigantes”. Todo esto lo llevaría a uno “frente a los rasgos increíbles de algo inmortal, pero corrupto”, como creado, dice Smithson, por “un demiurgo”⁸⁶⁹. En resumen,

“[...] los años treinta recuperan la tan odiada idea gnóstica de que el universo es un reflejo en el espejo del orden celeste –un sistema monstruoso de laberintos espejados”⁸⁷⁰.

Comprobamos, como es natural sin mucha sorpresa después del conjunto de referencias que ya se han dado, que Smithson tenía un conocimiento directo del gnosticismo histórico, que se permite citar aquí incluso a partir de sus elementos cardinales. Las coordenadas básicas para interpretar las citas previas también se dieron anteriormente: las “distancias agotadoras y fatigantes” no sólo son las que debe recorrer el espíritu iluminado para escapar de “los límites incesantes e inalcanzables”, que son los muros opacos que nos encierran en un cosmos perverso, sino, en la propuesta teórica madura de Smithson, la infinitud de un espacio que no tiene centro, infinitud que quedaba progresivamente acumulada en virtud de un tiempo caído. Por otro lado, esta infinitud espacial se manifestaría también en “la repetición y el orden seriado”, exactamente igual que se utilizaba la iteración como procedimiento fundamental en el arte Minimal. A la vez, esta arquitectura implica una idea concreta de tiempo que, no por casualidad, es la que se lleva describiendo desde hace unas páginas. Según Smithson sería “circular y sin fin –un círculo de círculos que está hecho de «incalculables lineares» y de «distancias interiores»”⁸⁷¹. La idea de “círculo de círculos” es una *mise en abyme* propia del vórtice entrópico, como de la repetición infinita de los actos y de las existencias bajo el yugo del cosmos perverso gnóstico.

Por último, nos gustaría decir algo en torno a la antropología implicada por la teoría y la obra de Smithson, que afirma que

“No hay escapatoria de lo físico como no hay escapatoria de la mente. Los dos están en un rumbo constante de colisión. Se podría decir que mi trabajo es como un desastre artístico. Es una catástrofe silenciosa de mente y materia”⁸⁷².

⁸⁶⁸ Todas las citas anteriores en Smithson, “Ultramoderne”, 63.

⁸⁶⁹ Las cuatro citas anteriores pertenecen a Smithson, “Ultramoderne”, 63.

⁸⁷⁰ Smithson, “Ultramoderne”, 64.

⁸⁷¹ Smithson, “Ultramoderne”, 65.

⁸⁷² Smithson, *Writings*, 194.

El choque persistente entre lo físico y lo mental estribaría, para Smithson, en que lo mental pergeña constantemente estructuras para interpretar la realidad, que pasan a fundamentar fantasmalmente su existencia. En la medida en que ninguna de estas estructuras tiene realidad o fundamento termina siendo natural que fracasen por sí mismas, porque se enfrentan a la fisicidad de la acción entrópica. Smithson expone así la paradoja por la que incluso su propia teoría, que es la que describiría con precisión esto que más arriba describía como “trans-histórico” y existente “*ab aeterno*”, tampoco se sostendría frente a la acción entrópica del universo. Por esto su obra ha de ser necesaria y paradójicamente “una catástrofe silenciosa de mente y materia”. Por otro lado, y ya para acabar, que Smithson cite específicamente lo físico [*soma*] y lo mental [*psique*] y que ligue ambos a un fracaso necesario muestra de nuevo que la raíz última de su pensamiento parte de las concepciones gnósticas de la existencia humana en el cosmos. El choque entre ambas deviene necesario en el cierre interior intra-cósmico. Sin embargo, y en virtud del nihilismo extremo propiamente moderno al que se refería Hans Jonas más arriba, Smithson no podrá mencionar de ninguna manera el tercer elemento antropológico, que es el pneuma, en la medida en que éste pertenece a una dimensión que ya no se puede reconocer. Sólo quedará la entropía inmanente y, frente a esta, supuestamente, la ironía como gesto último de desapego y libertad. Esto es, como veíamos a partir de Trías, lo verdaderamente trágico.

Concluimos, pues, que si Muñoz leyó con fruición a Smithson no pudo más que empaparse de este estado de ánimo (*Stimmung*), y que el conjunto de estas reflexiones y constataciones ha de emerger de forma necesaria en su propia obra. En cualquier caso, en este apartado en el que se ha venido revisando la bibliografía secundaria desde el punto de vista de los rasgos comunes con los movimientos gnósticos históricos⁸⁷³, que son la base, tanto lo uno como lo otro, para la discusión teórica de la tesis, se ha organizado como un *crescendo* nihilista que empieza en Santiago Amón y termina con Smithson. Entre estos extremos Muñoz deberá encontrar su propio lugar, su propia interpretación de la existencia y del lugar del ser humano en el cosmos.

2.2 LA GRAMÁTICA GNÓSTICA EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

2.2.1 CONDICIÓN GENERAL DE LA EXISTENCIA SEGÚN JUAN MUÑOZ

LA CAÍDA EN EL MUNDO: LA LLUVIA

Juan Muñoz utiliza en sus escritos una serie de metáforas que nos ayudan a situar su concepción del cosmos. Una de ellas, quizás la más importante, es la de la lluvia. En este sentido, el eje de su texto “El rostro de Pirandello” es una discusión en torno a los retratos del dramaturgo en las contraportadas de sus libros. Por un lado pone en relación determinados rasgos fisonómicos de su rostro –singularmente, la forma de sus ojos– con la concepción de su teatro, que para él refleja lo “insomne”, lo que sería propio, pues, del que está en una vigilia infinita, a la espera del advenimiento de algo –quizás, como los personajes de su famosa obra, de aquello que les ha de dotar de identidad. Por otro lado, destacará también el complemento que acompaña al autor en las ediciones que está examinando –que son italianas–: el sombrero. No estamos del todo seguros, por lo que hemos podido comprobar, que en las ediciones mencionadas por Muñoz aparezca

⁸⁷³ Como es el objetivo programático de Hans Jonas en *The Gnostic Religion*, en el que nos basamos.

efectivamente Pirandello con sombrero. En cualquier caso formaría parte del juego ilusionista de Muñoz, que en sus textos toma la forma de la libre invención. Lo que interesa es que Pirandello lleve sombrero –sea o no esto cierto– y que lo lleve porque lo necesita, y lo necesita porque percibe una cierta condición existencial del mundo, que es la siguiente:

“Tan sólo la lluvia. El sombrero. Porque llueve. Siempre llueve. Es difícil saber desde cuándo esta lluvia persiste, rápida, a borbotones. Acaso desde siempre. Cayendo sobre una conversación indiferente. No llueve un poco. No. Llueve todo, llueve un todo que cae a lo largo de las horas. A lo largo de la noche sobre esa conversación que no lo sabe. Pero también es verdad que esta lluvia que golpea con insistencia, es también indiferente a esta conversación. Sólo cae y cae. [...] Nada de ficción. Yo hablo de una lluvia insomne que cae de día y de noche sobre una conversación normal. Una lluvia inmutable, fundamental, sin interpretaciones”⁸⁷⁴.

Esta declaración importa transcribirla de manera casi íntegra porque constituye el fundamento existencial y ontológico para un programa ético-estético como lo será el de Muñoz. Creemos que da suficientes pistas como para colegir que esta lluvia que “cae y cae” refiere a una cierta condición caída del hombre, a un haber-sido-arrojado al mundo que es “fundamental”. Que se trata de una condición metafísica da fe el “acaso desde siempre”, en tanto que “siempre”; el “llueve un todo” en tanto que “todo” y el “cae de día y de noche” [como el “insomne”] en tanto que abarca toda la escala temporal en el presente, se arrastra desde el pasado y se proyecta de forma idéntica hacia el futuro. Se trataría, pues, de un principio “fundamental” que regiría la existencia en el mundo. Él mismo advierte que no se trata en este caso de “ficción”, sino de lo que afecta por igual a todo ente⁸⁷⁵. En este sentido, la lluvia es lo que cala el cuerpo hasta la médula –la médula ontológica.

Mientras escribe *L'Étranger*, en los meses previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial, Camus describe París de la siguiente manera: “un monstruoso vaho bajo la lluvia, una hinchazón informe y gris de la tierra”⁸⁷⁶. La esencia de la ciudad parece tener que ver con una condición de humedad extrema, humedad que cala, humedad que le hace llegar cada noche desde el trabajo en el diario a una habitación fría del Hôtel du Poirier en la Rue Ravignan, con el cuerpo también frío de un muerto (en vida): de un extranjero no sólo en la ciudad –que es la capital de su propio país–, sino en el mundo. En cuanto a la niebla, tal parece ser la que impide la visión, esto es, la que convierte la ciudad en laberinto. Una concepción tal de París la puede tener el que ha vivido bajo la omnipotencia del sol mediterráneo, y no sólo mediterráneo sino africano, que es el otro extremo de la condición climático-existencial que vivirá en París –extremo que, por otro lado, será el detonante que lleve al protagonista de *L'Étranger*, Meursault, al asesinato del árabe en la playa, bajo el sol aplastante del verano argelino; la misma condición que parece ser la base para la negatividad entrópica de *Días felices* (1961), de Samuel Beckett. En el artículo “En los noventa años de Giorgio de Chirico”, Santiago Amón cita a propósito un verso de César Vallejo: “Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo”. La pregunta es obvia: ¿cómo se puede tener recuerdo de un hecho futuro? Sólo a la manera de una premonición, y esta premonición estaría basada en la proyección de una realidad ya presente hacia el futuro. Así pues, la lluvia

⁸⁷⁴ Muñoz, “El rostro de Pirandello”, en *Monólogos y diálogos* (Madrid: MNCARS, 1996), 102-3.

⁸⁷⁵ Por otro lado, éste será uno de los rasgos fundamentales en la poética de Muñoz: la ficción y la ilusión podrán ser empleadas siempre y que sirvan a mostrar aquella condición de lo real que se encuentra oculta –de ahí, por ejemplo, la “indiferencia” en la conversación sobre la que cae la lluvia.

⁸⁷⁶ Albert Camus, “París. Marzo de 1940”, *Carnets I* (Buenos Aires/Madrid: Alianza/Losada, 1985), 126.

parece asociada con la muerte, sea ésta física u ontológica, y ésta con la escisión interior humana.

En cuanto a lo de ser “sin interpretaciones”, por un lado Muñoz muestra la influencia de Smithson, para quien, como vimos, toda teoría –e incluso la suya propia– ha de fracasar necesariamente frente al vórtice entrópico. Por otro lado esta ausencia de posibilidad de interpretación tendría relación con el límite hermenéutico que, según Harold Bloom, significa la escritura de Kafka y de Beckett en el siglo XX. En su artículo “*El proceso de Kafka*”, Kurt Tucholsky cita a Max Brod a propósito de esto mismo: “Con Kafka mismo era por supuesto imposible hablar de interpretaciones, ni siquiera en la mayor intimidad. Según él, las interpretaciones exigen cada vez más interpretaciones. Del mismo modo que el proceso jamás se puede decidir de una vez por todas”⁸⁷⁷. Para Kafka la interpretación era, pues, signo de la misma esencia laberíntica del mundo, en el que se ha perdido toda posibilidad de centro.

Si éstas no se pueden interpretar propiamente, o nos sitúan frente a un abismo interpretativo, ¿qué nos queda? Quedaría sencillamente atravesar esta escritura como pura experiencia; y esperar que este trayecto tenga un efecto performativo al modo de lo propuesto por J. L. Austin. Entiéndase aquí ‘escritura’ como efecto de una economía de signos sobre el espectador.



Figura ‘x’. Juan Muñoz, *Croydon Figure* (1980).

En *Croydon Figure* (1980), obra seminal de Muñoz, el artista dibujó con tiza una figura a la entrada de un edificio cualquiera de un barrio el sur de Londres, sobre la puerta, a la altura de los ojos. El ejercicio consistía en esperar pacientemente del otro lado de la calle, y observar la (posible) reacción de los viandantes a esta figura. Es un día de lluvia, como es casi natural en Inglaterra, y los peatones pasan por delante de la obra bajo sus paraguas, entre conversaciones –sean éstas diálogos o monólogos, como los dos casos que se nos muestra en la fotografía (cf. *supra*)– sin percatarse de que ésta siquiera existe. Muñoz retrata –o selecciona de entre todas las fotografías que habría

⁸⁷⁷ Kurt Tucholsky, “*El proceso de Kafka*”, en *El Malpensante*, No. 123 (Septiembre 2011).

tomado— el momento en el que, a lado y lado, las viandantes dan simultáneamente la espalda a su figura, que queda silenciosa y evidentemente expuesta en el centro. Desde este punto de vista resulta tan ajena la figura a las viandantes como las viandantes a la figura. Si lo recordamos por un instante, parece ser la misma situación que se daba en el cuadro de Degas, *Retrato de Michel Henry-Lévy* (1878), en el que la doble *pantin* —la que se situaba a la izquierda del pintor, maniquí que era la imitación de una figura, y la que se situaba a la derecha del pintor, imitación de la imitación, dentro de la pintura— daba la espalda al pintor, como aquí las viandantes a la figura, y el pintor, ensimismado, parecía ignorar de la misma manera a las *pantines*. Si no encontramos la misma pérdida del centro que en el aquel caso es porque Muñoz centra perfectamente la fotografía sobre la figura de blanco impoluto. Pero, si nos fijamos bien, esta representación en tiza también parece querer abandonar el plano: tiene actitud y gesto de caminar. Y es así que, unida a los otros dos grupos a derecha e izquierda, todas parecen abandonar el centro, que quedaría definitivamente vacío. Es por esto que “llueve un todo”, como decía más arriba Muñoz. Lo que equivale a decir: no queda nada de fundamento y, por lo tanto, esta ausencia de fundamento es la que flota sobre la indiferencia de las conversaciones a la figura en tiza blanca. La lluvia sigue cayendo y los existentes se alejan con paso rápido hacia sus respectivos quehaceres, ignorando la lluvia —que, en Inglaterra, quizás forme parte de su misma flema, esto es, de su forma particular de ‘ser-en’.

El libro de los pasajes de Walter Benjamin es una magna exploración de la experiencia social de la vida parisina bajo el Segundo Imperio francés, en el que, quizás por primera vez, se da un tipo de sociedad del consumo y del entretenimiento *avant la lettre*. En el fragmento D 1, 3, que se enmarca en una reflexión sobre el tedio, Benjamin expone y expande la relación entre clima y alma humana:

“Que precisamente sobre el hombre vacío y frágil las potencias cósmicas sólo actúan como un narcótico, lo muestra la relación de éste con una de las más altas y suaves manifestaciones de esas potencias: el clima. Nada es más significativo que el hecho de que precisamente esta influencia profunda y misteriosa que ejerce el clima sobre los hombres haya tenido que venir a ser el trasfondo de sus más vacías conversaciones. Nada aburre más al hombre común que el cosmos. De ahí que para él exista la más estrecha relación entre el clima y el tedio. Qué bella es la superación irónica de esta conducta en la historia del inglés melancólico que, al despertarse una mañana, se pega un tiro porque está lloviendo”⁸⁷⁸.

La condición intracósmica por la que los existentes habitan el mundo ‘narcotizados’ es lo que hemos denominado inmanencia auto-satisfecha —análoga al estado inauténtico existencial heideggeriano, pero con matices propios—, y es lo que creemos que Muñoz quería poner de manifiesto precisamente a partir del ejemplo de *Croydon Figure*. En Benjamin el tedio se relaciona con un letargo general como “índice de participación en el dormir del colectivo”⁸⁷⁹. Pero, ¿cuál es este dormir? El gnóstico lo tiene claro: es el dormir en el olvido del origen o de la raíz ontológica en el que, perdido el *telos*, el tiempo no corre en absoluto y ha colapsado sobre sí (Benjamin lo pone en relación con la moda de pasear una tortuga en el París de esta época, con el ritmo temporal que esto conlleva). Dice Benjamin: “Nos llega el tedio cuando no sabemos a qué aguardamos”⁸⁸⁰, es decir, cuando hemos olvidado qué estábamos esperando, y la espera

⁸⁷⁸ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann (Madrid: Akal 2004), 128.

⁸⁷⁹ Benjamin, *Libro de los pasajes*, D 3, 7.

⁸⁸⁰ Benjamin, *Libro de los pasajes*, D 2, 7.

se convierte no sólo en infinita, sino en vacía de sentido. Por esto, ¿cuál sería el “eterno retorno” del tedio en Benjamin? Sería el perpetuo caer sobre la extensión desustanciada de la existencia, en el que “la vida es esperar” (que es la cita de Victor Hugo que sirve de entrada a los textos del capítulo en donde se incluye el fragmento citado anteriormente).

Que el hombre viva de espaldas a la condición cósmica en su faceta más superficial, que es la climática, es signo de este ‘estar embebido’, en el que tienen lugar las “más vacías conversaciones” –la charleta o *Gerede* heideggeriana–, como las que, se supone, están desarrollando las señoras inglesas que ignoran la figura de tiza en una calle del barrio de Croydon. Por esta razón, el caso del inglés suicida que expone Benjamin será irónico, y pondrá de manifiesto la relación entre esta condición climática insoportable y una existencia también insoportable –en la que la continuidad de la lluvia es la continuidad

de esta intolerabilidad de la existencia (y, por lo tanto, se trataría de la misma lluvia irrefutable y fundamental muñociana). En cualquier caso Benjamin constata: “decreciente potencia mágica de la lluvia. Impermeable”⁸⁸¹. Esta decreciente potencia mágica parece análoga al “desencantamiento del mundo” que famosamente observaba Max Weber. Muñoz utiliza de nuevo la figura de la lluvia con un cierto poder metafórico, evocativo, pero precisamente para constatar la desustanciación o pérdida de la raíz ontológica en los entes en el mundo. Lo “impermeable” será, pues, la conciencia indiferente de las figuras mientras cae sobre ella esta “lluvia fundamental”.



Figura ‘x’

Henri Cartier-Bresson, *Alberto Giacometti, Rue d’Aléssia* (1961).
Impresión en gelatina de plata.
Collection Fondation Henri
Cartier-Bresson, Paris.

John Berger, también gran amigo de Muñoz, muestra esta fotografía (cf. izquierda) en su breve ensayo “Giacometti” (1966), recogido en su libro *About Looking* (1980), que sigue la línea de su famoso *Ways of Seeing* (1972). Si se leen ambos libros se puede entender fácilmente por qué Berger y Muñoz acabarían convirtiéndose en tan grandes

⁸⁸¹ Benjamin, *Libro de los pasajes*, D 1, 7.

amigos. Berger se propone –como lo hará Muñoz, siguiendo la estela y el ejemplo de la labor de su maestro Amón– ‘desacostumbrar la costumbre’, esto es, iniciar a su lector o espectador en el ejercicio de una verdadera mirada crítica, que no sólo incluye lo perceptivo [“looking”], como querían los minimalistas, sino que tiene en cuenta otros múltiples factores, como sociales, económicos, filosóficos, etc., para que el espectador pueda emerger de su inautenticidad primigenia, toda vez que, en virtud de esta misma penetración, sea capaz de disfrutar con mayor profundidad de la (verdadera) obra de arte. En estas fotografías (cf. también la que se encuentra en la página siguiente), dice Berger, Giacometti parece un refugiado de guerra, un superviviente. Pero no –sostiene– “en el sentido trágico”⁸⁸². Para Berger tiene el aire del que se ha acostumbrado a su situación existencial, en la que “parece como si el abrigo le hubiera sido prestado [y] como si debajo del abrigo que lleva no hubiera nada, más allá de sus pantalones”⁸⁸³. En esto se parecería a Muñoz cuando afirmamos que se sentía identificado y cómodo con la condición de desplazado. En este mismo sentido Jean-Paul Sartre afirma que Giacometti



“a veces vive en paz con el exilio minúsculo que lleva a todas partes –a veces le llena de horror”⁸⁸⁴. Lo relevante de la fotografía estriba en cómo Giacometti, a diferencia de las señoras de *Croydon Drawing* (1980), no lleva paraguas, es decir, no está convencionalmente a cubierto de la lluvia, sino que se ve obligado a improvisar con su gabardina. En este sentido el paraguas de las señoras parece ahora ser una cúpula inmanente en donde cada una se podía mantener indiferente no sólo a la lluvia física, sino a la lluvia “fundamental”, en estas “conversacion[es] que no lo sabe[n]”, como decía Muñoz.

Figura ‘x’
Henri Cartier-Bresson, *Alberto Giacometti, Rue d’Aléssia* (1961). Impresión en gelatina de plata. Collection Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris.

El rostro de Giacometti, su gesto llevándose una mano al bolsillo y, con la otra, levantándose la gabardina para protegerse mínimamente la cabeza, parece dar a entender una profunda conciencia de que la lluvia que cae no es meramente lluvia, sino una condición existencial –que ha integrado en su propio ser, de la que es plenamente consciente, como decían Berger y Sartre.

⁸⁸² John Berger, *About Looking* (New York: Pantheon Books, 1980), 178.

⁸⁸³ Berger, *About Looking*, 178.

⁸⁸⁴ Jean-Paul Sartre, “Giacometti in search of space”, *Art News* 54, no. 5 (Septiembre 1955), 64. Véase al respecto también lo que dice María Zambrano: “Yo creo que el exilio es un ser, que el ser refugiado es [ser] un extranjero, que uno se refugia donde puede y a veces con mucho acierto. Pero el exilio es un ser. Se es exiliado, y quizá el exiliado lo es desde el principio. Quizá es que uno nació exiliado”. [En Juan Cruz, “María Zambrano pide «un poco de luz y no más sangre» para su tierra”, *El País* 27/11/1984] Ésta es la idea plenamente gnóstica de vida humana en la tierra como exilio del pneuma.

Una de sus piezas se titula precisamente *Homme qui marche sous la pluie* (1948), que Sartre glosó, entre otras muchas, en el artículo “Giacometti in search of space”⁸⁸⁵. Sartre recoge que, al ser preguntado por la pieza, Giacometti respondió que era él mismo, caminando rápido bajo la lluvia. La foto de la pieza que mostramos (cf. página siguiente), a diferencia de las que se reproducen habitualmente, y que suelen estar tomadas longitudinalmente a la pieza, creemos que consigue hacerle más justicia a la esencia de la pieza. La figura aparece confrontada con lo extenso al frente y tras de sí, infinitud que se antoja de recorrido infinito dada la ausencia de centro alguno, de punto de encuentro, de lugar hogareño de cobijo. La oscuridad del primer plano, que se identifica con la del cuerpo de la figura misma, contrasta con la luz que quedará –parece que ya para siempre– a la espalda. La infinitud extensa, inhumana, se contagia a la pieza, que se alarga y se estrecha en el espacio entre cielo y suelo, en la imposibilidad de relación verdadera entre ambos términos –la “pérdida de la comunión”, decía Catherine Grout a propósito de la obra de Muñoz. Afirma Sartre que lo que caracteriza las piezas de Giacometti es que, a pesar de que las tengamos físicamente cerca, éstas se mostrarán siempre a la distancia física exacta que las tuvo el artista (o según lo que



podía recordar su memoria) cuando realizó la obra o la pieza. Para el filósofo, esta distancia será en último término no la propiamente física, sino la ontológica, la implicada entre los diferentes seres o, más aún, entre el ‘para-sí’ (ser humano) y lo ‘en-sí’ (el resto de los entes) –que es decir también entre el impulso básico del ‘para-sí’ de alcanzar lo ‘en-sí’ y esto ‘en-sí’ mismo. Por esto para él su estudio, en tanto que conjunto de figuras terminadas o a medio hacer, devenía “un archipiélago, un desorden de diferentes lejanías”⁸⁸⁶. Estas lejanías son en primer lugar compresiones del tiempo y del espacio en función de las diferentes situaciones que dieron lugar a la pieza en concreto.

Figura ‘x’.

Alberto Giacometti, *Homme sous la pluie* (1948). 46.5 x 77 x 15 cm. Bronce. Kunsthaus Zürich, Alberto Giacometti Stiftung.

En el caso de *Homme sous la pluie*, la figura se convierte en metáfora de la velocidad y de la distancia con la que él mismo corría a ponerse a resguardo pero, a la vez, la figura queda paralizada e inmovilizada no por el propio arte de la soldadura en hierro, sino por esta distancia infinita entre entes –es decir, porque la situación da a entender que no

⁸⁸⁵ Sartre, “Giacometti in search of space”, *Art News* 54, no. 5 (Septiembre 1955).

⁸⁸⁶ Sartre, “Giacometti in search of space”, 63.

encontrará refugio finalmente, porque ha de quedar infinitamente *expuesto*. Esto mismo afirma Sartre: “lo que [Giacometti] quiere captar es su sentimiento interior, este vacío que, por más lejos que se mire, lo rodea y lo aísla de cualquier refugio, [es decir,] su abandono en medio de la tormenta”⁸⁸⁷. Es esta infinita exposición en el espacio y el tiempo lo que deforma la figura y la acerca a lo filiforme –además de que, en este caso, responde mucho mejor a la idea de lluvia cayendo por un cuerpo que no tiene paraguas ni abrigo alguno. Véanse en este sentido el final de los dos brazos, que son como dos gotas de lluvia que definirán perpetuamente la forma de sus manos, como si la lluvia fuera continua y permanente en el sentido de Muñoz.

En este sentido, Sartre afirma que esto responde a una “distancia cercadora [*enclosing distance*]” que implica “el negativo, el vacío”⁸⁸⁸ entre todos los entes. Vemos aquí implicado al mismo tiempo, como en Smithson, la infinitud y el cierre: la infinitud de la distancia entre los entes y, por esto, el cierre o cerco de cada una sobre sí misma. Pero, ¿no es esto, en realidad, un planteamiento gnóstico, en que el existente, que es el caído en el mundo, está (pneumáticamente) aislado, tanto de sí mismo como de los demás? No nos podemos permitir aquí un desarrollo por extenso que compare las concepciones sartreana y gnóstica de la existencia. Apuntaremos sencillamente que en los dos casos parece darse una imposibilidad inmanente de alcanzar lo que se considera ‘en-sí’, siendo esto lo propio de nuestra condenación. En el caso de los gnósticos, esta condenación no contendrá ninguna nota positiva para lo intra-mundano; en el caso de Sartre, sin embargo, la ausencia de todo referente o fundamento ontológico interno nos ‘condena a ser libres’ –que ha devenido el lema popular por el que se conoce la filosofía sartreana–, esto es, nos fuerza a escogernos constante y positivamente en y para cada ocasión.

En cualquier caso, y más que la filosofía sartreana en sí, interesa lo que pueda haber pensado el propio Giacometti. El artista suizo no niega la existencia de ‘lo real’, como sí hace Sartre. Es esto precisamente lo que quiere captar. Sí afirma constantemente la imposibilidad de captarlo y de compartirlo a través de la obra de arte –lo real queda así, en una absoluta trascendencia que, como en los gnósticos, es inalcanzable de sí, en el que el artista es el que *espera* una y otra vez. ¿Qué le queda, pues? Le queda el espectro de tal ‘realidad’, le queda la desolación. Y la desolación es la lluvia que cae de un cielo ajeno y extraño, ya no más ‘esférico-cobijante’, sino ‘esférico-carcelero’ o ‘esférico-aislante’ –aprovechando el uso del término en la serie *Esferas*, de Sloterdijk.

En “El rostro de Pirandello”, texto del que partía este apartado, Muñoz concluye:

“Yo quisiera hacer una habitación así. Sin esperanza, llena de lluvia irrefutable. Cayendo sobre una conversación indiferente”⁸⁸⁹.

⁸⁸⁷ Sartre, “Giacometti in search of space”, 64.

⁸⁸⁸ Sartre, “Giacometti in search of space”, 64.

⁸⁸⁹ Muñoz, “El rostro de Pirandello”, 103.



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *Una habitación donde siempre llueve* (1992). Bronce, hierro y mármol. Dimensiones del conjunto: 295 x 790 x 479 cm.; 5 figuras, cada figura 145 x 75 cm. aproximadamente. Ayuntamiento de Barcelona.

Es muy posible que la pieza *Una habitación donde siempre llueve* (1992) (cf. fig. 'x') constituya la contraparte escultural que traslade con mayor claridad estas líneas específicas del texto de Muñoz a una realización física. Esta instalación escultural fue desarrollada, junto con las de otros muchos artistas, bajo el comisariado de Gloria Moure, en el contexto de la reurbanización del frente marítimo de Barcelona para los Juegos Olímpicos de 1992. Muñoz construyó muchos espacios interiores a lo largo de su carrera y, por esto, tuvo oportunidad de construir 'habitaciones' y ámbitos de todo tipo. Sin embargo, éste parece ser el único caso de una escultura emplazada en el exterior con la forma de una jaula. Sabemos por Neal Benezra⁸⁹⁰ que Muñoz había leído el libro *If this be treason* (1948), editado por Olga Rudge, que recogía seis conferencias radiofónicas locutadas por Ezra Pound para la fascista Ente Italiana Audizione Radio durante la Segunda Guerra Mundial. Sabemos también que para su primera exposición en la Galería Fernando Vijande (1984) presentó una obra con idéntico título (cf. fig. 'x').

En cuanto a Pound, intuyendo que el avance de las tropas aliadas hacia el norte de Italia podría traerle algún problema debido al tono y al contenido de dichas conferencias radiofónicas, decidió entregarse a las autoridades militares en cuanto tuviera la oportunidad, y así lo hizo. El mando militar aliado, desconcertado, incierto de la importancia y/o de la peligrosidad del reo voluntario, lo retuvo como prisionero en Pisa, y famosamente lo hizo en lo que Pound llamó después 'jaulas para gorilas': propiamente jaulas para animales que se encontraban al aire libre y a la plena

⁸⁹⁰ Benezra, "Sculpture and Paradox", Hirshhorn Museum & Art Institute of Chicago (2001).

exposición de los elementos, durante día y noche. Creemos que probablemente ésta sea una de las fuentes para esta pieza –relación que Benezra no parece establecer en su texto.



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *If this be treason* (1984).

Hierro. 102 x 44 x 48 cm.

En *Una habitación donde siempre llueve* veríamos, pues, un remedo de la jaula de Ezra Pound⁸⁹¹, el traidor a la patria que esperaba su fusilamiento en cualquier momento –y al que la patria traicionaría más tarde sometiéndolo a juicio y condenándolo a internamiento psiquiátrico hasta casi los últimos años de su vida (momento en el que se le liberó bajo el argumento de ser ‘incurable’). Mundo como cárcel⁸⁹², y existencia como equivalente a una locura intra-mundana, son imágenes gnósticas que aparecerán a lo largo de toda la carrera de Muñoz. Sin embargo, en el caso concreto de esta obra creemos que se produce una inversión por la que la cárcel (la jaula) no es para el traidor, sino que la traidora es la misma cárcel,

esto es, el mundo en virtud de su condición. La forma levemente esférica de la parte superior de la jaula insinuaría metafóricamente la bóveda celeste –una doble bóveda como dos esferas celestes, de la que originalmente estaba previsto que colgara una instalación de aspersión automática de agua, y que finalmente no se pudo instalar quizás por problemas operativos, presupuestarios, o de practicidad en su mantenimiento. En cualquier caso, ésta es una habitación-mundo definida por una lluvia inconsolable permanente, y así la hemos de imaginar. Si se hubiera cumplido la intención original habríamos podido observar, ya desde lejos, un espacio cuya dinámica hubiera parecido completamente independiente de sus alrededores, en el que unas figuras hubieran resultado no sólo ajenas entre sí, como es el caso, sino también a la lluvia y a su entorno, exactamente igual que las señoras de Croydon bajo la lluvia inglesa, pero esta

⁸⁹¹ Otra posible influencia para este tipo de jaula la encontraríamos en la primera exposición como artista de Richard Serra, que fue en la galería La Salita de Roma, en 1966, donde utilizó jaulas (o cajas-jaula o jaulas-celosía) en las que mantuvo encerrados indistintamente tanto a animales vivos como a animales disecados (y, por esto, muertos). También se debería tener en cuenta como directo precedente de esta obra la serie de seis *Cells* que realizó Louise Bourgeois entre 1986 y 1991 –y que continuó hasta 2018. Sin embargo, no disponemos aquí del espacio suficiente para desarrollar un verdadero discurso en torno a ello.

⁸⁹² Véase al respecto el siguiente fragmento de *El Innombrable* de Beckett: “[soy] como un animal nacido en una jaula de animales nacidos en jaula de animales [...] animales nacidos y muertos en jaula de animales nacidos y muertos en jaula de animales nacidos en jaula, muertos en jaula” [En Samuel Beckett, *El innombrable* (Madrid/Barcelona: Alianza/Lumen, 1971), 150]. El encadenamiento infinito de las vidas nacidas y muertas en una jaula remiten al mito gnóstico según el cual los no iniciados en la gnosis se ven forzados a una reencarnación perpetua dentro de este cosmos-cárcel-jaula.

vez bajo el sol de Barcelona. Vemos, pues, el motivo de la lluvia desarrollarse a lo largo de la carrera de Muñoz.

Por otro lado, uno de los precedentes artísticos ineludibles para esta obra se podría encontrar en *Double Steel Cage Piece* (1974) (cf. fig. 'x'), de Bruce Nauman –cuyas propuestas artísticas son una influencia reconocida por Muñoz según varios autores. Esta pieza se ha de entender dentro de la lógica de las instalaciones denominadas “Adversary Spaces” por el crítico Carter Ratcliff⁸⁹³ a propósito de tres obras presentadas por Richard Serra, Michael Asher y el propio Nauman en la Documenta 5 de Kassel (1972). Para Ratcliff Documenta 5 –como, por otro lado, toda gran exposición artística bienal o quinquenal, en la medida en que están comisariadas por una persona en concreto, en este caso por Harald Szeemann– imponía una lógica concreta basada en una serie de preconcepciones teóricas establecidas, de tal manera que la mayor parte de las piezas que habían sido llevadas por las galerías acababan por encajar, en virtud de este discurso, en estas categorías previas. Para Ratcliff el resultado de esto era que buena parte de las obras, que hubieran podido brillar por sí mismas en otro contexto –como las de Agnes Martin, Robert Ryman, and Brice Marden, que pone como ejemplos– acaban por perder su valor entre el marasmo de categorías que las circunscribían –que no les permitirían ‘respirar’ por sí mismas, por así decirlo.



Figura 'x'.

Bruce Nauman, *Double Steel Cage* (1974). Hierro.
457 x 185 x 330 cm. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

En cambio, *Circuit* (1972) de Serra, *Elliptical Space* (1972) de Nauman y la habitación creada por Asher (1972) eran capaces de escapar al marco conjunto de la exhibición –no sólo de sus categorías, sino de sus espacios y de la aglomeración con el resto de obras–, y en particular de la manida “oposición entre lo abstracto y lo representacional”⁸⁹⁴. Esto lo conseguían a partir de una complejidad formal y material que devenía completa en sí misma y, por esto, autosuficiente. Esta complejidad, además, implicaba de forma decisiva la creación de un espacio propio, en el que la propia obra se abría paso por sí misma en virtud de su integridad, y que el espectador podía experimentar por sí mismo. Esta experiencia no era meramente visual, como por ejemplo en el Minimal, sino que antropológicamente implicaba que en su interior se “focalizara y aumentara el sentido

⁸⁹³ Carter Ratcliff, “Adversary Spaces”, *Artforum International* (Octubre 1972): 40-44.

⁸⁹⁴ Ratcliff, “Adversary Spaces”, 40.

de la propia presencia corporal”⁸⁹⁵. La clave está aquí en la “presencia corporal” que, en realidad, va mucho más allá de lo corporal, pues se pone en relación con la individualidad de cada espectador –y, posteriormente, la relación de esta individualidad con la propiedad del espacio por sí misma.

Según Ratcliff, cuando el espectador ‘entraba’ en los ámbitos de estas obras se sentía en un lugar completamente diferente, ajeno, único, como si no estuvieran en la Documenta 5, sino en un sitio al margen de ésta. Ratcliff explica que, en su opinión, esto sobrepasaba el rango previo de acción de toda obra ambiental [“environmental”, esto es, de ‘instalación’ en un sentido amplio del término] anterior, como las de Robert Morris de principios de los setenta –como, por ejemplo, *The Observatory* (1971)– o los corredores de Nauman como *Green Light Corridor* (1970). Estas obras representaban un nuevo punto de partida para el arte en aquel momento. Así, estos espacios se convertían en ‘adversarios’ de los del resto de la exposición por su autosuficiencia –aunque en realidad el término “adversario” no les hace justicia, porque esta autonomía no se establece en relación a nada ni a nadie, sino que tan sólo se opone al marco de la Documenta 5 en la lectura del conjunto que realiza Ratcliff.

La autonomía que busca *Double Steel Cage* (1974) parte de estos presupuestos. Como dice el propio título, la obra (cf. fig. ‘x’) consiste en una doble jaula que deja un espacio mínimo, claustrofóbico, entre la materialidad de una y de otra, que el espectador sólo puede recorrer de lado. Esta estrechez espacial en la que el espectador debía manejarse era también característica de obras anteriores, como las ya citadas *Green Light Corridor* (1970) o *Elliptical Space* (1972). Según el historiador Andrew Causey, este tipo de obras estaban con frecuencia acompañadas de cámaras de video y de monitores a la manera de un sistema de vigilancia, lo que incrementaba la sensación de ser observados, convirtiéndose en “psicológicamente inquietantes”. Por otro lado, el mismo Causey apunta que estas obras “sirvieron como precursores a las esculturas que Nauman crearía a principios de los años ochenta, que estaban directamente influidas por las experiencias de prisioneros políticos”⁸⁹⁶. Así pues, esta autonomía espacial que implicaba la individualidad del espectador a un nivel anteriormente no visto, según Carter Ratcliff, fue generalmente utilizada para poner al espectador en un verdadero aprieto corporal, psicológico y, por esto, existencial. De aquí partirá también la obra de Juan Muñoz, que sin embargo creemos que ampliará el radio de acción de su obra para implicar lo cósmico –en donde, si hemos de creer al mito gnóstico, estaríamos ‘vigilados’ como ‘prisioneros’ en el marco estrecho de este mundo (que es lo que implicaba Nauman en sus instalaciones, si bien no a esta escala).

Una vez realizado este excursus en torno a las posibles fuentes de *Una habitación donde siempre llueve* (1992), en donde hemos explorado motivos teóricos que serán de utilidad para lo que queda de tesis, hemos de retornar al tema central de este apartado, que es el de la condición simbólica de la lluvia. En este sentido, hemos de decir que la relación entre el motivo de la lluvia y una cierta condición melancólica –la de los marcados ‘por el signo de Saturno’– no es nueva. Sí, quizás, en tanto que “fundamental”, esto es, en tanto que representación metafórica de una continua ‘caída’ en el mundo, que empapa hasta la médula sin que seamos conscientes de ello. Sin embargo existen ciertos precedentes, como pueda ser la obra del músico Steve Reich, *It’s gonna rain* (1965). Las dos partes de esta obra fueron creadas bajo la inspiración de la crisis de los misiles

⁸⁹⁵ Ratcliff, “Adversary Spaces”, 43.

⁸⁹⁶ Ambas en Causey, *Sculpture*, 159.

de Cuba, en 1962. Su audio/texto base está tomado de una grabación de 1964 en Union Square, San Francisco, en el que el pastor pentecostal negro Walter advierte apocalípticamente sobre el próximo fin del mundo –basándose, a su vez, en el texto de *Génesis 7:4*, la historia de Noé. El texto concreto de la primera parte de *It's gonna rain* es el siguiente [y se escucha la grabación original de la voz de predicador]:

“He began to warn the people. He said: «After a while, it's gonna rain after a while for forty days and for forty nights”. And the people didn't believe him. And they begin to laugh at him. And they begin to mock him. And they begin to say: “It ain't gonna rain!»

It's gonna rain
It's gon'
It's
Rain”

Las últimas cuatro líneas son las que, en la pieza, repiten dos grabadoras diferentes, con la idea original de explorar el rango entero de interrelación armónica del texto/sonido que emerge de las dos, y que éstas entraran en sincronía, repitiendo exactamente el mismo texto a la mitad del recorrido. Esto, sin embargo, no se consiguió porque la técnica de la época no lo permitía.

La repetición continua, en pequeños fragmentos, de palabras en concreto –como ‘rain’, una y otra vez– o de fragmentos de estas palabras, a través de un ritmo que se expande y contrae de forma oscura, pretende reflejar precisamente la lluvia –que es lluvia apocalíptica, lluvia que reduce todo a fragmento y a confusión. La historia de Noé es la historia del extrañamiento total de Yahvé respecto de su propia creación, en la que no se reconoce. Por esto pretende reducirla a la nada, y posibilitar un nuevo comienzo. En Muñoz la “lluvia fundamental” apunta a un mismo extrañamiento total de lo divino respecto del mundo, a una misma *ausencia de lo (ontológicamente) fundamental*, aunque en el caso de Noé esta ausencia de lo divino sea momentánea, mientras que en el caso de Muñoz esto estaría todavía por ver.

En lo que sigue, y más allá del ejemplo de la pieza de Steve Reich, nos gustaría comentar brevemente una serie de fragmentos en los que se pone de manifiesto la potencia metafórica de la lluvia –y el sistema semiótico que la acompaña– en un sentido similar al de Muñoz, en escritores cuyo mundo sea afín al de nuestro artista, como, por ejemplo, el del poeta gallego José Ángel Valente –del que ya comentamos la variación específica que Muñoz realizaba de “El poema” (1970), a partir de la cual se estableció ya entonces la afinidad temática entre ambos creadores.

En la poesía de Valente habita un tipo de soledad cósmica y, por esto, la voz poética de “El autor en su treinta aniversario” tiene “sed” de lo ontológico, del centro que se ha perdido: “el centro es el vacío”⁸⁹⁷, confiesa. El poema “Porque es nuestro el exilio”, dentro de *Presentación y Memorial para un Monumento* (1969) acaba así: “Porque es nuestro el exilio. / No el reino”⁸⁹⁸, exactamente igual que la salmodia constante de “El poema” era el verso “cuándo podremos poseer la tierra”⁸⁹⁹. “Una oscura noticia”, dentro de *El inocente* (1970), en el que se describe el proceso de condenación eclesiástico del

⁸⁹⁷ José Ángel Valente, *Antología Poética* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998), 58.

⁸⁹⁸ Valente, *Antología*, 120.

⁸⁹⁹ Valente, *Antología*, 134-135.

místico Miguel de Molinos, contiene los siguientes versos: “[...] extranjero, engendrado por tu tierra / extranjero, como todos nosotros, / extranjero y de hinojos”. La extranjería es la condición propia del exiliado en el mundo, en el cosmos, en el que no es bienvenido, y no sólo de los existentes, sino de la verdad –que es el valor que Valente parece otorgar a los escritos de Miguel de Molinos. En este mismo contexto hemos de entender el inicio de “Agone” (también en *El inocente* (1970)): “Llueve como si alguien quisiera tender continuo un velo / de tinieblas”⁹⁰⁰, en el que la lluvia será, como en Muñoz, lo que defina la condición del mundo, lo que cubre todo ente de oscuridad, es decir, lo que se interpone entre cada ente y su raíz ontológica. En el poema “Un canto” de *La memoria y los signos* (1965) se dice: “Un canto. / Quisiera un canto / que hiciese estallar en cien palabras ciegas / la palabra intocable. // Un canto. / Mas nunca la palabra como ídolo obeso, / alimentado / de ideas que lo fueron y carcome la lluvia”⁹⁰¹. Aquí la lluvia es un agente entrópico sobre el estado existencial a que nos somete el *statu quo*, definido sutilmente por la palabra “intocable”. El fragmento es además relevante porque parece que Muñoz se podría haber inspirado en él para su obra *Minarete para Otto Kurz* (1985), que vimos más arriba, y del que, según él, debía emerger “el canto”. La idea de canto, en tanto que superación de la mera palabra –que está consumida y en último término desahuciada por su uso común, la “palabra como ídolo obeso”– es lo que se acerca más al *logos* primordial. En cualquier caso, y de esta forma tan rápida que inevitablemente no hace justicia al conjunto de la poesía de Valente, parece que la idea de ‘lluvia’ en Valente siempre estará asociada a la ausencia de raíz ontológica y, por esto, al exilio del ser humano en el mundo. O también, como en el poema “El temblor” [en *Mandorla* (1982)] en relación a aquello que puede constituirse en fuente de calidez humana intra-mundana, como lo pueda ser la amada:

“La lluvia
 como una lengua de prensiles musgos,
 parece recorrerme,
 buscarme la cerviz,
 bajar,
 lamer el eje vertical,
 contar el número de vértebras
 que me separan de tu cuerpo ausente”⁹⁰².

La lluvia nos llega a la médula, como veníamos diciendo más arriba, y nos hiela la cerviz en la exacta medida de nuestra separación con la raíz ontológica.

Los títulos de los libros de la poeta uruguaya Cristina Peri Rossi parecen constituirse en fichas de almacén para las instalaciones y esculturas de Muñoz: *Indicios pánicos* (1970), *Descripción de un naufragio* (1975), *Diáspora* (1976) *La nave de los locos* (1984), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1989), *Inmovilidad de los barcos* (1997), *Estado de exilio* (2003), *Habitación de hotel* (2006). Comparte con José Ángel Valente que “en general, la obra de Cristina Peri Rossi puede ser leída como clave del exilio «interior». [...] Hemos señalado también que uno de los rasgos principales de estas obras es la ausencia de desplazamiento *espacial* como elemento estructurador de la experiencia de exilio”⁹⁰³. En la medida en que este exilio es interior se dará, de forma

⁹⁰⁰ Valente, *Antología*, 126.

⁹⁰¹ Valente, *Antología*, 79.

⁹⁰² Valente, *Antología*, 241.

⁹⁰³ Parizad Tamara Dejbord, *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio* (Buenos Aires: Galerna, 1998), 117-8.

consecuente, una “ausencia de desplazamiento *espacial*”. Todo sucede en un mismo ámbito, que se comprime máximamente y será sometido a la asfixia por la facticidad del mundo. Esta ausencia de movimiento, como vimos, estaba también en las figuras y en las instalaciones de Muñoz –como en los personajes beckettianos, o como en el presente entrópico de Smithson. Peri Rossi parte de un enfrentamiento con las “estructuras sociales opresivas –la familia y la sociedad uruguaya–, [los] marcos políticos represivos –la dictadura militar uruguaya–, y [por último los] ámbitos culturales «totalizantes» –la academia, sus convenciones literarias y sus categorías normativizantes”⁹⁰⁴. Es decir, su exilio interior no se relaciona directamente con la idea mundo como cárcel, a la manera gnóstica, pero es como si lo hiciera, porque no parece que le reste ningún ámbito exterior en el que pueda ejercer propiamente la libertad. Por esto, el estudio de Dejbord, según declara ella misma, pretendía desbordar el marco habitual de la idea de ‘exilio’, que no será solamente el que se produce por el traslado forzoso del país de origen de uno a otro, que le acoge, sino que es, como estamos viendo –y como decía también más arriba Zambrano (véase nota 882)– una condición existencial y ontológica. En este sentido, en el poema “Correspondencias II” habla de un “naufragio ya sucedido”.

Tomemos, por ejemplo, su libro de poemas *Europa después de la lluvia* (1986). En el poema “Berlín, 1980” se describía la ciudad del siguiente modo: “(I) Cuando en las ciudades desconocidas / llueve / el agua que cae me cuenta las cosas que no sé. (II) No está [la ciudad] al borde del mar / sin embargo / todos nos sentimos pasajeros de un barco / la nave de los locos, quizás”. O bien, en el poema “Correspondencias”: “Las ciudades son estados de ánimo / y Berlín se hunde en la lluvia / mientras *se hace de noche* / se hacen verdes los fantasmas / interiores”. El “hacerse de noche” en cursiva se relaciona directamente con la lluvia como ‘estado de ánimo’, pero tal *Stimmung* se aparece más bien como la angustia heideggeriana que nos deja tan cerca de la nada. La novela *Molloy*, de Beckett, empieza precisamente relacionando ambos términos: “Es medianoche. La lluvia golpea las ventanas”⁹⁰⁵. El mundo (gnóstico) es el mundo de la oscuridad de medianoche, lo alejado máximamente de la luz del día –es decir, lo que los angloparlantes denominan el *dead of the night*.

El marco de este exilio interior suele ser siempre la escena urbana, especialmente las grandes capitales, lugar del anonimato social por excelencia y, por esto, de una más que posible pérdida de identidad. Peri Rossi habla de Berlín, de la misma manera que, en el poema *Correspondencias II* afirmará que “Londres también es una ciudad extraña”. *Croydon Drawing* está creada en esta misma ciudad, que tan bien conocía Muñoz. Rilke sitúa la acción de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910) en París –como antes Camus– diciendo que “la lluvia [...] no cae nunca pura sobre las ciudades”⁹⁰⁶. Éste será también, creemos, el sentido de la lluvia en Muñoz: una lluvia urbana, una lluvia que ha perdido la pureza, que es la que alimenta los cultivos en el campo, la que hace crecer. Aquí, en la ciudad, la lluvia es sucia y molesta, empapa hasta la médula y nos conduce a refugiarnos rápidamente en las casas, a evitar el espacio abierto de las calles. En este sentido, esta lluvia es sacramentalmente opuesta al agua bautismal –si ésta es signo que

⁹⁰⁴ Dejbord, *Cristina Peri Rossi*, 12.

⁹⁰⁵ Citado por Frederick R. Karl, “Prólogo”, en Beckett, *El innombrable*, 28.

⁹⁰⁶ Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducción de Francisco Ayala (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958), 50.

marca la entrada en el mundo, aquélla nos expulsa (gnóticamente) de éste. Así pues, el clima de los poemas y de las novelas de Peri Rossi parece coincidente con el de Muñoz.

En el *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa hay numerosos fragmentos con el título “Paisaje de lluvia”, en el que el paisaje, como lo que pretende Muñoz, es a la vez interior y exterior. Por ejemplo:

“En cada gota de lluvia mi vida fracasada llora en la naturaleza. Hay algo de mi desasosiego en el goteo, en el aguacero (tu aguacero con que la tristeza del día se vierte inútilmente / por / sobre la tierra. Lluve tanto, tanto. Mi alma está húmeda de oírlo. Tanto... Mi carne es líquida y aguanosa alrededor de mi sensación de ella. Un frío desasosegado pone unas manos gélidas alrededor de mi pobre corazón. Las horas cenicientas y (...) se prolongan, se aplanan en el tiempo; los instantes se arrastran. ¡Cómo llueve!”⁹⁰⁷.

La metáfora que emplea Pessoa viene a ser la misma que se lleva comentando a lo largo de este apartado: se trata de una lluvia que empapa el ser, hasta el punto de que su “alma está húmeda de oír[la]” y el cuerpo deviene “carne [...] líquida y aguanosa alrededor de mi sensación de ella”. Pessoa utiliza en su descripción precisamente los dos ámbitos antropológicos que para los gnósticos pertenecen a la condición caída en el mundo, que es cuerpo y alma, sometiéndolos al desgaste entrópico. En este caso el “corazón”, en tanto que elemento corporal ‘central’, parece ser el elemento que parangonaría la centralidad ontológica del pneuma, encontrándose éste aislado en el frío interior de una “vida fracasada”. Por otro lado, y como viene siendo ya habitual, la noción de temporalidad que encontramos relacionada con la lluvia de estas “horas cenicientas” es la de un presente sin movimiento alguno: es lo plano “en el tiempo”. En este mismo sentido afirma reveladoramente Pessoa:

“Llueve, esta tarde de invierno triste, como si hubiese llovido, así de monótonamente, desde la primera página de [«do» (del)] mundo. Llueve, y mis sentimientos, como si la lluvia los abatiese, doblan su mirada bruta hacia la tierra de la ciudad, donde corre un agua que nada alimenta, que nada lava, que nada alegra. Llueve, y yo siento súbitamente la opresión inmensa de ser un animal que no sabe lo que es, que sueña el pensamiento y la emoción, encogido, como en un tugurio, en una región espacial del ser, contento de un pequeño calor como de una verdad eterna. 13-12-1932.”⁹⁰⁸

La primera frase de la cita es netamente gnóstica y a la vez plenamente relacionada con la “lluvia fundamental” de Muñoz, que, recordemos, caía “acaso desde siempre”, como la de Pessoa cae “desde la primera página del mundo”. En la segunda frase encontramos un aserto análogo al de Rilke citado más arriba, por el que el agua de las grandes ciudades es sacramentalmente opuesta a la bautismal; sería más bien un agua entrópica que corroe cuerpo y alma, y que “nada alimenta, que nada lava, que nada alegra”. Es un agua indiferente a todo ente. El marco gnóstico reaparece cuando Pessoa habla de una “opresión inmensa” que parece análoga a la del cosmos gnóstico, que le deja “encogido, como en un tugurio” –como la jaula para animales en la que se vio retenido Ezra Pound y como de un “animal que no sabe lo que es” habla Pessoa. En otro fragmento el escritor portugués habla de “ser algo que no sienta el peso de la lluvia exterior, ni la congoja del vacío íntimo”⁹⁰⁹. El peso de la lluvia parece retenernos en este mundo, forzarnos a su mismo perpetuo caer –y será también un tema presente de forma

⁹⁰⁷ Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, edición de Ángel Crespo (Barcelona: Seix Barral, 2008), 78.

⁹⁰⁸ Pessoa, *Libro del desasosiego*, ed. de Ángel Crespo, 440.

⁹⁰⁹ Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, edición de Richard Zenith (Barcelona: Acantilado, 2013), 51.

duradera en la obra de Muñoz, como veremos más adelante. Por último nos gustaría destacar que para Pessoa esta “lluvia constante” que “resbala, inútil” con un “plañir exterior” es equivalente a la respuesta a la siguiente pregunta:

“¿Esperanza? Nada. Del cielo invisible baja en son de duelo agua que un viento alza”⁹¹⁰.

Así pues, como para los gnósticos, nacer equivale a morir, y vivir equivale a habitar el mundo sin esperanza alguna –y todo esto simbolizado a partir de la lluvia, como resulta también en Muñoz.

El análisis del motivo de la lluvia en la obra de Beckett daría para una tesis entera. Además del *incipit* de *Molloy*, nos gustaría aportar una escena de otra de las novelas del autor, *Malone muere*, en donde el protagonista, *Macmann* (esto es, el hijo del hombre), es “sorprendido por la lluvia lejos de todo abrigo”⁹¹¹, como más arriba Giacometti, según decía Sartre, reflejaba lo que había vivido “rodea[do] y [...] aisla[do] de cualquier refugio, [en el] abandono en medio de la tormenta”⁹¹². El fragmento dice lo siguiente:

“Era una lluvia pesada, fría y vertical, lo que hacía suponer a Macmann que sería breve, como si hubiera relación entre la violencia y la duración, y que iba a poder levantarse al cabo de diez minutos, o un cuarto de hora, polvoriento por delante. Esa es en realidad la clase de historia que se ha contado toda su vida, diciéndose, Es imposible que esto dure mucho todavía. Era una hora cualquiera de la tarde, imposible saber cuál, hacía horas y horas que duraba aquel día insulso. [...] Se le ocurrió la idea de castigo, acostumbrado a decir verdad a tal quimera [...]. Y sin saber cuál era exactamente su culpa, se daba perfecta cuenta de que vivir no era castigo suficiente o de que ese castigo era en sí mismo una culpa, que reclamaba otros castigos, y así sucesivamente, como si pudiera haber alguna otra cosa además de la vida, para los vivos. [...] porque él era humano, hijo y nieto de humanos. [Macmann] a veces pensaba que no tendría bastante eternidad para arrastrarse y encenagarse en su mortalidad. Y sin llegar a eso, quien tanto ha esperado esperará siempre, y transcurrido un cierto plazo nada puede suceder, ni nadie venir, ni haber más que la espera que se sabe inútil”⁹¹³.

La (larga) cita contiene todos los motivos que constituyen el eje de este apartado, y para los que el motivo de la lluvia parece ser el detonante –lluvia como aquello insoportable que pone de manifiesto toda una multitud de aspectos también insoportables; así, en poco más adelante dice: “[...] empezó a desear que la lluvia no cesara nunca, ni por consiguiente su sufrimiento o dolor, porque era la lluvia lo que lo hacía sufrir casi con seguridad”⁹¹⁴. Está, de nuevo, la cuestión de una temporalidad infinita, en el que las horas corren idénticas e indiferenciables en un presente desustanciado. Temporalidad que acaba por identificarse con la espera de un cambio en esta condición, que se acaba por demostrar fútil pues “nada puede suceder, ni nadie venir”, exactamente igual que en *Esperando a Godot*. Está también la cuestión simbólica del nombre escogido por Beckett para su protagonista, que es Macmann, en escocés, ‘hijo del hombre’, de tal manera que sus andanzas se convierten en metáfora de las del conjunto de los seres humanos. Como él mismo afirma, “él era humano, hijo y nieto de humanos”, como quien habla de una cadena de transmisión de la vida que es más ‘cadena’ que ‘vida’ y, por esto, casi como si no fuera humano, como si no pudiera existir otra forma de vivir.

⁹¹⁰ Pessoa, *Libro del desasosiego*, ed. de Ángel Crespo, 257.

⁹¹¹ Samuel Beckett, *Malone muere* (Madrid/Barcelona: Alianza/Lumen, 1973), 103.

⁹¹² Sartre, “Giacometti in search of space”, 64.

⁹¹³ Beckett, *Malone muere*, 103-107.

⁹¹⁴ Beckett, *Malone muere*, 109.

Más allá calificará la vida misma como “un largo día de tormenta”⁹¹⁵. Por otro lado, esta condición, que se acerca al ‘grado cero’ que pretendía Muñoz para sus figuras, es la determinada por una especie de castigo primordial, para el cual “vivir no era castigo suficiente” –de ahí que se tenga que penar eternamente en este mundo. Sin embargo, Beckett parece insinuar que existe alguna posibilidad de “otra cosa además de la vida”, que es precisamente la sospecha gnóstica, y en la medida en que parece que esta situación no puede persistir idéntica infinitamente –en la que lo propio sería “arrastrarse y encenagarse”, esto es, una existencia marcada por la extensión horizontal, y en el que la dimensión vertical aparece negada.

Por último, la referencia más reciente que vamos a dar –tanto que el propio Muñoz ya no se encontraba con vida– pertenece a *2666* de Roberto Bolaño, un escritor cuya visión de la existencia también lo acerca a lo inconsolable. Dice así el fragmento:

“Pensó en Morini, mejor dicho vio a Morini sentado en la silla de ruedas delante de una ventana de su apartamento en Turín, un apartamento que ella no conocía, mirando la calle y las fachadas de los edificios vecinos y observando como caía incesante la lluvia. Los edificios de enfrente eran grises. La calle era oscura y amplia, una avenida, aunque no pasaba ni un solo coche, con algunos árboles raquíticos plantados cada veinte metros, diríase una broma pesada del alcalde o del urbanista del ayuntamiento. El cielo era una manta tapada por una manta que a su vez tapaba otra manta aún más gruesa y húmeda”⁹¹⁶.

La imagen de Morini, inmóvil, mirando como cae la lluvia sobre una calle en la que no hay nadie –una calle de Turín, que es la ciudad por excelencia de las arcadas, como las que refleja De Chirico en sus obras; y que, por otro lado, es también la ciudad en la que Nietzsche se volvió loco, y en la que Cesare Pavese acabó por suicidarse en un hotel frente a la estación central [Torino Porta Nuova]–, se compadece con todo lo que hemos venido viendo. En este caso, más allá de los motivos de la inmovilidad, de la lluvia, de la grisura, de la ausencia de personas, hay dos motivos específicamente gnósticos: uno es la idea de la “broma pesada” realizada por las autoridades, que es lo que refleja el mito gnóstico en relación con el demiurgo –si lo pensamos, además, lo “pesado” de esta broma es la caída en sí en el cerco del mundo. El otro motivo es el que refiere las esferas celestes como “manta tapada por una manta que a su vez tapaba otra manta aún más gruesa y húmeda”. Es decir, se habla de ellas como completo cierre, uno detrás de otro, en una especie de *mise en abyme* laberíntico.

Diferentes obras tempranas de Muñoz, de entre 1985 y 1986, refieren el “norte de la tormenta”. Dos de ellas se encuentran en posesión de la Fundación “La Caixa”, como la pieza que mostramos a la izquierda. Otra fue presentada en 1986 en la sección *Aperto* para artistas emergentes de la Bienal de Venecia. En el caso de la pieza que nos ocupa, puede caracterizarse como la fusión de cuatro imágenes diferentes en una: la primera, por supuesto, es la del móvil; la segunda es la de la cúpula gótica, que queda aquí expuesta en su costillar estructural; la tercera es la de la escalera espiral, tema recurrente en Muñoz y que remite a las formas del barroco (y, por lo tanto, a la problemática general barroca); y cuarta y última, lo es la navaja abierta que, según afirma el crítico

⁹¹⁵ Beckett, *Malone muere*, 138.

⁹¹⁶ Roberto Bolaño, *2666* (Barcelona: Anagrama, 2004), 165.

Armando Montesinos, haría de “contrapeso estabilizador y [...] aguja imantada en busca de ese «norte de la tempestad»”⁹¹⁷.



Figura ‘x’

Juan Muñoz, *Astrolabio para el norte de la tormenta* (1985). Hierro fundido. 90 x 40 x 40 cm. Colección Fundación “La Caixa”, Barcelona.

Un astrolabio no es como una brújula, cuya aguja está efectivamente imantada, permitiendo encontrar el norte en cualquier condición –esto es, con toda seguridad y efectividad, independientemente de cualquier condición celeste. Simplificando mucho, un astrolabio es un instrumento –por lo general, utilizado en el ámbito náutico y astronómico– que servía para medir la posición relativa de las estrellas respecto del observador y, teniendo en cuenta estos dos aspectos, podía medir también la hora en función de la latitud concreta en que se encontrara uno, o bien la latitud en función de la hora del día o de la noche.

Sus componentes incluían una aguja o regla puntiaguda que se utilizaba para apuntar visualmente al astro en concreto sobre el que se quería realizar la medición. Así pues, vemos que la navaja de Muñoz hace referencia a esta mirilla visual, mientras que el resto de la pieza es un desarrollo tridimensional –antropomorfizado– de lo que en el astrolabio era más bien plano. Por otro lado, para su buen funcionamiento un astrolabio –como un cuadrante– depende de una perfecta vertical. En este sentido una de las claves de la pieza es que jamás podrá estar equilibrada en la medida en que está colgada de forma permanente de uno de sus lados, lo que provoca que no pueda tener reposo. La pieza se mueve continuamente, y la navaja corta el aire patéticamente, incapaz de “hacer de contrapeso” para el resto de la pieza como dice Montesinos. Es decir, si hiciera de contrapeso verdadero se produciría algún tipo de equilibrio, que es precisamente lo que el artista no desea. La navaja apunta hacia arriba y hacia el interior de la pieza, hacia su propio movimiento descentrado. Esto es porque, como vimos más arriba, la navaja es la metáfora para la “violencia interior”, que implica la esencia del mundo para Juan Muñoz; ésta sería su verdadera “imantación” perpetua, hacia el movimiento perpetuamente descentrado de la pieza de Muñoz. El “norte de la tormenta” será, pues, una idea contradictoria, también descentrada de sí.

Vemos, pues, como ya sucedía en *Croydon Figure* (1980), que se relaciona la idea del descentramiento o la pérdida del centro con la lluvia –en este caso la que arrecia, la que se convierte en tormenta. Antes Muñoz decía que esta lluvia “persist[ía], rápida, a borbotones. Acaso desde siempre”. ¿No apunta el astrolabio de Muñoz hacia esta

⁹¹⁷ Armando Montesinos, ficha de la obra “Astrolabio para el norte de la tormenta”, Fundación “La Caixa”. Véase en: <https://coleccion.caixaforum.org/obra/-/obra/ACF0220/Astrolabioparaelnortedelatempestad>

tormenta permanente, que sucede “acaso desde siempre”, y que constituye la violencia interior del mundo? Para Calvo Serraller obras como ésta son indicativas de una zozobra interior nativas de una “condición romántica”⁹¹⁸ —que, como vimos a partir de Amón y d’Ors, no es más que una especie para el género ‘barroco’. Hay que visualizar esta pieza en movimiento sobre sí misma, con el agua brotando de la clave de la vuelta superior, cayendo por los escalones, derramándose en tromba como si estuviera en un barco azotado por una tormenta de proporciones bíblicas, y acariciando por último el filo de la navaja, casi sonriéndole a su paso, porque no podrá oxidarla —porque esta condición del mundo parece inoxidable, esto es, inexorable.

En la extensa entrevista con Paul Schimmel, en cierto momento Muñoz saca a colación “la que ha sido considerada una de las primeras esculturas modernas, *Balzac*, de Auguste Rodin”⁹¹⁹ (cf. fig. ‘x’). La razón por la que el artista menciona esta escultura de Rodin no resulta relevante para el desarrollo de este punto y, en cualquier caso, ese aspecto específico será tratado en la tercera parte de la tesis. Lo que nos importa en este momento es que Muñoz tenía un conocimiento pleno de esta escultura, que habría sido encargada a otro escultor por la parisina *Société des gens de lettres* en 1888 para homenajear a Honoré de Balzac pero, ante la muerte prematura de éste, habría tomado finalmente el encargo Auguste Rodin.



Figura ‘x’

Auguste Rodin, *Balzac* (1892-1897). Bronce. 270 x 120 x 128 cm.

La historia del desempeño de este encargo es larga, pero en resumidas cuentas, después de largos años de trabajo y muchos estudios por parte del escultor, la *Société* no aceptó la propuesta final del escultor y Rodin acabó devolviendo los emolumentos que había recibido en comisión. Se entiende el rechazo de la *Société* en la medida en que a Rodin le pareció más importante retratar al personaje en su carácter más íntimo que moldear un retrato fisonómicamente perfecto.

Según era bien conocido, Balzac tuvo en vida la costumbre de trabajar por las

⁹¹⁸ Calvo Serraller, “Las imágenes rotas de un agonista”.

⁹¹⁹ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, Hirshhorn Museum (2001).

noches. Por esto Rodin quiso retratarle con la bata de andar por casa [*robe de chambre*] que el escritor se enfundaba para protegerse del frío.



Figura 'x'

Auguste Rodin, *Étude de robe de chambre pour Balzac* (1897). Yeso. 148 x 57,5 x 42 cm.

Como podemos ver a la izquierda (cf. fig. 'x'), en su estudio para la escultura incluso realizó un vaciado en yeso únicamente de la bata que habría de envolver al escritor. Como se puede comprobar más arriba (cf. fig. 'x') en su versión definitiva en bronce Balzac avanza con decisión, sin vacilaciones, envuelto en esta bata –si bien no exactamente la misma bata– en mitad de la noche. Pero, si nos fijamos mejor, más que dentro de su propia casa Balzac parece estar recorriendo un páramo deshabitado, que es, quizás, el que acabará poblando con su imaginación en el magno proyecto que es *La Comédie humaine*. Este sería el verdadero homenaje de Rodin al escritor, pues la verdadera vida de todo escritor –y,

por lo tanto, su gloria– es eminentemente interior.



Figura 'x'

Juan Muñoz, *Sin título*, 2001. Fibra de vidrio y resina de poliéster pigmentada. 108 x 70 x 93 cm. Juan Muñoz Estate.

Todo esto resulta relevante para nuestra argumentación en la medida en que, como estamos viendo, Muñoz define la condición humana en el mundo –existencial, interior– a partir de la metáfora de una “lluvia fundamental”. Por esta razón, desde el principio de su carrera sus figuras van a ir vestidas prácticamente siempre con algún tipo de prenda de abrigo, con visos de ser impermeable, como se puede observar en los dos ejemplos que acompañan el texto en la página anterior. Por esto, creemos que puede haber sido una influencia decisiva las piezas preparatorias para el *Balzac* y el propio

Balzac de Rodin. Laura Cumming, en su reseña para la exposición de obras de Muñoz en la Frith Street Gallery de Londres (2012), cuando finalmente se expusieron estas piezas que podemos ver en esta página y la siguiente (figs. 'x' y 'x') –que estaban destinadas originalmente a la magna instalación de *Double Bind* (2001)–, afirma que en

el primer caso (cf. fig. 'x') la figura "intenta avanzar con determinación, inclinado contra el viento y la lluvia y las cargas de la vida"⁹²⁰.



Figura 'x'

Juan Muñoz, Sin título, 2001. Bronce, fibra de vidrio y resina de poliéster pigmentada. 129 x 41 x 62 cm. Juan Muñoz Estate.

Esto es, relaciona al mismo tiempo los dos elementos que hemos estado vinculando en este apartado. La figura de Muñoz parece enfrentarse contra el 'norte de la tormenta', cuyo ojo le azota precisamente en este momento –hasta el punto de arrancarle el impermeable con el que se defiende. La escultura que podemos ver en la parte inferior izquierda de la página anterior (cf. fig. 'x') parece inspirarse en las fotografías de Giacometti tomadas por Cartier-Bresson, que vimos más arriba, como también en el *Étude de robe de chambre pour Balzac* de Rodin. Obviamente las esculturas de Muñoz implican otros muchos matices, que

serán desentrañados en su momento, pero su base fundamental seguirá siendo la necesidad de la figura de protegerse de la lluvia y la intemperie.

Por otro lado, resulta también relevante toda una serie de obras en técnica mixta que Muñoz realizó sobre tela impermeable (*raincoat* en inglés) entre 1988 y 1994, tituladas en general *Raincoat drawings*. Estas obras se producen al modo de un negativo, en tiza blanca sobre la tela negra, y retratan casi siempre interiores o bien partes del cuerpo humano. El uso de tiza blanca, por otro lado, es el que ya vimos en la pieza que daba inicio a este apartado, *Croydon Drawing* (1980). Resulta paradójico el uso de tiza sobre una tela destinada a ser impermeable y sobre la que, si lloviera –como Muñoz insiste que es continuamente el caso– se llevaría fácilmente los trazos del artista. Hay, pues, un sentido de provisionalidad material que contrasta con la espera infinita a que nos someten estas escenas vacías. Si nos fijamos por un instante en el cuadro –dentro del cuadro– de esta imagen, podría estar representado algo así como un viaje de invierno –árboles sin hojas y azotados por el viento, una figura empujando algo que parece un carro. *Winterreise* (1994) es también el título de una de las obras de Muñoz: ¿no es el invierno un tipo de desierto o baldío en el que la naturaleza se retrae, expulsándonos de la naturaleza y obligándonos a retirarnos a algún refugio? Pero estos interiores no parecen que pudieran ser refugio para nadie, sino que estarían marcados por una frialdad glacial, que va mucho más allá de la (posible) temperatura de la sala. Ésta sería, pues, otra de las contradicciones inherentes en esta pieza. *Winterreise* es además, por supuesto, el famoso conjunto de *Lieder* de Schubert, compuestas a partir de los versos del poeta romántico Wilhelm Müller.

⁹²⁰ Cumming, "Juan Muñoz: An Inaccessible Moment".



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *Raincoat drawing* (1989). Medios mixtos sobre tela impermeable. 109.5 x 149.7 cm. Tate Modern Collection, Londres.

Su primer *Lied*, de título “Gute Nacht” o ‘buenas noches’, empieza: “Llegué como un extraño, como un extraño me marchó”. ¿Qué queda en esta pieza sino el signo profundo de la extrañeza, que es la imposibilidad de habitar este mundo, de ‘hacer casa’ en él? ¿Qué se sabe de su temporalidad concreta, si es de noche o de día, o bien si se trata de un instante infinito sin caracterización alguna, que nada en la ambigüedad a pesar de este fondo oscuro (porque cuando aparecen cortinas aparecerán siempre corridas)?

En *Ohio Impromptu* (1981) de Beckett, que es una pieza en la que se habla –como en general en la obra de Beckett– de la falta de consuelo y de abrigo humano, los dos protagonistas llevarán un “largo abrigo negro”⁹²¹. Así, por ejemplo: “Día tras día podía vérselo paseando lentamente por el islote. Hora tras hora. Con su largo abrigo negro hiciera el tiempo que hiciese y con su anticuado sombrero típico del Barrio Latino”⁹²². La referencia a París, la gran ciudad del modernismo, tiene en Beckett, como en Rilke y en Camus, un matiz existencial negativo. Al final de *Fin de Partida* (1957) de Beckett, Clov se dispone a salir finalmente de la casa-refugio-prisión de Hamm con “jipijapa, chaqueta de tweed, impermeable colgado del brazo, paraguas, maleta”⁹²³. Sucede de la misma manera en *Cascando* (1963), donde Voz explica la historia de Woburn, que lleva “el mismo abrigo viejo” de siempre, el que ha llevado durante toda su “larga vida”⁹²⁴. O en *Film* (1965), donde su personaje O lleva “abrigo largo y oscuro (mientras el resto de

⁹²¹ Samuel Beckett, *Teatro reunido* (Barcelona: Tusquets Editores, 2014), 478.

⁹²² Beckett, *Teatro reunido*, 478.

⁹²³ Beckett, *Teatro reunido*, 256.

⁹²⁴ Samuel Beckett, “Cascando”, *Teatro reunido*, 376.

personajes llevan ropa ligera de verano)”⁹²⁵. Vemos, pues, que el abrigo refiere la condición existencial, que es ajena a los ciclos estacionales, en la medida en que la lluvia cae de forma permanente. En relación con esto, el mismo Muñoz decía en la entrevista con Maya Aguiriano que “cuando llega el verano, camisetas; cuando llega el invierno, gabardina”⁹²⁶. Por último, en *Malone muere* se repite también este motivo⁹²⁷:

“Pero sobre todo es el abrigo lo que llama la atención, en el sentido de que lo envuelve y lo sustrae a las miradas. Porque está tan bien abotonado de arriba abajo, por medio de una quincena de botones [...] que no deja entrever nada de lo que transcurre en el interior. [...] Pero quizá hago mal en llamar abrigo a aquella prenda y debería mejor ver en él un gabán, o incluso un sobretodo, ya que éste es el efecto que causa, estar encima y por encima de todo, a excepción evidente de la cabeza”⁹²⁸.

Es decir, se habla del abrigo como una protección ‘esférica’, por utilizar la terminología de Sloterdijk –pues está “encima y por encima de todo”– frente a la ausencia de todo auténtico ámbito cobijador.

LA TEMPERATURA DEL MUNDO: EL FRÍO

El abrigo, impermeable, o sobretodo destinado a proteger de la lluvia fundamental muñociana también estaría destinado a protegernos de la temperatura del mundo que, en tanto que ajeno a nuestra esencia, será necesariamente frío. Es el mundo entrópico smithsoniano, en el que, como buen sistema termodinámico, no se puede revertir la pérdida de calor –y, como, de hecho, se prevé en la cosmología actual que sea nuestro universo en los últimos miles de millones de años de su existencia: un erial frío y carente de luz alguna (puesto que la luz es calor al mismo tiempo). Smithson conoce esta misma condición y, por esto, habla de la escultura minimalista en términos admirativos:

“El trabajo de muchos de estos artistas [minimalistas] celebran lo que Flavin llama «historia inactiva», o lo que el físico llama «entropía» o «vacío de energía [*energy-drain*]». Nos recuerdan la Edad de Hielo más que la Edad de Oro”⁹²⁹.

Que la obra minimalista pertenecía al ámbito de lo frío de cara al espectador ya lo sabíamos, en la medida en que, a pesar de implicarle espacialmente, se situaba de forma expresa al margen de su condición existencial particular, como si esta condición no existiera; también en la medida en que se esforzaba por borrar cualquier huella o rastro de una mano humana creadora en la fisicidad de la propia pieza –en este sentido se podría decir que la pieza minimalista sería máximamente fría mientras que la pintura gestual sería máximamente caliente. La pieza minimalista también devenía fría en tanto que jugaba con nosotros en virtud de una existencia límite entre la objetualidad y la obra de arte, todo para no declarar que su lealtad era debida a la esencia de la técnica, a la que ocultaba en tanto que tal. Por último, en la medida en que nos situaba en una espera infinita, nos sometía a la pérdida entrópica de la que habla Smithson, vaciándonos sin ofrecer (casi) nada a cambio –o no lo suficiente para compensar esta pérdida.

⁹²⁵ Samuel Beckett, “Film”, *Teatro reunido*, 511.

⁹²⁶ Aguiriano, “Juan Muñoz”, 5.

⁹²⁷ Que, de la misma manera que el motivo de la lluvia en Beckett, no tenemos aquí tiempo ni espacio de explorar en toda su profundidad.

⁹²⁸ Beckett, *Malone muere*, 83.

⁹²⁹ Smithson, “Entropy and the New Monuments”, 11.

En su trilogía *Esferas*, Peter Sloterdijk parte de la pregunta heideggeriana acerca del ‘ser-en-el-mundo’ y de las intuiciones de Gaston Bachelard en relación con el espacio, para explorar “la experiencia del espacio [como] experiencia primaria del existir”⁹³⁰. En este sentido, y frente a los rasgos propios de la espacialidad minimalista, lo esférico, que es la propuesta de Sloterdijk, implicará cordialidad, esto es, “no un espacio neutro, sino uno animado y vivido; un receptáculo en el que estamos inmersos”⁹³¹. Como hemos visto, la ‘vida’ que nos ofrece la espacialidad minimalista tiende al cero, y además está exenta de toda posibilidad de desarrollo positivo en el tiempo. En opinión de Sloterdijk, este ‘ser-en’ dependería de una “esfera íntima, consubjetiva”⁹³² o de una pluralidad de éstas en ámbitos progresivamente más amplios, que serían paradójicamente “más redondos que todo lo que puede dibujarse con círculos”⁹³³. Esta geometría especial, que va más allá de la mera posibilidad técnica, sería posible tan sólo y en la medida en que está implicando al mismo tiempo una matriz ontológica –frente a la seca geometría, despojada vitalmente, del minimalismo⁹³⁴. La esfera se prefigura en primer lugar en la calidez interior del seno materno, en que nace y crece el feto, y luego se desarrollará, con mayor o menor éxito, a partir de la búsqueda de creación de otras esferas cordiales y cobijantes de radio cada vez más amplio. Como bien afirma Rüdiger Safranski, la escala de estas esferas abarca desde la intimidad de cada uno al cosmos entero, es decir, de lo microcósmico a lo macrocósmico, porque ambos se establecen de forma necesaria en una correlación mutua –que es lo “consubjetivo” de la esfera sloterdijkiana. Esta correlación implica un entorno medial y unos intercambios continuos, cuyo tránsito establece la posibilidad del existir, que es la posibilidad del habitar el mundo, que es la posibilidad de convertirlo en hogar, esto es, en un espacio de calidez consustancial. En este sentido, la pieza Minimal no puede ser consubjetiva a nosotros en la medida en que niega toda interioridad, o en la medida en que convierte la exterioridad potencial – infinita– en interioridad sin centro alguno para nosotros; es decir, sin posibilidad de una relación diádica que es lo propio de las esferas sloterdijkianas.

Como más arriba Hans Jonas, Sloterdijk establece la primera gran ruptura de la cosmovisión esférica humana con el descubrimiento pascaliano –y copernicano– de los espacios infinitos, por el que se perdió el “centro cosmológico y [se] dio lugar, en consecuencia, a una época de progresivas descentralizaciones”⁹³⁵. Si tenemos en cuenta la teoría orsiana de los eones, podemos decir que lo que se produce en la era barroca no es más que un episodio más –si bien con la diferencia de que está fundamentada por primera vez en la ciencia– de este eón barroco, en el que el ser humano queda desarraigado a partir de la acción de la (fría) razón de la corriente vital que le anclaba al mundo. Esta exploración del espacio exterior, que parece privarnos de toda posibilidad de hallar una esfera cobijante en el ámbito intra-mundano, nos habría “condenado [...] al exilio y [nos habría] expatriado en lo sinsentido”⁹³⁶. De esta manera, y como venimos diciendo a lo largo de la tesis, ¿no es la cosmovisión gnóstica un caso extremo del eón barroco, en el que este “exilio” deviene más flagrante que nunca? De esto mismo parece

⁹³⁰ Rüdiger Safranski, “Prólogo”, en Peter Sloterdijk, *Esferas I* (Madrid: Siruela, 2003), 14.

⁹³¹ Safranski, “Prólogo”, en Sloterdijk, *Esferas I*, 14.

⁹³² Sloterdijk, *Esferas I*, 99.

⁹³³ Sloterdijk, *Esferas I*, 22.

⁹³⁴ En el texto “A Thing is a Hole in a Thing it is Not”, dice Smithson: “Considera una «Ciudad de Hielo» en el Ártico que contendría laberintos frígidos, pirámides glaciales y torres de nieve, todo construido según estrictos sistemas abstractos”. En Smithson, “A Thing is a Hole in a Thing it is Not”, 95.

⁹³⁵ Sloterdijk, *Esferas I*, 29.

⁹³⁶ Sloterdijk, *Esferas I*, 30.

ser consciente Sloterdijk cuando plantea que la pregunta “¿dónde estamos cuando estamos en el mundo?” es “de inspiración gnóstica”⁹³⁷.

El mundo desustanciado, el mundo en el que ya no resultará posible habitar una esfera (individual y a la vez expandida, común), es para Sloterdijk el mundo “frío”⁹³⁸. Y así, por ejemplo, “a las evasiones hacia lo más exterior se siguen invasiones de frío en la esfera interior humana provenientes de los helados mundos cósmicos y técnicos. [...] con la ilusión de la posición central de su patria en el universo, desapareció también la imagen consoladora de que la tierra estaba envuelta por bóvedas esféricas a modo de cálidos abrigos celestes”⁹³⁹. En este sentido, ¿no resulta idéntica a efectos prácticos la pérdida de las esferas celestes en virtud del descubrimiento del espacio infinito exterior a la conversión de estas esferas en lo contrario a lo cobijante, esto es, en una prisión laberíntica, al modo gnóstico? Los extremos se tocan, y la idea de fondo, en cualquier caso, es que el mundo no está hecho para nosotros o a nuestra medida, sea desde el punto de vista que sea, deviniendo por esta razón ‘frío’. De nuevo en relación con la poética Minimal, Sloterdijk explica que en el siglo XIX, frente a la aparición de una técnica que empezaba a mecanizar de forma masiva el mundo orgánico, “los espíritus orientados sintético-holísticamente reivindicaron los derechos al calor de los mundos interiores enfriados y desprotegidos por su excesiva exposición a lo abierto”⁹⁴⁰. ¿No expresa e implica la idea de lluvia una análoga frialdad? En este sentido, los tonos y los colores que emplea Muñoz para sus figuras serán tonos fundamentalmente fríos, como veremos.

En su libro *Normas para el parque humano* –publicado en alemán en 1999, sólo un año más tarde que la primera parte de la trilogía *Esferas* (1998), que estamos utilizando como fundamento para esta discusión– Sloterdijk afirma que el hombre en tanto que ‘animal fracasado’, esto es, animal que viene al mundo con una creciente tasa de inmadurez animal, “participa de un movimiento que le trae al mundo y que le expone al mundo. [...] Este éxodo sólo produciría animales psicóticos si no tuviera lugar, al mismo tiempo que la salida al mundo, una entrada en eso que Heidegger llamó la casa del ser”⁹⁴¹. En *Normas para el parque humano* ‘la casa del ser’ lo constituirían estrategias lingüísticas y semióticas a partir de las cuales el hombre reencauzaría su ser-en-el-mundo –siguiendo todavía la idea heideggeriana del lenguaje como ‘casa del ser’. En cambio, en la trilogía *Esferas*, tal ámbito de acogida lo configura propiamente la *esfera*, como concepto más amplio que intenta describir el ámbito no-físico del espacio interior cordial, sea de la naturaleza que sea. Así, en ausencia de esta ‘casa del ser’ o bien de lo esférico, ¿qué alternativas quedan? La tesis fundamental de Sloterdijk a este respecto es que a efectos prácticos se han producido dos salidas: por un lado, la conversión de los seres humanos en “animales psicóticos”, como decía el filósofo alemán más arriba; en

⁹³⁷ Sloterdijk, *Esferas I*, 36.

⁹³⁸ Esta idea estaba ya presente en Schopenhauer, que consideraba la interioridad humana –especialmente, la del hombre de genio– “cálido refugio invernal en medio de la gélida noche del mundo”. Citado en Luis Fernando Moreno Claros, “Para olvidarse de la felicidad”, *El País*, 8 de agosto de 2018.

⁹³⁹ Sloterdijk, *Esferas I*, 30-1.

⁹⁴⁰ Sloterdijk, *Esferas I*, 127. Por otro lado, esto ya fue anticipado en 1983 en la *Crítica de la razón cínica*: “El fuerte impulso antirracionalista en los países de Occidente reacciona frente a un estado espiritual en el que todo pensamiento se ha hecho estrategia; él testimonia una náusea frente a una cierta forma de auto-conservación. Es un sensible encogerse de hombros ante el gélido hálito de una realidad en la que saber es poder y poder, saber” [En Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica* (Madrid: Siruela, 2003), 16].

⁹⁴¹ Peter Sloterdijk, *Normas para el parque humano* (Madrid: Siruela, 2000), 56.

otro sitio afirmará de manera análoga que “en tiempos descascarados, sin orientación en el espacio, superados por el propio progreso, los modernos tuvieron que convertirse masivamente en seres humanos enloquecidos”⁹⁴². O bien, como dice Safranski, que este frío por “congelación” que se produce por una “falta de relaciones” esféricas tendrá como consecuencia “psicosis individuales y pánicos sociales”⁹⁴³. Es decir, parece que esta pura exterioridad sin posibilidad de cobijo conduce a la interioridad mental a un proceso entrópico de descomposición y fragmentación. En este sentido Muñoz experimentó de primera mano la psicosis en la figura de su hermano Vicente, y, por esta razón, la locura será un factor señalado que encontraremos de forma consecuente en su obra.

La otra salida a la magna pérdida del cosmos como esfera cobijadora primordial consistirá en la creación de esferas “mediante un mundo artificial civilizador [propio del] titanismo técnico euroamericano”⁹⁴⁴, en el que el ser humano conseguiría refugiarse o cobijarse de nuevo del frío cósmico a partir de la producción técnica de inmunización. El efecto secundario de esta producción artificial –en el que, para Sloterdijk, se cruza el mundo del capitalismo tardío, de los media, etc.–, según Sloterdijk, sería el olvido progresivo de las cuestiones existenciales fundamentales, como por ejemplo, y sin ir más lejos, cómo se produjo esta pérdida de lo esférico primordial, y por qué esto esférico resulta tan fundamental para nosotros. Colateralmente esto significará también que “la mirada del ser humano al cielo, tanto de día como de noche, se vaya haciendo cada vez más indiferente y distraída”⁹⁴⁵ –en donde las palabras clave serán las dos últimas. Esto es precisamente lo que quería probar Juan Muñoz con la pieza *Croydon Drawing* (1980). Se caería, pues, en una banalidad que deriva de “una actitud de pertinaz ignorancia frente al inhóspito lugar del existir”, que deriva en “el plan popular de olvidarse de sí mismo y del Ser”⁹⁴⁶ –a la manera heideggeriana.

Sloterdijk culmina su magno proyecto con el tercer volumen de *Esferas*, cuyo subtítulo es ‘Espumas’. El filósofo alemán utilizaría esta estructura microesférica para hablar de nuestra era presente –o bien, la era que culmina en nosotros pero que tiene su inicio con la modernidad de la que ya hemos hablado–, caracterizada por ser, paradójicamente, la de lo anti-esférico, en la medida en que esta ‘espuma’ se caracterizaría por concentrarse “en grandes montones irregulares”, que propician “lo amorfo y descentrado”⁹⁴⁷. En este sentido para Sloterdijk el nuestro sería un mundo fallido, patológico, en el que la integración cordial diádica de las esferas ya no parece posible, y en el que “la desanimación [parece] lleva[r] una ventaja inalcanzable ya a la re-animación”⁹⁴⁸.

La conclusión de Sloterdijk es cercana a la gnóstica, en la medida en que la vida de los seres humanos, que han devenido “débiles esféricamente”, “se convierte en el cumplimiento autodiseñado de un encierro en una celda de aislamiento; [serían] yoes sin extensión, cuya acción palidece”⁹⁴⁹. La “debilidad esférica” es la imposibilidad de establecerse en el mundo a partir de una raíz ontológica y, por lo tanto, de tener “extensión” –que es en este caso de naturaleza completamente opuesta a la extensión

⁹⁴² Sloterdijk, *Esferas I*, 35.

⁹⁴³ Safranski, “Prólogo”, en Sloterdijk, *Esferas I*, 17.

⁹⁴⁴ Sloterdijk, *Esferas I*, 33.

⁹⁴⁵ Sloterdijk, *Esferas I*, 34.

⁹⁴⁶ Ambas en Sloterdijk, *Esferas I*, 36.

⁹⁴⁷ Ambas en Sloterdijk, *Esferas I*, 73.

⁹⁴⁸ Sloterdijk, *Esferas I*, 78.

⁹⁴⁹ Sloterdijk, *Esferas I*, 78.

cartesiana. En este sentido extensión querrá decir algo análogo a una proyección propia, algo que desde el punto de vista de Sloterdijk sólo puede existir como extensión o proyección esférica, y desde la postura gnóstica sólo podría suceder a partir de la parte auténtica del ser, que es el pneuma. Esta ausencia de enraizamiento ontológico implica un tipo de movimiento inauténtico en el mundo, en el que la “acción palidece”, esto es, es incapaz de culminar al modo trágico triasiano, sumergiéndose en un presente desustanciado. Así, y como decíamos, la metáfora que emplea Sloterdijk es gnóstica, y la existencia se convierte en “un encierro en una celda de aislamiento”. En este sentido, convendría recordar que para los gnósticos el pneuma estaba constituido a partes iguales por los elementos aire y fuego. Por lo tanto un mundo hostil al pneuma es necesariamente un mundo en el que predomina lo opuesto al calor de este fuego, que es el frío, como también la tierra o el agua (que apaga el fuego, como en forma de lluvia).

En el apartado anterior revisamos brevemente las menciones al tópico de la lluvia en la obra de Beckett, en la medida en que la obra de éste se había comparado de forma habitual con la de Muñoz –sin embargo, esto se había hecho más bien de forma poco académica, sin entrar en detalle alguno, sino tan sólo en virtud de una semejanza o analogía más o menos intuitiva. Nuestro objetivo, entonces y ahora, es fundamentar un poco más esta relación de semejanza. Por esto en las próximas líneas se indagará en concreto en torno a la presencia en la obra beckettiana del tópico del frío cósmico, que va acompañada de la pérdida de una esfera cobijadora. En este sentido, vale la pena notar –aunque el tema también sería lo suficientemente interesante como para presentar un estudio aparte– que Beckett suele agrupar sus personajes dramáticos en pares –en *Esperando a Godot*, Vladimir y Estragón, y Pozzo y Lucky; en *Fin de partida*, Hamm y Clov, como Nell y Nagg; en *Días felices*, Winnie y Willie. Esta agrupación en parejas parece ser una respuesta a la pérdida de lo esférico que, como hemos visto en Sloterdijk, ha de ser siempre diádico o dual. La dialéctica habitual entre estas parejas establece que se necesiten –porque han perdido su capacidad esférica propia– y se odien al mismo tiempo –en la medida en que, porque han perdido su capacidad esférica propia, su vida es de sí intolerable (y recordemos cómo Muñoz explicaba que su obra “tiene que ver con lo insoportable del ser”⁹⁵⁰). Desde este punto de vista, la dramaturgia beckettiana es la que lleva al límite la posibilidad de lo esférico sloterdijkiano.

En el caso del tópico que nos ocupa, que es el del frío en tanto que temperatura propia del cosmos, encontramos una prevalencia muy grande en toda la obra beckettiana –lo que, por otro lado, confirmaría la similitud en la concepción del mundo de Beckett y Muñoz. Deberá bastar, por razones de economía del texto, con una muestra de las citas más relevantes.

El marco general de *Esperando a Godot* (1952) sitúa a la pareja protagonista, Vladimir y Estragón, añorando una “casa, en un lugar seco y caliente, con el estómago lleno, en un jergón”⁹⁵¹, en la medida en que se ven forzados a dormir cada día en una simple zanja en la tierra. En cierto momento Vladimir le espeta a Estragón: “¡Estás loco! ¡Hay que cobijarse!” porque “empieza a hacer frío”⁹⁵² –aunque esto de “empezar” no es exacto del todo, porque no queda claro si existe un frío más o menos intenso en ciertos momentos del día, pues la temporalidad parece anormal, como un presente perpetuo, o un presente marcado por la circularidad que define la previsible llegada de Pozzo y

⁹⁵⁰ Carrillo de Albornoz, “Juan Muñoz: más allá de la escultura”, 73.

⁹⁵¹ Beckett, *Esperando a Godot*, 24.

⁹⁵² Beckett, *Esperando a Godot*, 67-8.

Lucky, o bien la del muchacho que anuncia el retraso de Godot. Harold Bloom destaca el discurso de Lucky como perfecta representación del *kenoma* gnóstico (que dejamos en la versión inglesa porque nos parece más sugestiva que la traducción española en la edición que hemos podido leer):

“[...] then the earth namely the air and then the earth in the great cold the great dark the air and the earth abode of stones in the great cold alas alas in the year of their Lord six hundred and something the air the earth the sea the earth abode of stones in the great deeps the great cold”⁹⁵³

El fragmento resulta relevante en la medida en que se describe el cosmos como prisión oscura –“the great dark” y “abode of stones”, en el que estas piedras parecen ser las de los muros levantados por los arcontes en cada esfera celeste–, y porque queda claro que están sometidos a una acción entrópica de vaciamiento –“the great deeps the great cold”, en el que el “deeps” parece el vórtice de Smithson. La ausencia de progresión en el discurso muestra a un Lucky cada vez más afectado por esta acción entrópica y, por esto, sometido a este presente sin culminación posible.

En *Días felices* (1961) Winnie, “cuando no queda nada más”⁹⁵⁴, esto es, cuando siente que la acción entrópica está a punto de acabar con ella –que el espectador mismo puede comprobar porque de un acto a otro Winnie está cada vez más sepultada en el montículo de tierra donde se encuentra– recuerda precisamente que tuvo una vida que “comienza en el vientre, donde la vida comenzaba antes, Mildred tiene memoria, tendrá memoria, del vientre, antes de que se muera, el vientre materno”⁹⁵⁵. El “antes” donde la vida comenzaba nos situaría en una temporalidad indefinida, quizás inmemorial y, por esto, mítica, al modo gnóstico. Por cuanto a la mención al vientre materno parece casi la prefiguración de lo esférico al modo sloterdijkiano, quien, en *Esferas I*, dedica buena parte de su libro a la descripción de la experiencia del feto en el vientre materno como esfera diádica primordial. Pero esta calidez contrasta con el “el frío eterno. (Pausa.) El frío mortal y perdurable. (Pausa.)”⁹⁵⁶. Que Winnie hable del frío permanente es significativo porque el entorno en el que se sitúa la acción de la obra es un desierto árido azotado por un sol despiadado –hasta tal punto que Winnie se ha de proteger con un paraguas o parasol que se le acabará quemando por la inexorable acción entrópica. En *Malone muere* (1951) Macmann parece discutir también de la imposibilidad de lo esférico cuando afirma no tener “ni un amigo” y de que “todos los hogares [están] desaparecidos”, toda vez que recuerda precisamente “los pensamientos que pudieras tener quizás de las escenas a propósito de la niñez o del vientre materno”⁹⁵⁷.

En la pieza *Todos los que caen* (*All that fall*, 1956) la Sra. Rooney se dirige a la estación a recoger a su marido. Allí se encuentra con el Sr. Tyler, que, al ser preguntado por lo que estaba haciendo, afirma: “Nada, señora Rooney, nada, echaba pestes en voz baja, de Dios y de los hombres, en voz baja, y de la tarde lluviosa del sábado en que fui concebido”⁹⁵⁸. ¿De qué se trata, pues, la “caída” de la que se habla en el título de la obra, sino la precipitación al mundo frío cósmico? Así pues, el carácter del nacimiento ya había sido anticipado por la misma condición –lluviosa– del momento de la

⁹⁵³ Bloom, *Samuel Beckett*, 9.

⁹⁵⁴ Samuel Beckett, “Días felices”, 70.

⁹⁵⁵ Beckett, “Días felices”, 70.

⁹⁵⁶ Beckett, “Días felices”, 68.

⁹⁵⁷ Todas las citas anteriores en Beckett, “Malone muere”, en *Teatro reunido*, 427.

⁹⁵⁸ Samuel Beckett, “Todos los que caen”, en *Teatro reunido*, 267.

concepción. En la medida en que vivir deviene una carga insoportable, la Sra. Rooney será vista “encorvada” e “inclinada” de camino a la estación por otros dos personajes. De ahí que, en virtud de esta vida insoportable, se maldiga a Dios –es decir, al demiurgo intramundano. En el camino de vuelta a casa desde la estación, ya con el Sr. Rooney a su lado, de repente la Sra. Rooney exclama: “Tengo mucho frío, me siento débil”⁹⁵⁹. Esta declaración no sólo refiere la condición existencial propia de este cosmos, sino que además resultará premonitoria de la lluvia que está por caer sobre los dos ancianos, y que afrontarán sin paraguas alguno –“nos estamos calando hasta los huesos”⁹⁶⁰, dirán precisamente más adelante.

Al final de la pieza se nos revelará otro de los sentidos del título, así como la razón por la cual el tren del Sr. Rooney se había retrasado tanto. La Sra. Rooney interroga al respecto a su marido, pero éste no sabe nada –o no quiere decir nada. Finalmente viene el pequeño Jerry, que en la estación había ayudado al Sr. Rooney a salir del tren. Jerry revelará que “fue un niño que cayó de un vagón, señora. (Pausa.) A la vía, señora. (Pausa.) Bajo las ruedas, señora”. Beckett interrumpe en este momento la pieza, y sólo añade una acotación caracterizada por la presencia de una “tempestad de viento y lluvia”⁹⁶¹. La muerte del niño, según nuestra hipótesis, no es más que la muerte *de todo niño*, esto es, de la parte más sagrada en todo ser humano.

En la pieza *Comedia* (*Play*, 1963) el personaje M1 (mujer engañada de H) afirma: “Mirando más allá de los olivos, luego al mar, preguntándose por qué tarda tanto, sintiendo crecer el frío. Sombra que se mete por todas partes. Deslizándose. Sí”⁹⁶². Frío y sombra se identifican, igual que lo hacían en el discurso de Lucky de *Esperando a Godot*, y llegan hasta el último rincón del cosmos, es decir, hasta el último rincón de la materialidad y de la psique –como bien mostraba más arriba Lucky con su deterioro cognitivo.

En la pieza *Aquella vez* (1975) el espacio-tiempo se define del siguiente modo: “[...] ¿cuándo fue? (*los ojos se cierran*) día gris con el once hasta el final de la línea y desde allí a pie [...] cuando ibas con lluvia y sin lluvia siempre era invierno entonces siempre con lluvia aquella vez en la Portrait Gallery dentro no en la calle al abrigo del frío y de la lluvia entraste cuando nadie miraba y estremeciéndote”⁹⁶³. Más adelante repite, con una pequeña variación: “siempre invierno entonces siempre lloviendo siempre entrando en cualquier sitio cuando nadie mirara fuera de la calle a cubierto del frío y de la lluvia con el viejo abrigo verde a prueba de agujeros”⁹⁶⁴. La descripción parece encajar con la lluvia fundamental de Muñoz, que caía “acaso desde siempre [...] insomne”⁹⁶⁵. En este sentido este invierno eterno del espíritu sería, también, “siempre invierno entonces invierno interminable año tras año como si no pudiera acabarse el año viejo”⁹⁶⁶. Ya vimos que la temporalidad cósmica gnóstica implicaba la imposibilidad de un verdadero inicio y que, por esto, todo tiempo era ya “viejo” –es decir, consumido entrópicamente. Ahora sabemos que este año viejo se identifica con el invierno perpetuo, con lo gris y con la lluvia, que no pasan jamás. Y así el protagonista se queda esperando en un

⁹⁵⁹ Beckett, “Todos los que caen”, en *Teatro reunido*, 286.

⁹⁶⁰ Beckett, “Todos los que caen”, en *Teatro reunido*, 290.

⁹⁶¹ Beckett, “Todos los que caen”, en *Teatro reunido*, 292.

⁹⁶² Samuel Beckett, “Comedia”, en *Teatro reunido*, 397.

⁹⁶³ Samuel Beckett, “Aquella vez”, en *Teatro reunido*, 426.

⁹⁶⁴ Beckett, “Aquella vez”, en *Teatro reunido*, 430.

⁹⁶⁵ Muñoz, “El rostro de Pirandello”, 102-3.

⁹⁶⁶ Beckett, “Aquella vez”, en *Teatro reunido*, 431.

“eterno paseo [...] murmurando por toda la parroquia hasta que las palabras se secaran y la cabeza se secara y las piernas se secaran de quienquiera que fuesen”⁹⁶⁷; se trataría de un tiempo circular en espera de la “sequedad”, esto es, del calor de una esfera protectora que no puede advenir bajo estas esferas celestes perversas. Es por esto que le “echaron bajo la lluvia a la hora de cerrar”⁹⁶⁸, de la misma manera que en *Todos los que caen* el Sr. Tyler había sido arrojado al mundo –en el momento de su concepción– una tarde lluviosa. En cualquier caso se unen las ideas de la lluvia con la “hora de cerrar”, que es el cierre del propio cosmos.

La pieza *Catástrofe* (1982) está protagonizada por tres personajes: D (el director de teatro), A (su asistente) y P (el protagonista que, en el escenario, está subido a un plinto negro, vestido todo él de negro, con una bata por encima). La pieza que se va a representar se titula de forma homónima. El director, un tipo tiránico, ciertamente odioso, ordena a su asistente en determinado momento, refiriéndose a la bata negra de P: “Quítaselo”⁹⁶⁹. A constata (dos veces) de P: “Está temblando”. Y entonces D repone: “A buena hora”⁹⁷⁰. Y es que, para la catástrofe, que es la de ser arrojado a este cosmos inmisericorde, P debe necesariamente estar temblando por el frío anti-esférico.

LA AUSENCIA DE RAÍZ ONTOLÓGICA EN EL MUNDO: EL DESIERTO

La tela de chubasquero es la apropiada para el que habita bajo el frío de la intemperie. Para el que no tiene donde refugiarse de una lluvia continua. En este sentido, esta lluvia que cae continuamente, insomne, representa lógicamente la no-variación, la ausencia de diferencia –que, para los gnósticos, sería la imposibilidad de la presencia del pneuma en el mundo y para Heidegger el olvido del ser. Sin embargo, esta posibilidad lógica puede ser representada a través de una metáfora opuesta, que es la del baldío o desierto, es decir, el lugar en el que no cae lluvia en absoluto y, por esto, se mantiene idéntico en su condición. En *El desierto de los tártaros*, que es la novela preferida de Muñoz, será el lugar liminar al que es destinado Giovanni Drogo, y esta destinación es una condena vital que le conmina a escrutar el horizonte esperando que se produzca una mínima variación en esta identidad infinita: esta diferencia en lo idéntico implicaría el advenimiento del sentido. Por otro lado, el desierto es el lugar por excelencia del exiliado, del expulsado por la sociedad, precisamente porque es un entorno donde procurarse medios de subsistencia es máximamente difícil. Por esto el desierto será metafóricamente el sitio que represente la imposibilidad de echar raíz ontológica, pues en él nada –o prácticamente nada– crece.

La palabra ‘desierto’ proviene del participio del verbo latino *deserere*, que se construye a partir de la partícula *de-*, que es ‘privación’ o ‘alejamiento’, y del verbo *serere*, que significa ‘entrelazar, ligar, trabar’ o bien ‘juntar, poner en una fila’. Así, desierto es etimológicamente el lugar en el que se nos priva de ligazón o de trabazón, esto es, en los términos sloterdijkianos que utilizamos en el apartado anterior, el lugar de la imposibilidad de lo esférico⁹⁷¹, que es siempre diádico. El mismo Sloterdijk comenta

⁹⁶⁷ Beckett, “Aquella vez”, en *Teatro reunido*, 429.

⁹⁶⁸ Beckett, “Aquella vez”, en *Teatro reunido*, 429.

⁹⁶⁹ Samuel Beckett, “Catástrofe”, en *Teatro reunido*, 489.

⁹⁷⁰ Las citas anteriores en Beckett, “Catástrofe”, en *Teatro reunido*, 490.

⁹⁷¹ Quizás por esto mismo, por contraste absoluto, Antoine de Saint-Exupéry narra la amistad entre el piloto y el niño en pleno desierto.

que actualmente “[...] ha llegado a convertirse el mundo en su totalidad [en]: «Un portón a mil desiertos, vacíos y fríos»”⁹⁷².

Y entre las dos metáforas, la del desierto, que es suelo baldío, y la de la lluvia estéril, que cae de las esferas, obtenemos una escisión entre cielo y suelo que es la pérdida de toda posible relación entre horizontalidad y verticalidad. En realidad, esta escisión supone seccionar en dos lo esférico, pues la idea de esfera incluye y reúne por igual lo de arriba y lo de abajo –como, por otro lado, esta escisión también impediría la unión de la cuaternidad o *Geviert* heideggeriana, igualmente determinada en lo vertical por una relación entre cielo y tierra. Por otro lado, el mito gnóstico considera las esferas celestes como muros, prisiones o cárceles que hay que sortear, esto es, en realidad, no como una verdadera verticalidad, sino como una extensión de la horizontalidad terrestre en el mismo cielo –como decía Roberto Bolaño, como “una manta tapada por una manta que a su vez tapaba otra manta aún más gruesa y húmeda”.



Figura ‘x’.
Juan Muñoz, *The Wasteland* (1986). Bronce, linóleo y hierro.
Dimensiones variables. Juan Muñoz Estate.

Más arriba vimos cómo a la pregunta de Rafael Sierra acerca de por qué sus figuras nunca parecían tocar el suelo directamente, Muñoz respondía que “lo de tener los pies sobre la tierra es algo que no me acabo de creer”, y entonces relacionamos esto mismo con la imposibilidad de echar raíz ontológica. En la crítica que realizaba Richard Serra al Minimal éste caracterizaba estas piezas precisamente como “espacios fluidos [donde] nunca sientes que tocas el suelo [...] Muchos de esos espacios simplemente pasan por encima de ti sin dejar huella”⁹⁷³. Vemos, pues, que las declaraciones de uno y de otro

⁹⁷² Sloterdijk, *Esferas I*, 33.

⁹⁷³ Serra, “Entrevista con Hal Foster”, 436-7.

son análogas. En el caso de las palabras de Serra, parece que está prefigurando la escisión de lo esférico en la medida en que en la experiencia de estas piezas no “tocas el suelo” y, a la vez, “pasa por encima de ti”. En cualquier caso, y por cuanto concierne a nuestra investigación en torno a la obra de Muñoz, es relevante que la idea específica de baldío aparezca en una pieza tan temprana como *The Wasteland* (1986) (cf. fig. ‘x’). Aunque creemos que, de la misma manera que las metáforas de la lluvia y del frío cósmico, el baldío se constituirá en una idea marco para el conjunto de la obra de Muñoz.

Ya vimos cómo la poética minimalista podía ser considerada como la primera que verdaderamente encarna la esencia de la técnica al modo descrito por Heidegger. En aquel momento se citó también a Ernst Jünger quien, en su obra *El trabajador* estableció un ideal de hombre tecnificado, capaz de sentirse paradójicamente como en casa en un mundo dominado por la fría técnica –en el que el paisaje se acabará por parecer a “áreas volcánicas o paisajes lunares” (¿no es esto precisamente un baldío, un *wasteland* al modo de Eliot?). El origen de la idea de baldío lo hemos de situar en la extrema separación dualista cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa*, que abrió la posibilidad –junto con Galileo– para una matematización total de la realidad, esto es, que todo ente pudiera ser tratado a partir de una idea cuantitativa de unidades discretas y aparentemente idénticas. En su interpretación de la esencia de la técnica, Heidegger llevaba esto hasta el extremo, y lo establecía como un modo ontológico de desocultamiento de todo ente, que convertía potencialmente a éste en *Bestand* (‘existencias’ al modo de un *stock* de almacén).

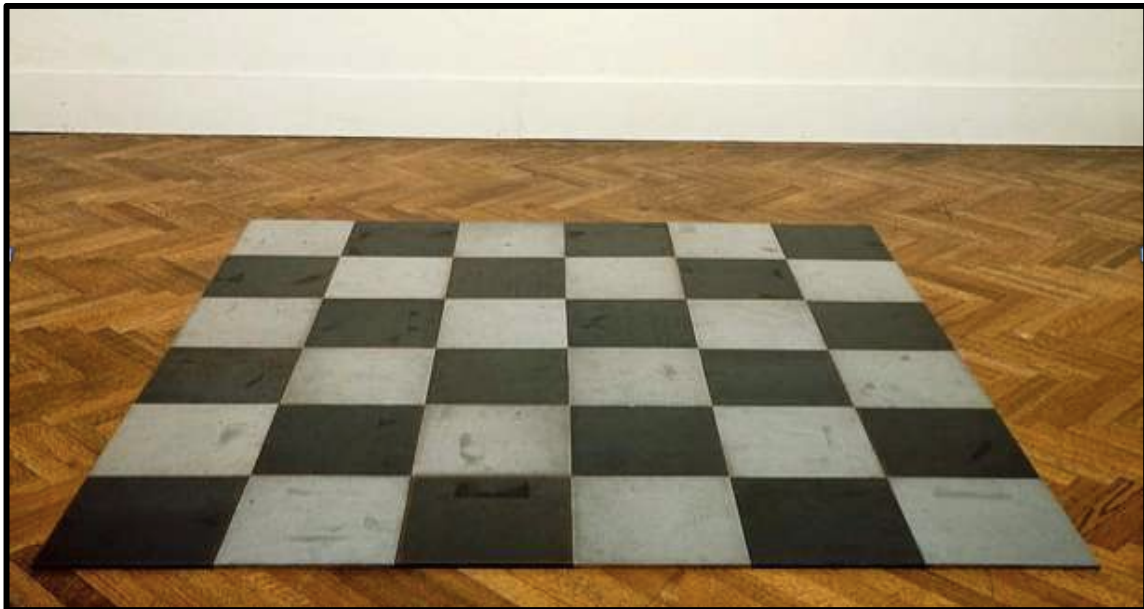


Figura ‘x’

Carl Andre, *Steel Zinc Plain*, 1969. Acero y zinc, 18 piezas de cada material, que miden cada una 30 x 30 x 0,5 cm. Tate Modern, Londres.

Parece obvio que el precedente inmediato para los suelos ópticos de Muñoz es la serie de piezas de suelo que Carl Andre creó específicamente para la retrospectiva que el Guggenheim de Nueva York le dedicó en 1970. De hecho, cada una de estas piezas (un total de 36, cada una de ellas a su vez compuesta por 36 piezas en diferentes metales) acabó siendo desgajada de lo que originalmente se presentó como una sola obra, titulada

37 Pieces Of Work –que había sido emplazada en el atrio central del museo. Cada una de estas subpiezas, segregadas de la original, pasó a tomar nombre del material con que estaban hechas cada una de ellas. Así en el caso de *Steel Zinc Plain* (cf. *supra*, fig. ‘x’) o *Magnesium Copper Plain* (cf. *infra*, fig. ‘x’). En este sentido, y siguiendo la lógica propia del Minimal, las obras tomarán su nombre de aquello que quieren poner de relieve, que es su pura y concreta materialidad. La disposición de estas piezas al modo de un ajedrezado parece ser una deliberada confrontación con la posibilidad de que la pieza produzca un efecto de ilusión óptica, es decir, se bordea expresamente el límite de aquello que la poética minimalista no podía tolerar por principio.



Figura ‘x’

Carl Andre, *Magnesium Copper Plain*, 1969. Magnesio y cobre, 18 piezas de cada material, cada una de ellas 30,5 x 30,5 x 0,5 cm. MNCARS, Madrid.

En este sentido Andre estableció que los espectadores podían (e, incluso, debían, si querían experimentarlas adecuadamente) caminar por encima de sus obras. Sólo así, a través del sentido del tacto y del sentido del oído, que devolvería al espectador una consistencia determinada (y, por lo tanto, las características concretas de ese material) se podría derrotar un posible efecto de ilusión visual. En cualquier caso, parece que el éxito de este planteamiento estaría determinado por el contraste entre el color propio del material de las piezas y el suelo sobre el que éstas estuvieran emplazadas. En el caso que nos ocupa, *Steel Zinc Plain* destaca claramente por encima del parquet en espiga en la imagen de la página anterior, hasta el punto de que parece flotar por encima del suelo –como decía Serra más arriba. Esto implica claramente una ilusión visual que derrota la voluntad de destacar la posible materialidad de la pieza, que es como si no pesara en absoluto, como si existiera en un espacio-tiempo al margen de la del resto de la sala. Por otro lado, y en virtud de este mismo ‘estar al margen’, la pieza parece crear un vórtice que deforma la gravedad de este espacio-tiempo, como si pesara mucho más de lo que pesa en realidad –casi hasta el punto de que parecen poder horadar el suelo en virtud de

este peso. Los dos efectos son complementarios, y pertenecen a *Steel Zinc Plain* en la medida en que se sitúa en el límite entre el mero objeto –mero *Bestand* heideggeriano, mera unidad acumulable– y la obra de arte. En cambio, como se puede ver en la figura ‘x’, *Magnesium Copper Plain* habría sido situada sobre un pavimento que facilitaría mucho más una posible confusión visual entre el gris de las piezas de magnesio y el gris granítico del suelo, de tal manera que podría parecer más integrada. El efecto que *Steel Zinc Plain* producía en el espectador aquí se atenúa, y la pieza se vuelve más inofensiva, por así decirlo, pudiendo el espectador, quizás, valorar esta materialidad por sí misma. Sin embargo, una contemplación más detenida acabará por producir el mismo efecto que en la pieza anterior, en el que especialmente las piezas de cobre parecerán gravitar de la misma manera que lo hacía el otro conjunto. Por esta razón Daniel Marzona afirma que estas piezas se muestran “opacas y encerradas en sí mismas”⁹⁷⁴, al modo del vórtice entrópico del que hablaba Smithson. Esta opacidad contradiría la supuesta transparencia paradigmática minimalista, y nos situaría frente al verdadero enigma que este tipo de piezas ocultan por su propia esencia –que es lo que creemos que Muñoz percibía, y la razón por la cual, a pesar de lo que dice él mismo, tomará estas piezas como paradigmáticas. Podríamos decir, entonces, que en los casos aquí comentados el efecto de ilusión visual acaba paradójicamente por ganar la partida a la inercia que proponen los materiales así dispuestos. A la vez, sin embargo, esta ilusión no se queda en meramente visual, sino que trasciende su límite para deformar el espacio-tiempo, con lo que se convierte en algo paradójicamente muy real –en el sentido lacaniano de ‘Real’. Este efecto es precisamente el que detectaba Muñoz en *Spiral Jetty* (1970) de Smithson, y en el que cifraba todo su interés.

En cualquier caso, en virtud de este vórtice entrópico no parece que el espectador pueda situarse cómodamente sobre la pieza –o se podrá situar cómodamente sobre ella tan sólo y en la medida en que al mismo tiempo pierda la perspectiva visual que contrasta la pieza con el suelo circundante. Esta incomodidad, unida en su balanceo liminar a la materialidad de la propia pieza, que bordea la objetualidad de la pieza de *stock*, nos habla, esta vez sí, y a diferencia de la mayor parte de piezas minimalistas, del marco general que estaban ocultando, esto es, el que debe su ser a la esencia de la técnica. Por esto el mismo Marzona afirmará que en estas piezas en concreto “[l]a]s *Places* [de Giacometti] vuelven a aparecer, pero ahora yerm[a]s y deshabitad[a]s”⁹⁷⁵. Se recalca así pues, de nuevo, el efecto entrópico que ha vaciado estos espacios incluso de las figuras consumidas de Giacometti, porque esta entropía tiene que ver precisamente con lo que desoculta a *todo ente*. Si estas piezas interesan y constituyen un antecedente directo para Muñoz es porque, desde el momento de su crítica al Minimal, el artista quería hablar específicamente de este desierto ontológico en el que no podemos encontrar espacio fértil para enclavar nuestra raíz existencial –pero esta vez no ‘desde fuera’, como es el efecto óptico en las piezas de Andre, sino ‘desde dentro’ (de ahí que Muñoz dijera: “¡Yo soy el que está pintando el agujero negro!”⁹⁷⁶).

Por cuanto a la influencia del barroco, como ya se vio Muñoz cita continuamente el ascendente de Borromini, a quien tenía en alta estima en función de su capacidad para construir una “unidad conceptual diferente que yo suscribo más que el reduccionismo

⁹⁷⁴ Marzona, *Arte minimalista*, 28.

⁹⁷⁵ Marzona, *Arte minimalista*, 28.

⁹⁷⁶ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, 76.

del proyecto minimalista⁹⁷⁷ –esto es, más que la inercia común a la mayor parte de las piezas minimalistas, ya analizada, y no de los dos ejemplos específicos de Andre que acabamos de describir, que serían la excepción. Esta unidad conceptual, como él mismo señala en el texto “De la luminosa opacidad de los signos”, trata de la conversión del espacio arquitectónico en “una tramoya para el efecto global de claroscuros que señalan una y otra vez lo raro del espacio iluminado”⁹⁷⁸. Podríamos trazar el origen de esta “rareza” o extrañeza del espacio en las expresiones asombradas de Santiago Amón en torno a la (aparente) ausencia de fundamentación de todo ente, “porque delante de ell[os], no hay punto alguno de referencia ni tampoco, tras ell[os], se adivina una señal que nos guíe a otra cosa”⁹⁷⁹, cuya raíz está en Heidegger.



Figura ‘x’
 Francesco Castelli, llamado Borromini, *San Carlo alle Quattro Fontane* (1634-1641). Vista parcial. Roma.

Sin embargo, éste no sería del todo el caso de la arquitectura de Borromini, en la medida en que sus conjuntos arquitectónicos sí que muestran algún tipo de direccionalidad, si bien no la que es habitual en la arquitectura religiosa, esto es, como una línea recta visual desde la entrada de la iglesia que alcanza al altar –que también, aunque no de manera principal–, sino en la forma de una culminación que apunta a una vertical entre el suelo y el cielo, entre la horizontalidad de las baldosas en su juego ilusionista y la verticalidad del lucernario, por donde penetra la luz en el templo –como se puede comprobar en la fotografía de San Carlo alle Quattro Fontane que adjuntamos: la culminación de la iglesia está justamente en la vertical que se produce entre los círculos concéntricos que marcan el centro del espacio de la nave y

el oval del lucernario. Por esto Muñoz afirma en una entrevista con James Lingwood que “se necesita a un no-creyente para construir un espacio devocional. Esto es algo que

⁹⁷⁷ Juan Muñoz, Iwona Blaswick, James Lingwood, Andrea Schlieker, “Una conversación, julio 1990” en *Monólogos y Diálogos*.

⁹⁷⁸ Juan Muñoz, “De la luminosa opacidad de los signos”, en *Juan Muñoz. Sculptures de 1985 à 1987* (Bordeaux: CAPC Musée d’Art Contemporain de Bordeaux, 1987), 16.

⁹⁷⁹ Santiago Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”.

aprendes en Roma”⁹⁸⁰. La devoción no estaría en la fisicalidad del sagrario –como Muñoz también negará el fisicalismo obsesivo de los minimalistas, con todas las diferencias entre lo uno y lo otro que se puedan establecer– sino en la capacidad de convocatoria de una extrañeza que pertenecería a la raíz ontológica de todo ente, aquí representada por una teología de la luz, que se expande en la medida en que se asciende en el espacio.



Figura ‘x’
Francesco Castelli, llamado Borromini, *Sant’Ivo alla Sapienza* (1643-1660).
Vista parcial. Roma.

Lingwood objeta un poco más allá a este argumento de Muñoz para hacerle notar que la verticalidad también implica una cierta idea de jerarquía, como un “poder desde arriba que casi envolvía a la gente en su interior”. Muñoz contesta que la vista desde abajo en el marco de una arquitectura barroca implica “un sentido de dirección centrífugo” que crea “cierta desorientación, incluso un mareo, cuando se mira desde el suelo hacia el techo”⁹⁸¹ –por otro lado, Paul Schimmel habla también de “dislocación” a propósito de la arquitectura de Borromini⁹⁸². De todas maneras, como podemos ver en el caso de la planta de Sant’Ivo alla Sapienza –“della Sapienza”, dice Anthony Blunt en su libro dedicado a Borromini⁹⁸³– se repetiría la misma concepción direccional vertical que en San Carlino, esta vez de una forma más elaborada, por el que, partiendo de una planta y una cúpula de base hexagonal, las baldosas pasarán de este hexágono (como se puede ver más arriba, encuadrado en una amplia franja de mármol gris) a adoptar una forma octogonal, complicándose de esta manera la correspondencia entre el juego visual del suelo y la forma hexagonal que se puede observar en la cúpula. Blunt afirma que “el efecto de movimiento que crea esta planta se puede apreciar con más facilidad mirando hacia arriba, a la cúpula, en la que la mirada recorre la línea del entablamento en un

⁹⁸⁰ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, 73.

⁹⁸¹ Ambas en Lingwood, “A Conversation, May 2001”, 75.

⁹⁸² Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

⁹⁸³ Anthony Blunt, *Borromini* (Madrid: Alianza Forma, 2005), 117-136.

movimiento incesante, yendo de la sencilla concavidad de un tramo a la forma partida y más angulosa del siguiente. Quizá no haya habido nunca una expresión más completa y perfecta de la idea barroca de movimiento”⁹⁸⁴.



Figura 'x'
 Francesco Castelli, llamado
 Borromini, *Sant'Ivo alla
 Sapienza* (1643-1660).
 Vista parcial. Roma.⁹⁸⁵

En cualquier caso, y como decíamos, en la figura a la izquierda podemos observar a una persona situada de exactamente sobre la rosa central del pavimento, y cómo esta posición cuadra en su vertical con el ojo del lucernario, de la misma forma que sucedía en San Carlino. A pesar del efecto de descentramiento visual y existencial que se produciría en torno al eje de esta verticalidad, según Muñoz y Schimmel, este eje existe de manera efectiva, y, por esto, como afirmaba Lingwood, acompañando a este eje una idea jerárquica –si bien complicada al infinito– que todavía resulta posible en el siglo XVII, como resulta posible para Pascal acudir a refugiarse en el regazo de lo

divino del terror producido por los espacios infinitos.

En este sentido Calvo Serraller compara en un artículo la poética de Borromini y la de Richard Serra, afirmando lo siguiente:

“Se hace cada vez más evidente la relación de Serra, no sólo con la arquitectura barroca de Borromini, sino específicamente con su característica forma de contraer y desestabilizar el espacio. En realidad, Borromini y Serra comparten una misma concepción del espacio como un

⁹⁸⁴ Blunt, *Borromini*, 120-1.

⁹⁸⁵ Nos disculpamos de antemano por la inclusión en el cuerpo de la tesis de una imagen de *stock* con las marcas de agua, lo que dificulta la lectura de la imagen. No hemos podido encontrar otra imagen que reflejara al mismo tiempo, a partir de un objetivo de ojo de pez, esta relación entre el suelo y la cúpula, y tampoco hemos querido o podido pagar la abusiva tarifa que la plataforma pide por el uso de esta fotografía. Por esta razón no hemos tenido más remedio que dejarla de esta manera.

hecho empírico y existencial, aunque el americano, igualmente agónico, despoje esta experiencia de significación simbólica⁹⁸⁶.

Esto es, en Borromini encontramos todavía un resto de “significación simbólica” del espacio a partir de esta teología de la luz aplicada en claroscuro, mientras que en Serra esta espacialidad, que es heredada del Minimal, atiende tan sólo al “hecho empírico”, pero sin embargo confrontando este empirismo, a diferencia de los minimalistas, con lo “existencial” –exactamente como sucederá en la obra de Juan Muñoz.



Figura ‘x’
Francesco Castelli, llamado Borromini,
Sant’Ivo alla Sapienza (1643-1660).
Vista parcial. Roma.

Cuando el pavimento de ilusión óptica de la teselación de Sant’Ivo es visto de forma lateral sí puede conducir efectivamente al espectador a una cierta desorientación, en la medida en que en el límite entre los diversos sentidos de las teselas, éstas parecen cobrar una tridimensionalidad inesperada, que dibujan aparentemente diferentes alturas o profundidades. No obstante, en la medida en que estas baldosas responden a una direccionalidad de conjunto, a la que se deben en tanto que tales, y que esta direccionalidad señala a un punto central, quedaría modulado el efecto de desorientación, que dependería más bien del conjunto arquitectónico en

tanto que orquestación total de elementos que del suelo en sí. Así pues, habrá que acudir a otro tipo de suelos barrocos, como los constituidos a partir de formas como el cubo, el tetraedro, el prisma, la celdilla o la rejilla, para encontrar el precedente formal directo de los suelos ópticos de Muñoz.

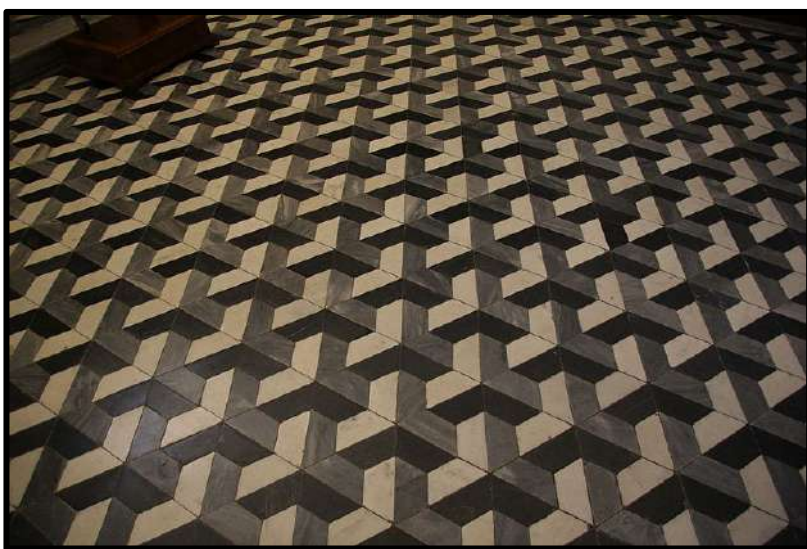


Figura ‘x’
Vista parcial del suelo de
la Cappella di San
Ranieri, Certosa di Calci,
Italia. Suelo barroco
tardío del XVIII.

En concreto el suelo que Muñoz utilizó en *The Wasteland* (1986) está diseñado a partir de la figura que se llama ‘cubo maclado’. La Cartuja de Pisa en

⁹⁸⁶ Francisco Calvo Serraller, “Una experiencia estética única”, *El País*, 26 de marzo de 1999.

Calci, Italia, fue fundada en 1366, aunque se llevó a cabo una reforma integral en el siglo XVIII, época de la que datan numerosos ejemplos de suelos ópticos en casi todas sus formas –por lo tanto, en un barroco tardío. En la Cappella di San Ranieri, patrón de Pisa, se encuentra un suelo realizado precisamente a partir de estos cubos maclados (cf. *supra* con la fig. ‘x’). Sin embargo, el contexto sigue siendo el definido por lo sagrado y lo simbólico, que ofrecen siempre una salida al espectador de su posible desconcierto visual y/o existencial. Veamos, pues, qué dice el propio Muñoz acerca de su obra *The Wasteland* a Jean-Marc Poinot:

“La primera pieza que construí, la titulé «Wasteland» en parte por el poema de Eliot y también porque ese suelo ilusionista está completamente baldío. Es una entera superficie de modelos idénticos. El suelo seco de esas piezas es el opuesto del mar pero ambos tienen un cierto paralelismo aunque parezca contradictorio [...] allí no ocurre nada. [...] Los suelos que he hecho son lisos. Exactos tanto en su geometría como en su postergación indefinida”⁹⁸⁷.

Se ha de entender “la primera pieza que construí” como una referencia específica a lo que se ha denominado ‘suelos ópticos’. Este tipo de suelos son, como él mismo dice más adelante en la entrevista y como nos hemos ocupado de mostrar, un “«device» barroco”⁹⁸⁸, un juego ilusionista que, bajo la apariencia de un relieve óptico, esconde un suelo absolutamente plano fabricado a partir de unidades idénticas. Sin embargo, en el barroco este elemento formaba parte de una gramática conjunta que, como vimos, ligaba el posible efecto óptico/existencial de la ilusión en el espectador a unos objetivos programáticos concretos, dentro de una cosmovisión también propia de ese tiempo y espacio. En este sentido, lo que Muñoz realiza es una relectura de la fuente barroca a partir de la experiencia minimalista –o, dicho de otra manera, se inventa sus propios precursores para la finalidad que a él le interesa, que no es otra cosa que hacer explícito lo que estaba implícito en el espacio que ocupaban las piezas minimalistas en virtud de la esencia de la técnica. Dicho de otra manera, Muñoz ‘minimaliza’ el suelo barroco en virtud de una práctica iterativa cuya infinitud quedaba implícita en los conjuntos minimalistas –que podían tener un mayor o menor número de piezas en función del arbitrio del artista– y que quedaba contenida en el barroco por el factor simbólico o religioso. Aquí esta infinitud se pondrá de manifiesto en toda su magnificencia y en toda su inutilidad porque, como el mismo Muñoz afirma, y en virtud del nihilismo contemporáneo, lo que se produce es una “postergación indefinida” que “no conduce a ninguna parte”⁹⁸⁹. Esta postergación sería resultado de la pérdida de todo centro en una horizontalidad que se ha desconectado de la verticalidad –y que la ilusión de ‘relieve’ hace aún más evidente, o que pone en evidencia de una manera irónica. En este sentido, si la pieza Minimal derivaba históricamente de un traslado de la pieza abstracta de la pared al suelo –a lo que los minimalistas pretendían que era el ‘espacio real’– irónicamente Muñoz devolverá el volumen de la pieza a una planitud, pero no otra vez a la propia del cuadro en la pared, sino incrustada *dentro del mismo suelo*. En este sentido lo bidimensional, lo plano, nos habla de la imposibilidad de la tridimensionalidad del ser humano en el espacio –en el que lo tridimensional sería lo esférico, lo acogedor, la posibilidad de una raigambre ontológica. Aquí encontramos el espacio ‘aplanado’, quedando tan sólo la tridimensionalidad como ilusión en el desierto, esto es, como perpetua aspiración frustrada de la integración armónica de lo humano en el mundo. El

⁹⁸⁷ Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 14.

⁹⁸⁸ Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 14.

⁹⁸⁹ Jiménez, “La reinención del hombre. Entrevista con Juan Muñoz”, 42.

baldío, pues, no es otra cosa que este relieve inútil, esta postergación hacia un infinito sin centro alguno, es decir, desconectado de toda posibilidad de verticalidad.

En los *Tres diálogos con Georges Duthuit*, dice el mismo Duthuit que para André Masson “la perspectiva occidental no es más que una serie de trampas para la captura de los objetos”. Habla del espacio perspectivista tridimensional como “espacio posesivo”⁹⁹⁰. En este sentido, ¿qué representa la falsa tridimensionalidad del suelo óptico? Creemos que en último término, este baldío representará también el resultado práctico de la acción del hombre en su explotación técnica de los recursos que guarda la tierra, que sería la conexión que permitiría a Muñoz vincular su pieza con el mundo propiamente ‘exterior’ a la sala. Una de las piezas de Muñoz que permiten establecer de forma más clara este puente entre lo interior y lo exterior lo encontramos en *Study for the Prompter* (1987-1989).



Figura ‘x’

Juan Muñoz, *Study for The Prompter*, 1987-89. Cemento, hierro y madera.
65 x 244 x 244 cm. Lisson Gallery, Londres.

Esta obra parece ser un homenaje a los *Sites/Non-sites* de Smithson⁹⁹¹, que describimos en su momento. Si lo recordamos, aquellas piezas se componían de dos partes: la primera y más evidente era un contenedor, que podía estar hecho en diferentes materiales, que guardaba o retenía un conjunto de rocas o piedras, dispuestos de cualquier manera, sin un orden particular; la segunda era un mapa colgado de la pared que indicaba *grosso modo* la zona donde Smithson habría obtenido ese conjunto de

⁹⁹⁰ Ambas en Samuel Beckett, “Tres diálogos con Georges Duthuit”, en *Proust y otros ensayos* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008), 107.

⁹⁹¹ Una obra de planteamiento muy similar a ésta lo será *Suelo con un balcón* (1987), en madera y hierro, y de dimensiones variables, que se expuso entre septiembre y noviembre de 1987 en el CAPC Musée d’Art Contemporain, y que ahora pertenece a lo Colección Arthur y Carol Goldberg, de Nueva York.

rocas. Con frecuencia este mapa era de carácter topográfico, como líneas topográficas de nivel parecen ser las que recorren el tablero de madera que es la base para *Study for the Prompter* de Muñoz. Si nos fijamos con más atención, además de estas líneas topográficas aparece marcada sobre el tablero, al bies y en un color más oscuro, una cuadrícula ortogonal que delimita al espacio en unidades idénticas, sometiendo de esta manera la irregularidad de la cotas de nivel a una regularidad que se proyecta más allá de la propia obra. Por último, al fondo de la pieza, y más o menos centrada entre los dos espacios que quedan a su derecha y a su izquierda, aparece un cuarto de esfera que es como la maqueta de la concha de un apuntador –que parece estar dibujado en su interior, observando desde allí el espacio. Sin embargo, y en la medida en que esta concha del apuntador no parece estar a escala en relación con la supuesta dimensión del territorio sobre el que está observando, la concha también podría ser identificada con el escenario de un auditorio –cuya acústica se vería beneficiada por esta forma esférica. Por otro lado, y al utilizar esta forma esférica –si bien tan sólo en un cuarto de esfera– esta concha recuerda también los característicos iglús de Mario Merz, que Muñoz tan bien conocía. Por esto también se podría decir que el apuntador que está dibujado en el interior podría estar refugiado en él frente a lo que está contemplando.

Por otro lado, y como dice el mismo título, la obra se presenta como un estudio para la instalación *The Prompter* (1988) (cf. *infra*), una de las piezas paradigmáticas de la carrera de Muñoz, en la que un enano observa, desde la caja de un apuntador, un escenario levantado sobre puntales cuyo suelo es un juego óptico de baldosas en linóleo –material que emplea habitualmente Muñoz para sus suelos ópticos.

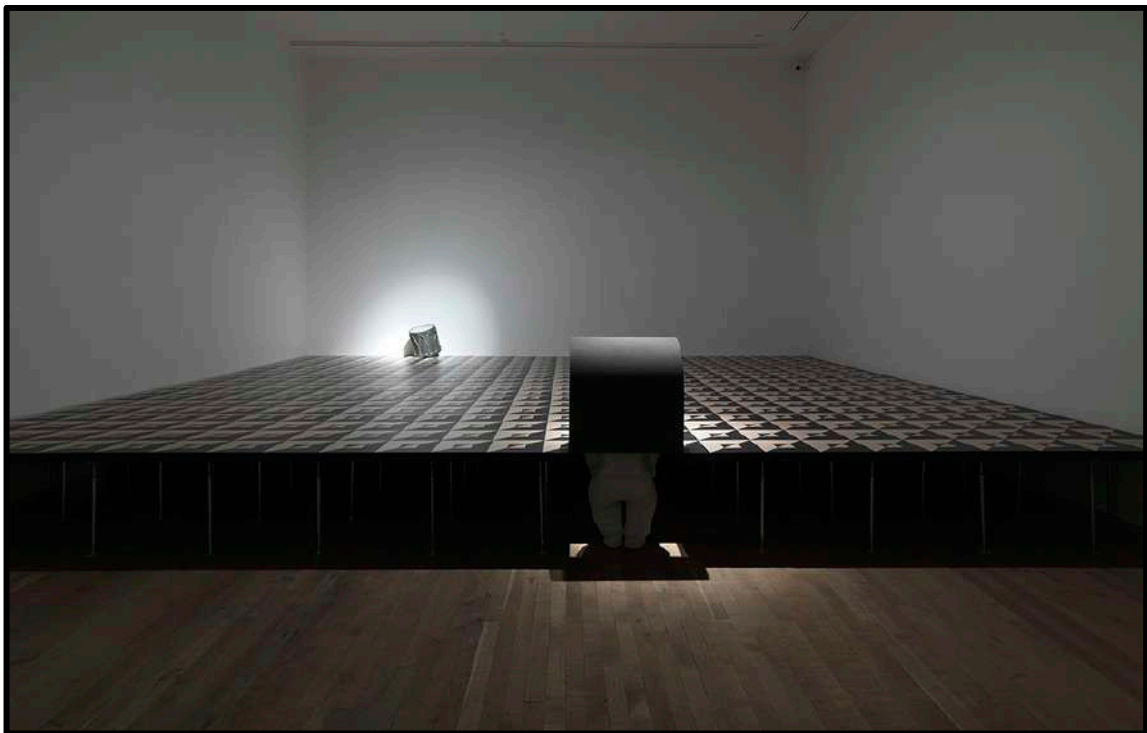


Figura 'x'

Juan Muñoz, *The Prompter*, 1988. Bronce, hierro, linóleo, papel maché y madera.
Dimensiones variables. Tate Modern, Londres.

Si comparamos ambas imágenes podemos observar las similitudes y diferencias, así como el proceso de transformación de una pieza en otra. En ambos casos se trata de un

tablero de madera elevado –uno sobre caballetes y otro sobre puntales. En el caso de la pieza ‘preparatoria’, la trama ortogonal, con lo que ésta implicaba teóricamente, se ha acabado transformando en un suelo óptico en la pieza ‘definitiva’. Esto resulta de mucho interés en la medida en que vemos que la trama ortogonal, que disciplinaba la irregularidad de las cotas topográficas, parece tener una correspondencia directa con la repetición en unidades idénticas del suelo óptico. En este sentido, las propiedades de los suelos ópticos en *The Wasteland* (1986) y *The Prompter* (1988) pueden considerarse las mismas en general si tenemos en cuenta las declaraciones de Muñoz que citamos un poco más arriba. Siguiendo con la comparativa, observamos que la concha de un cuarto de esfera se ha transformado en una verdadera caja de apuntador, aunque debido a su pequeño tamaño cabría solamente un enano. La diferencia más reseñable es que en *The Prompter*, a diferencia de *Study for The Prompter*, aparece al final del escenario un elemento de interés visual, que es un tambor –en bronce–, en cuya superficie aparecen repetidas el mismo motivo geométrico del suelo óptico. En este sentido, la unidad básica que emplea Muñoz para su ilusión visual –más allá de los elementos propiamente geométricos que componen la figura– parece ser cierto tipo de pirámide desmochada o que tiene un oquedad en su punta. Si prestamos atención a la figura ‘x’, por ejemplo a las unidades que se encuentran a la izquierda de la caja de apuntador, podremos ver que su efecto visual consistiría en sobresalir como un volumen hacia afuera. Creemos que esta forma específica recuerda a los paneles de aislante acústicos con forma piramidal (cf. *infra*) que se utilizan para insonorizar estudios de radio, de grabación, etc., con la única diferencia que los propuestos por Muñoz tienen la punta descabezada, como si contuvieran una pequeña depresión en su interior.

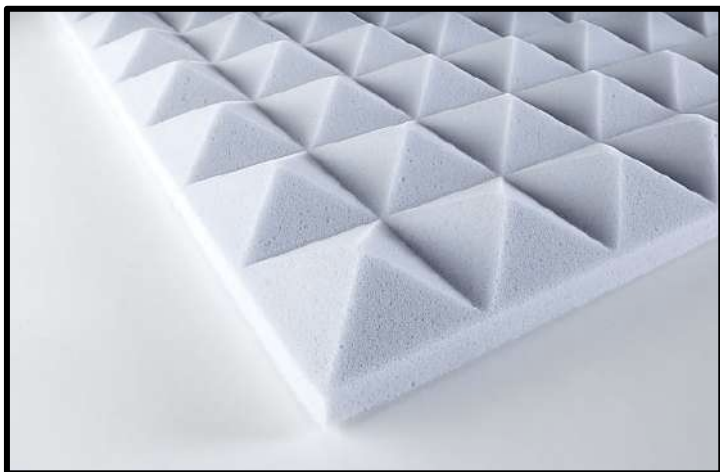


Figura ‘x’
Panel de aislante acústico en espuma y forma piramidal.

Aventuramos que esta forma no es casualidad, y casa con la lógica general del conjunto. El recorrido completo entre el apuntador y el tambor estaría surcado por esta forma que atenúa o absorbe [de forma hipotética] el sonido casi por completo. Hemos observado, además, que en las diferentes

instalaciones de esta pieza las unidades de linóleo orientan su lado claro o ‘iluminado’ (en virtud de la ilusión visual) siempre en el sentido en el que se encuentre el tambor, como apuntando hacia éste, o como remarcando la dirección entre apuntador y tambor. En cualquier caso, no es sólo que el tambor no tiene quien lo pueda tocar, sino que si lo hiciera su sonido tampoco podría llegar, en virtud de esta ilusión visual, al apuntador, que se mantiene así en una espera infinita. Así pues, la pieza trata de la imposibilidad y del silencio en la comunicación entre ambos puntos de interés visual y, por esta razón, pensamos que el artista no habría estimado necesario que los espectadores caminaran físicamente por encima de esta instalación, como es el caso de *The Wasteland*. El baldío sería el mismo silencio y la espera infinita, por imposible, de advenimiento del sonido, de la palabra, de la acción.

Por cuanto a la relación entre ambas piezas, la ‘preparatoria’ y la ‘definitiva’ (que ponemos entre comillas porque las dos son perfectamente autónomas por sí mismas), nos interesa remarcar de nuevo la correspondencia que existe entre la trama ortogonal que somete la irregularidad de las cotas en la superficie de madera de la primera, y que parece referir simbólicamente a un espacio exterior, y su transformación en la ilusión visual en la segunda, que Muñoz considera un baldío de piezas idénticas. Decía Muñoz que sus suelos eran “exactos tanto en su geometría como en su postergación indefinida”. En *El Innombrable* de Beckett se dice también: “Basta de concesiones al espíritu de geometría”⁹⁹². Este espíritu es el que, partiendo de Descartes, se acaba manifestando de un modo dominante en todo el cosmos como modo de desocultamiento de todo ente, que queda así desenraizado ontológicamente –que es el estado último en el que encontramos a los personajes de Beckett. El suelo óptico de Muñoz, pues, implica una extensión infinita en la medida en que así lo requiere la esencia de la técnica, y por esto va mucho más allá de la sala en donde se exponen las piezas.

Desde este punto de vista, y en la medida de la arbitrariedad subyacente en la iteración minimalista, Muñoz adaptará también a su antojo la extensión de los suelos ópticos a las posibilidades concretas que le ofrezca el espacio para su instalación. En este sentido, y aunque el propio artista ya no estaba vivo y, por esto, no pudo lógicamente supervisar la instalación de su obra, resulta sumamente interesante comprobar cómo se adaptó “The Wasteland” al espacio proporcionado por el Hangar Bicocca para la retrospectiva de Muñoz del año 2015, como se puede ver en la figura siguiente:

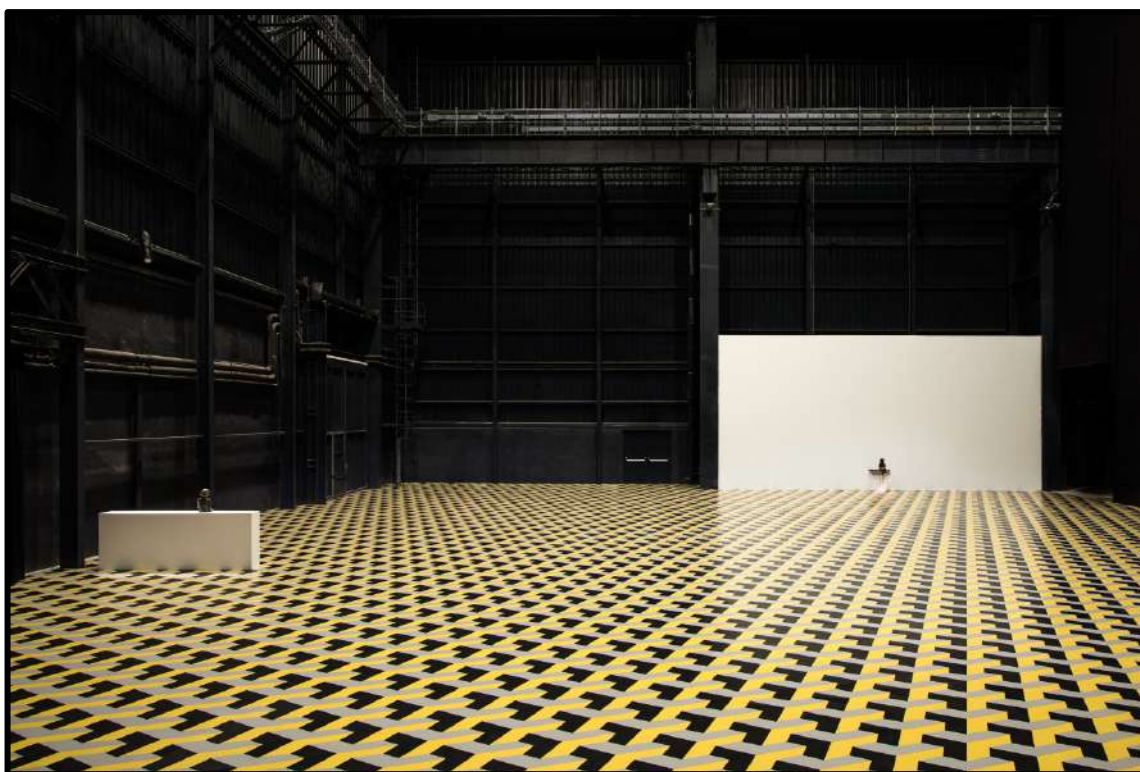


Figura ‘x’.
Juan Muñoz, *The Wasteland* (1986). Bronce, linóleo y hierro.
Dimensiones variables. Juan Muñoz Estate.
Instalación en el Hangar Bicocca de Milán, 2015.

⁹⁹² Beckett, *El Innombrable*, 118.

La pequeña dimensión de los muñecos de ventrílocuo –situados a mitad del plano, a la izquierda sobre un murete, y a la derecha, al final del espacio, sobre una balda que cuelga de una pared blanca como un enorme lienzo en blanco, o como una pantalla de proyección descomunal– pone de manifiesto la enormidad del suelo óptico en esta instalación curada por Vicente Todolí –uno de los mejores conocedores de la obra del artista, y que ya trajo la obra de Muñoz a la Tate Modern para una retrospectiva en 2008. De esta manera se enfatiza y se exagera la infinitud baldía y la “postergación indefinida” del espacio en su búsqueda de un posible centro, así como la aparente inutilidad para desempeñar este papel de centro (¿visual?) de las dos figuras mínimas –y decimos ‘aparente’ porque este aspecto específico se discutirá más adelante.

Lo que Muñoz viene a decir respecto a la pieza *Minimal* es lo siguiente: ‘es una ilusión que esto que estoy mostrando aquí [a partir de las propiedades de estos suelos ópticos] no estuviera ya en la pieza minimalista, porque éste era en realidad su fundamento’. Y también: ‘es una ilusión que la pieza minimalista pueda convocar al espectador sin tener en cuenta su estado existencial particular, como lo demostrará el efecto que estos suelos tendrán en mi espectador, que no es [o será] meramente visual’. Estas ‘ilusiones’ de las que hablamos apuntan a la línea de flotación del minimalismo, a su supuesta neutralidad y transparencia, y nos muestran que, como veíamos, se fundamenta en tres tipos de ocultamiento que ahora se ponen de manifiesto.

Por esto, frente al supuesto trasiego del espectador en torno a la pieza minimalista, Muñoz invoca el recurso del suelo óptico para convertir su pieza “en un lugar de tránsito”⁹⁹³. Este tránsito no será un mero caminar o pasearse por encima sin más efecto, sino que pretende incidir en la interioridad del espectador de determinada manera, como veremos en la tercera parte de la tesis. Aunque podemos adelantar que, de nuevo frente a la pieza *Minimal*, lo que Muñoz pretende es *ponerle en riesgo*. Es decir: lo que Muñoz trata de conseguir es de sí paradójico, y es que el espectador se ponga en movimiento real (interior) a partir del no-movimiento real –o partir del movimiento ilusorio– de las piezas del suelo por las que transita. Y que este movimiento no sea meramente perceptivo u óptico, sino que apunte exactamente a la posibilidad que el propio ser humano se convierta también en ‘existencias’, esto es, que su interior sea transformado en un baldío. James Lingwood afirma que “el suelo óptico está ahí para incrementar la experiencia del espectador, la sensación de estar no frente a la obra, sino dentro de ella. Creo que [Muñoz] estaba, en cierto grado, jugando con el Minimalismo –esculturas sobre las que puedes caminar, como las de Carl Andre. Pero realmente estaba más interesado en los suelos romanos o barrocos de tramas incrustadas en piedras o mármoles de diferentes colores que estaban hechos de ciertos elementos repetitivos”⁹⁹⁴. Lo curioso es que Lingwood no especifica en qué consiste el juego que Muñoz realiza a partir del planteamiento minimalista, cosa que nosotros sí hemos tratado de desentrañar. En este sentido vimos que las piezas de Carl Andre (*Steel Zinc Plain* y *Magnesium Copper Plain*) perdían precisamente su efecto más notorio –la capacidad de suscitar ilusión visual y, además, una deformación palpable en el espacio-tiempo– cuando el espectador se encontraba justamente pisándolas, encima suyo, que irónicamente era el objetivo del propio artista. Sin embargo en Muñoz resultará justamente al contrario: el efecto se sostiene precisamente cuando se pisa el suelo óptico, no cuando se está fuera de él. De todas maneras, y en la medida en que representan una infinita repetición de lo

⁹⁹³ Poinso, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinso”, 14.

⁹⁹⁴ Lingwood, “The Restless Storyteller”.

idéntico, Muñoz se inclinará por ocupar todo el espacio posible de la sala, para que no haya posibilidad de escapatoria para el espectador, ni contraste con otro tipo de suelo.

Pero este baldío de los suelos ópticos, pura repetición de piezas idénticas y, por lo tanto, proyección del dominio de la esencia de la técnica, tiene una contraparte que, en *The Wasteland*, es el muñeco de ventrilocuo. En dos entrevistas diferentes –con Carlos Jiménez y con Paul Schimmel– Muñoz aclara el papel del suelo en relación con el muñeco de ventrilocuo, y viceversa. Por un lado, en la entrevista con Jiménez reitera que su mayor interés es el tránsito del espectador por esta superficie absurda de elementos infinitamente repetidos, pero que este tránsito se realice “mientras la figura [del muñeco del ventrilocuo] lo observa”⁹⁹⁵. Por otro lado, a Schimmel le confiesa que los suelos ópticos le “ayudan a magnificar la tensión interna de la figura. Crean un espacio psicológico para la figura que permea la percepción del espectador”⁹⁹⁶. Esta figura no es una figura cualquiera: se trata, como se ha dicho, de un muñeco de ventrilocuo, al que le falta lo más importante –su razón de ser–, que sería el propio ventrilocuo.



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *The Wasteland* (1986).

Detalle del muñeco de ventrilocuo.

Juan Muñoz Estate

Un muñeco de ventrilocuo sin su correspondiente ventrilocuo parecería a primera vista un objeto vacío, inútil, exactamente igual que el suelo baldío sobre el que se está proyectando desde su estante. Dice Muñoz que el muñeco de ventrilocuo en *The Wasteland* está diseñado expresamente en un tamaño pequeño para contrarrestar la enormidad del espacio sobre el que se sitúa. Curiosamente, su dimensión no se empequeñece todavía más en la medida en que se amplía el espacio de suelo óptico –como sucederá en la instalación de la pieza en el Hangar Bicocca, que acabamos de citar (cf. fig 'x'). Esto es

posible porque, como dice Muñoz, el muñeco “absorbe el espacio debido a la escala. Puede permanecer muy cómoda en un espacio enorme, sin necesidad de ardidés, sin punto de fuga. Contiene su propio punto de fuga”⁹⁹⁷. Esta declaración se ha de entender en contraposición a las piezas minimalistas, que se insertan en el espacio sin dominarlo en absoluto, sino más bien siendo dominadas –en cuanto que integradas– por éste, en la medida en que dependen de la forma de desocultar que propicia la esencia de la técnica. Es decir: la pieza Minimal no es capaz de ‘crear su propio espacio’, como decía Richard Serra, sino que se inserta en esta determinación preexistente cuya condición ocultará al mismo tiempo. Así, la comodidad o conformidad de la pieza minimalista en el espacio

⁹⁹⁵ Jiménez, “La reinención del hombre. Entrevista con Juan Muñoz”, 42.

⁹⁹⁶ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

⁹⁹⁷ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 36.

isotrópico se debería a una ausencia de entidad o de ‘personalidad’ propia, pues en nada se opondrá a la determinación marcada por éste, antes bien, se constituye en su vehículo más propio. En cambio, la comodidad del muñeco de ventrílocuo sobre la enormidad del espacio exterior se ha de buscar en la razón contraria. El giro irónico muñociano se encuentra en que el muñeco de ventrílocuo, desprovisto de razón de ser interior, que sería precisamente la voz o *logos* emitido por el ventrílocuo, domina el espacio con mucha mayor efectividad que la pieza minimalista, que también está desprovista de razón de ser interior –es decir, a diferencia de ésta, sí conseguiría tener entidad o ‘personalidad’, esto es, una presencia de orden opuesto al que Fried reservaba para los objetos Minimal. Pero, ¿de qué manera conseguiría tener entidad o ‘personalidad’ el muñeco de ventrílocuo, que está desprovisto de razón de ser?

Creemos que esto sería posible a partir de la contraposición de los vacíos interiores de ambos tipos de pieza. En este caso el vacío interior del muñeco de ventrílocuo, que no está al alcance del espectador, pues se presenta a la vista como una forma densa y opaca, se constituye en “su propio punto de fuga”, que sería capaz de absorber y de dominar el espacio que aquí es exterior a ella. La sonrisa irónica de la figura contribuye a incrementar esta sensación de dominio, que es paradójico: el muñeco de ventrílocuo, que está vacío de sentido en tanto que tal, adquiere sentido y, por esto, dominio sobre el espacio, en la medida en que está implicando e invocando la verdadera naturaleza del vacío interior propio de la pieza minimalista, vacío que domina el mundo a través de la esencia de la técnica y que la propia pieza minimalista negligía. Es decir, su dominio es posible porque paradójicamente pone de manifiesto el estado real de la condición ontológica en el mundo para todo ente –y que, en este mismo movimiento, dejará de incluirle como ente dominado. De esta paradoja tiene una seguridad absoluta, que es lo que se reflejaría en el rictus congelado de su cara. Por otro lado, y de forma complementaria, recuerda por la vía negativa que existe una posibilidad más allá de ser desocultados por la esencia de la técnica, una posibilidad todavía más profunda y ‘originaria’, como diría Heidegger.

Desde este dominio el muñeco observa a los espectadores que transitan por el espacio desustanciado e inerte –a pesar de la ilusión óptica de movimiento. Y esta mirada los fija –quizás, al modo de Sartre en *El ser y la nada*– en tanto que posibilidad de devenir objetos, esto es, de incurrir en el riesgo de ser desocultados por la esencia de la técnica y, por esto, de perder la posibilidad de enraizarse en el mundo –algo que el propio movimiento óptico de la trama parece negar, pues, desde su pura identidad indiferente, no deja resquicio alguno a la diferencia. Recordemos cómo Muñoz afirmaba que “el subconsciente [era] mucho más grande”⁹⁹⁸ que cualquier espacio exterior, por más infinito que éste fuera. El poder del muñeco de ventrílocuo estará en hacer de cámara de resonancia para la psique del propio espectador, poniéndolo sobre aviso sobre su propia condición caída. A diferencia del espacio de la pieza minimalista, evocado en el suelo óptico, que es de naturaleza centrífuga, la pequeña pieza acabará por concentrar una fuerza centrípeta colosal. En este sentido, *parece saber mucho más* que el espectador. Por esto, si volvemos por un instante a la cosmovisión gnóstica, podrá dar la impresión de ser un arconte que vigila frente a sí el laberinto desustanciado del mundo, y tras de sí el muro implacable de su esfera celeste particular. Por esto en la entrevista con Jean-Marc Poinot Muñoz concluía: “Yo lo he observado; realmente el espectador ya ha dejado de importarle [al muñeco de ventrílocuo]”⁹⁹⁹. En realidad deja de importarle

⁹⁹⁸ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, en *Juan Muñoz. Double Bind*, 77.

⁹⁹⁹ Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 15.

porque su indiferencia es la garantía de su propio dominio, de su propio relieve ontológico, en el mar de lo que tiene un relieve meramente óptico, pero jamás ontológico. Esta esfinge gnóstica no nos plantearía ningún dilema audible –porque está privada de toda capacidad de habla– sino que su pregunta y su respuesta se encontrarán en el silencio, que nos aterra mucho más que las palabras, y que habrá de resonar en el propio espectador. El silencio será en este caso equivalente a la esterilidad del baldío, que señala a la pregunta por el posible olvido del ser. En virtud de esto se volvería máximamente elocuente, si hemos de creer a Heidegger, porque nos obligaría a plantearnos la pregunta más fundamental para nosotros en tanto que ‘ser-ahí’, en tanto antes que tienen esta relación especial con lo ontológico. Desde este punto de vista, ¿no es cierto que el suelo óptico, al impedir al espectador la integración (visual) con el suelo, lo expone, es decir, lo destaca precisamente como un ‘ser-ahí’ (encima) y, por esto, refuerza su sensación de ‘haber-sido-arrojado’? Es decir, lo pone en situación y lo prepara para recibir seguidamente la mirada objetivante del muñeco de ventrílocuo, que, como decía Muñoz, ampliará esta sensación existencial al infinito en virtud de su espacio interior vacío. Esta elocuencia del silencio resulta imposible en el marco de las piezas minimalistas en virtud de los tres tipos de ocultamiento (de su esencia).

Además de este conjunto de conceptos propiamente espaciales, Muñoz relacionaba *The Wasteland* con un concepto temporal correspondiente, por el que, como decía más arriba, propiamente en este espacio “no ocurre nada”. Esta correlación tiene su origen, entre otras fuentes, en la lectura que Muñoz hace de Smithson, quien, en la siguiente cita, parece hablar en primer lugar de la infinitud espacial de los suelos ópticos muñocianos:

“[Las piezas *Sites/Non Sites*] montan un diálogo entre el espacio interior de exhibición y los lugares exteriores [de donde proviene el material pétreo que se muestra en el espacio interior de exhibición, como ya vimos]... Parece que no importa lo lejos que vayas, [porque] siempre serás devuelto a tu punto de origen... Se te confronta con un horizonte que se extiende; puede extenderse más y más hacia adelante, pero súbitamente te encuentras con que el horizonte se está cerrando sobre ti, a tu alrededor”¹⁰⁰⁰.

En el baldío del suelo óptico muñociano está implicado, como vimos, un infinito que puede ser extendido de forma arbitraria en función de las posibilidades de la sala. Este infinito apunta en todas direcciones excepto en una: la nuestra. En la medida en que esta extensión es idéntica, y su centro está infinitamente pospuesto, “no importa lo lejos que vayas, [porque] siempre serás devuelto a tu punto de origen”, como dice Smithson. Es decir, uno siempre estaría en el punto de origen en la medida en que en esta infinitud no hay propiamente ni origen ni fin, y porque tampoco hay punto de orientación alguno que lo permita. En *El Innombrable* Beckett dice algo parecido: “Lo esencial es que no llego nunca a ninguna parte, que no estoy nunca en ninguna parte”¹⁰⁰¹. Es decir, mientras que Smithson destaca que se nos fuerza a volver “al punto de origen”, Beckett resalta que no se llega nunca a ningún punto de destino. Es por esto que el horizonte es al mismo tiempo ‘cierre’, y es cierre precisamente sobre el ser cuya existencia está determinada por la diferencia ontológica. Por otro lado, este tipo de asertos nos permitió hacer compatibles la infinitud desustanciada por el modo de desocultamiento propio de la esencia de la técnica con el cierre del mundo característico de la cosmología gnóstica. Vimos pues, que apertura (infinitud) y cierre (cósmico) podían responder a un mismo

¹⁰⁰⁰ Smithson, *Writings*, “Fragments of an interview with P. A. [Patsy] Norvell” (1969), 192.

¹⁰⁰¹ Beckett, *El innombrable*, 94.

fenómeno, determinado por la pérdida de este “punto de origen” o punto de orientación ontológica. En “Incidents of Mirror-Travel in Yucatan” Smithson reiteraba que esta “cerrazón” infinita que cae sobre nosotros era al mismo tiempo “apertura” infinita [*“it is closedness in openness”*, decía]¹⁰⁰². Sin embargo, aportaba un matiz temporal –que es lo que nos interesa en estos últimos párrafos– para decir que un espacio así “puede ser acercado” en la medida de este cierre, “pero [en cambio] el tiempo [siempre] está en la lejanía”¹⁰⁰³. Esto no es tan simple: lo que quiere decir, en realidad, es que el tiempo implicado sería un presente perpetuo del que se mantendrían siempre alejados pasado y futuro, o que el futuro jamás se acerca –“no hay mañana”, decía Smithson. Esto, como ya veníamos viendo, lo vincularía con la ausencia trágica de culminación triasiana que la obra de Muñoz y la de Smithson comparten con el mundo de Beckett. En *Malone muere* se decía al respecto: “[...] vivir es errar en completa soledad al fondo de un momento ilimitado”¹⁰⁰⁴, en el que el “fondo” es el vórtice entrópico smithsoniano. Por otro lado, será precisamente esta ausencia de acontecimiento lo que tendrá que solucionar el espectador a partir del planteamiento silencioso del espacio y de la figura del muñeco del ventrílocuo.

Así pues, la ‘activación’ del suelo óptico por el paso del espectador, a diferencia de las piezas de Andre, alcanza todo lo ocultado y reprimido por los postulados Minimal, y se proyecta y tiene fuerza gracias precisamente a ello –de la misma manera que, inversamente, la pieza minimalista quedaba sometida a una inercia incapaz de activar este espacio. Esta “magnificación” de lo interior, por otro lado, parte del espacio y el tiempo determinado por la esencia de la técnica y alcanza la ausencia de raíz ontológica en la interioridad del espectador. Se implicará, pues, la condición ontológica del mundo en tanto que tal.

Por otro lado, y además de lo que hemos denominado ‘minimalización’ de los suelos barrocos –o, lo que es lo mismo, la relectura del suelo barroco a través de los postulados minimalistas– en sus suelos ópticos Muñoz también recoge la influencia de la lógica estética de la arquitectura posmoderna.

Afirma Jameson que el historicismo de la arquitectura posmoderna –como el de Charles Moore en el que caso que ilustra la imagen superior, aunque se trate de un ejemplo extremo de cita y de collage historicista– supone una amalgama de elementos que “sobresalen de sus soportes anteriores como si levitasen libremente [...] convirtiéndose cada uno en un signo o logo de la propia arquitectura”¹⁰⁰⁵. Es decir, se convierten en objetos ‘planos’, sin tridimensionalidad alguna ni en el espacio ni en el tiempo, a pesar de su referente histórico directo. Dicho de otra manera, se anula la relación entre figura y fondo no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. El efecto es de irrealidad, de falsedad, de escenario meramente teatral cuya propuesta óptica está diseñada para el engaño y, por esto, como no existiendo aquí y ahora, y así, sin ‘peso’ real en el mundo – en el fondo, como lo que contemporáneamente fue calificado como *simulacro*. En este sentido, Jean Baudrillard tomará estas características como las propias del *Zeitgeist* posmoderno, en el que el signo apunta al signo y a nada más, estableciéndose el mundo como laberinto semiótico inmanente, en el que no se puede encontrar centro o referente

¹⁰⁰² Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in Yucatan”, 119.

¹⁰⁰³ Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in Yucatan”, 119.

¹⁰⁰⁴ Beckett, *Malone muere*, 93.

¹⁰⁰⁵ Fredric Jameson, “Equivalentes espaciales en el sistema mundial”, en *Teoría de la postmodernidad*, 130.

‘real’ alguno. Es decir, desde un punto de vista metafísico más o menos tradicional se trataría de un baldío ontológico a la manera supuesta por Muñoz, y que venimos utilizando como supuesto fundamental para esta tesis.



Figura ‘x’.

Charles Moore, Peretz Architects, *Piazza d'Italia* (1978; restaurado en 2004). Las Vegas.

Respecto a la ‘levitación libre’ jamesoniana de los elementos arquitectónicos posmodernos, recordemos cómo Richard Serra afirmaba de forma análoga que la pieza minimalista implicaba “espacios fluidos [donde] nunca sientes que tocas el suelo”¹⁰⁰⁶. Por otro lado Jameson interpretará la arquitectura de los edificios corporativos u hoteles realizados con la técnica del muro-cortina de cristal, de principios de los ochenta –que pertenecen más bien a la última iteración del Estilo Internacional–, como primeros representantes de la tradición posmoderna. Y en relación con esta relación modificada con la gravedad física afirmará que (aunque este fragmento ya se citó respecto a los cubos de cristal de Robert Morris, *Untitled* (1965), si bien en la nota al pie 224):

“Esta gran extensión de ventanas, con su bidimensionalidad que desafía a la gravedad, transforma instantáneamente el suelo firme de nuestro caminar en el interior de un proyector de diapositivas cuyas figuras acartonadas se autoperfilan por todas partes a nuestro alrededor”¹⁰⁰⁷

La mutación de nuestro cuerpo en “figuras acartonadas” implica un cierto tipo de bidimensionalidad –en la medida en que se presentan como meros perfiles, según Jameson, igual que lo hacían, según decía más arriba, “los signos y logos de la propia arquitectura” posmoderna– que, a la vez, queda proyectada *como en tres dimensiones* –de ahí la idea del “proyector de diapositivas”. ¿No es el suelo óptico muñociano también una “bidimensionalidad que desafía a la gravedad” en la medida en que

¹⁰⁰⁶ Serra, “Entrevista con Hal Foster”, 436-7.

¹⁰⁰⁷ Jameson, *El posmodernismo*, 34.

visualmente implica la tercera dimensión y que, por lo tanto, “transforma el suelo firme de nuestro caminar” en algo inseguro, en virtud de una cierta ‘levitación’, impidiéndonos de esta manera fijar una raíz existencial? Así pues, Muñoz tomará también la influencia de la planitud de los elementos arquitectónicos tal y como se utilizan en la arquitectura posmoderna y los concentrará en sus suelos ópticos, cuyo efecto fenomenológico en el espectador será equiparable al de esta ‘levitación’. El efecto de caminar por uno de estos espacios de trampantojo óptico será el de haber perdido pie en el mundo, el de estar flotando (¿libremente?) en el espacio –y, por esto, también sin orientación *en el tiempo*, exactamente igual que el historicismo de la arquitectura posmoderna. O quizás también –como veremos más adelante– precisamente porque uno se convierte en ontológicamente ligero, porque no se puede relacionar con el suelo, *empezaría a notar su propio peso*, es decir, el peso de un ‘haber-sido-arrojado’.

A nivel general, y más allá de la estética particular de los edificios posmodernos, de su manera de combinar motivos e integrarlos en la arquitectura de una cierta forma, se va a invocar una transformación de la espacialidad de ámbito planetario, que Jameson denomina “hiperespacio posmoderno”. Esto, para él, y a partir de un presupuesto marxista, tiene que ver con el estadio último y más perfeccionado del capitalismo, que se habría convertido en una red *descentralizada* global que nos sobrepasaría cognitivamente y, por esto, nos mantendría no sólo presos de ella, sino también desorientados. En este sentido sostiene Jameson que se habría “conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable”¹⁰⁰⁸. En relación con la obra de Muñoz, la infinita repetición de los suelos ópticos implicaba también un descentramiento continuo en el que la posibilidad de orientación –por lo menos, *dentro* de la superficie concreta del suelo– devenía inviable. La escala planetaria implicada por Jameson y, por otro lado, por Muñoz –pues la trama óptica era potencialmente infinita–, lo acercaban aún más a un marco gnóstico que, por definición, estaba históricamente referido al planeta y a sus esferas, en donde la razón de ser no estaba ubicada en el planeta en sí, sino en la mente del demiurgo creador. De todas maneras, ¿qué es la idea de simulacro sino la de una copia sin ‘original’ alguno? ¿Y qué es esta idea sino la constatación gnóstica de que lo ‘original’ no puede existir en este mundo, y que lo que existe aquí es efectivamente ‘copia sin original’, porque está producido por este dios menor? En cualquier caso, y más allá del mito gnóstico, filosóficamente, como en Heidegger, la desorientación en el mundo provendría de la pérdida de un centro ontológico al que poder referirse y a partir del cual otorgar sentido a la conjunción de los entes.

A partir de estas consideraciones creemos que los suelos ópticos muñocianos se deberán contemplar necesariamente también dentro del marco general de los referentes visuales y culturales de su época, y específicamente dentro de los proporcionados por la arquitectura posmoderna –con la que, por otro lado, Muñoz estaba muy familiarizado, como mostramos en la primera parte de la tesis. Estos ejemplos visibles a gran escala en la piel de los edificios contemporáneos permitieron a Muñoz una exploración mucho más congruente del recurso de los suelos ópticos, y su reinterpretación y reintroducción

¹⁰⁰⁸ Jameson, *El posmodernismo*, 97.

desde la época barroca, pasando por la experiencia del Minimal –y la de otros artistas de los setenta como Nauman o Merz.

Según el propio Muñoz, hay un tipo de piezas suyas, pertenecientes a la primera parte de su carrera, que están directamente relacionadas con la naturaleza de estos suelos ópticos. A James Lingwood le confesará que “sólo [años] más tarde me di cuenta claramente de que había una relación muy fuerte entre el pasamanos y el suelo; los dos tienen que ver con el caminar y la inseguridad”¹⁰⁰⁹. En relación con la teoría de González Panizo, que se enmarcaba en Deleuze, ya hablamos de la pieza *First Banister* (1987, cf. fig. ‘x’) o ‘primer pasamanos’, y lo hicimos en aquella ocasión para explicar que en González Panizo esta pieza era el máximo representante de la “diferencia-cero”, esto es, de un pliegue de representación absolutamente cerrado en sí, en el que, como se dijo ‘no habría ningún devenir’. Para la interpretación de esta pieza deberíamos tener en cuenta no sólo la pieza por sí misma, sino en relación a estos suelos, como afirma el mismo Muñoz. Por esta razón hemos de observar una regla general, por la que siempre aparecerán ambos elementos por separado: cuando se presenta un suelo óptico no hay pasamanos, y cuando se muestra un pasamanos se hace sobre una pared que no confronta ningún suelo óptico. Se produciría así una escisión entre lo que podría ayudar a apoyarse y a fijar la propia posición y el suelo que desestabiliza nuestra posición.



Figura ‘x’.
Juan Muñoz, *The Other Banister* (1988).
Madera y metal.
Colección privada,
España.

Si *First Banister* (1987) era una barandilla recta, detrás de la cual se insinuaba o escondía una navaja abierta, en el caso de *The Other Banister* (1988) el pasamanos de madera presenta una leve distorsión en su recorrido, una curva

sutil, casi elegante; por otro lado desaparece la navaja abierta. En el caso de la pieza de 1987 la navaja representaba una amenaza latente para aquellos que se atrevieran a utilizarla –el corte podía ser profundo, y esta profundidad quería implicar no sólo una amenaza física, sino también ontológica, en la medida en que afectaba a la seguridad y estabilidad del ser; esto le ponía sobre aviso acerca de su propia (y peligrosa) condición, que era caída (de ahí que necesitara un pasamanos, pero que a la vez el pasamanos fuera un claro aviso). En el caso de *The Other Banister* la leve deformación de la madera nos muestra que González Panizo se equivoca en su tesis de que éstos representan el no-devenir o devenir-cero. Lo que parece suceder aquí es que el propio material constitutivo, que es la madera, ha reaccionado visiblemente al posible gesto de ser

¹⁰⁰⁹ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, *Monólogos y Diálogos*, 36.

agarrado para apoyarse y, al hacerlo, ha demostrado que tiene un tipo de ‘vida’, esto es, de movimiento *interior*. Su posición no estaría fijada para siempre, como parecía ser el caso de *First Banister*. El ‘gesto’ de este pasamanos, que ha quedado fijado momentáneamente de esta manera, puede parecer banal, pero se convierte en este marco de interpretación en una mueca irónica de implicaciones cósmicas.

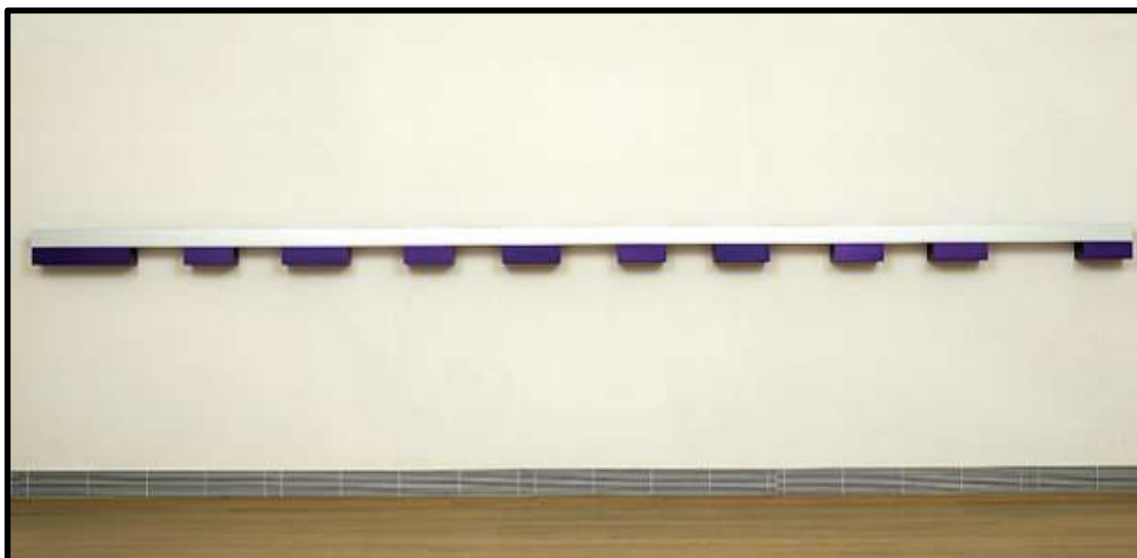


Figura ‘x’
Donald Judd, *Untitled*, 1970. Aluminio anodizado.
20,5 x 644 x 21 cm.
Moderna Museet, Estocolmo.

La pieza *Untitled* (1970) de Donald Judd tiene todo el aspecto de un pasamanos futurista –a pesar de que la intención figurativa esté lejos, como bien sabemos, de lo que pretendía el autor. Sin embargo, y a nivel comparativo, creemos que esta obra, en virtud de la poética minimalista, sí que no presenta ningún tipo de inflexión hacia el ser humano, a diferencia del ‘gesto’ o ‘movimiento’ que realizaba la madera en *The Other Banister*. Decía Greenberg que la pieza Minimal se conducía “hacia la apariencia del [objeto] no-artístico, que presumiblemente es una apariencia «inerte» que ofrece al ojo el mínimo de incidente «interesante»”¹⁰¹⁰. En este sentido, y más que esta pieza, ¿no ofrece el o los pasamanos de Muñoz el aspecto perfecto de un objeto cotidiano y, por esto, no-artístico? Y, sin embargo en él no habría “inercia” interna, como demuestra *The Other Banister*, y se pretende relacionar con el ser humano a partir de “incidente” –por así decirlo– primordial. En cambio, *Untitled* (1970) –que Muñoz pudo haber visto a mediados de los setenta, cuando vivió durante un tiempo en Estocolmo– sí que no habría ningún devenir en la medida en que su pliegue representativo aparece cerrado en sí misma a partir de los tres ocultamientos ya citados. No se trata, pues, del límite entre lo que parece arte y lo que no parece arte, sino en la capacidad de activación verdadera de la pieza de la relación que establece entre sí misma, espacio y espectador.

Si la baranda se pliega sobre sí misma es porque se produce, como decíamos, una escisión cósmica profunda no sólo entre el suelo óptico y el pasamanos que podría ayudar, sino en la misma interioridad de aquellos que caminan sobre lo primero y que

¹⁰¹⁰ Clement Greenberg, “Recentness of sculpture”, en *American Sculpture of the Sixties* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1967), citado en Fried, “Art and objecthood”, 124.

intentan agarrarse infructuosamente a lo segundo. Es en virtud de esta condición que se produce el no-devenir –pues el marco temporal, como estamos viendo, implica el no-movimiento del presente, o un presente perpetuo sin posibilidad de diferencia auténtica.

En cualquier caso, el no-devenir no sería para la pieza, como demuestra *The Other Banister*, que ‘se mueve’, sino para nosotros, los espectadores, de la misma manera que en Beckett la materia textual fluye y puede seguir indefinidamente, mientras que son sus personajes los que no pueden progresar dramáticamente. A nivel gnóstico el devenir, esto es, la continuidad del mundo en la condición en la que se encuentra, sometido a una ley perversa, es posible –y no sólo posible, sino probable en la medida en que no se descubra su esencia a través de la revelación gnóstica. Para los que tienen un resto de pneuma en sí, sin embargo, este devenir sólo podrá consistir en la huida de este mundo. El paralelismo entre Muñoz, Beckett y lo gnóstico es evidente. El espectador se ve así forzado a sostenerse por sí mismo en el yermo, y a no buscar más ayuda que la que pueda encontrar en su interior, pues todo esfuerzo para ayudarse de elementos exteriores deviene inútil –es éste el verdadero ‘devenir-cero’.



Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *Three part banister* (1988).

Hierro y madera. 235 x 130 x 100 cm.

Three part banister, también de 1988, puede ser interpretada de dos maneras diferentes, que son los dos sentidos en los que el espectador puede circular a través de la pieza – aunque parece existir un sentido preferente, que estaría determinado por el modo en que se abre la cancela (por el sentido de las bisagras, hacia adentro, como se puede ver en la imagen; determinando así que hay un ‘adentro’ y, por lo tanto, un ‘afuera’). Si se entra en el sentido sugerido por la apertura de la cancela –en la imagen superior, de izquierda a derecha– parece que el pasamanos nos da la bienvenida, que se ofrece a ayudarnos en la entrada, acompañando en esto al movimiento hacia adentro de la puerta, como si el mundo estuviera naturalmente abierto para nosotros, y determinado a ayudarnos desde el principio. Sin embargo esta ‘amabilidad’ debe hacernos sospechar acerca de la

naturaleza del ámbito en el que estamos penetrando, pues la lógica de la obra muñociana se encuentra en el lema ‘lo que ves no es lo que ves’. Esto se puede percibir en la extrañeza que desprenden los elementos de la instalación, en su mutismo último, así como en la naturaleza del trabajo en hierro de la cancela que hace de puerta. Desde el ángulo que nos ofrece la figura ‘x’ no se puede percibir, pero las lamas de la cancela están dispuestas en diagonal, de tal manera que si se miran frontalmente no aparece prácticamente ningún resquicio entre ellas. Por esta razón, si una vez pasada la puerta ésta se cierra, mirando hacia atrás comprobaremos que acabamos de penetrar en un lugar cuya salida parece prohibida, y en el que la puerta se ha convertido en un muro. Por el contrario, si seguimos el sentido que va de derecha a izquierda y suponiendo que la cancela esté abierta, parece que se nos abre el puro vacío frente a nosotros, en el que nos sentiremos abandonados –puesto que más allá no hay pasamanos alguno que nos pueda ayudar ‘amablemente’. En cualquier caso, un poco más adelante trabajaremos específicamente la noción de umbral. Baste aquí conocer el papel ambiguo que juega el pasamanos en relación con la esencia baldía del mundo.

En las obras de Beckett podemos encontrar una multitud de referencias a lo desértico. Por ejemplo, si tenemos en cuenta la presencia del espectador en una obra como *The Wasteland*, caminando por encima del suelo óptico, sería de aplicación que se dijera: “Esa mancha minúscula, sola en medio del abismo, es él”¹⁰¹¹ –más aún en la instalación que se hizo en el Hangar Bicocca. Y cuando por fin se llega a la presencia del ventrílocuo: “[...] el silencio por momentos es tal que la tierra parece estar deshabitada”¹⁰¹². El baldío será siempre de ‘presencia’, y especialmente de presencia humana en tanto que es el único ser –como siempre repite Heidegger– con una relación especial con lo ontológico. En la medida en que esta relación es imposible, también desaparecería la presencia propiamente humana. En relación a la naturaleza espacial de esta obra paradigmática, resulta plenamente de aplicación lo siguiente:

“Enorme prisión, como cien mil catedrales, ninguna otra cosa nunca, en adelante, y allí dentro, en alguna parte, quizá, clavado, ínfimo, el detenido, ¿cómo hallarlo?, qué falso es ese espacio, qué falsedad al punto, querer anudar allí relaciones, querer meter en él a un ser, una celda bastaría”¹⁰¹³.

La falsedad del espacio parece referir directamente a la naturaleza de la ilusión visual de los suelos ópticos, en los que es imposible, como vimos, “querer anudar allí relaciones” –en especial la relación diferencial paradigmática, la de lo óptico con lo ontológico. El desierto es, además, propiamente el lugar de los espejismos, de la vívida ilusión visual. En *El Innombrable* se dice: “estas imágenes con las que ellos me han abrevado, como a un camello, antes del desierto, no sé, mentiras también, para ver, está visto, todo visto, mentiras”¹⁰¹⁴. Al mismo tiempo, se reúnen los dos conceptos espaciales opuestos que hemos venido relacionando: infinitud y cierre [“closedness in openness”, decía Smithson]. Pues se habla de este espacio como “cien mil catedrales” que es, al mismo tiempo, “una celda”. La noción gnóstica de estar “detenido” en el mundo también se encuentra presente, a la vez que la presencia de lo propiamente humano, el pneuma, es “ínfima” –y confirma más que nunca la hipótesis de Harold Bloom en torno al verdadero fondo de las obras de Beckett.

¹⁰¹¹ Beckett, *El Innombrable*, 117.

¹⁰¹² Beckett, *Malone muere*, 125.

¹⁰¹³ Beckett, *El Innombrable*, 176.

¹⁰¹⁴ Beckett, *El Innombrable*, 178-9.

En *Esperando a Godot* (1952) la ‘acción’ tiene lugar en una especie de descampado: “camino en el campo, con árbol”¹⁰¹⁵, acota Beckett. El árbol, además, no tiene hojas (aunque sí las tendrá en el segundo acto), con lo que este ‘campo’ descrito parece más bien un lugar desértico –y lo es, en realidad, de toda posibilidad de “anudar relaciones” auténticas, como sucede entre Vladimir y Estragón, Pozzo y Lucky y, también, entre ambas parejas. Esto es porque, como se dice en *Malone muere*, “son territorios sin restos ni marcas, a primera vista”¹⁰¹⁶. ¿Restos y marcas de qué? No sólo físicas, que permitan la orientación en el espacio sino, como hemos visto, del propio y verdadero origen ontológico, que permitiría la orientación existencial en el mundo. En *Días Felices* (1961) la acción se sitúa propiamente en lo desértico. En primer plano encontramos un “campo abierto de hierba chamuscada”¹⁰¹⁷ bajo “un sol infernal” y, en la lejanía, un “llano invariable y un cielo, que se pierden hasta encontrarse en el infinito”, caracterizado por un “máximo de simplicidad y simetría”¹⁰¹⁸. En *Fragmento de teatro I* dice B, el lisiado: “¡La línea recta! ¡El espacio vacío! (Pausa.) ¿Empiezo a emocionarte?”¹⁰¹⁹ –con un guiño irónico final evidente, que deviene todavía más significativo tras haber explorado los presupuestos de los suelos ópticos muñocianos.

En cualquier caso, habitar bajo el sol abrasador del desierto será, como en el caso de la lluvia, haber perdido lo celeste como posibilidad ontológica de protección. En este sentido, la misma Winnie de *Días felices* expone la pérdida del cosmos como lo esférico-acogedor cuando pregunta: “¿Crees que la tierra ha perdido la atmósfera, Willie?”¹⁰²⁰. Que quiere decir: ya no existe la posibilidad de abrigo, con lo que, aunque habitemos bajo tierra –así en el caso de Willie, pareja de Winnie, que vive en un agujero– nada podrá ponernos fuera del alcance entrópico del principio rector del cosmos. En este sentido la única protección esférica de Winnie es el propio Willie como interlocutor –que se mantiene durante toda la obra prácticamente en silencio, dejando a Winnie en un monólogo casi histérico. En Sloterdijk, como hemos visto, la esfera se establece siempre en base a dos, y este dos es todo lo que queda a la pareja protagonista de *Días felices*. Por esto afirma Winnie que hablar para ella misma sería hablar “para el desierto”¹⁰²¹. En *El Innombrable*, al discutir la posibilidad de establecer un lugar propio, una esfera cobijadora, se dice: “Si pudiera encerrarme, voy a encerrarme en seguida, no seré yo, voy a hacerme en seguida un sitio, no será el mío [...] me meteré en él, diré que soy yo, acaso él me guarde, acaso el lugar nos guarde, al uno en el otro, y él alrededor nuestro”¹⁰²². La forma tentativa del discurso es la propia en la prosa de Beckett, pero aquí, sin embargo, refiere además una tentativa imposible, que es la de constituir una esfera por uno mismo, sin necesidad de ningún tipo de contraparte. Por esto “no seré yo”, el sitio “no será el mío” y “acaso el lugar nos guarde, al uno en el otro”, cosa que es imposible porque el lugar es desértico de sí. Sin embargo, sabemos que refiere a una esfera porque la voz continúa hablando del siguiente modo: “[...] construir un lugar, un pequeño mundo, construir un pequeño mundo, será redondo, esta vez será redondo, no es seguro, de techo bajo, de paredes gruesas”¹⁰²³.

¹⁰¹⁵ Beckett, *Esperando a Godot*, 11.

¹⁰¹⁶ Beckett, *Malone muere*, 82.

¹⁰¹⁷ Beckett, *Días felices*, 41.

¹⁰¹⁸ Las tres últimas citas en Beckett, *Días felices*, 51.

¹⁰¹⁹ Beckett, “Fragmento de teatro I”, en *Teatro reunido*, 314.

¹⁰²⁰ Beckett, *Días felices*, 68.

¹⁰²¹ En Beckett, *Días felices*, 49 y también en 67.

¹⁰²² Beckett, *El Innombrable*, 166.

¹⁰²³ Beckett, *El Innombrable*, 171.

La idea de suelo desértico como imposibilidad de verdadera raíz es lo que encontramos en la pieza *Pasos* (*Footfalls*), donde una mujer cronológicamente adulta se ha quedado anclada en la adolescencia. Sus pasos –sus *footfalls*– se dibujan circularmente sobre el suelo, de la misma manera que el tiempo de su vida está determinado por la circularidad, ya incapaz de apuntar a una consumación temporal. La voz de la madre de May, la protagonista (que es al mismo tiempo ‘Amy’, nótese la circularidad a la manera de un anagrama), dice: “El suelo de este lugar, hoy yermo, era antaño... [...] Digo que el suelo aquí, hoy yermo, esta franja de suelo, una vez tuvo tapiz, un tapiz espeso”¹⁰²⁴. El suelo ha quedado yermo, estéril, desértico, como resultado del paso de un tiempo infinito que, en su circularidad, impide que la potencia pase efectivamente al acto (de ahí que la protagonista no pueda pasar de la adolescencia a la edad adulta). Así es, como ya vimos, cómo espacio y tiempo se interconectan, y toman necesariamente las mismas propiedades.

Lo propio del desierto es estar, como se dice en *Días felices*, “bajo una “claridad deslumbrante”¹⁰²⁵. En *Acto sin palabras I* se define el espacio escénico con el mismo epíteto: “Desierto. Iluminación deslumbrante”¹⁰²⁶. En *El Innombrable* se refiere a esta claridad con un matiz diferente (aunque de forma plenamente irónica): “Antes está la noche de los tiempos. Mientras que después, qué claridad”¹⁰²⁷. El segundo acto de *Días felices* empieza con Winnie enterrada hasta la barbilla, cuando en el primero sólo lo estaba hasta la cintura –lo que le permitía mayores posibilidades de movimiento. Inmediatamente suena el timbre que da inicio al ‘día’. Lo primero que dice Winnie es: “Santa luz, bienvenida”¹⁰²⁸. La expresión es una cita literaria enmascarada. Knowlson, apoyándose en el *Back to Beckett* de Ruby Cohn, afirma que las citas de otras obras literarias en *Días felices* “comentan irónicamente acerca de la crueldad del paisaje, hablan de infortunio, y evocan la proximidad de la muerte”¹⁰²⁹. Y, sin embargo, aquí hablan de una luz que es irónicamente “santa”, al inicio de una nueva jornada de la vida de Winnie, que se ve afectada por una entropía cada vez más ardua de soportar. ¿Cómo se conjuga un término con el otro, el infortunio y la santa luz? En este caso parece que se trata de una cita del inicio del libro tercero del *Paradise Lost* de Milton, que reza: “Hail, holy light! Offspring of heaven firstborn”¹⁰³⁰. En estas primeras líneas del poema Milton se encomienda a la luz como guía en su tarea poética. El ditirambo compara la luz –en guisa neoplatónica– con el principio co-eterno y con Dios mismo. La clave para su interpretación quizás nos la dé otra cita, esta vez de *El Innombrable*: “[...] curioso infierno, sin caldear [esto es, frío, como veíamos antes], sin nadie, quizá sea el paraíso, quizá sea la luz del paraíso”¹⁰³¹. Vemos, pues, que la expresión de Winnie es efectivamente una citación irónica, como lo es también el fragmento de *El Innombrable*. El marco más adecuado para la comprensión de la metáfora de la luz se encontraría en la relación entre ‘luz’ y ‘razón’ –que se reúne, por ejemplo, en la expresión “la luz de la razón”. El pensamiento gnóstico, como vimos, establece que el orden del mundo, como lógica o razón que lo gobierna, es perverso. Por este motivo la luz –y también el haber

¹⁰²⁴ Beckett, “Pasos”, en *Teatro reunido*, 437.

¹⁰²⁵ Beckett, *Días felices*, 41.

¹⁰²⁶ Beckett, “Acto sin palabras I”, en *Teatro reunido*, 293.

¹⁰²⁷ Beckett, *El Innombrable*, 110.

¹⁰²⁸ Beckett, *Días felices*, 67.

¹⁰²⁹ James Knowlson, “Beckett’s «Bits of Pipe»”, en *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, 18.

¹⁰³⁰ Deborah James, “Happy Days by Samuel Beckett. Study Guide” (Ottawa: National Arts Centre/Centre National des Arts, 2008).

¹⁰³¹ Beckett, *El Innombrable*, 118.

sido ‘dado a luz’, haber sido traído a la luz del mundo, que es a su orden y a su lógica—tendrá necesariamente más bien rasgos negativos. En *Comedia (Play)* dice M1: “¿Será que no digo la verdad, será esto, que algún día, finalmente, podré decir al fin la verdad y entonces no habrá más luz por fin, para la verdad?”¹⁰³². El contraste es, pues, entre una concepción cristiana ortodoxa o griega clásica del cosmos como producto de la razón (divina o no) y una concepción gnóstica de este mismo cosmos como caído, en el que los rayos de luz son, contrariamente, símbolo de la cárcel que sufre lo pneumático en el mundo (que es, por otro lado, la verdad que M1 quiere o pretende decir). Vemos, pues, que Winnie se expresa así con máximo patetismo, y da inicio al segundo acto como quien da inicio al mundo, siendo sin embargo este mundo caído. En *Malone muere* también se dice en el mismo sentido irónico que estamos viendo: “Qué luz. ¿Será un placer anticipado del paraíso?”¹⁰³³. En último término, la ironía se encuentra en que, a pesar de esta aparente claridad, la razón o la lógica que gobierna en el mundo no parece para nada *clara* y el uso práctico de esta razón sólo produce monstruos —en el *Proust* habla Beckett (como antes lo hacía del “espíritu de la geometría”) de “[...] una lucidez estéril y minuciosa”¹⁰³⁴. Ésta sería la idea de fondo de Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944), publicada en plena Segunda Guerra Mundial.

De ahí que en las dos obras de Beckett (*Días felices*, *El Innombrable*) analizadas más en detalle en relación al tópico de la luz se muestre siempre una luz *plena* de mediodía que, sin embargo, parece funcionar a lo largo de *todo el día*. Esto es: cuando el día se levanta lo hace ya y siempre a plena luz, para la que no habría modulación alguna. De esta manera, lo ‘pleno’ de la luz parece impedir o eclipsar lo ‘pleno’ de lo humano, que sería el desarrollo de aquello más genuino en él. En el caso de *Días felices* se da el caso de una entropía acelerada, por el que cada vez hay menos noche y se da paso a la luz del nuevo día con mayor rapidez. Así, Beckett representa a Winnie hacia el final de la obra como sometida a una vigilia forzada ante la que ella intenta rebelarse mínimamente —el rector del timbre es despiadado. La misma vigilia parece afectar a la protagonista de la pieza *Pasos (Footfalls)*, que ya comentamos arriba en torno a su circularidad estéril. Descansar del mundo es abandonar la luz de su día y, por esto, dormir. En la pieza *Cascando*, Woburn es una figura que “espera la noche... que llegue la noche... para salir... irse... a otro lugar”¹⁰³⁵. ¿Con qué intención? “[...] en su cabeza... qué hay en su cabeza... un agujero... un refugio... un hueco”¹⁰³⁶. Esto es, para encontrar un refugio esférico. Sin embargo, ¿no habita Willie de *Días felices* en un agujero en la tierra de este tipo? En la medida en que pertenece a la materia, que es lo caído para los gnósticos, este agujero tampoco podrá constituirse en esfera cobijadora.

En la medida en que Muñoz y Beckett comparten la noción de baldío, también parecen compartir la noción de luz. Si antes vimos cómo Beckett hablaba en diferentes obras de “claridad deslumbrante” o “iluminación deslumbrante”, podemos parangonarlo con la forma en que Calvo Serraller describe la instalación de Muñoz *Plaza (Madrid)* (1996), en el Palacio de Velázquez de Madrid: “[...] te puedes asomar al balcón y contemplar el mundo, esa gran plaza blanca de pavorosa luminosidad”¹⁰³⁷. En la penúltima y magna obra de Muñoz, *Double Bind* (2001), el espacio que se contempla también desde el

¹⁰³² Beckett, “Comedia”, en *Teatro reunido*, 392.

¹⁰³³ Beckett, *Malone muere*, 159.

¹⁰³⁴ Beckett, *Proust*, 83.

¹⁰³⁵ Beckett, “Cascando”, en *Teatro reunido*, 376.

¹⁰³⁶ Beckett, “Cascando”, en *Teatro reunido*, 377.

¹⁰³⁷ Calvo Serraller, “Un montaje magistral”.

balcón, o como se quiera llamar a la parte habilitada por Muñoz para la contemplación ‘desde arriba’ de su obra, se caracteriza, frente al resto de espacios de la pieza, por esta misma luminosidad permanente y absoluta:



Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *Double Bind* (2001).

Instalación en la Tate Modern. Detalle de la vista desde la parte superior.

Fibra de vidrio, metal, resina de poliéster pigmentada y madera. Dimensiones variables.

En la figura ‘x’ podemos ver una imagen de la instalación original de la obra, que fue realizada específicamente para la gran Sala de las Turbinas de la antigua central eléctrica donde hoy se ubica la Tate Modern. Quizás, al ser la fotografía original en blanco y negro, no se acaba de apreciar esta luminosidad absoluta, que es la que acaba entrando por aquellos huecos insinuados que son ‘reales’, esto es, que no forman parte de la ilusión óptica que despliega Muñoz en este nivel superior. Así pues, vemos relacionada una vez más ‘luz’ con ‘desierto’ (puesto que no habrá presencia alguna en todo este ámbito, y los ascensores que aparecerán en la parte posterior irán siempre vacíos), y a su vez estos dos términos con ‘suelo óptico’ y por tanto con ‘ilusión visual’. Esta luz, además, gracias a las considerables dimensiones de la Sala de las Turbinas,

proviene de una altura considerable, lo que metafóricamente permite trazar el origen de la luz al límite inmediato de las esferas celestes, que sería el cielo. Para comprobar la verdadera luminosidad de este ámbito superior, veamos una fotografía de la instalación de la misma obra que se encuentra actualmente en Planta, de la Fundación Sorigué:



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *Double Bind* (2001).

Instalación en Planta, de la Fundación Sorigué. Detalle de la vista desde la parte superior.
Fibra de vidrio, metal, resina de poliéster pigmentada y madera. Dimensiones variables.

La escisión de suelo –desértico– y cielo –lluvia fundamental, constante– conlleva la ausencia de relación diádica que está en la base de la idea de esfera en Sloterdijk. Esto implica que el suelo jamás pueda ser fértil para la raíz ontológica, y para el paso de la potencia (esto es, de lo seminal) al acto, que permitiría una plenitud humana, una culminación. En Beckett encontramos fragmentos que ponen en relación estos dos elementos al mismo tiempo: “[...] yo, nadie, viejo fango que remover eternamente, ahora es fango, hace un momento era polvo, ha debido llover”¹⁰³⁸. La unión de lluvia y de desierto sólo podrá producir “fango”, en el que el ser humano se resbale, quedándose en la misma e idéntica posición, sin moverse en absoluto. Se dice algo similar a la cita anterior en *Todos los que caen* (1956): “Pronto las primeras gotas caerán en el polvo”¹⁰³⁹. El mismo Harold Bloom, al describir el *kenoma* gnóstico, lo califica como “un tipo de inundación vasta aunque seca”¹⁰⁴⁰. Esto es, la lluvia que cae sin cesar, insomne, de Muñoz, provoca una inundación que cubre a todo ente, pero que paradójicamente es al mismo tiempo seca, porque no permite fertilizar el desierto, que se mantiene así como baldío infinito. En *El Innombrable* se dice a propósito de este

¹⁰³⁸ Beckett, *El Innombrable*, 169.

¹⁰³⁹ Beckett, “Todos los que caen”, en *Teatro reunido*, 282.

¹⁰⁴⁰ Bloom, “Introducción”, en *Beckett*, 7.

demiurgo o *logos* menor que domina el mundo: “[...] soy todas esas palabras, todas esas extrañas palabras, este polvo de verbo, sin suelo en el que posarse, sin cielo en el que disiparse”¹⁰⁴¹. Vemos, pues, que este fragmento pone en relación ambos ámbitos, el de lo celeste que no cobija, y el del suelo que es imposibilidad de raíz.

Parece que la última obra en la que Muñoz empleó el recurso del suelo óptico sería *Winterreise* (1994), de la que ya hablamos a propósito de la tela de gabardina que Muñoz empleaba como lienzo. El viaje de invierno es también un viaje en el baldío de una naturaleza que esconde para nosotros su fertilidad. En cierto momento de su carrera, el propio Muñoz sintió que este truco o recurso era ya innecesario. A James Lingwood le dice, respecto a las instalaciones de figuras múltiples denominadas *Conversation Pieces* –como la que presentó en el Irish Museum of Modern Art de Dublín, en el mismo 1994: véase la fig. ‘x’– que “la indiferencia de las figuras entre sí acentuaba la distancia que las separaba. En ese momento ya no necesitaba el suelo como medio para afianzar la propiedad del espacio”¹⁰⁴².



Figura ‘x’.
Juan Muñoz,
*Conversation
Piece (Dublin)*
(1994).
Tela, resina y
arena. 22
figuras, cada
una 155 x 80 x
80 cm. aprox.
Juan Muñoz
Estate.

Si atendemos a sus propias palabras, Muñoz traza una equivalencia entre este espacio baldío con “indiferencia” y, a la vez, con una infinita “distancia”. Esto quedaba antes implicado por el suelo óptico, pero ahora, en virtud de la (nueva) concepción espacial de sus instalaciones figurativas, pasará a estar implicado por el espacio desnudo, esto es, el mismo espacio “real” en que se enmarcaban las piezas minimalistas, en donde era implícito el dominio de la esencia de la técnica. Para Muñoz este espacio ‘desnudo’ parece adquirir ahora el mismo poder que tenía el suelo óptico, amén de conjugar un conjunto nuevo de valores o valencias de las que trataremos en la tercera parte de la tesis. En este sentido nos gustaría recordar, para cerrar el apartado, lo que escribió Sartre al marchante Pierre Matisse en torno a una exposición de Giacometti vista en la sala *Le Sphinx* de París:

¹⁰⁴¹ Beckett, *El Innombrable*, 150.

¹⁰⁴² Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, *Monólogos y Diálogos*, 35.

“Diferentes [esculturas de] mujeres desnudas [...] y yo, sentado en un extremo de la habitación. La distancia que nos separaba [con las figuras] (el parquet brillante que parecía infranqueable a pesar de mi deseo de cruzarlo) me conmovió tanto como hicieron las [esculturas de] mujeres”¹⁰⁴³.

2.2.2 ELEMENTOS FÍSICOS DEL MUNDO COMO LABERINTO

LO URBANO

La caída en el mundo representada por la lluvia constante e insomne, la condición desértica del suelo que convierte en una quimera echar raíz ontológica y el frío cósmico que se deriva de la escisión de lo horizontal y lo vertical, de la imposibilidad de cobijarse a partir de lo esférico que, según Sloterdijk, es consustancial al ser humano en tanto que ‘ser-en’, representan el marco general dentro del cual cabe interpretar el conjunto de la obra de Juan Muñoz.

Al tratar el tema de la lluvia fundamental, se citó la experiencia de Albert Camus en París, en los días en los que precisamente escribía *L'Étranger*. Camus describía entonces una lluvia estéril que sumía la ciudad en un aspecto fantasmagórico –poblado, por tanto, por sombras más que por presencias. Camus llega a París por primera vez en marzo de 1940, donde trabajará en el diario *Paris-Soir*. En esta época vive solo en una oscura habitación de hotel (en Montmartre, Hôtel du Poirier, Rue Ravignan), que le sumerge en un estado de ánimo particular:

“¿Qué significa ese súbito despertar –en esa habitación oscura– con los ruidos de una ciudad de pronto extranjera? Y todo me es extraño, todo, sin un ser que sea mío, sin un lugar donde cerrar esta llaga. ¿Qué hago aquí, a qué van estos gestos, estas sonrisas? No soy de aquí –tampoco de otra parte–. Y el mundo ya no es sino un paisaje desconocido donde mi corazón ya no encuentra apoyo. Extranjero, ¿quién puede saber lo que esta palabra significa? / Extraño, reconocer que todo me es extraño”¹⁰⁴⁴.

En sus *Raincoat Drawings* (cf. fig. ‘x’) Juan Muñoz gustaba de representar espacios interiores y habitaciones de inspiración burguesa, pero cuya extrañeza profunda –en trazo blanco sobre el fondo negro de la tela de chubasquero– hacía impensable la posibilidad de habitarlos, e inquietante el mero hecho de contemplarlos desde afuera, a la espera de un supuesto evento que no se producía. El estilo de los muebles –como pasará también con la vestimenta de las figuras de Muñoz– los situaba en una temporalidad dudosa o, en cualquier caso, no del todo identificable cronológicamente, lo que contribuía con mucho a esta extrañeza. En cualquier caso, estos espacios se caracterizaban en general por estar poco amueblados, por lo que daba la sensación de que no estaban realmente habitados, o bien que su ocupación era provisional, o aún que acababan de ser abandonados precipitadamente. Se constituían en una especie de pisos francos en donde lo verdaderamente ‘acomodado’ era la extrañeza. Si lo pensamos bien, estos espacios apenas amueblados bien podían ser los propios de una habitación de hotel como en la que se alojaba Albert Camus. Desde ellos sólo se puede proyectar un mundo que resulta completamente ajeno, “extranjero”, porque ha perdido la raíz o razón de ser para todo ente y así “todo [le] es extraño”.

¹⁰⁴³ Sartre, “Giacometti in search of space”.

¹⁰⁴⁴ Camus, “París. Marzo de 1940”, *Carnets I*, 126.



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *Hotel Declerq II* (1987-2000). Hierro. Balcones de 45 x 92 x 19 cm. Rótulos de 74.5 x 12 x 1.5 cm. Juan Muñoz Estate.

Al hablar de un “súbito despertar” Camus nos sitúa no sólo en medio de la noche parisina, bajo la lluvia, sino que en la medida en que la declaración se enmarca en la extrañeza profunda que le produce el mundo, y que no le permite reposar ni cobijarse en sitio alguno –“donde mi corazón ya no encuentra apoyo”– parece referir el primer despertar del que ha caído en un mundo perverso al modo gnóstico. Por esto pregunta por la razón de ser de este despertar –esto es, ¿qué sentido tiene despertarse a una pesadilla, y no despertarse *de ella*? Camus siente de repente, en esta habitación de hotel que ni siquiera ha podido hacerse del todo suya, que la ciudad ha devenido en sí desconocida e ignota, y no hay nada ni nadie que pueda salvarle, porque no parece existir la posibilidad de un reconocimiento

cuantitativo y, por lo tanto, de una relación personal verdadera. El escritor menciona esta sensación de extrañeza profunda como una “llaga” que no puede cerrar, es decir, con las propiedades de la fisura entrópica que, para Smithson, era constitutiva del mundo¹⁰⁴⁵. Esta experiencia fundamental en Camus, que daría pie a una prolífica literatura y a una exploración incesante de las posibilidades del ser humano para enfrentarse a ello, tiene el siguiente marco:

“Lo que causa exaltación: la terrible soledad. La gran ciudad, como remedio a la vida de sociedad. Es en el futuro el único desierto disponible”¹⁰⁴⁶.

La gran ciudad, la metrópolis multicultural en la que conviven múltiples orígenes y lenguas diferentes, es también el lugar de la profunda soledad, del anonimato, en donde nadie conoce a nadie, y se identifica en este fragmento del diario personal de Camus con la idea de desierto –que, en la medida en que se relaciona con esta llaga ontológica, es análoga a la idea de desierto que hemos venido discutiendo. Así, la ciudad se

¹⁰⁴⁵ Los títulos de algunas de las obras de Camus parecen tener un regusto gnóstico: “La caída”, “El exilio y el reino”, etc.

¹⁰⁴⁶ Camus, “París. Marzo de 1940”, *Carnets I*, 126.

comprende como extensión infinita de lo prácticamente idéntico, y en donde la diferencia no puede ser verdaderamente integrada.

En “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz” (1970), Santiago Amón comenta que en *La metamorfosis* de Kafka se describe todo, y especialmente tanto la ciudad como el apartamento donde vive la familia del protagonista, como “invadida [...] por un clima enrarecido que hace turbia la distinción entre lo conocido y lo remoto”. Este clima es precisamente el que afecta a Camus en la cita que estamos comentando: lo que hasta ahora era conocido (la ciudad) de repente pasa a tener una extrañeza infinita, “de pronto extranjera”, como dice el escritor francés. Amón incluye en su texto una cita de la propia novela de Kafka: “«no comprendo [...] cómo puedes reconocer allí la ciudad; yo sólo acierto a descubrir contornos imprecisos en medio de la niebla»”¹⁰⁴⁷. Vimos más arriba que en la misma entrada de marzo de 1940 Camus describía París de forma análoga, como “un monstruoso vaho bajo la lluvia, una hinchazón informe y gris de la tierra”¹⁰⁴⁸ –lo “informe”, “contornos imprecisos”, es lo que dominaría en cualquier caso, y en donde todo se volvería extraño, nada podría adquirir un perfil familiar y tranquilizador.

Este sentimiento de provisionalidad, de estar de paso y de no tener asidero posible alguno, fue representado también por Muñoz en una obra como *Hôtel Declercq II* (1987-2000), en la fase temprana de su carrera (cf. fig. ‘x’). En esta obra Muñoz sitúa sobre el muro blanco de la sala, a una altura inalcanzable para el espectador, cinco balcones y tres rótulos de hotel. Muñoz transforma así el espacio de la sala, que es propiamente interior, en un espacio exterior para esta supuesta fachada de hotel cuya interioridad quedará del otro lado del muro. Dicho de otra manera: la situación de los balcones y de los rótulos en la pared nos expulsa hacia un ‘exterior’ (del hotel) que es a la vez ‘interior’ (de la sala). Si el interior (de la sala) es un exterior, ¿dónde queda en verdad esto interior y, por esta razón, la posibilidad de refugio? Porque si salimos del interior de la sala, convertido en un exterior, hacia afuera de esta misma sala, nos encontraríamos con un exterior al cuadrado. La ausencia absoluta de interioridad, o que esta interioridad esté del otro lado de un muro y sea inalcanzable, parece referir a la imposibilidad existencial de alcanzar aquello ‘más interior que lo más interior mío’ –parafraseando a Agustín de Hipona–, es decir, la raíz ontológica de todo ente. Parece, pues, que Muñoz proyecta la imagen de un mundo según ha sido definido por el mito gnóstico, un mundo que no nos puede acoger ni siquiera provisionalmente, y que nos expulsa para siempre a un ‘afuera’ –que sería también el que habitan los personajes de Beckett, especialmente en *Esperando a Godot* y *Días felices*. En este sentido Robert Smithson afirmaba que “una habitación podía ser construida para competir con la inmensidad del sistema solar. La escala depende de la capacidad de cada uno de ser consciente de las realidades de la percepción”¹⁰⁴⁹. Esta habitación, en el caso concreto que estamos comentando, es el espacio interior de la sala de exposición. Con un gesto tan aparentemente simple como colocar balcones y rótulos en la pared Muñoz convertiría esta sala en una representación a escala del cosmos entero al estilo gnóstico. Por otro lado, los interiores de los *Raincoat Drawings* parecen el reverso de este tipo de instalaciones, y su oscuridad permanente tendría que ver con este haber sido dejados del otro lado del muro, lo que demostraría que, en cualquier caso, la interioridad de este otro lado del muro *tampoco es habitable*.

¹⁰⁴⁷ Amón, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”.

¹⁰⁴⁸ Albert Camus, “París. Marzo de 1940”, *Carnets I* (Buenos Aires/Madrid: Alianza/Losada, 1985), 126.

¹⁰⁴⁹ Smithson, “The Spiral Jetty”, en *Writings*, 147.

Igual que Camus, Smithson anota en un texto suyo: “de vuelta en Nueva York, el desierto urbano”¹⁰⁵⁰. En este sentido afirma de forma complementaria en otro texto que “la ciudad da la ilusión de que la Tierra no existe. [Michael] Heizer llama a sus proyectos de tierra [de Land Art] «La alternativa al sistema absoluto de la ciudad»”¹⁰⁵¹. La ciudad, como decíamos arriba, se convertiría en una extensión de lo idéntico y, por esto, en un desierto. La ilusión propia de lo urbano sería la de su autosuficiencia y autocompletitud –que tendrá su correlato en una actitud existencial que revisaremos más adelante– y, por esta razón, como si no pudiera existir algo más allá de ella, esto es, la verdadera diferencia, que para Smithson sería el tiempo entrópico geológico que ha quedado impreso en las capas de “la Tierra”. Resulta también muy interesante la calificación de lo urbano como “sistema absoluto”, porque implica una lógica total de la que no parece escapar nada y de la que todo dependería, a la manera de implicado por el gnosticismo histórico en su idea de cosmos como fruto de una razón perversa y omniabarcante. En este sentido vale la pena recordar cómo la obra *Minarete para Otto Kurz* (1985), que comentamos más arriba, implicaba “otra dimensión; la alfombra era como el plano de una ciudad. Desde la primera vez que instalé la obra en mi estudio tuve la sensación de que la torre oteaba la ciudad”¹⁰⁵². Esta vigilancia, ¿no es análoga a la gnóstica? Y, si esto es así, ¿no se convierte entonces la ciudad, como decimos, en una imagen paradigmática del cosmos entero? Esta idea de la ciudad como microcosmos no es infrecuente y, de hecho, en la Antigüedad presidí la fundación de todo nuevo poblamiento humano –o bien los de tipo urbano.

En *Drama e Identidad*, Eugenio Trías refiere la ciudad contemporánea –años setenta– en términos muy parecidos a los que estamos viendo:

“Hoy en día no hay estirpes ni ciudades que especifiquen una individualidad. En cuanto a ésta, se diluye en el colorido neutro y sin realce de una inicial [...] Designa un punto, idéntico a todos los otros puntos esparcidos por el espacio vacío de la ciudad [...] Hoy el medio urbano no es hogar. Tiene su adecuado concepto en el espacio vacío de los antiguos atomistas, en el cual flotan los átomos, agazapados en su impenetrable esfericidad, todos idénticos unos a otros y a la vez incomunicables. Entre sí sólo alcanzan a rozarse o a chocar. Sólo comunican a los demás un movimiento degradado y cuantitativo, un desplazamiento, no una mutación cualitativa o sustancial”¹⁰⁵³.

De este largo fragmento, que será importante también más adelante en relación a la instalación de grandes grupos de figuras por parte de Muñoz, nos quedaríamos con dos ideas básicas: la primera es que “el medio urbano no es hogar”, de la misma manera que resultaba para Camus o para Kafka; la segunda que esto sería de esta manera, es decir, que la ciudad habría perdido esta capacidad para acoger porque, a partir de una insufrible identidad que no se puede permitir ni “colorido” ni “realce”, se hace inviable lo “cualitativ[o] o sustancial”. Como se puede comprobar en *Hôtel Declerq* la ciudad – el cosmos– está cerrado para nosotros, y nosotros estaríamos cerrados para nosotros mismos, es decir, para nuestra propia raíz ontológica.

¹⁰⁵⁰ Smithson, “The Spiral Jetty”, en *Writings*, 150.

¹⁰⁵¹ Smithson, “A Sedimentation of the Mind”, en *Writings*, 102.

¹⁰⁵² Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 36.

¹⁰⁵³ Trías, *Drama e identidad*, 70.

Esta concepción de lo urbano, que hemos visto en Camus, Kafka, Smithson y Trías, late en la obra de Muñoz, y se encarna especialmente en la gran instalación que realizó en 1996 para la Dia Art Foundation de Nueva York, significativamente titulada *A Place Called Abroad* (cf. fig. 'x').



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *A Place Called Abroad* (1996).

Cemento, pintura y madera. Dimensiones variables. Destruído.

Según el testimonio de Muñoz, para esta gran instalación aprovechó las estructuras que había dejado una exposición previa –y que se pueden intuir en la fig. 'x' en la parte superior, como grandes vigas transversales pintadas de blanco. Sobre esta base estructural y espacial construyó un micro-cosmos cuyo eje central era la representación de una calle cualquiera, pero específicamente en el momento después del cierre de los locales comerciales, cuando todo el mundo –y esto sería más propio en la cultura nórdica y anglosajona– ya se ha ‘encerrado’ en su casa. La calle queda así desierta, vacía y cerrada a cal y canto: fantasmal en su presencia, pero a la vez enormemente sugestiva en sus connotaciones, que quedan implicadas por el título de la pieza, y que tienen que ver con una imposibilidad de ser acogido, de sentirse como en casa –como decía Trías. Estas sensaciones serían también resultado de las decisiones creativas que tomó Muñoz:

“[Acercas de los muros de la calle realizada para la instalación en el Dia, en 1996] No sólo tuve que reducir la gama de tonos, tuve que condensar todas las decisiones, estandarizar la calle, porque creo que en la imagen no cabían muchos excesos. Más bien era una forma de

contención... [...] Buscaba un reconocimiento visual máximo con una complicación mínima.”¹⁰⁵⁴

Como podemos ver, domina un único color, que es el gris, que corresponde de forma exacta con el “colorido neutro y sin realce” con el que Trías describía más arriba la ciudad contemporánea. Muñoz mismo confiesa que buscaba una máxima concentración iconológica, esto es, “un reconocimiento visual máximo con una complicación mínima”, porque esta misma concentración permitiría, como también sostenía Trías, representar a partir de un solo enclave un conjunto muy amplio de lugares idénticos, esto es, parecidos “a todos los otros puntos esparcidos por el espacio vacío de la ciudad”. Por otro lado, esta contención máxima en el uso de los recursos también es propia de la poética minimalista, cuyo objetivo consistía asimismo en el reconocimiento más fácil posible de una forma gestáltica básica. Sin embargo, en la *gestalt* minimalista se había renunciado, por vías diferentes, a la huella –que era la presencia– de lo humano. En la propuesta de Muñoz encontramos también una eliminación máxima de la presencia humana, pero de una forma inversa a la minimalista, y por lo tanto irónica, pues sería capaz de implicar máximamente al mismo tiempo la condición existencial humana. Si la pieza minimalista ocultaba su propio sometimiento a la esencia de la técnica, Muñoz nos muestra la estandarización visual máxima de una calle según sus postulados, estandarización que redundaba en la sensación de extrañeza que recorre al espectador y que, a la vez, pretende hacerle sentir como un extranjero –“a place called abroad”. Por esto el propio Lingwood afirma que esta instalación “hace que te sientas en otro lugar, en un lugar donde nunca has estado pero que reconoces”¹⁰⁵⁵. Esto es un reverso del sentimiento expresado por Camus con el que empezábamos este apartado. Si en Camus todo lo familiar devenía súbitamente extranjero, aquí lo extranjero o extraño (de esta calle) nos resultaría súbitamente familiar, reconocible. Este reconocimiento profundo, subconsciente, es precisamente lo que no se producía a partir de las piezas minimalistas. Ésta es, por tanto, la victoria artística de Muñoz, que paradójicamente expresa, por otro lado, la derrota existencial humana. Pues, ¿qué es una calle fijada perpetuamente en la hora de su cierre? Una analogía con el cierre del mundo para los seres humanos, que es lo que nos haría sentir expuestos, incapacitados para hallar cobijo, y paralizados en la espera de un evento redentor que no se produce. Así, la contención estética de la pieza acaba por corresponder con la idea de mundo como contención ontológica, esto es, como lugar inhóspito o extranjero para el pneuma porque está contenido por el muro de las esferas celestes.

EL MURO: LA CONSISTENCIA, LA DUREZA

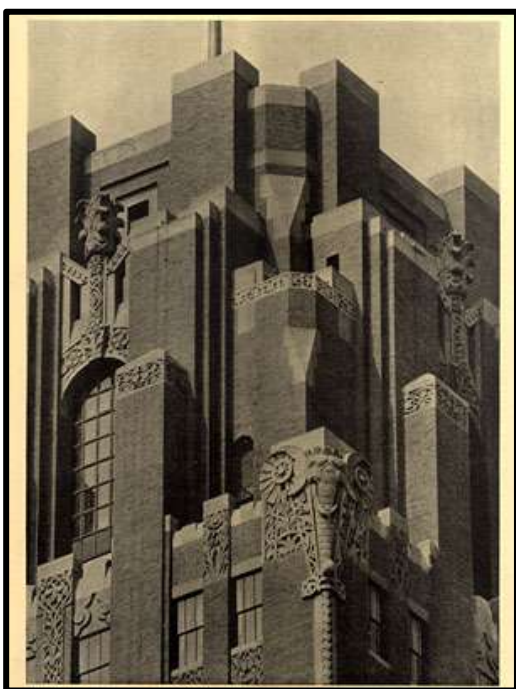
Una de las características propias de la obra de Muñoz será su aprovechamiento del espacio completo de las salas de exhibición. Esto, por sí mismo, no es novedad, y se puede encontrar en multitud de ejemplos en el arte posminimalista –es lo que se caracteriza generalmente como ‘instalación’. Sin embargo, el ‘aprovechamiento’ de Muñoz tendrá un carácter diferente, como hemos podido comprobar a partir de *Hôtel Declerq II* (1987-2000). A Muñoz le interesa el espacio de la sala tanto en su misma materialidad como en la capacidad de evocar o sugerir significado de esta materialidad. En *Hôtel Declerq II* le interesaba la materialidad del muro por cuanto a su consistencia y grosor infranqueables, y porque esta consistencia y grosor le permitirán referirse no

¹⁰⁵⁴ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 155.

¹⁰⁵⁵ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 155.

sólo a lo inmediatamente reconocible, que está apuntado por los balcones y los rótulos de hotel sino, como decíamos, a una escala que sobrepasa la sala y alcanza lo cósmico. En este caso el concepto relevante es el del muro, esto es, aquello que cierra o guarda. A lo largo de su carrera, como dice en la entrevista con James Lingwood de 1996, confiesa que “[se] ha pasado muchísimo tiempo mirando paredes, cómo están construidas y cómo colaboran a crear la calle”¹⁰⁵⁶. Pero no sólo esto, sino que además Muñoz, como vimos, mostró a lo largo de su carrera un interés continuo por las realizaciones de la arquitectura –interés que, seguramente, fue inculcado por Santiago Amón quien, en su revista *Nueva Forma* incluía habitualmente reseñas de arquitectura contemporánea.

Más arriba describimos la arquitectura ultraísta o ultramoderna de los años treinta a partir del interés que mostraba por ella Robert Smithson. Para él esta arquitectura implicaba una atemporalidad que tenía relación con el presente perpetuo de la entropía, que entonces se ponía de manifiesto en tanto que tal. Esto se veía reflejado, en su opinión, por una tectónica de muros anchos y gruesos, de “exteriores gigantescos y ventanas que estaban con frecuencia rodeadas por molduras con la forma de tumbas” (cf. fig. ‘x’, como ejemplo). Continúa:



“[...] los espejos interiores multiplicaban y dividían la ‘realidad’ en regiones inhabitables, impenetrables, desconcertantes. Las paredes exteriores eran ultra físicas [*ultra physical*], mientras que las paredes interiores eran vanas e incomprensibles”¹⁰⁵⁷.

Figura ‘x’.

Ralph Walker de McKenzie, Voorhees & Gmelin.,
Barclay-Vesey Building (1923-1927).
Detalle de la coronación del edificio.
140 West St., Manhattan.

Esta división entre un interior de la profunda extrañeza que dijimos que era difícilmente habitable y de realidad incomprensible –en los *Raincoat Drawings*– y un exterior que se constituye a partir de un muro “ultra físico”, como el de la sala en donde monta *Hôtel Declerq II*, convierte este tipo de arquitectura

ultraísta y los valores implicados por ésta en un precedente directo para las realizaciones de Muñoz. Vimos también que Smithson relacionaba abiertamente este movimiento arquitectónico con la mitología gnóstica, y veía en la forma general de los edificios – que se debían retranquear progresivamente conforme ganaban en altura para dejar pasar la luz a la calle, según la normativa urbanística de la ciudad de Nueva York– una especie de ziggurats cuyo movimiento ascendente recordaba las inalcanzables esferas celestes, y cuya misma expresión muda en la cima (véase, fig. ‘x’) implicaba la idea de muro frente a la trascendencia. Decía que todas estas características –y no podía ser más claro al respecto– le llevaban a uno “frente a los rasgos increíbles de algo inmortal, pero corrupto”, como creado, decía Smithson, por “un demiurgo”¹⁰⁵⁸. En un poema temprano

¹⁰⁵⁶ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 154.

¹⁰⁵⁷ Smithson, “Ultramoderne”, en *Writings*, 63.

¹⁰⁵⁸ Las cuatro citas anteriores pertenecen a Smithson, “Ultramoderne”, en *Writings*, 63.

denominado “From the Walls of Dis” (1959) y que encontramos manuscrito en sus *Collected Writings*, vemos que Smithson ya anticipaba estas ideas cuando decía que “no hay esperanza para nosotros, / gruesa desesperanza / soporta estas paredes de tortura”¹⁰⁵⁹. Y, al discutir la obra de los minimalistas afirmará:

“Parece que más allá de la barrera, sólo hay más barreras. *Night Wall* de [Will] Insley es a la vez una cuadrícula y un bloqueo [o ‘sitio’, de sitiar]; no ofrece escapatoria. Las luces fluorescentes de Flavin más que nada impiden una visión prolongada; en último término, no hay nada que ver. Judd convierte la lógica de la teoría de conjuntos en fachadas tipo-bloque [*block-like façades*]. Estas fachadas no esconden nada, sino la misma pared de la que están colgadas”¹⁰⁶⁰.

Así pues, la concepción general de Smithson es plenamente coherente, y lo que va a destacar de este conjunto de obras sería una idea común que las hermana a todas, y que las convierte en “barrera”, en “bloqueo”, y en la misma pared en tanto que pared física, sólida, presente, de la que cuelga paradójicamente una obra como “fachada” –como si ésta fuera una máscara. En cualquier caso, y en la medida de la concepción inmanentista de Smithson, éste afirma que “estas fachadas no esconden nada” –lo que, por otro lado, cuadra perfectamente con el lema minimalista– pero en el sentido smithsoniano por el que este tipo de bloqueos, de callejones sin salida y de barreras tras barreras nos conminan y nos dirigen hacia el centro del vórtice inmanente entrópico.

Creemos, sin embargo –y, en parte, ya lo estamos viendo en este mismo apartado– que esto no será así en Muñoz. Su implicación del muro gnóstico va a involucrar siempre más de lo que aparentemente se ve a primera vista; más allá, por ejemplo, de un mero



balcón, rótulo o pasamanos colgado de la pared –como pudiera ser para una pieza de lógica minimalista–, como parece sugerir el caso de los interiores burgueses de los *Raincoat Drawings*.

Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *Listening figure* (1991). Bronce con pátina. 135 x 74 x 72 cm. Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.

Del otro lado siempre habría algo ‘más’, aunque no se pueda acceder a ello. Así, por ejemplo, en una obra como *Listening figure* (1991) (cf. fig. ‘x’), en donde una figura en la forma clásica del tentetieso de Muñoz inclina su cabeza sobre la pared –de la que, por otro lado, pende un balcón, implicando de nuevo la idea de que se trata de un edificio

¹⁰⁵⁹ Smithson, “From the Walls of Dis”, en *Writings*, 316.

¹⁰⁶⁰ Smithson, “Entropy and the New Monuments”, en *Writings*, 14.

cuya parte exterior e interior han quedado escindidas por un muro— para escuchar sonidos o voces que supuestamente podría haber detrás. Se podría aventurar que lo que necesita o anhela escuchar es un *logos* que le proporcione algún tipo de identidad, como los personajes de Pirandello. El silencio de la pieza, además, proporciona una latencia a la misma pared que la convierte en muchísimo más sugerente que la interpretación empirista del Minimal. En cualquier caso, si lo que ‘late’ del otro lado es una interioridad como la mostrada por los *Raincoat Drawings*, puede ser que Muñoz haya encontrado una manera de implicar una interioridad más aislada y encerrada en sí todavía que la que supone Smithson.

Por otro lado, hay un conjunto de influencias —creemos que insoslayables en relación con el tema del muro que nos ocupa— que parte de la pintura metafísica de De Chirico y continúa con Sironi en los años veinte y treinta, esto es, la misma época a la que pertenece la arquitectura ultraísta, y en la que Giacometti también empieza su tarea como artista. Tomemos por ejemplo la obra *El enigma de la llegada y del mediodía* (1912) de De Chirico (cf. fig. ‘x’). En ella se puede observar la sempiterna plaza de pueblo italiano —*Piazza d’Italia* se denominan muchas de las obras de este periodo metafísico—, constituida o bordeada por una serie de elementos: en primer plano, a la izquierda, un pavimento en ajedrezado.



Figura ‘x’.
Giorgio de Chirico, *El enigma de la llegada y del mediodía* (1912)
Óleo sobre lienzo.
70 x 86,5 cm.
Colección privada.

Justo detrás la entrada a

un edificio y más allá de su umbral, algo indeterminado que parece impedir la visión de un más allá que se insinúa en un pedazo de cielo verde-amarillento —podría ser una cortina, como las que de Chirico utilizó en la primera obra que presentó al Salón de Otoño de París, en 1910, que es *Enigma de una tarde de otoño*, y que usó con idéntico fin que las cortinas que podemos ver en Muñoz —por ejemplo, las que recorren todo el perímetro de la obra en *The Nature of Visual Illusion* (1994-1997), que se encuentra en el MACBA de Barcelona. Recorriendo todo el plano medio, y como una extensión de este elemento imposibilitador, un largo muro en el que se insinúa, a la derecha del todo,

una puerta o paso hacia lo que podría ser un puerto, puesto que se ve una vela henchida por el viento del otro lado de este muro.

Estos elementos citados son recurrentes en las obras de De Chirico, y suelen dividir el espacio de su pintura en un ‘más aquí’ y un ‘más allá’ del muro. En este caso, del otro lado del muro, y más allá de la vela, se contempla un tempietto cuyo estilo recuerda el romano antiguo –resulta parecido, por ejemplo, al Templo de Vesta en el Foro Boario de Roma.

Dos figuras –el poeta y el filósofo– quedan a medio camino entre la tierra de la plaza y el pavimento ajedrezado. Su ademán es ambiguo y resulta imposible discernir qué relación exacta tienen con “la llegada” del título –si van a recibir a los que han de llegar, si huyen de ellos o bien acaban de llegar ellos mismos. En cualquier caso, parece que el verdadero movimiento y la verdadera vida –la luz y el aire– quedan del otro lado del muro, donde aparentemente no se podría acceder. De esta escisión parece hablar Santiago Amón en un artículo en el que cita los dos tipos de ‘soledades’ que, según el pintor, habitaban en su obra. Por un lado la que llama “soledad plástica” que, dice Amón, sería “índice de *beatitud contemplativa* y resultante de la construcción y combinación de las formas”. La otra es la que denomina “soledad de los signos”, que sería “esencialmente metafísica” y en donde se “excluye *a priori* toda posibilidad de adecuación visual o psíquica”¹⁰⁶¹. Ésta última soledad es la escisión trágica que, creemos, queda representada por el muro en esta obra, y con cuyo significado establecerá Muñoz constante relación. Lo trágico en Trías es lo carente de culminación y, por esto, de verdadero movimiento dramático: el propio Amón afirma que lo propio de la pintura de De Chirico será, por esto, “una luz cruda, congelada a ras de suelo, y el solo contrapunto de unas sombras alargadas e invasoras”¹⁰⁶². Esta luz es ‘cruda’ porque no sería un reflejo del *logos*, sino del *anti-logos* demiúrgico; esta luz es “congelada a ras de suelo” en la medida en que a nivel existencial sólo nos pertenecería la horizontalidad, de la que no podríamos huir porque está escindida del sentido vertical; la ‘congelación’, pues, es la ausencia de culminación dramática, que en Trías es el reconocimiento de la propia identidad. Por último, y en la medida en que se nos fuerza a una existencia de escisión, es natural que el contrapunto sea entrópico, es decir, que las “sombras” se alarguen como si tuvieran vida para ‘invadirnos’, esto es, según el mito gnóstico, captar o capturar nuestro *pneuma*.

Afirma Amón en el mismo artículo que Apollinaire, al conocer en París la pintura de De Chirico, le definió como “el pintor que sabe exponer el carácter fatal de las cosas modernas”. Este “carácter fatal” podría estar relacionado con lo que Smithson detecta epocalmente en la arquitectura ultraísta y que, más bien, no tiene que ver con las cosas modernas –porque éstas, además, no suelen aparecer en las obras del pintor italiano, como tampoco la arquitectura ultraísta se aprovecha de la ligereza del cristal y del acero del movimiento moderno– sino que se producen por el contraste entre el supuesto progreso técnico y el estado real interior de los seres humanos que llevan a la práctica este dominio técnico. El signo temporal de la pintura del italiano estará marcado por este ‘haberse quedado atrás’ de esta parte interior del hombre respecto de la técnica, esto es, por ser incapaz de progresar al mismo ritmo, de alcanzar su propia perfectividad existencial. Por cuanto a la relación con el pensamiento de Smithson, Santiago Amón expone una historia curiosa de la infancia del pintor:

¹⁰⁶¹ Amón, “Los noventa años de Giorgio de Chirico”.

¹⁰⁶² Amón, “Los noventa años de Giorgio de Chirico”.

“En sus escritos *Sobre el arte metafísico* (1919) comenta y rememora el pintor: «Me acuerdo de la profunda impresión que me causó, siendo yo niño, una escena vista en un viejo libro que se titulaba *La Tierra antes del diluvio*. La Tierra representaba un paisaje de la época terciaria, cuando aún no existía el hombre. Mucho he meditado desde entonces sobre el extraño fenómeno de la ausencia humana en su aspecto metafísico.»¹⁰⁶³

¿No es cierto que podría suscribir esta declaración el mismo Smithson? Pues el artista americano tendía a disminuir el papel de lo humano –de lo antropocéntrico y lo logocéntrico– precisamente en virtud de su concepción del tiempo, tan cercana al tiempo geológico, y en relación al imposible predominio del ser humano en esta misma escala. Así, lo que fascinó a De Chirico de pequeño y que le dio motivo de continua meditación y de plasmación plástica en tanto que adulto, se convertiría en Smithson en profunda creencia, en seguridad que se encontraba patente. De Chirico todavía explora –de ahí que se pueda mostrar ‘metafísico’–, mientras que Smithson *ha encontrado* –lo que le sume en un inmanentismo nihilista trágico cuya única salida está en lo irónico¹⁰⁶⁴.



Figura ‘x’.
Mario Sironi, *Paesaggio urbano con camion* (1919-20). Óleo sobre lienzo.
44 x 60 cm.
Pinacoteca di Brera,
Milán.

En los años veinte y treinta Mario Sironi desarrolla una pintura de espíritu anti-futurista –a pesar de una cierta adscripción temprana al movimiento– en el sentido de que “nunca compartió la fe en el

progreso y el mito de la máquina”, como, por otra parte, parece que tampoco compartía De Chirico. Sus escenas urbanas, que generalmente representan los suburbios industriales de la ciudad, o bien aquellos sitios especialmente sórdidos en los que lo industrial se mezcla con lo residencial –es decir, con las residencias de los propios trabajadores de las fábricas cercanas, que generalmente inmigraban desde el sur de Italia al norte industrial (algo de esto se puede ver todavía en el Neorrealismo italiano de los cuarenta y cincuenta)– su pintura aparece “dominad[a] por un sentido de soledad que anticipa la angustia existencial típica de la poética de Sironi”¹⁰⁶⁵. En el caso de

¹⁰⁶³ Amón, “Los noventa años de Giorgio de Chirico”.

¹⁰⁶⁴ Dice Eugenio Triás en *La edad del espíritu*: “Muy al contrario, sin esa comparecencia del mismo [esto es, del espíritu como aquello que queda del otro lado del límite] en la línea del horizonte, la experiencia se derrumba en el más desconsolado nihilismo” [En Eugenio Triás, *La Edad del Espíritu*, en *Creaciones Filosóficas II* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009), 561]. En de Chirico esta “línea del horizonte” en la forma de muro está siempre presente, más o menos cercano o alejado en el plano de la pintura. Por esto, su pintura no cae en el desconsuelo absoluto. Sin embargo, como vimos en “Incidents of Mirror-Travel in Yucatan”, para Smithson el horizonte colapsa sobre sí mismo y se convierte de esta manera en vórtice entrópico.

¹⁰⁶⁵ De la ficha de la obra en la Colección On-line de la Pinacoteca di Brera. Véase en:

Paesaggio urbano con camion, la obra aparece definida entre dos elementos principales: por un lado, al alto y largo muro que ocupa la franja central del cuadro; por el otro, la práctica ausencia de presencia humana, que es testimonial –y casi se diría que está allí para establecer una escala comparativa con el muro– y, en la medida de esto, se presenta como alienada, apenas un esbozo de ser humano, como los que después pintará Sironi en otras obras.



Figura 'x'.
Alan Schneider, *Film*
(1965). Fotograma.
Minuto 01:38.

La comparativa habitual entre la obra de Beckett y la de Muñoz también se sostiene por cuanto al motivo del muro. Por ejemplo, en *Film* (1965), con guión escrito por Beckett, a su vez rodado por Alan Schneider y protagonizado por Buster Keaton (nada menos que él, el gran actor de cine cómico mudo¹⁰⁶⁶, en 1965 ya prácticamente olvidado) se dan tres motivos que se encontrarán presentes en la obra muñoziana: la calle, la escalera y la habitación.



Figura 'x'.
Alan Schneider, *Film* (1965).
Fotograma. Minuto 0:55.

En el guión, la calle es descrita por Beckett del siguiente modo: “Completamente recta. Ni laterales ni transversales. [...] Barrio de fábricas pequeñas”¹⁰⁶⁷ –es decir, un entorno muy similar al de los paisajes urbanos de Sironi. El personaje, O, recorre el alto muro de una calle, siempre pegado a él (cf. fig. 'x') –hasta tal punto que, cuando encuentra una pareja que están charlando al lado del muro, pasará violentamente *entre ellos*, sin despegarse de la pared. O continúa transitando por una calle que ahora, después del alto muro de ladrillo

<https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/paesaggio-urbano/>

¹⁰⁶⁶ Por otro lado, no sería casualidad que se utilice a un actor de cine mudo para explorar una temática beckettiana en que la palabra ha sido erosionada entrópicamente y ha dejado de tener poder alguno. Esta ‘mudez’, por otro lado, es la imposibilidad de acceso del (auténtico) *logos* al mundo.

¹⁰⁶⁷ Beckett, “Film”, *Teatro Reunido*, 510.

(cf. fig. 'x'), se ha convertido en lo que no se puede identificar ni como fábrica ni como bloque de viviendas. Las ventanas de la primera y de la segunda planta, según el punto de vista de E ('e' por el inglés 'eye', el ojo-cámara que sigue a O), están completamente tapiadas. O, sin embargo, se introducirá por la puerta del edificio hacia una oscura escalera.

En *Malone muere* se describe el asilo donde vive Macmann de la siguiente manera: "Una alta muralla lo rodeaba y sólo cegaba a quien se hallaba muy cerca"¹⁰⁶⁸. Y sigue:

"[...] Basta, basta, siguiendo lentamente bajo la capa de vegetación el contorno de la muralla y buscando una abertura por donde deslizarse, a merced de la noche, o rugosidades que le permitieran escalarla. Pero la muralla era compacta y lisa"¹⁰⁶⁹.



Figura 'x'.
Juan Muñoz, *Esquina positiva* (1992).
Bronce. Cada figura
140 x 67 x 69 cm.
Juan Muñoz Estate.

Se trata de un muro insoportable –de ahí el inicial “basta, basta”– del que se trata de escapar, y que se bordea palmo a palmo en búsqueda de una posible abertura. Sin embargo, como dice la voz narrativa, el muro

“era compacto y liso”, esto es, era completamente ciego, porque ciego sería el mundo respecto a nuestra propia esencia ontológica. En *Esquina positiva* (1992) (cf. fig. 'x') se ve el tránsito que recorren las paradigmáticas figuras de Muñoz de principios y mediados de los noventa –enfundadas en ropa de abrigo, frente al frío y la lluvia, recorren el desierto en su mismo límite con el gran muro sólido y opaco. El muro infinito e insuperable se relaciona con la misma propiedad de la gran bola o esfera que las caracteriza, y que los fija en un presente infinito.

El estudio para esta misma obra (cf. fig. 'x'), que Muñoz presentó en la Documenta IX de Kassel revela de una manera todavía más diáfana el concepto detrás de la instalación. Aquí el muro aparece en tanto que tal, como superficie lisa e isotrópica, sin punto de referencia alguno. De ahí que el ‘evento’ de la esquina, en la medida en que supone una variación bienvenida para un trayecto que se presupone infinito, se pueda convertir en un punto de referencia “positivo” –como dice el título de forma ciertamente irónica.

¹⁰⁶⁸ Beckett, *Malone muere*, 165.

¹⁰⁶⁹ Beckett, *Malone muere*, 166.



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *Study for Positive Corner (Documenta IX)* (1992). Óleo, carboncillo y tiza coloreada sobre papel. 74 x 66 cm. Colección privada.

En este dibujo –que, como decía Muñoz, era para él el ejercicio artístico más personal e íntimo, en el que sólo se debía a sí mismo y a nadie más– se muestra el evidente cansancio de las figuras que, extenuadas de su infinito errar por una de las caras de este muro, enfilan otro de sus lienzos que se promete idéntico en esta infinitud. Por otro lado, ¡qué parecida resulta la definición del muro en este estudio con el muro y la esquina de este muro en *Paesaggio urbano con camion* de Sironi! También allí se discernía una pequeña figura, apenas esbozada, como tampoco las figuras de Muñoz

podrán tener rasgos que los individualice fisonómicamente.

El horizonte de Eugenio Trías es un límite desde el que se insinúa la posibilidad de una trascendencia que, en *La edad del espíritu*, consistiría en la comparecencia de este mismo espíritu –esto es, del *pneuma* gnóstico. Si este horizonte colapsa, como en Smithson, se hunde sobre sí mismo y establece un principio entrópico nihilista como rector de una realidad ya puramente física –pues en el caso de Smithson toda estructura o creación psíquica logocéntrica quedará invalidada por la misma acción del tiempo, reducida a la nada y ridiculizada ejemplarmente por la tectónica geológica. La pérdida de este horizonte y, por esto, de la posibilidad de un más-allá-del-límite, se puede manifestar en Muñoz de dos modos contrapuestos: por un lado, en la forma de una absoluta apertura, que queda representada por la extensión infinita y baldía, y por el otro lado como absoluto cierre, que representa el muro. En términos sloterdijkianos se podría comparar con la ausencia absoluta de esfera –para lo primero– y con la existencia de una esfera absolutamente opresiva –para lo segundo. En la medida en que esta escisión es ontológica y afecta a todo lo real no sería posible realizar una síntesis de estos dos elementos –Trías tiene un término específico para esto, que es lo que llama “cesura diabólica”, que tiene etimológicamente unas connotaciones muy marcadas. En cualquier caso, hemos visto que por lo general una cosmovisión gnóstica será capaz de ‘reunir’ ambos conceptos en torno a la común pérdida del centro.

MOTIVOS DE ELEVACIÓN: LA (DES)ORIENTACIÓN SOBRE LO EXTENSO

Se ha descrito el baldío del mundo como una horizontalidad divorciada de verticalidad o, en términos simbólicos, como una lluvia continua que proviene de lo alto pero que sin embargo es incapaz de fertilizar la tierra del desierto –para que la raíz ontológica del ser humano pudiera crecer en ella. En los términos de Sloterdijk, esto significaba la escisión de la esfera en dos mitades irreconciliables y, por lo tanto, la exposición del ser humano al frío del descampado cósmico. Sin embargo, esta escisión fundamental no implica que Muñoz no explore elementos que puedan conducir de la horizontalidad a la verticalidad. Antes bien, una exploración de este tipo se hará necesaria para demostrar la imposibilidad de la síntesis entre estos dos extremos. Por esto sostiene Catherine Grout que “las instalaciones [de Muñoz] indican un camino a recorrer, con más frecuencia en vertical, y de lo bajo hacia lo alto: hace falta levantar la cabeza”¹⁰⁷⁰. Y el propio Muñoz, como casi siempre en conversación con James Lingwood, reconoce al final de su carrera, y respecto a la magna instalación de *Double Bind* (2001) que “la horizontalidad nunca fue el mayor reto. [En cambio] Puedes hablar de verticalidad en términos formales pero también en términos simbólicos”¹⁰⁷¹ –que es precisamente lo que hemos intentado hacer a partir de los referentes simbólicos que utiliza el propio Muñoz. En este sentido recordemos cómo en su análisis de las iglesias barrocas romanas, Muñoz se fijará especialmente en aquellas, como las de Borromini, en las que la culminación no se encuentra en la horizontalidad de la nave que culmina en el altar – por más que éste se pueda situar un poco elevado sobre el plano de los asientos de los fieles–, sino en la verticalidad de la linterna o de la cúpula. Para Muñoz el logro barroco se encuentra en su capacidad de conducir al fiel de la horizontalidad a la verticalidad a



través de un movimiento continuo, como si la pausa en el movimiento implicara la posibilidad de una nueva ‘caída’ en el mundo. Esta continuidad en el movimiento sería su verdadero ‘sostén’ en los tiempos convulsos del barroco – véase al respecto el análisis clásico de José María Maravall¹⁰⁷². Así pues, ¿cómo tentar siquiera la posibilidad de acceder a esta elevación? En este apartado vamos a explorar esta posibilidades, que se concentrarán fundamentalmente en tres elementos arquitectónicos: el balcón, la escalera y la torre.

Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *Spiral Staircase* (1984). Hierro.
47.6 x 47.6 x 17.7 cm.

Art Institute of Chicago. Donación de la familia Neisser.

Empezaremos por el elemento intermedio entre suelo y cielo, que es la escalera. Muñoz confiesa que la primera obra que pudo creer como propiamente suya y, a la vez, con una

¹⁰⁷⁰ Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, 71.

¹⁰⁷¹ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, en *Double Bind*, 68.

¹⁰⁷² José María Maravall, *La cultura del barroco* (Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975).

fuerza autónoma, capaz de sostenerse por sí misma, es *Spiral Staircase* (1984) (cf. fig. 'x') –de la que en 1999 producirá otra versión, con la forma espiral de la escalera invertida. Según Neal Benezra, “la escultura tenía gran poder para el artista [...] la tomó de su estudio y la montó en la sala de estar de su casa, para poder vivir con ella”¹⁰⁷³.

Es interesante que el comienzo auto-confirmado de la carrera de Muñoz –pues venía realizando obras desde por lo menos cinco años antes a este 1984– se encuentre precisamente en una forma típica del barroco. Como decíamos, el interés de Muñoz por esta época y estilo artístico se cifraba en la capacidad de sortear la (infinita) distancia que para él existe entre lo horizontal y lo vertical. De ahí el uso de una forma como la espiral, que es movimiento continuo puro –sin rellano en el que se pueda reposar– y, por lo tanto, como una propuesta perfecta para la integración de las dos dimensiones. Para el propio artista este movimiento continuo y sostenido permitió justamente, como decíamos, la emergencia por primera vez de la seguridad de que la pieza podía ser autónoma, por sí misma. Si Muñoz la colocó en su sala de estar –el *living room* inglés– fue para comprobar cómo la escala de esta pequeña pieza era capaz de modificar la percepción del espacio. El poder, pues, era doble: el de sostenerse por sí misma y el de

modificar el espacio –vital, existencial– en torno suyo, a diferencia de la capacidad de las piezas minimalistas.

Sin embargo, y a pesar de esta (aparente) integración, la clave de la pieza estará en que la altura alcanzada no parece ser suficiente: no se habría alcanzado el límite donde la diferencia debería comparecer. Por esto, el inicio del recorrido está tan desierto como su final, y el recorrido de ida y de vuelta –de subida y de bajada– se confunden. La pieza quedará como signo de un espacio de transición escindido entre dos desiertos.



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *Doble No* (1986). Hierro.
215 x 100 x 2 cm.
Colección de la Fundació Per Amor a
L'Art, Valencia.

Según Calvo Serraller¹⁰⁷⁴, *Doble No* (1986) está compuesta por dos planchas de hierro en cuya superficie habría a su vez dos elementos, también en hierro: un 'no' en mayúsculas, y lo que él describe como escalera espiral chafada.

Mientras que en las dos planchas el 'no' en mayúsculas se sitúa exactamente en la misma posición, a la izquierda y en el punto medio, las dos escaleras varían su posición.

¹⁰⁷³ Benezra, “Sculpture and Paradox”, Hirshorn Museum & Art Institute of Chicago (2001).

¹⁰⁷⁴ Calvo Serraller, “Las imágenes rotas de un agonista”.

En la disposición de la fig. 'x' la escalera de la plancha inferior está situada en una posición más centrada, mientras que en la plancha superior se habría desplazado hacia arriba y hacia la derecha. En la disposición en que esta obra se encuentra actualmente en la Fundació Per Amor a L'Art, la plancha que en la fig. 'x' vemos abajo se sitúa a la misma altura que la otra, pero situada a su derecha. De todas maneras el efecto visual parece ser el mismo, que es el de un desplazamiento o movimiento de la posición de una escalera de un punto más bajo hacia un punto más alto, y del centro hacia un margen, como queriendo salirse del marco –y, por lo tanto, queriendo alcanzar una tridimensionalidad que ahora mismo no tendría.

Si tenemos en cuenta el precedente de la obra anterior, el movimiento continuo y propio de la escalera espiral ha quedado ahora reducido a lo que parecen ser dos fotogramas o instantáneas –de ahí que las escaleras sean completamente planas. Así, el 'doble no' –de herencia conceptual indudable– podría referir a una doble negación del movimiento de la escalera espiral: en tanto que aplanada y sin relieve, esto es, sin tridimensionalidad y, por esto, incapaz de trasladar de la dimensión horizontal a la vertical; y en tanto que continuidad, porque ésta se vería reducida a instantáneas de un movimiento, del que no sólo nos faltarían los momentos intercalados, sino también como el origen y el final – como también, por supuesto, la máquina o artilugio capaz de reproducir este movimiento por entero, que ahora queda confiado a la buena voluntad perceptiva del espectador. De todas maneras se trataría de un falso movimiento, en la medida en que, como denunciaba Bergson, el fotograma no es más que una espacialización discreta del flujo no-discreto del tiempo –y que recuerda la iteración minimalista: Krauss cita a Donald Judd a este respecto, para quien la repetición no implicaba ningún tipo de racionalidad (que rechazaba en tanto que formaba parte, según él, de la tradición artística europea) sino meramente “una cosa detrás de otra”¹⁰⁷⁵. En último término, la negatividad que implica la pieza se ve reforzada tanto por el tono oscuro del fondo –que parece anticipar el de los *Raincoat Drawings*– como por la sensación de peso que transmiten las planchas de hierro, negando la posibilidad de un movimiento vertical.

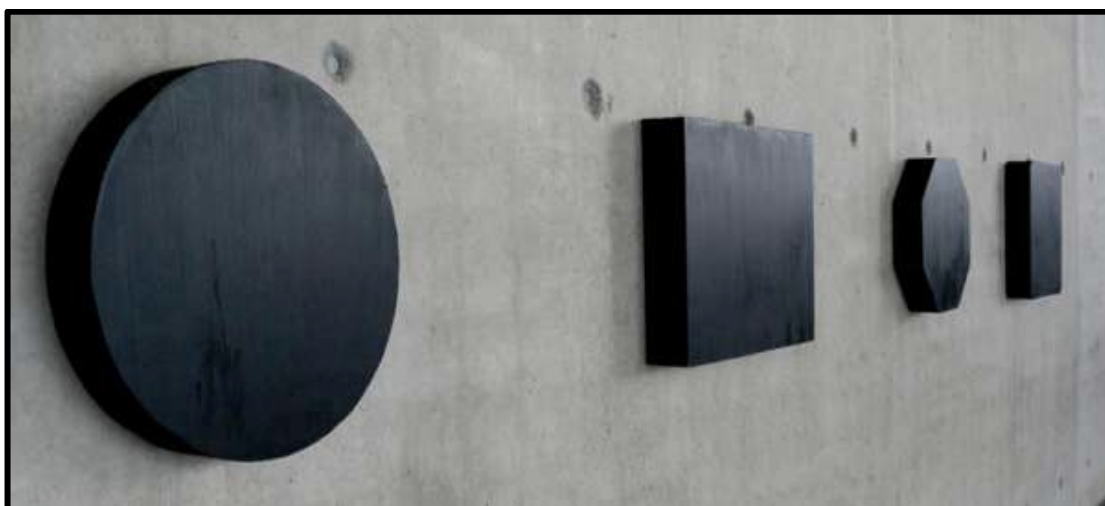


Figura 'x'. Richard Serra, *Forged Drawing* (1978-2008). Hierro, barra de pintura negra.
Dimensiones variables.

En esto se acercan al efecto de los dibujos en barra de pintura negra sobre lino de Richard Serra –realizados a partir de mediados de los años setenta– en donde la

¹⁰⁷⁵ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (New York: Viking Press, 1977), 244.

materialidad de la pintura negra sobre el leve lino parece ser un ‘peso muerto’ (no por capricho Serra titula una serie de estas obras *Deadweight*, como *Deadweight V (Memphis)* de 1991). Compárese al respecto la obra *Forged Drawing* (1978 y 2008), tal y como fue expuesta en la retrospectiva que le dedicó en 2008 la Kunsthhaus de Bregenz.

Hay que decir que para Serra el negro no es propiamente un color, sino un material, que por lo tanto tendrá un peso propio, una gravedad específica. En el caso de *Forged Drawing* (1978) Serra explora el efecto añadido de pintar este profundo negro sobre un material de por sí ya pesado, como es el hierro. Dada la admiración que Muñoz sentía por la obra de Serra, estamos prácticamente seguros –aunque no tenemos confirmación alguna posible– de que se inspiró en sus dibujos negros tanto para la obra que acabamos de analizar como para los *Raincoat Drawings* –cuya innovación es el uso de la tela de chubasquero, negra de por sí, como soporte para el dibujo. Así pues, lo que Muñoz está negando doblemente¹⁰⁷⁶ es la posibilidad de que la horizontalidad –lo plano y sin relieve de la escalera en la obra y el plano del suelo sobre el que pisa el espectador– se reúna con la verticalidad.

La siguiente obra producida por Muñoz requiere que retrocedamos un poco y revisemos posibles antecedentes, que nos ayudarán a comprender con mayor profundidad la obra. El primero lo encontramos a la izquierda, en la fig. ‘x’: *Last Ladder* (1959) de *Carl Andre*. Se trata de una obra producida años antes del momento ‘clásico’ del Minimal (que va de 1963 a 1967). El material para esta pieza fue encontrado en las calles de Nueva York por Frank Stella y llevado al taller de Andre para que éste lo trabajara, como hizo¹⁰⁷⁷. La obra se desarrolla bajo la influencia de Brancusi y, en especial, de su *Columna sin fin* (1938) –que, como vimos, también resultó fundamental para obras del periodo minimalista pleno como *Lever* (1966) (cf. fig. ‘x’). La pieza de Brancusi es una iteración de 16 módulos romboidales, el último de los cuales, que culmina la escultura, fue dejado a la mitad por el escultor rumano, queriendo representar a partir de esta no-completitud de la forma un concepto de infinitud siempre abierta e inabarcable. En Andre todo resulta mucho más sencillo: sobre el material de base practicó una serie de hendiduras negativas, cuya forma insinúa el rombo (positivo) de los módulos de Brancusi: si nos fijamos, de abajo arriba, se insinúa la forma del rombo en las dos primeras hendiduras, luego hay una separación rectangular clara, y otra vez la forma romboidal; por último, e igual que en Brancusi, la última hendidura representa tan sólo la mitad del módulo. Por su altura –un poco más de dos metros– la escultura se relaciona directamente a nivel visual y corporal con el espectador. En este sentido, y para una estatura media, el último surco de Andre, esto es, el que se ‘abre’ hacia el infinito, le quedaría justo por encima.

¹⁰⁷⁶ Por supuesto, el título de la obra también es un homenaje a *Double negative* (1969-70) de Michael Heizer. Rosalind Krauss dedica el último capítulo de *Passages in Modern Sculpture* a exponer una tesis interesantísima sobre cómo se acabó de diferenciar el arte posminimalista de los postulados minimalistas que habían dominado la escena artística a finales de los sesenta –entre los ejemplos dados se encuentra, claro está, la obra de Richard Serra.

¹⁰⁷⁷ Según afirma Clare Gormley en la ficha online de la pieza, que pertenece a la Tate Modern. Véase en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-last-ladder-t01533>



Figura 'x'.
Carl Andre, *Last Ladder* (1959).
Madera de pino. 214,2 x 15,6 x 15,6 cm.
Tate Modern, Londres.

Como se puede comprobar, la escalera de Andre no es una escalera 'práctica', esto es, utilizable –ni siquiera de una manera aproximativa– sino que más bien queda apuntada desde lo simbólico, algo que sería claramente herencia de la pieza de Brancusi –y que será imposible de realizar posteriormente según la poética minimalista. En nuestra opinión, la pieza trataría de una infinitud que queda descabezada demasiado pronto, y que está demasiado al alcance de la estatura del hombre, a diferencia de la escultura original de Brancusi, que contaba con casi treinta metros de altura. A pesar de que la obra se presenta autónoma y sugestiva, esta carencia le restaría potencia y profundidad, y parece dejarla un poco impotente –es un infinito que no se sostiene por sí mismo, y debe ser apoyado en la pared porque puede caerse al plano horizontal en cualquier momento. Sería un infinito pasivo, por así decirlo. Clare Gormley cita la revelación del escultor cuando le fue señalado, por parte de Stella, que la parte de atrás de la pieza, que estaba sin trabajar, también constituía por sí misma una escultura. Según Gormley Andre se daría cuenta de que “la madera estaba mejor antes de trabajarla que

después. No la mejoré en ninguna manera”¹⁰⁷⁸. Es a partir de este punto que pasaría de tallar en/dentro del espacio de la propia madera a tallar el espacio, por así decirlo, con la misma presencia de la madera –uno de los postulados minimalistas.

El siguiente precedente se podría encontrar en *Stairs* (1982) (fig. 'x'), de la artista checa Magdalena Jetelová, especializada a principios de los ochenta en grandes esculturas talladas en madera de objetos cotidianos como sillas, mesas o escaleras –como es el caso de esta pieza. El gran tamaño de sus obras estaba destinado a contrastar con el espacio interior de las salas, que no parecen poder contener ni su fuerza ni su dimensión –de hecho, sus piezas parecen estar fuera de toda escala, autónomamente emancipadas de las necesidades del ser humano. Así, pasan de ser los elementos más propios de la estabilidad hogareña más básica –la silla, la mesa (ay, Heidegger rústico de la Selva Negra)– a motivo de una ansiedad e inestabilidad primordial, que afectará a la posibilidad cobijadora de la esfera más próxima, que es la familiar.

Jetelová, al contrario que los minimalistas, trabajaba la madera dejándola sin desbastar, en formas que para nada recuerdan la estabilidad de una *gestalt*, sino todo lo contrario – algo que ciertamente contribuye a la sensación de ansiedad e inestabilidad, de peligro fundamental. Así lo más cotidiano, lo más habitual, se transforma en una especie de

¹⁰⁷⁸ Gormley, “Last Ladder, 1959”, Tate Modern.

monstruo incontrolable, lo que pretende descolocar al espectador para sacarlo de sus casillas, es decir, de una cierta modorra existencial.



Figura 'x'.

Magdalena Jetelová, *Stairs* (1982). Madera de roble, marco de metal. 510 x 310 cm. Colección Jan and Meda Mládek, Museum Kampa, Praga.

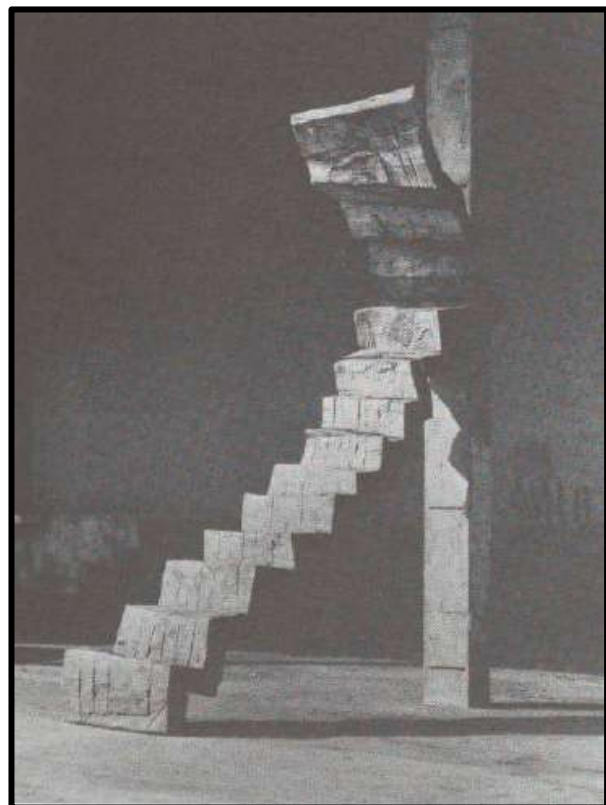
Stairs es un ejemplo más de este tipo de desestabilización por la irregularidad de sus formas –que por supuesto no cumpliría con ninguna normativa constructiva, esto es, con un marco racional delimitado por y para el ser humano– y por su ascenso imposible. En este caso, a pesar de estar apoyada en un inicio en el suelo y en su final en la pared, la impresión es que se pudiera desmoronar en cualquier momento, no sólo en tanto que conjunto, sino por la precariedad en la conexión de algunos de sus escalones. Incluso parece que si alguien osara hollarla para ascender caería en ese mismo instante al suelo.

En realidad, según afirma Diane Farynyk, si se sostiene es porque debajo de la madera existe un soporte metálico¹⁰⁷⁹. Es, pues, una imagen de la (cruda) imposibilidad del ascenso.

Figura 'x'.

Magdalena Jetelová, *Stairs* (1982-84). Madera de roble, hierro. 425 x 180 x 270 cm. Galerie Walter Storms, Munich.

Esta imposibilidad deviene todavía más gráfica en otra obra titulada de la misma manera que la anterior (cf. fig. 'x'). Jetelová dibuja un ascenso más recto para este ejemplo de escalera, para acabar truncando este movimiento de forma abrupta, como si la escalera se volviera contra sí misma –como si hubiera topado con un muro infranqueable, al modo de los que ya



¹⁰⁷⁹ Diane Farynyk, "Projects: Magdalena Jetelová" (Nueva York: MOMA, 1987).

hemos visto y analizado. Este ‘volverse contra sí misma’ sería característico de la naturaleza de este obstáculo, que nos retendría de esta manera dentro del mundo. Es decir: este ‘obstáculo’ parece alterar la naturaleza del mundo, dándole la vuelta, convirtiéndolo en inhabitable –a la manera gnóstica. Dice Farynyk que estas escaleras “no conducen a ninguna parte”¹⁰⁸⁰, pero es más bien que tratan de escapar de este “ninguna parte” hacia otro lugar más amigable y acogedor, si atendemos al contexto general de las piezas de Jetelová en estos años.

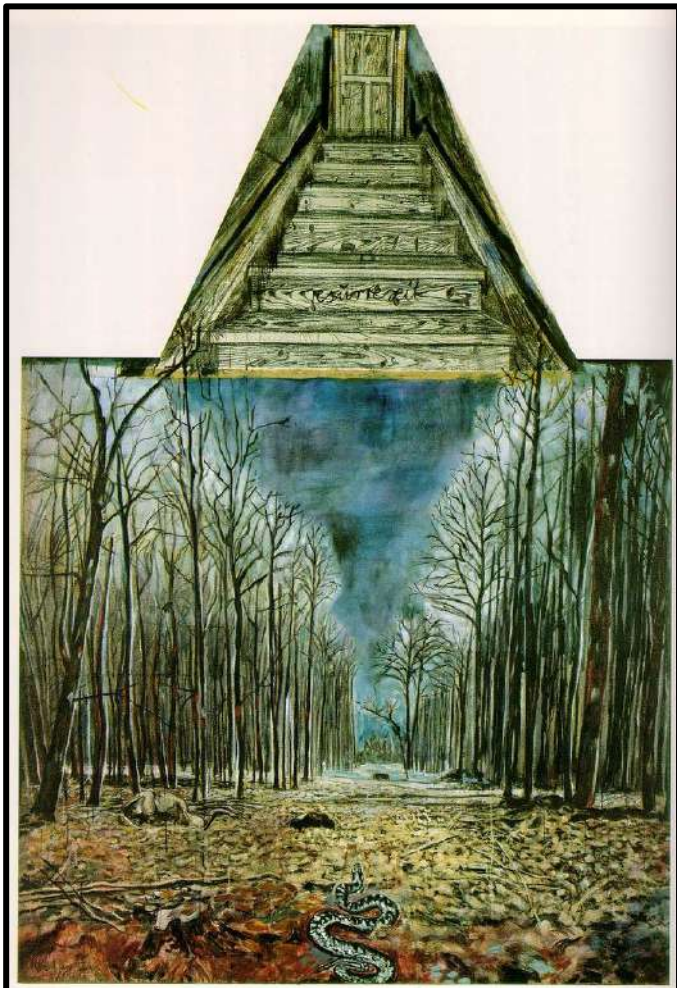


Figura ‘x’.

Anselm Kiefer, *Resurrexit* (1973).
Pintura al óleo, acrílica y carboncillo
sobre arpillera. 290,8 x 180 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam.

El último precedente para la obra de Muñoz que vamos a analizar se encuentra en *Resurrexit* (1973), de Anselm Kiefer. Se trata de un cuadro ‘compuesto’, como es habitual en el pintor. La parte de abajo, según Mark C. Taylor, es una representación de un bosque de la Selva Negra o del bosque de Oden, donde (en aquel entonces) vivía y trabajaba el artista. La ausencia de hojas en los árboles nos hace suponer –y así también a Taylor– que se trata de un tiempo invernal. Una serpiente culebrea en primer plano, apuntando con su cabeza en dirección al horizonte, que se abre como en un camino de bosque en línea recta hasta donde alcanza la vista –Taylor ve en este claro el tipo de *Holzwege* por

donde le gustaba pasear a Heidegger. La parte de arriba del cuadro, casi como un collage, es la representación de una escalera que, de nuevo según Taylor, era la que conducía al estudio del pintor. El título de la pieza, ‘Resurrexit’, se puede leer en la contrahuella del segundo escalón empezando por abajo. Al final de todo, y como perspectiva suprema, la puerta cerrada del estudio del pintor.

Taylor ve en este cuadro un reto de Kiefer a la teoestética que habría imperado en el arte desde Schiller, cuando se estableció el poder salvífico del arte. El símbolo de la serpiente, según él, es demasiado polisémico como para poder ser dilucidado en este contexto –podría ser tanto positivo como negativo, así que lo deja como “indecidible” al modo derridiano. Para Kiefer, pues, existiría el peligro –quizás, la connotación negativa de la serpiente– de que el arte se tomara utópicamente como única posibilidad humana de salvación, como creía su maestro Joseph Beuys, y que, por esto, en cambio acabara

¹⁰⁸⁰ Farynyk, “Projects: Magdalena Jetelová”.

contribuyendo al mismo orden social caduco que llevaba al desastre. En cualquier caso, el escepticismo de Kiefer respecto a la posibilidad de lo utópico convertiría este ‘resurrexit’ bien en un gesto irónico, bien en un gesto nihilista por el cual aquello que ha resucitado ha cerrado la puerta detrás de sí. En este último sentido, dice Taylor, “las pinturas de Kiefer no representan el desierto; más bien, *son el lugar de la deserción*”¹⁰⁸¹. Y así, los tonos cenicientos de su obra serían “las huellas de un desastre inmemorial”¹⁰⁸² –que es, por ejemplo, del que hablaría Blanchot–, de la misma manera que sus obras se caracterizarían por estar “desfiguradas. [y] Sus lienzos parecen haber sido torturados; están quemados, chamuscados y carbonizados. La marca que llevan es la de la ceniza... siempre ceniza”¹⁰⁸³. En su texto breve *Sin*, Beckett describe el espacio propio de su obra, su región ontológica, como “gris ceniza alrededor tierra cielo confundidos lejanía sin fin”¹⁰⁸⁴. Comprobamos, una vez más, la mención de esta infinitud sin centro, que se relaciona a su vez con la ausencia de esfera cobijadora –por la que el cielo y la tierra no tienen particularidad propia, sino que se confunden entre sí. Más tarde veremos que el gris ceniza es precisamente el color principal para las figuras de Muñoz, cuyos rasgos están también ‘desfigurados’, en el sentido no tener características propias, de ser todas y ninguna persona.

Taylor invoca una dialéctica compleja en torno a esta “deserción” que no tenemos ahora tiempo para desgranar en toda su complejidad. Para él sería “el no-lugar de una cierta retirada”, de algo que siempre se está escurriendo entre las manos. Esto podría dar pie a multitud de interpretaciones metafísicas. De todas maneras, más adelante Taylor cita una entrevista al pintor en la que éste afirma que no tiene “claro que nosotros [los seres humanos] representemos el punto medio del mundo. [...] Quizás es posible que existan dioses que no tengan relación alguna con los humanos. Como artista, es mi creencia que es posible percibir algo, sentir una fuerza, que no refiere a los seres humanos”¹⁰⁸⁵. Estas declaraciones son ambivalentes: tanto podrían ser tomadas como gnósticas, por las que el desastre producido en el mundo es el mismo nacer de los seres humanos, cuyo dios queda al margen de la creación y de nosotros, y que ha ‘desertado’, como podrían ser tomadas al modo heideggeriano, es decir, que esta “fuerza que no refiere a los seres humanos” es la raíz ontológica de todo ente que, en tanto que tal, no es nada ente. Pero esto no significaría una retirada de la raíz ontológica del mundo, sino tan sólo que esta raíz tiene una naturaleza particular que no puede ser captada al modo de un ente. Por esto su posición en tanto que artista es ambigua, como lo es también la lógica metafísica de Taylor –que para esto acuña categorías como ‘altaridad’, en las que pretende unir en un solo concepto concepciones hasta ahora paradójicas.

En cuanto al cuadro que nos convoca aquí, podríamos ver la parte de abajo, en virtud de su perspectiva ligada al horizonte y, por esto, a la horizontalidad –dominada y vigilada por la serpiente– como el mundo que ha quedado desligado de la verticalidad, para la que tendríamos una escalera inalcanzable y en último término una puerta firmemente cerrada. O podría ser, por el contrario, que se diera una posibilidad de conjunción entre lo horizontal (marcada por el claro de bosque heideggeriano) y lo vertical en virtud de

¹⁰⁸¹ Mark C. Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 292.

¹⁰⁸² Taylor, *Disfiguring*, 292.

¹⁰⁸³ Taylor, *Disfiguring*, 291.

¹⁰⁸⁴ Beckett, “Sin”, en *Detritus* (Barcelona: Tusquets, 2001).

¹⁰⁸⁵ Taylor, *Disfiguring*, 293.

los ejes visuales implicados en el cuadro, y que la serpiente fuera un signo de renacimiento –en la medida en que mudan por entero su piel.

Una vez revisados brevemente los posibles antecedentes, que nos sitúan en un contexto muy concreto por cuanto al motivo de la escalera, vamos a revisar la obra más importante de Muñoz por lo que refiere a este motivo. Se trataría de *Jack Palance à la Madeleine* (1986). A pesar de la importancia que le otorgamos, a nivel compositivo se trataría de una pieza muy simple, como se puede ver a simple vista (cf. fig. 'x').



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *Jack Palance à la Madeleine* (1986). Madera y navajas automáticas. Pieza del suelo: 80 x 80 x 44 cm.; pieza de la pared: 60 x 60 x 33 cm. Colección privada.

La pieza está compuesta por dos módulos en madera, con una navaja automática abierta colocada en la contrahuella del segundo escalón –donde, por una feliz coincidencia, estaba también escrito el 'Resurrexit' de Kiefer. Tanto la forma de cada módulo como la situación de la navaja abierta en cada uno de ellos es idéntica; la única diferencia estribaría en que el módulo situado sobre el suelo es ligeramente mayor que el módulo colgado en la pared. De esta manera, y desde el punto de vista del que mira la pieza desde el suelo, tiene lugar una falsa perspectiva, un

engaño visual que permitiría unificar la pieza visualmente a pesar del profundo hueco que divide los dos elementos. Por otro lado, la repetición modular de lo idéntico es, de nuevo, un guiño irónico a la poética minimalista. La pieza casi podría parecer una obra de Carl Andre, en la que la madera de base parece ensamblada con un trabajo mínimo. Sin embargo la presencia de las navajas altera por completo una lectura gestáltica –y no sólo la altera, sino que la violenta, por la propia naturaleza del objeto. También frente al Minimal se situaría la idea de la perspectiva, que queda siempre implicada en la idea de iteración de los elementos idénticos. En este sentido la obra de Muñoz se plantea como límite preciso entre la pieza minimalista y algo que ya no es una pieza minimalista, sino que pretende evocar con sencillez, pero con la máxima potencia posible, una idea fundamental: la de corte o escisión existencial y ontológica entre los ámbitos de lo horizontal y de lo vertical. Si nos fijamos bien, el módulo que utiliza Muñoz no corresponde a una escalera que asciende en línea recta, sino a un corto tramo de una escalera en espiral –tan corto que resulta difícil intuirlo. Por esto, su instalación en línea recta es voluntariamente engañosa, y duplica el efecto del vacío que media entre las dos

piezas. No tendríamos, pues, una continuidad lineal que se proyecta de un módulo a otro, sino dos escaleras espirales en dos momentos diferentes de su desarrollo –y que, además, no tienen más conexión entre sí que esta similitud formal. En sentido, *Jack Palance à la Madeleine* parece ser una contraparte de *Doble No*, que es del mismo año –en donde, como vimos, se encontraban también dos fragmentos de escalera espiral, si bien aplastados y ligados a dos rotundos ‘no’. El doble ‘no’ en esta pieza es cada una de las navajas abiertas que además, simbólicamente apuntan una violencia inmanente a la pieza –no sólo a la pieza, sino para el que está leyendo la pieza, al que acude a ella con un determinado bagaje existencial (es decir, justamente lo contrario a la pieza Minimal). El título, extrañamente literario por lo que refiere a Muñoz –que pondrá títulos de este tipo sólo en esta primera parte de su carrera– refiere directamente a esta violencia interior. Pues, ¿quién fue Jack Palance? Si nos situamos por un momento en los años sesenta y setenta, los de la infancia, juventud y primera madurez de Juan Muñoz, vemos que Palance fue actor protagonista o secundario en multitud de películas –del oeste, por ejemplo, en algún péplum, e incluso protagonizó un *Dr. Jekyll y Mr Hyde*.

El escritor Javier Marías, que es de la generación de Muñoz –Marías sería tan sólo dos años más mayor– recuerda en un artículo, sin mencionar la o las películas en concreto, la impresión que le producía ver “a Jack Palance con sus escalofriantes risotadas silenciosas”¹⁰⁸⁶. Marías da en el clavo: Palance, tanto como actor protagonista como secundario (que fueron la mayor parte de sus papeles) se especializó en la figura del villano. Hemos podido revisar brevemente la filmografía en que aparece (*Shane* (1953), *The Man in the Attic* (1953), *Barrabás* (1961), *Vamos a matar, compañeros* (1970)) y hemos encontrado que Marías tiene toda la razón. El villano Palance, sea en la película que sea, se caracteriza siempre por un desprecio total por la vida, y parece encontrar un placer sádico tanto a la hora de enfrentarse al riesgo de su propia muerte como a la hora de matar a los demás –que suele ser lo más frecuente. A la vez que mata, no sólo sonríe, sino que con frecuencia se ríe. En *Shane* (1953), por ejemplo, Palance es un matón a sueldo de un latifundista que domina un valle en el estado de Wyoming. En la escena que se puede ver a continuación (de izquierda a derecha) mata a sangre fría a un granjero recién llegado del sur para ocupar unas tierras que le correspondían legalmente:



Figura ‘x’. George Stevens, *Shane* (1953). Fotogramas de la película.

¹⁰⁸⁶ Javier Marías, “A calles tétricas, festín pagano”, *El País Semanal*, 2 de abril de 2017.

Lo acaba de matar y no modifica para nada el rictus de su cara que, por otro lado, mantendrá a lo largo de toda la película –como si fuera su estado interior más auténtico. En *Barrabás* (1961) –una película, por otro lado, con un elenco espectacular– tiene el papel de Torvald, el gladiador más famoso y letal del Coliseo romano; el que, habiendo tenido innumerables ocasiones de alcanzar la propia libertad por sus victorias en la arena, prefiere seguir siendo esclavo y gladiador, brazo predilecto de la muerte. En los fotogramas que siguen Torvald contempla a un inocente y se ríe de su destino:



Figura 'x'. Richard Fleischer, *Barrabás* (1961). Fotogramas de la película.

Esta escena es un ejemplo claro de las “escalofriantes risotadas silenciosas” que aterrorizaban a Marías de niño, y que habrían marcado también a Muñoz, que le dedicó este homenaje en la pieza que estamos analizando. Palance representa casi siempre un nihilismo infecto de la peor clase, que es el que roza la sociopatía. Esta sociopatía, que es la que disfruta con la muerte, ¿no se parece a la concepción gnóstica de lo mundano, que se concibe como lugar de tortura y de esclavitud por antonomasia? Por otro lado, según Hans Jonas, una de las consecuencias de la doctrina gnóstica para los iniciados en su misterio representó históricamente el desprecio por toda ley, incluyendo la ética, porque toda ley intramundana se consideraba producto de la mente menor del demiurgo creador del mundo –con lo que toda acción podía ser justificada o, mejor dicho, la peor acción no tenía ninguna necesidad de justificación (esto último sí vendría perfectamente representado por el tipo de risa de Jack Palance).

Así pues, la mención a Palance en el título de la obra –y nos consta que esto no se ha explorado en ningún lugar– tendría que ver con este nihilismo sádico intramundano, el mismo que disfruta contemplando al que trata en vano de escapar de él, y en la medida en que los dos tramos de escalera no sólo no se comunican entre sí, sino que constituyen momentos separados de un desarrollo imposible hacia la verticalidad –quedando ambas en un silencio estremecedor marcado por la presencia de la navaja abierta. La risa de Palance es la propia de la condena a la horizontalidad –¿y qué hay más ‘horizontal’, si se nos permite, que un cadáver!. Por otro lado, el tema de la risa o del rictus es un tema fundamental en Muñoz que dejamos ya introducido aquí y que se tratará con mayor profundidad más adelante.

Con *Jack Palance à la Madeleine* hemos llegado a un punto de culminación lógica que partía de la pasividad inmóvil y simbólica de la escalera de Andre en un momento previo al minimalismo –y que queda desarticulada e inhabilitada por el propio autor un momento después; que pasaba por la figuración completa de unas escaleras cuyo intento de movimiento hacia la verticalidad se veía gráficamente truncado en Jetelová por un muro que, para nosotros, es exactamente el muro que contiene la inmanencia del mundo y la aparta de una posible trascendencia; y por último pasaba por la ambigüedad de la pieza de Anselm Kiefer aunque, atendiendo al contexto general de su obra, y a lo que Taylor llamaba “deserción” –que dejaba un mundo de cenizas– nos inclinábamos a pensar que establecía este ascenso también como una imposibilidad, marcada no sólo por la inaccesibilidad de la escalera, sino por la esencia de la propia puerta, que se encontraba cerrada a cal y canto. Así, la obra de Muñoz constituiría el punto nihilista álgido de esta serie, realizado además desde la base del nihilismo determinado por la esencia de la técnica en su reformulación de las piezas minimalistas.

Una vez pasado el (imposible) estadio intermedio entre el suelo y el cielo, que es la escalera, nos toca enfrentarnos con las estructuras que se sitúan ya en elevación, como lo serán el balcón y la torre. Hemos observado en la literatura crítica que se traza una génesis de la idea del balcón a través de la pintura, pero se ha tendido a olvidar tanto los ejemplos escultóricos más inmediatos, como también que el depositario visual de Muñoz está profundamente marcado por ejemplos de la arquitectura. Nos proponemos, pues, desarrollar ambas vertientes para poder enmarcar correctamente el surgimiento de este tipo de piezas tan características de la exploración artística y existencial de su obra.

En cuanto a los antecedentes propios de la historia de la pintura, Catherine Grout (1989) y Neal Benezra (1998, en el catálogo de una pieza de Muñoz en el Des Moines Art

Center, y 2001, en “Sculpture and Paradox”) citan como influencia inmediata las obras de Goya, *Majas en el balcón* (1800-1810) y Manet, *Le Balcon* (1868-69) –que, a su vez, se vio influida por la primera.



Figura ‘x’.

Francisco de Goya, *Majas en el balcón* (1800-1810)
Óleo sobre lienzo. 194.9 x 125.7cm
Metropolitan Museum of Art, Nueva York



Figura ‘x’.

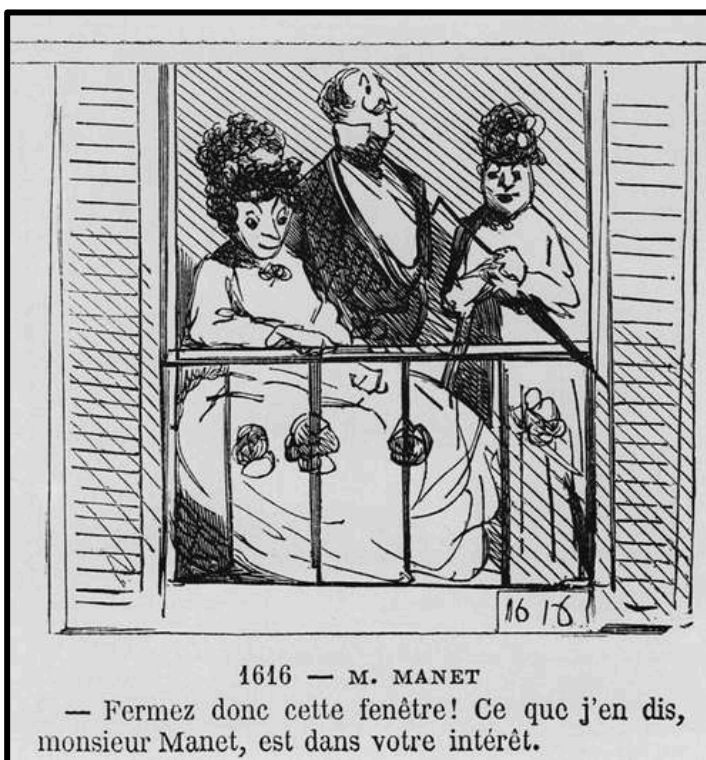
Éduard Manet, *Le Balcon* (1868-69)
Óleo sobre lienzo. 170 x 124.5cm
Musée d’Orsay, Paris.

Si no lo conocía ya, el cuadro de Goya podría haber sido visto por Muñoz durante el año que pasó becado por el Pratt Institute en la ciudad de Nueva York, en 1981. Se trataría de un cuadro pintado por Goya a título personal durante la Guerra de la Independencia, como su contraparte, que sería el cuadro *Maja y celestina en el balcón* (1808-1812). En éste último vemos a una mujer elegantemente vestida –una ‘maja’ de su tiempo, mujer que se consideraba emancipada de ciertas costumbres sociales ‘castradoras’– apoyada sobre sus brazos en el pasamanos del balcón, mirando de frente, directamente, al espectador del cuadro. Detrás de ella, entre sombras, vieja y arqueada, y con un rosario en las manos, la presencia inquietante de la celestina del título. También mira al espectador como la maja, pero lo hace con una sonrisa ciertamente perversa, mientras que la mirada de la maja parece reflejar más bien el tedio de la espera. En el caso que nos ocupa son cuatro las figuras que pueblan el espacio más allá del balcón. En primer plano otras dos majas, sentadas en sillas y una de ellas con el brazo izquierdo apoyado en la barandilla. La maja situada a la izquierda del plano mira directamente al espectador, mientras que la otra parece estar sumida en sus propios

pensamientos. En cualquier caso, su expresión es más dulce y tranquila que la maja de *Maja y celestina en el balcón* (1808-1812), lo que podría llevar a engaño, porque sus proxenetas, que están detrás de ellas, expresan con su embozo y su mirada torva la verdadera función de estas majas. Hay pues, una oscuridad ineludible en ambos cuadros que tiene que ver con la explotación de lo humano, tema al que Goya era muy sensible.

El cuadro de Goya es una conocida influencia directa del cuadro de Manet tanto en la temática como en sus elementos compositivos. En su presentación para el Salón de 1869, el cuadro de Manet atrajo considerable atención y polémica. No tanto por la temática burguesa, que no tiene, como el de Goya, ninguna punta de sarcasmo social, sino por el modo de tratamiento de esta temática: el primer plano, de un blanco prístino, contrasta con el fondo oscuro y las figuras masculinas, cuyo rostro ha quedado menos definido que las plantas o el perrito del balcón (alterando la tradicional importancia jerárquica de los motivos).

Sin embargo, se antojan diferencias fundamentales entre los cuadros de Goya y el de Manet: en el primero el elemento de oscuridad (social que es moral y, por esto, espiritual) domina e infecta el luminoso primer plano de las majas, cuya belleza se torna ilusión que atrae hacia el abismo del segundo plano. Esta oscuridad será la misma que veremos en toda apertura que Muñoz practique en el muro de esta cárcel cósmica –así, por ejemplo, en los *Raincoat Drawings*, o en las aperturas interiores del nivel intermedio en *Double Bind* (2001). En cualquier caso, hay un elemento irónico presente: el cuadro es la ‘ventana’ que se abre a otra ventana, la del balcón. Así, propiamente lo que debería abrir (el cuadro) no lo hace, porque lo hace a otra apertura, que nos muestra no lo abierto que se contempla desde el balcón, sino su interior –se trata de un *juego circular* evidente y, por lo tanto, sin aparente salida. Grout destaca que la oscuridad del fondo del cuadro de Manet convierte a las figuras en primer y segundo plano casi en una superficie plana, como si estuvieran siendo *empujadas hacia el exterior*. Sólo falta que las contraventanas se cierren detrás o delante de las figuras, para abandonar el espacio a sí mismo, como será el caso paradigmático en Muñoz.



En cuanto al cuadro de Manet, la influencia sobre Muñoz quizás no esté en la temática del balcón en sí, sino en la crítica sarcástica que se le hizo al cuadro: el dibujante y caricaturista Amédée de Nôe, de nombre artístico Cham, publicó en *Le Monde Illustré* el 5 de junio de 1869 una viñeta referente a la obra de Manet, que es la que podemos ver a la izquierda (cf. fig. ‘x’). El caricaturista insinúa con humor que se cierre la contraventana,

Figura ‘x’. Amédée de Nôe (Cham), Caricatura para *Le Monde Illustré* (1869).

y que las figuras se queden en el interior burgués, que sería el lugar apropiado para su representación con todos sus signos de clase. ¿Qué habría hecho Muñoz, pues? Lo podemos ver en este dibujo temprano que se guarda en el Art Institute of Chicago:



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *Untitled* (1984). Lápiz de cera negra sobre papel verjurado. 50 x 70 cm. Art Institute of Chicago.

Por un lado (a la derecha) habría cerrado las contraventanas, como pedía Cham, dejando el balcón vacío y expedito. Por el otro lado (a la izquierda) habría vaciado el balcón de figuras, pero, en ausencia de contraventanas, quedaría tan sólo el fondo oscuro que Goya proyectaba para estos interiores, y que eran signo de profunda corrupción social y humana. En Muñoz esto se podrá ver especialmente en la oscuridad de sus *Raincoat Drawings*, del que ya vimos un ejemplo significativo (cf. fig. 'x'), pero también en los interiores de su nivel intermedio en *Double Bind* (2001), ya al final de su carrera. Sin embargo entre los balcones e interiores de Goya y Manet y los balcones e interiores de Muñoz habría todavía una pieza intermedia, que cita expresamente Catherine Grout.

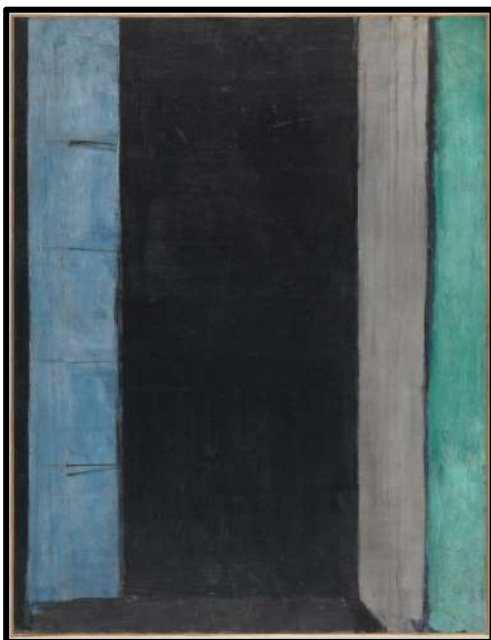


Figura 'x'. Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure* (1914). Óleo sobre tela. 116,5 x 89 cm. Centre Pompidou, Paris.

Se trata de *Porte-fenêtre à Collioure* (1914) de Henri Matisse. Isabelle Monod-Fontaine afirma que Matisse se inspiró a su vez en Manet para este cuadro y, por esta razón, veríamos el uso de una paleta de colores análoga a la del cuadro de éste. Sin embargo aquí ha desaparecido toda figura en favor de un uso puro de los colores como superficies casi planas y sin profundidad, en el límite justo con una pintura abstracta. Monod-Fontaine, al explicar el contexto en el que se crearía esta obra, afirma que la pieza de Matisse “lleva el trazo de humores sombríos que

prevalecían en este final del verano de 1914, cargado de amenazas”. Dice además que es “la primera tentativa de Matisse de transformar el negro en un equivalente de la luz”¹⁰⁸⁷. Durante los años de la Primera Guerra Mundial, y merced a una “atmósfera [social] angustiosa”, el negro se tornará preponderante en su pintura y se transformará en “negro-espejo o negro-memoria, [y será] tratado como una superficie a la vez absorbente y reflejante” [id.]. En *Porte-fenêtre à Collioure* el negro como superficie plana desbordaría el centro del cuadro y saldría hacia afuera, hacia la mirada del espectador. En la parte baja del cuadro los análisis revelan –todavía sensibles a simple vista– los barrotes del balcón de la casa Astié donde Matisse se encontraba alojado. Así, encontramos que originalmente la intención de Matisse era la inversa a la de Goya y la de Manet: representaba la visión desde el interior de la casa hacia su exterior. Sin embargo, al recubrir los barrotes de negro –quedando éstos como una exhalación fantasmal– resulta casi imposible discernir en qué sentido está circulando la vista del espectador, si está entrando o bien saliendo, en una ambigüedad calculada y sugestiva. Monod-Fontaine sugiere que en esta obra Matisse fracasaría “en la inversión del telón opaco en materia luminosa” [id.], como sí conseguiría en 1916 con *Les Marocaines*. Que el negro sea representativa de la luz plena sólo es posible en el sur –como bien sabía el franco-argelino Camus.

Así pues, tanto en Goya como en Matisse la oscuridad a la que da paso el balcón refleja un estado trágico de las cosas en el mundo –sea bien dentro, en la interioridad de las casas, o sea bien fuera, en la extensión del mundo; quizás en ambas a la vez, como parece sugerir Matisse (y, por lo tanto, que no habría refugio o cobijo posible en ningún lugar). En cuanto a Muñoz, veamos dos ejemplos de *Double Bind* (2001):



Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *Double Bind* (2001). Detalle. Instalación en la Tate Modern, Londres.

En este caso –como en la figura siguiente, cf. fig. ‘x’– podríamos observar juntas las dos alternativas del dibujo de 1984: la de la puerta o contra-ventana cerrada y la de la abierta, por donde una figura, curiosa, pretende entrever en la oscuridad. Muñoz describía sus intenciones con *Double Bind* de la siguiente manera: “he forzado cada

¹⁰⁸⁷ Ambas citas, así como las siguientes, en Isabelle Monod-Fontaine, “Porte-fenêtre à Collioure”, en *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d’art moderne*, dirigido por Brigitte Leal (Paris: Centre Pompidou, 2007). Véase en: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/5dq7dfi>

imagen para que sea una imagen vacía. [...] Las ventanas no llevan a ninguna parte. Implican la noche, el cierre de la calle, el momento de clausura”¹⁰⁸⁸. Muñoz reclamaba, además, que lo que estaba pintando era “el agujero negro”, es decir, el vórtice entrópico de Smithson, verdadera clausura del mundo.



Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *Double Bind* (2001). Detalle. Instalación en la Tate Modern, Londres.

En la medida en que las condiciones del mundo se establecían como escisión de lo horizontal y de lo vertical y, por lo tanto, la consitución de un verdadero ‘ser-en-el-mundo’ heideggeriano o de una esfera cobijadora sloterdijkiana no era posible, esto se vería también reflejado en otra polaridad escindida, como será la que se produce entre interiores y exteriores. Estas dos alternativas quedarán delimitadas por la presencia del muro seccionador. En el exterior encontraremos la extensión infinita bajo el sol cegador y la lluvia insomne, y cuyo límite es el muro. En el interior encontraremos representada la oscuridad ominosa del cierre del mundo. La comparación entre el dibujo de 1984 y las realizaciones de 2001 nos permiten comprobar, por otro lado, que existe una correspondencia total entre la concepción existencial y artística de Muñoz a principio de su carrera y la que seguirá teniendo hacia el final de ella.

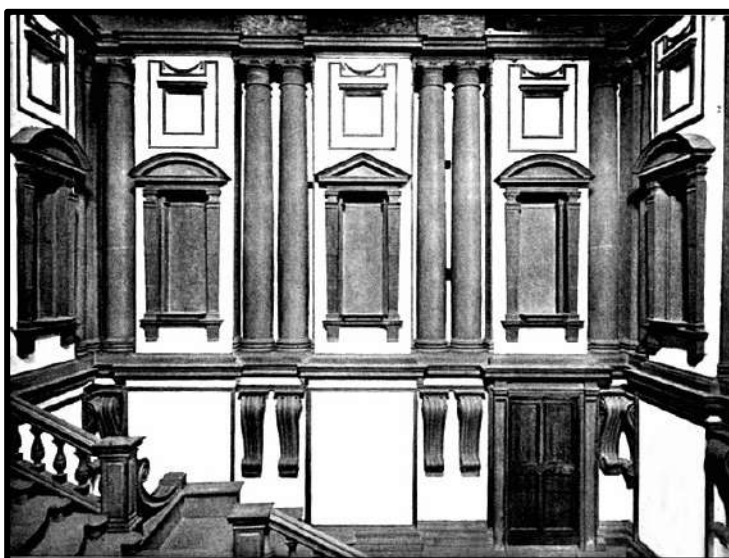
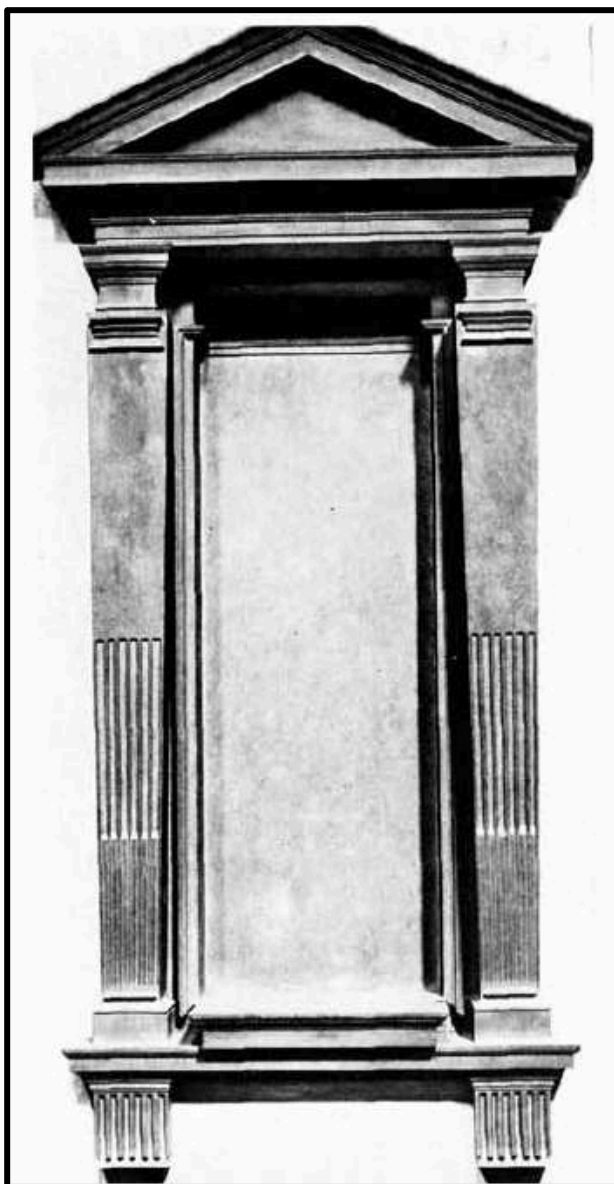


Figura ‘x’. Miguel Ángel, *Biblioteca Laurentiana*. Detalle del *ricetto* o vestíbulo. (Proyectada en 1523. Construcción entre 1525 y 1571, cuando abre. Todavía inacabada). Florencia.

Un antecedente ineludible por el que el balcón se cierra y se convierte en un vano ciego, esto es, por el que el umbral queda tapiado, lo que implica una separación estricta de interior y de

¹⁰⁸⁸ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, 76.



exterior, lo encontramos en el famoso vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana en Florencia. El espacio es uno de los ejemplos preeminentes de arquitectura manierista, con un uso libérrimo de los elementos de la gramática del lenguaje clásico –y en el que, frente a éste, se enfatiza un desorden estructural de los elementos y en la jerarquía de los órdenes arquitectónicos (por ejemplo, las columnas, que debieran soportar el techo, no alcanzan el suelo, y parecen dejar el espacio en suspensión). Las ventanas ciegas son otro de los elementos característicos de este proyecto –elemento teatral que torna el espacio *interior* del vestíbulo en *exterior*. Esto es, un efecto análogo al que producirá también Muñoz con sus instalaciones de balcones en las salas (cf. fig. ‘x’). En virtud de este conjunto de ventanas ciegas se habla de ‘compresión’ de los elementos y de cierre del espacio en general, como forzando o empujando al espectador hacia la biblioteca a través de la escalera.

Figura ‘x’. Miguel Ángel, *Biblioteca Laurenciana*. Detalle de una de las ventanas del *ricetto* o vestíbulo.
Florencia

En este sentido no sólo se comprime el espacio, sino también el tiempo –que es el apremia a no detenerse en el vestíbulo y a subir la escalera lo más rápido posible– que es precisamente lo que comenta Muñoz que le interesa de la pintura de De Chirico. En cuanto a esta escalera, se ha hablado del carácter inquietante de su diseño, que en planta y en alzado ocupa una parte desproporcionada del espacio, que ya es reducido de por sí –y al que ciertamente las fotografías no pueden hacer justicia en su efecto psicológico. La escalinata empieza como un triple recorrido, con un tramo de escalera a la izquierda, a la derecha y en un tramo central. Sin embargo, una vez alcanzada más o menos la mitad de su recorrido hacia la puerta de entrada a la biblioteca, que queda en alto, los dos tramos de escalera a los lados se ven súbitamente reconducidos hacia el ramal central, que es el único que embocará en la puerta. Es casi un efecto teatral absurdo e inútil desde el punto de vista práctico, que tiene que ver, además de con lo psicológico, con elementos simbólicos que no tenemos tiempo de desgranar. Este estrechamiento teatral de la escalera se añade, pues, al efecto de compresión y de cierre que propician el resto de elementos en el vestíbulo. La razón de ser de este conjunto de efectos decorativos y arquitectónicos tendrían que ver con la preparación psicológica del estudiante o erudito para la entrada en la biblioteca, es decir, en el ámbito de estudio en el que la mirada

debería ser hacia el interior. Es, pues, una sala iniciática o de preparación para la luz del intelecto, o en el que el intelecto ha de brillar en la oscuridad que prometen las ventanas ciegas.

La arquitectura renacentista es la arquitectura del equilibrio racional de los elementos. Por esto, es obvio que en la Biblioteca Laurenciana Miguel Ángel se enfrenta a este equilibrio no sólo multiplicando los elementos compositivos para un espacio tan reducido, llegando prácticamente a la desproporción, sino que además los dispone de tal manera que provocan un efecto de desestabilización en el espectador –una capacidad o valencia que hasta ese momento no estaba dentro de las posibilidades de este lenguaje. Es obvio también que el lenguaje artístico del que parte Muñoz está en las antípodas a esta multiplicación de elementos, porque se debe –todavía– al marco establecido por el minimalismo. Sin embargo uno y otro parecen buscar y conseguir efectos similares: en primer lugar, como decíamos, la conversión de un espacio interior en exterior; en segundo lugar, la modificación perceptiva del espacio y del tiempo en el espectador. A pesar de emplear lenguajes diferentes, ambos se relacionan también en el ataque frontal a la idea de razón y al de su posible equilibrio. Es decir, podríamos verlo como dos momentos de este recurrente eón barroco orsiano –una vez más, más allá de los matices específicos implicados por D’Ors.



Figura ‘x’.
Venturi, Scott Brown &
Associates, *Sainsbury Wing*
(1991). Londres.

Quizás se podría exponer de la manera siguiente: tanto Miguel Ángel como Muñoz se adscribirían a una lógica de la complejidad y de la contradicción, que podría ser utilizada tanto desde el punto de vista del lenguaje manierista –donde, quizás, parecería algo más propio– pero también desde

el contexto de las poéticas posmodernas, aunque en el caso de Muñoz su lenguaje esté todavía bajo el influjo de minimalismo –lo que podría parecer contraintuitivo. Sin embargo, como sabemos, la virtud de Muñoz estará en volver el lenguaje minimalista *contra* sí mismo *desde* sí mismo –aparente contradicción– y mostrando precisamente aquello a lo que el minimalismo había renunciado, por ignorancia o por contumacia, a mostrar –auténtica complejidad.

En su *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) Robert Venturi desarrolló la tesis que daría el pistoletazo de salida a la posmodernidad arquitectónica precisamente a partir de numerosos ejemplos tomados de la arquitectura y el arte manierista y barroco. Por esto queríamos rendirle de alguna manera un homenaje, mostrando la obra que mayor relación guardará con la estética de los siglos XVI y XVII, que es la ampliación de la National Gallery de Londres, la llamada Sainsbury Wing, abierta en 1991. Venturi proyecta esta fachada como continuidad visual con el estilo predominante en el cuerpo central del museo. De ahí, pues, el uso de la piedra y de los elementos gramaticales de

la arquitectura de la época, situando sus pilastras y cornisas en la misma línea horizontal que las pilastras y cornisas del edificio central. Sin embargo, detrás de esta fachada ciega –que homenajea, quizás, al espacio del vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana– se esconde un edificio plenamente contemporáneo, del que tenemos una indicación en la fig. ‘x’ a la derecha del todo, donde se puede ver una moderna solución de acristalamiento que recubre toda la superficie de esa parte del edificio. Por encima de esta fachada teatral de piedra también asoman –desde este punto de vista, tímidamente, de tal manera que el viandante no lo puede ver desde el nivel de calle más cercano al museo– las claraboyas que proporcionan luz natural a las salas de esta nueva ala del museo. Sin embargo, el punto más interesante a nivel conceptual de este edificio se encontrará en el juego de yuxtaposición entre la estética manierista y barroca y el lenguaje formal de lo contemporáneo. Esto se comprueba específicamente en el ritmo creciente de las pilastras que surcan la fachada del edificio: de izquierda a derecha, toman un ritmo cada vez más rápido, o lo que es lo mismo, establecen cada vez menor distancia entre ellas, hasta el punto en el que, bordeando la fachada acristalada, parecen haber llegado a un colapso –a una acumulación ‘infinita’ al modo de una fuga barroca. Así pues, respetando ambos lenguajes arquitectónicos, la propia fachada indica el punto de máxima complejidad y contradicción, que está en el punto exacto en el que se contraponen no sólo dos lenguajes, sino dos tiempos muy diferentes. En este punto, y como en la Biblioteca Laurenciana, se daría una compresión de espacio (en las pilastras que se superponen entre sí) que es al mismo tiempo compresión de tiempo (por el contraste inmediato de estilos). Complejidad y contradicción coordinados en un edificio que acabó de inclinar la balanza para que se le concediera el Pritzker a Venturi en 1991.



Untitled (1972). Piedra. Instalación en el Palazzo Ca’ Corner della Regina, la Fondazione Prada de Venecia, 2019.



Arriba. Figura ‘x’. Jannis Kounellis, *Untitled* (1969). Piedra. Instalación en la Tate Modern, Londres, 2010.

A la izquierda. Figura ‘x’. Jannis Kounellis,

Cuando era preguntado por la influencia de las piezas minimalistas en su obra, Muñoz respondía –en este caso, a requerimiento de Blaznick, Lingwood y Schlieker, en julio de 1990– que “siempre [se había] sentido más cercano a Merz, Anselmo o Kounellis que a Judd, Andre, Morris o Barry”. A Paul Schimmel le confiesa que “de [Jannis] Kounellis aprendí que el repertorio debería ser extremadamente abierto –que no se debería excluir nada para crear la ilusión [el efecto de la propia obra en el espectador]”. “No se debería excluir nada” equivale a una lógica y/y cercana a la postulada por Venturi, y se contrapone a la lógica o/o propia del minimalismo –que en ocasiones parece poder alcanzar incluso el límite del ni/ni¹⁰⁸⁹. En cualquier caso, con las figuras de la página anterior (cf. figs. ‘x’ y ‘x’) hemos querido mostrar un antecedente directo de los umbrales tapiados en Muñoz –trasunto del bloqueo absoluto que implica su ‘muro’. De hecho estas instalaciones se suelen denominar “blockages” [obstrucciones] y son obras específicas para el sitio en el que se van a instalar, con piedra que Kounellis suele obtener en alguna cantera cerca de la sala o museo en donde se va a instalar. Arriba tenemos el ejemplo de la instalación de esta obra en una de las puertas de la Tate Modern en 2010, y la izquierda la que se adaptó tras la muerte del artista en la Fondazione Prada de Venecia. Afirma Kyla McDonald en relación con este tipo de obras:

“[...] estas obras cierran el espacio y niegan el acceso a algo [que queda] oculto. La tensión creada por el emplazamiento de un material natural de tal peso y masa como la piedra, habitualmente encontrada tan sólo el ambiente exterior, dentro de las paredes blancas de una galería, hace que la interacción del visitante con el espacio sea más dramática, un efecto que Kounellis trataba de recrear con frecuencia en sus obras”¹⁰⁹⁰.

Kounellis recrea una fuerza bruta primordial en la misma materialidad de la piedra que, con su volumen, sobresale del vano de la puerta, y a la vez se destaca del muro en virtud de una textura y un color completamente diferentes. Frente a este muro de la sala que le rodea deviene *doblemente muro*, porque adquiere una presencia muy superior en la medida en que está obstruyendo precisamente lo que con anterioridad era un paso *para los hombres*, un umbral practicado por y para ellos. En comparación, frente a la estabilidad del muro y su lisura, las obstrucciones de Kounellis parecen ser todavía más infranqueables, hasta el punto de que, como decíamos, parece que se invoca un tipo de fuerza sobrehumana –ajena al hombre en su mismo silencio. Creemos que el sentido de la declaración de Muñoz a Schimmel iría en esta dirección. Podríamos decir, en este sentido, que sería otro caso de ‘doble no’: ‘no’ en tanto que niega el umbral humano y ‘no’ en tanto que el humano no parece poder hacer nada frente a ello: tan sólo sentir esta fuerza inmovilizadora y a la vez su impotencia frente a ella. Por otro lado, aunque según McDonald Kounellis dejaba avisado que la colocación concreta de las piedras en el vano de la puerta podía ser al azar, en la medida en que la piedra ocupa perfectamente el espacio delimitado por el marco de la puerta, une de forma compleja el elemento racional con el irracional y, propiamente, sería esto lo que dejaría sin respuesta o inerte al espectador, porque no le quedarían armas psíquicas para enfrentarse a ello. Creemos que Muñoz quería implicar en sus obras una fuerza de este tipo, a la vez racional e irracional, previa al hombre (en tanto que la piedra pertenece a una escala temporal

¹⁰⁸⁹ Empleamos estos términos según el uso de Mark C. Taylor en *Disfiguring: Architecture, Art, Religion* (1992).

¹⁰⁹⁰ Kyla McDonald, “Untitled (Jannis Kounellis)”, Mayo 2010, Tate Modern.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-untitled-ar01136>

geológica) y posterior al hombre (en tanto que éste sería incapaz de dar respuesta, quedándose atrás de ella), capaz de superar el marco habitual de la existencia humana. En *El Innombrable* de Beckett se dice –recordándonos también la parte superior de *Resurrexit*, de Kiefer:

“[...] la puerta, es la puerta que me interesa, es de madera, ¿quién cerró la puerta?, ¿y por qué motivo?, no lo sabré nunca”¹⁰⁹¹.

“[...] para ser otro, no, el mismo, no sé, irme en vida, recorrer el camino, encontrar la puerta, encontrar el hacha [...] encontrar la puerta, abrir la puerta, caer, en el silencio [...] la partida, el cuerpo que se levanta, el camino, en colores, la llegada, la puerta que se abre, se cierra, eso nunca fui yo, no me he movido”¹⁰⁹².

La puerta será también en Beckett símbolo de cierre cósmico, que es el que nos acaba postrando en la inmovilidad, como reconoce la voz protagonista al final del segundo fragmento –“no me he movido”. Así, todo el movimiento que se produce es ilusorio, es decir, no se produce jamás un movimiento que tenga que ver con una diferencia. Lo diferencial se destruye a sí mismo en la fragmentación de un discurso limitado por el cierre del mundo, que se pone de manifiesto en la psique del protagonista, esta voz interna que no deja nunca de hablar, pero que jamás se podrá verdaderamente en movimiento. El perpetuo discurso interno de esta voz nos devuelve de nuevo a las piezas de Kounellis: que las piezas estén encuadradas por las jambas y el dintel parece focalizar la mirada y el interés precisamente *hacia dentro* de esto que no parece tener respuesta –decía Beckett: “¿quién cerró la puerta?, ¿y por qué motivo?, no lo sabré nunca”. Por esta razón, lo que se nos oculta no sería tanto lo que queda del otro lado de la instalación, sino más bien esto que nos confronta y para lo que no tenemos respuesta. De nuevo, éste será el punto de interés primordial para Muñoz, y por lo que tomará a Kounellis como ejemplo. El uso de la materia bruta, como es la piedra, alcanza aquí una multidimensionalidad –espacial y temporal– que va mucho más allá de la mera inercia de la pieza minimalista, y golpea al espectador con una fuerza que parece relacionarse directamente con lo que a él se le va a manifestar como su propia interioridad.

Una vez revisados los antecedentes que nos explican, si bien someramente, cómo evolucionó la idea de la representación del balcón desde su completa apertura a su completo cierre¹⁰⁹³ –con las múltiples consecuencias para el ámbito de lo interior y de lo exterior que esto acarrea– nos toca centrarnos propiamente en la forma y la figura de los balcones en sí. Para ello revisaremos otro conjunto de antecedentes, empezando –como dijimos hará unas páginas– por los arquitectónicos. En este sentido, y en la medida en que el balcón es una solución arquitectónica común, por lo menos en esta latitud mediterránea, han aparecido multitud de ejemplos que podrían ser comentados con algún provecho. Sin embargo, en aras de la sencillez y de la claridad de exposición, nos centraremos tan sólo en los que puedan ser más relevantes, y de los que sabemos que Muñoz pudo tener conocimiento directo.

Empezaremos por dos ejemplos de arquitectura seleccionados por Muñoz para su primera exposición como comisario, *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores*

¹⁰⁹¹ Beckett, *El Innombrable*, 174.

¹⁰⁹² Beckett, *El Innombrable*, 180.

¹⁰⁹³ En relación con el cierre haría que añadir el conjunto de piezas que Muñoz realizó en 1991, con los títulos *Window Shutter*, *Double Shutter*, *Window with knife* y *Window Shutter with Hinges*.

(1982). La primera obra que vamos a comentar es el único proyecto del arquitecto argentino Emilio Ambasz en España –y que tardó en edificarse en la medida en que no se encontraba un lugar apropiado donde ubicarla. Se trata de la llamada *Casa de retiro*.



Figura 'x'.

Emilio Ambasz, *Casa de retiro* (1975). Entre El Garrobo y El Ronquillo, Sevilla. Detalle.

El proyecto de Ambasz tiene dos partes muy marcadas: una que queda a la vista, que es el muro o fachada exterior de la casa, dispuesta en ángulo recto, por cuya esquina inferior se desciende por un tramo de escaleras hacia la casa. En esta misma estructura (cf. fig. 'x') dos escaleras, a lado y lado de los paramentos verticales, ascienden hasta un balcón que mira hacia el norte –el balcón parece protegerse del viento del norte vistiéndose con una elaborada celosía de madera (celosías que, por otro lado, son un homenaje a la cultura andaluza y a la árabe). La otra parte de la casa, que es la propiamente habitable, queda bajo tierra y pretende estar perfectamente mimetizada con el entorno.



Figura 'x'.

Emilio Ambasz, *Casa de retiro* (1975). Entre El Garrobo y El Ronquillo, Sevilla. Detalle.

En el catálogo de la exposición es Santiago Amón el encargado de glosar la atrevida arquitectura de la casa:

“La propuesta de Emilio Ambasz [...] no parece sino parábola de la propia parábola o ejemplo de la prelación sugerida entre los «dos laberintos». La trama doméstica, interior e inferior, da paso por arriba al enigma de fuera. Queda soterrada la morada propiamente dicha, y el resto (la porción de lo visible) se abre a la

libre anchura merced a dos blancos muros coronados por un balcón-observatorio desde el que no se divisa otra cosa que la región de lo ilimitado”¹⁰⁹⁴.

El tipo de lenguaje que utiliza Amón ya nos pone sobre aviso sobre la esencia de esta casa. Por esto, parece que no habría que atribuir que la parte habitable de la casa esté soterrada a una voluntad *avant la lettre* de ecología y de eficiencia energética frente al clima andaluz –o por lo menos no como razón principal. Desde este punto de vista el carácter de la casa tendría que ver con las cuestiones poéticas y existenciales que Amón ha apuntado. En este sentido, se podría decir que esta casa es la que no parece fiarse de “la región de lo ilimitado”, esto es, de la infinitud extensa del mundo. Por esto es que, por un lado necesita –como Winnie y Willie en *Días felices*– soterrarse para protegerse. Y por el otro necesitaría levantar un muro defensivo –que mira al norte, como el “norte de la tormenta” de Muñoz; en este sentido, ¿no sería más lógico en Andalucía protegerse (del sol) del sur?–, en el que erige un “balcón-observatorio”, que nos recuerda la fortaleza desde la que Giovanni Drogo oteaba el horizonte en busca del advenimiento del posible enemigo en *El desierto de los tártaros*, de Buzzati. Por cuanto a los “dos laberintos” que menciona Amón en su texto, parecen ser los de lo interior –y, por lo tanto, el de la posibilidad de establecer una morada en el mundo– y el de lo exterior que, en tanto que ilimitado e idéntico, habría perdido la posibilidad de centrar al ser humano, de permitirle enraizarse existencialmente.

Creemos que a nivel simbólico el papel del balcón en la obra de Muñoz, en la medida en que, como hemos visto en las últimas páginas, deja detrás de sí la posibilidad de habitar una interioridad, tendrá que ver con esta vigilancia de lo extenso o bien, con la voluntad de encontrar, desde este punto de vista elevado, algún punto de referencia en la horizontalidad absoluta que sus figuras se ven abocadas a recorrer incansablemente. En cualquier caso, expresivamente la fuerza de la casa parece quedar concentrada en el balcón (cf. fig. ‘x’), en virtud de una línea diagonal que iría desde la parte más alejada de la casa, bajo tierra, hasta este balcón-observatorio. Esta expresividad también se encuentra en Muñoz. Veamos, por ejemplo, los primeros balcones que presentó en la Galería Fernando Vijande, en 1984:



Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *General Miaja Looking for the Guadiana River* (1984). Hierro forjado.

¹⁰⁹⁴ Amón, “Laberinto espacio del arte”, en Muñoz, *Correspondencias*, 11.

Cuatro balcones, cada balcón: 66 x 63 x 88 cm. aprox. Juan Muñoz Estate. Detalle.

Por lo que respecta al título de la pieza, el General José Miaja fue el jefe de la defensa republicana de Madrid durante la Guerra Civil y, más tarde, tomó también parte de las batallas que se concentraron en torno a la capital –Jarama, Brunete, Guadalajara. Lo que se viene contando en la literatura crítica en torno a la inspiración principal para esta pieza es que cerca de la casa de Juan Muñoz, en Torreloz, existía todavía a mediados de los ochenta un búnker de observación de la Guerra Civil. En cuanto al Guadiana, es de todos conocido que es un río cuyo curso transcurre oculto durante muchos kilómetros en la planicie manchega. Creemos, sin embargo, que el título no es literal, y que el General Miaja no buscó jamás el Guadiana. Lo que se estaría buscando desde esta altura es algo que queda oculto para nosotros, algo que ha de resolver el “enigma de afuera” –como decía Amón– esto es, el de la ausencia alguna de señal que nos marque la presencia de un centro ontológico –el de una ‘fuente’ u ‘ojo’ ontológico. En cualquier caso, vemos que estos balcones surgen casi anhelantes o deseantes de la propia columna del espacio de exposición. Antropomorfizados, ‘apuntan’ en diferentes direcciones, que si estuvieran ‘buscando’ de forma efectiva. Este efecto anhelante de los balcones en tanto que antropomorfización se agudiza en otras obras de Muñoz, como *Balcony under the ceiling* (1986) (cf. fig. ‘x’). Hemos podido comprobar, además, que en 2008 se vendió en la casa Christie’s de Londres la pieza *General Miaja Looking for the Guadiana River*. Para esa ocasión las piezas se colgaron de forma mucho más dinámica y sugestiva, que es lo que, creemos, pretendía precisamente el autor en el momento original pero que, quizás, no se habría atrevido a ejecutar en una fase tan temprana de su carrera.



Figura ‘x’.
Juan Muñoz, *Balcony under the ceiling* (1986).
Hierro. 96.5 x 111.8 x 182.9 cm. Colección Alain Mys, Bélgica.

Por lo que respecta a *Balcony under the ceiling* (1986), vemos que la pieza está colgada justo en el límite entre la pared y el techo, de tal manera que el balcón parece ‘mirar’ hacia abajo, extremando la posición que sería habitual en

un balcón. ¿A qué se podría atribuir esto? Para Muñoz el balcón también es el artefacto que le permite escenificar la relación que se establece entre el mirar y el ser mirado. A este respecto le confiesa a Jean-Marc Poinsoot que “al construir los balcones sentí que estaba mirando a aquello que me miraba a mí. No hizo falta añadir otra imagen [...] El balcón está en la intersección del atender y el pasear”¹⁰⁹⁵.

¹⁰⁹⁵ Poinsoot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinsoot”, 13.

Es decir, como habíamos insinuado, el balcón se antropomorfiza y, a pesar de estar vacío, parece tener la facultad de mirar. O, quizás, mejor dicho, el espectador se siente mirado por la presencia vacía del balcón –o por su presencia anhelante, como decíamos– y así, lo ‘activa’, activando a la vez el espacio intermedio que surge entre ambos. Esto sucedería de la misma manera que con el muñeco de ventrilocuo, que ya analizamos. El balcón, que nos mira precisamente desde este ‘vacío’, nos ‘expone’ allá abajo, esto es, resalta nuestro ‘haber-sido-arrojados’. Esta sensación se enfatiza porque al mismo tiempo, y en la medida en que el balcón supone un cierre a la posibilidad de una interioridad, a la que ya no se puede acceder, el espectador queda ‘expuesto’ en este exterior que ha perdido la posibilidad de interior. La “intersección” de la que habla Muñoz, pues, no sería la expresión de la visualidad más que en un primer momento. Por esto el mismo autor dice en la misma entrevista que “desde luego que hay otros estratos, como si geológicos, en esas piezas”¹⁰⁹⁶ –recordando, por supuesto, la geología estratigráfica de lo humano en Smithson, que se debe a la entropía. Por esto, y en virtud de esta referencia, creemos que la intersección de la mirada, en tanto que *inter-sección*, refiere a un punto medio por el que se ha abierto una fisura en nuestro propio interior –o se ha puesto de manifiesto que esta fisura interior *existe* y duele¹⁰⁹⁷. Así, *Balcony under the ceiling* sería llevar al extremo el acto de ‘mirar’ del balcón, pues, inclinándose desde la parte más alta de la pared, apuntaría directamente hacia el espectador que está de pie en el suelo. Por otro lado, en cuanto a esta fisura interior, la pieza más representativa lo constituiría *Perfect Balcony* (1988):



Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *Perfect Balcony* (1988).

Hierro forjado y navaja automática.
86.2 x 87.6 x 43.6 cm.
Colección privada, Mónaco.

Bajo este balcón cuyo pasamanos rodea por completo la barandilla, casi al modo de una cárcel, una navaja abierta –como en *First Banister* (1987) (cf. fig. ‘x’) y como en *Jack Palance à la Madeleine* (1986) (cf. fig. ‘x’), entre otras obras– se sitúa fuera de la vista de aquél que estuviera observando desde arriba y, en cambio, del todo a la vista para el que la observa desde abajo, que es el espectador. La navaja se oculta de tal manera que parece estar al acecho de cualquier

posible presencia que pudiera emerger en el balcón. La idea de corte o fisura ya abiertos quedaría así reforzado por la violencia de esta navaja automática.

¹⁰⁹⁶ Poincot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poincot”, 13.

¹⁰⁹⁷ En su poema “Pasado en claro”, Octavio Paz afirma: “El sol camina sobre los escombros / de lo que digo, el sol arrasa los parajes / confusamente apenas / amaneciendo en esta página, / el sol abre mi frente / (hiato espacial en el poema) balcón al voladero / dentro de mí”. En el que ‘voladero’ es despeñadero.

Estas características del balcón en Muñoz se oponen, una vez más, a las propias de las piezas minimalistas. Algunos críticos afirmaban que, en último término, nuestra relación con la pieza minimalista era posible en la medida en que ésta implicaba una escala humana –por más que ésta no se manifestara a través de ningún ‘guiño’ hacia nosotros. Es decir, que a pesar de que se hubiera borrado toda señal de factura o de origen humano, quedaba implícita una ‘escala’ que abría la pieza hacia nosotros. Sin embargo, durante esta tesis nos hemos dedicado sistemáticamente a poner en duda la certeza de cualquier posible gesto de la pieza minimalista hacia el espectador –más allá de lo meramente perceptivo. En cualquier caso, si los minimalistas establecían que la relación entre espectador, espacio y pieza se realizaba a través de la percepción, en el caso de Muñoz vemos que la pieza –el balcón– sí que nos ‘percibe’, y nos percibe al punto de alterar su propia forma en relación a nosotros. Esto no quiere decir, sin embargo, que sea así para todas las piezas de Muñoz, como veremos.

Otro de los antecedentes para la forma de estos balcones en Muñoz lo encontramos en el proyecto que el arquitecto posmoderno Leon Krier propuso para el concurso de La Villette (1976) en París –y que ganó finalmente Bernard Tschumi. Sabemos que Muñoz lo conocía porque es uno de los arquitectos que escogió para *Correspondencias*. En este alzado (cf. fig. ‘x’) de una parte del proyecto para el concurso de La Villette que Krier concibió como residencial podemos ver cómo dibujó balcones que se proyectaban de forma considerable hacia el exterior desde la planta más alta del edificio. Los balcones se alejan tanto de la fachada que necesitan de un refuerzo estructural propio.

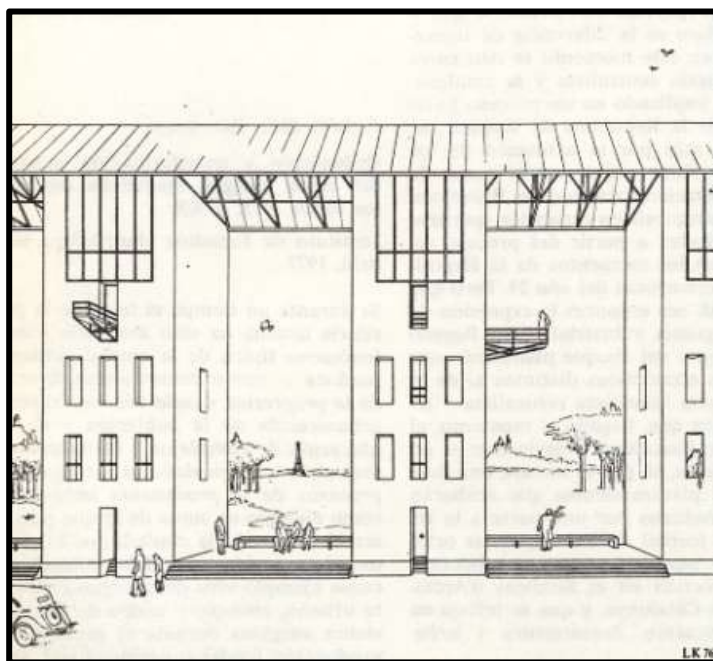


Figura ‘x’.
Léon Krier, *Proyecto para el Parc de La Villette* (1976).
Detalle.

Joel Shapiro fue otro de los artistas seleccionados por Muñoz para la exposición *Correspondencias*. Creemos que el interés principal de Muñoz por este artista estaría fundado en dos elementos: por un lado, en su exploración concienzuda del tema de la casa –que en la fig. ‘x’ vemos representada a partir de la forma más característica en Shapiro, que es la miniatura; en este

sentido, como podemos colegir, su exploración es fundamentalmente simbólica. Y por otro lado, porque a partir de estas formas mínimas Shapiro pretendía cambiar la escala del espacio expositivo, alterando la apreciación del espectador a un nivel más allá de lo perceptivo –objetivo éste último que Muñoz también compartía, como hemos reiterado.



Figura 'x'.

Joel Shapiro, *Untitled* (1975).
Hierro, madera. 36.2 × 8.3 × 76.8
cm. Detroit Institute of Arts.

En el caso de la pieza que nos ocupa, se produce una extensión desde el ámbito de la casa hacia el exterior al modo de una pasarela que se acaba por convertir en balcón u observatorio del mundo. La pregunta sigue siendo la misma que formuló Amón en relación a la *Casa de retiro* de Emilio Ambasz. Es decir, ¿es posible

establecer una relación entre los ámbitos de lo interior [y, por esto, del hogar, que es también la esfera inmune de Sloterdijk y la posibilidad de la raíz ontológica] y el de la pura extensión del mundo, al que hemos desencantado en virtud del dominio de la esencia de la técnica? La inquisición de Shapiro es en esta pieza de una delicadeza extrema y de una elegancia formal y material indudables. En el texto que Carmen Giménez y Juan Muñoz citan en el catálogo de *Correspondencias* en torno a esta obra se dice que la prolongación de la casa simbólica es un camino o “sendero que se extiende por la sala [a través del que] pensaba ir de lo conocido a lo desconocido”¹⁰⁹⁸. Es decir, parece que la apuesta de Shapiro es que esta extensión sí es posible, pero desde el punto de partida seguro que él ha establecido, y por el que “la casa real insiste en estar en el mundo real. No hay espacio negativo”¹⁰⁹⁹. Por un lado la idea de “mundo real” se opone al “espacio real” de los minimalistas, y que vimos que era sólo ‘real’ en la medida determinada por el modo de desocultamiento de los entes bajo la esencia de la técnica. Por esta razón, y a pesar de su pretendida positividad en el espacio, la pieza minimalista se sostenía en virtud de tres ocultamientos, es decir, de tres formas de negatividad. En cambio, para Shapiro, la realidad es la que se ve coadyuvada necesariamente desde el ámbito de lo simbólico, que nos apelaría de una manera mucho más profunda. Esta realidad queda concentrada en la forma ‘mínima’ de la casa que, sin embargo, en su tamaño minúsculo sería capaz de conservar toda su fuerza proyectiva. Que esta casa minúscula y su extensión estén realizadas en hierro tendrían que ver con su fuerza y con la gravedad que implican –de su enraizamiento en el mundo.

Por otro lado, como hemos visto, los balcones de Muñoz no parten desde este punto de partida firme, sino, al contrario, de una escisión con el ámbito de lo interior –de hecho, lo que en Muñoz se presenta más firme es precisamente la escisión en la forma de muro sólido y opaco (una negatividad que se manifestaba en la oscuridad de sus interiores, ya sea en los *Raincoat Drawings* o en *Double Bind*). De ahí, pues, su movilidad y su búsqueda incesante, pues no tendrían raíz alguna con el ámbito de esto interior. Así pues, Muñoz toma ejemplo de esta pieza tan sólo por cuanto a su expresividad, basada en la extensión de la pasarela y del refuerzo estructural –que ya habíamos visto en los balcones del proyecto de Léon Krier.

¹⁰⁹⁸ Giménez, Muñoz, *Correspondencias*, 94.

¹⁰⁹⁹ Giménez, Muñoz, *Correspondencias*, 94.

Por otro lado, en años posteriores a las piezas que ya hemos analizado Muñoz explorará también la temática del balcón pero ya no en tanto que balcón vacío y dinámicamente orientado, sino en tanto que balcón ocupado por figuras y más bien estático. Veamos, por ejemplo, la pieza *Sydney Balcony* (1991), que forma parte de una serie de piezas de balcón del mismo año con la misma temática.



Figura 'x'.
Juan Muñoz, *Sydney Balcony* (1991).
Hierro y resina de poliéster. 109 x 92 x 32 cm. Juan Muñoz Estate.

En *Sydney Balcony* cuatro figuras se apretujan en un espacio mínimo, como si el balcón mismo los estuviera aplastando contra la pared. Las cuatro figuras se presentan sin identidad alguna, en un color blanco que pretende ser el mismo que el del muro que les está aplastando, y como si

se estuvieran contagiando de sus atributos. Tan sólo la figura que aparece más a la derecha, la primera de todas, parece tener todavía algún tipo de iniciativa propia, y da la impresión de estar observando algo en el suelo de la sala. Las figuras, por otro lado, ni siquiera tocan el suelo del propio balcón, sino que aparecen suspendidos en lo que ya está de sí suspendido. Por otro lado, esta serie de 1991 de balcones ocupados por figuras pasan a tener una forma diferente a los balcones previamente vistos: son de ángulos más rectos y en vez de rejas para la balastrada tienen una malla metálica perforada.



Figura 'x'.
Sol LeWitt, *Wall Structure – Five Models with One Cube, Black* (1965). Madera pintada. 213.36 x 45.72 x 41.91 cm. Colección de la Albright-Knox Gallery, Buffalo.

Esta serie de balcones muñocianos en formas más cuadradas o rectangulares parecen inspirarse en piezas como *Wall Structure* (1965) de Sol LeWitt (cf. fig. 'x'), que parece combinar al mismo tiempo la forma básica de una escalera y la de un balcón –como

receptáculo que se proyecta desde la pared¹¹⁰⁰. Sin embargo, el vacío de la pieza de LeWitt no apuntaba nada más que a sí mismo en un juego retórico basado en la repetición de formas y volúmenes –y, por lo tanto, vacío de cualquier otro tipo de sugestividad, que no es más que la proyección de nuestra imaginación, algo que la poética de LeWitt habría desaprobado. Si hemos hecho este ejercicio en este punto es para comprobar cómo efectivamente existe una diferencia fundamental entre las piezas minimalistas y las de Muñoz, y cómo después de haber realizado este recorrido a través de los balcones de Muñoz, y haber expuesto la valencia de su vacío, como el anhelo que expresaban, la pieza de LeWitt parece ganar presencia en el sentido de Fried, esto es, un ‘estar-presente’ [*presentness*], algo que no sería propio de la pieza original, que es indiferente a nosotros en su inercia geométrico-matemática. Por otro lado, y por las razones ya expuestas, creemos que los balcones vacíos de Muñoz tienen una presencia y un poder evocativo muy superior a aquellos balcones que, como *Sydney Balcony* (1991), aparecen poblados de figuras.

El apellido Visconti es un apellido milanés ilustre. En el Palazzo de la rama Visconti di Modrone, el duque Giuseppe ordenó a principios del siglo XX la redecoración del salón de baile en estilo neo-rococó (cf. fig. ‘x’) –quizás, con un cierto gatopardismo nostálgico, empeñado en revivir tiempos más felices para los de su clase. Lo interesante de esta redecoración es la situación y la presentación del balcón –se supone– regio o presidencial. Si nos fijamos, el balcón que aparece en la parte superior de la imagen está completamente vacío, y enmarcado por un trampantojo de cortinajes –esto es, lo propio de la pintura academicista para los retratos representativos de la nobleza y realeza. La luz que lo ilumina desde abajo enfatiza este vacío, cuya desnudez blanca contrasta con el absoluto movimiento de los elementos decorativos rococó. Lo más relevante del caso es que da la impresión de que el balcón está construido de tal manera que no se puede acceder a él por ningún sitio y, por esto, que lo presentado sería la presencia del balcón en tanto que tal. Esto es, se daría una presentación teatral del mismo balcón en su vacío, y no la presencia del duque o de cualquier otra persona que quiera saludar desde arriba –por otro lado, tampoco parece sea el espacio para unos posibles músicos: para esta función parecen más apropiados los espacios a derecha e izquierda de la parte superior de la sala.



Figura ‘x’.
Alfredo Campanini,
Salón de Baile del
Palazzo Visconti di
Modrone, Milán
(redorado en
estilo rococó a
principios del siglo
XX).

¹¹⁰⁰ Si bien es cierto que esta pieza se ha instalado tanto verticalmente, como es el caso de la fig. ‘x’, como horizontalmente, lo que cambiaría por completo su lectura.

Hemos querido traer a colación este ejemplo histórico de balcón porque es el que más parece acercarse a lo pretendido por Muñoz con los suyos, y se realizará a partir de un estilo artístico que entronca con esta misma complejidad y contradicción propios del eón barroco en el que hemos encuadrado la obra del artista madrileño. La contradicción aquí es patente, y estribaría, como decimos, en la presentación de una presencia que está vacía, esto es, que no es ‘presencia’ alguna. La complejidad, por otro lado, estribaría entre otras cosas en la contraposición del vacío del balcón –enmarcado por la parte de pared que está pintada de blanco– con la proliferación tendente al infinito de elementos decorativos. Decía Catherine Grout al respecto de los balcones (como también, veremos enseguida, de las torres), que “es siempre un punto de vista desde el cual se ensancha la vista o el oído, punto de partida o de llegada”¹¹⁰¹. Pero, en realidad, ¿cómo es este ensanchamiento? La condición metafísica del mundo que se ha establecido desde el inicio de este apartado –en las metáforas de la lluvia, el frío y el desierto– parecen negar toda posibilidad de ensanchamiento significativo. Es decir, se trata de una ampliación de lo extenso que potencialmente es capaz de alcanzar la infinitud sin encontrar punto de referencia o centro ontológico alguno. Por esto, a pesar de este ‘ensanchamiento de la visión’ *nada se otea* y, por esto, habría punto de partida para esta búsqueda, pero no de llegada, que queda suspendida para siempre. Y paradójicamente, porque no hay verdaderamente punto de llegada, tampoco habría punto de partida, pues el punto de partida, como vimos, se sitúa en la negación de toda interioridad a partir del muro sólido y opaco, que escindía en dos los ámbitos de lo interior y lo exterior. Es por esto que, como veíamos en el capítulo inicial de esta parte de la tesis, Grout habla del balcón como de aquello que “no es habitable”¹¹⁰².

Una serie de esculturas de balcones del año 1993, las tres denominadas *Albuquerque Balcony*, exploran la idea de espera infinita en el balcón.

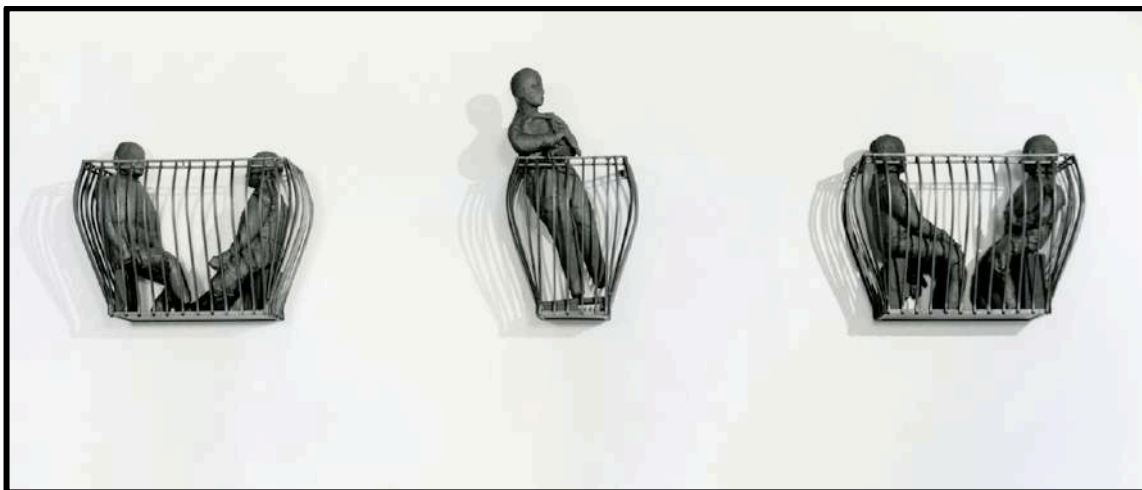


Figura ‘x’.

A la izquierda, Juan Muñoz, *Albuquerque Balcony* (1993). Hierro, resina de poliéster, resina de poliéster pigmentada y resina. 81 x 101 x 45.1 cm.

En el centro, Juan Muñoz, *Albuquerque Balcony* (1993). Hierro y resina de poliéster pigmentada. 108 x 57.1 x 45.7 cm.

A la derecha, Juan Muñoz, *Albuquerque Balcony* (1993). Hierro y resina de poliéster pigmentada. 68.5 x 101.5 x 46 cm. Colección privada, Bélgica.

¹¹⁰¹ Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, 70.

¹¹⁰² Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, 70.

A la hora de representar esta espera infinita, parece que Muñoz modifique la forma de la reja de la balaustrada, defórmandola en su parte de arriba, convirtiendo el balcón en lo que parece ser un continente más amable que, por ejemplo, el que mostraba en *Sydney Balcony* (cf. fig. 'x') –como si el tiempo modificara el espacio, como si el hierro se combara en virtud de la espera de las figuras, casi como un remedo de esfera o semi-esfera que permite una cierta relajación en las figuras. Sin embargo, y al mismo tiempo, estos espacios no dejan de ser carcelarios, y los barrotes de esta cárcel la misma balaustrada.

En cualquier caso, y como decíamos más arriba, los balcones con figuras de Muñoz no alcanzan en ningún caso la tensión artística y existencial que sí proporcionan los balcones vacíos. Esta fuerza se alcanzaría también por una razón de la que no hemos hablado hasta ahora. El balcón, en la medida en que se presenta vacío y solitario, contrapuesto al muro blanco, parece también emerger de éste, y, por esto, constituirse en el 'acontecimiento' mismo. Lo mismo sucede para el balcón neo-rococó del palacio milanés, pero por una razón opuesta: la multiplicidad de elementos decorativos conduce la mirada hacia el espacio vacío de toda decoración, y así el balcón se destaca como si fuera una pura emergencia en el espacio y el tiempo. Así, parece ser que lo se busca desde la altura del balcón, que es la diferencia y, por lo tanto, la fuente ontológica, podría encontrarse en el propio balcón –que, en el primer caso, es 'diferencia' en la medida en que distingue del plano del muro y, en el segundo, es 'diferencia' por cuanto ausencia de decoración alguna. Sin embargo, como bien sabemos, en último término esta emergencia quedará vacía o vacante y la emergencia del balcón será equivalente a la emergencia de la nada. Es decir, que lo 'regio' o 'presidencial' en el mundo, desde donde se contempla la amplitud de éste, lo constituiría el propio nihilismo. Vemos, pues, que las piezas de Muñoz, a diferencia del ocultamiento y/o enmascaramiento del nihilismo de las piezas minimalistas, consiguen poner de manifiesto, de forma complejísima, toda la dimensión de este *nihil*, a la vez que implican activamente al espectador en el proceso de su involucración con la pieza. De manera análoga a Catherine Grout, que veía en el balcón una ampliación de los sentidos, entre ellos el del oído, decía Jacob Taubes en su *Occidental Eschatology* acerca de Dios:

“Dios se sitúa a las puertas del mundo y envía preguntas hacia el mundo. La voz celeste llama [desde allí] al mundo”¹¹⁰³.

Esta idea resulta muy parecida a la llamada del muecín que, para Muñoz, se escuchaba enfáticamente en la plaza Jemaa el Fna de Marrakesh, y que también creía necesario –según el testimonio de Adrian Searle– para las calles desangeladas del laberinto urbano de Manhattan. Sin embargo el balcón, puerta simbólica hacia el mundo, está cerrado, y no se escucha llamada alguna. Dios se ha retirado, al modo gnóstico, más allá del muro de la esferas celestes. La historia del siglo XX nos parece mostrar que, si esta llamada es posible, lo será tan sólo desde el cierre político y social absoluto de un sistema totalitario –véase, por ejemplo, el entrenamiento gestual, casi operístico (wagneriano) de Hitler, para enfervorizar con mayor efectividad a las masas desde su púlpito secular, o bien los parlamentos entre cómicos y grotescos de Mussolini desde el balcón del Palazzo Venezia (cf. fig. 'x'). Es decir, desde un sistema secular que parece replicar el control total inmanente que los gnósticos proyectaban para el cosmos entero.

¹¹⁰³ Jacob Taubes, *Occidental Eschatology* (Stanford: Stanford University Press, 2009), 7.



Figura 'x'.

Benito Mussolini: declaración de guerra a Francia y Alemania, 10 de junio de 1940. Fotografía.

Decía Muñoz más arriba que “al construir los balcones sentí que estaba mirando a aquello que me miraba a mí”¹¹⁰⁴. Muñoz equilibraba estos dos actos y los situaba como un espacio intermedio, como una “intersección”. Pero, ¿qué sucede si esta intersección equilibrada no es posible, es decir, si predomina un sentido de la visión sobre el otro – que será, por lo general, el que mira *desde arriba*? Esto es lo que parece suceder en el marco gnóstico, donde los seres serían vigilados desde las esferas celestes y hasta por el propio demiurgo. Desde los balcones se nos observa desde arriba y por esto se nos puede intimidar. O bien, como decíamos, desde arriba se ponía de manifiesto nuestra condición de ‘haber-sido-arrojados’, de estar expuestos en la infinitud extensa e idéntica del mundo. Se exponía nuestra fisura ontológica interior.

Samuel Beckett explora la idea de esta mirada avasalladora e intimidatoria en sus obras, que nos dejaría completamente expuestos. Por ejemplo en *Comedia* (1963), se dice:

“H: Y ahora que eres... sólo ojo. Una simple mirada. Sobre mi rostro. Con intermitencias. [...] Buscando algo. En mi cara. Alguna verdad. En mis ojos. Ni siquiera. [...] Mero ojo. No mente. Abriéndose y cerrándose sobre mí”¹¹⁰⁵

La idea de un “mero ojo” sin mente alguna conlleva la idea de irracionalidad que parece estar más allá del mundo. Por cuanto a esta verdad que se busca en el rostro: ¿no es el rostro la puerta –ahora podríamos decir: ‘el balcón’– del alma, según el tópico? ¿Y

¹¹⁰⁴ Poinsoot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinsoot”, 13.

¹¹⁰⁵ Beckett, “Comedia”, *Teatro Reunido*, 399.

fuelle, además, de nuestra caracterización más propia, de lo que nos identificaría en tanto que seres únicos? En *Malone muere* se dice: “el ojo pincha también”¹¹⁰⁶. Es decir: al contrario que en *Un perro andaluz*, el ojo es capaz de pinchar o cortar, es decir, de exponer nuestra fisura interior, que implica nuestra existencia inauténtica y vacía.

En “¡Eh, Joe!” se inicia la pieza con el homónimo Joe cerrando puertas y ventanas, y corriendo delante de ellas una cortina para más seguridad. Una voz de mujer le dice:

“VOZ DE MUJER: [...] Ya estás bien, ¿eh?... Nadie puede verte ahora... Nadie puede alcanzarte... ¿Por qué no apagas esa luz?... Podría estar vigilándote un piojo...”¹¹⁰⁷.

Por un lado los movimientos de este tipo parecen situar la acción en unos interiores como los que muestra Muñoz en sus *Raincoat Drawings* –absolutamente privados de luz natural o, si esta luz natural adviene, es indirecta, rebotada en el suelo, mortecina. El guiño cómico final en este fragmento es típico en Beckett –y coincide con la ironía de Smithson.

Film (1965), que ya citamos respecto al motivo del muro, constituye la exploración más profunda de Beckett en torno al tema de la autopercepción. Para ello, Beckett utiliza el concepto del *percipi*: un ‘ser percibido’ que sobrepasa lo que Beckett llama “ángulo de inmunidad”¹¹⁰⁸ y que, al hacerlo, nos hace “experimentar la angustia de ser percibido”¹¹⁰⁹ –en otro sitio dice: “agonía de ser percibido”¹¹¹⁰. Porque lo intolerable es ser percibido, esto es, trabar verdadero conocimiento de uno mismo, en *Film ‘O’* –que es el protagonista– tapaná con una manta el espejo de la habitación de su madre, o romperá en pedazos la estampa del “rostro de Dios Padre, cuyos ojos le miran fijamente con severidad”¹¹¹¹. Es decir, como si fuera el demiurgo gnóstico. Por esto también O era descrito como llevando “abrigo largo y oscuro” y “sombrero calado hasta los ojos”¹¹¹², como para evitar ser mirado directamente. Lo que revela Beckett a final es que la cámara que perseguía a O, que se denomina E, no era más que él mismo, su propio punto de vista desgajado, lo que le quiere forzar a mirar aquello que él no quiere mirar.

Otro de los elementos de elevación que va explorar Muñoz en sus obras es el de la torre, de la que ya vimos el ejemplo de *Minarete para Otto Kurz* (1985) (cf. fig. ‘x’) –pues, al fin y al cabo, un minarete no es más que un tipo de torre. Desde este punto de vista se nos puso de manifiesto tempranamente la ambivalencia de este elemento, que puede ser tanto punto de observación, destinado, como el balcón, a distinguir la diferencia salvadora entre la extensión idéntica¹¹¹³, en la medida en que se ofrece una perspectiva sobre esta extensión desde lo alto, como también lugar de dominación y de control. Decía Javier Maderuelo que la escultura “pedestalizada comportaba un efecto de poder

¹¹⁰⁶ Beckett, *Malone muere*, 117.

¹¹⁰⁷ Beckett, “¡Eh, Joe!”, *Teatro Reunido*, 410.

¹¹⁰⁸ Beckett, “Film”, *Teatro Reunido*, 509.

¹¹⁰⁹ Beckett, “Film”, *Teatro Reunido*, 508.

¹¹¹⁰ Beckett, “Film”, *Teatro Reunido*, 514.

¹¹¹¹ Beckett, “Film”, *Teatro Reunido*, 527.

¹¹¹² Beckett, “Film”, *Teatro Reunido*, 511.

¹¹¹³ En el artículo “Chillida: el peine del viento” Santiago Amón cita a Rudolf Arnheim, que afirma: “Escalar —insiste Arnheim— es un acto heroico y liberador (...). Elevarse desde la tierra es aproximarse al reino de la luz y de la supervisión”.

que subyugaba al espectador”¹¹¹⁴. La obra de Muñoz, que se enmarca en el espacio ‘despedestalizado’ posminimalista, habría encontrado maneras alternativas de reintroducir este juego jerárquico-visual –siguiendo el ejemplo de artistas como Bruce Nauman, Robert Morris o Richard Serra. Este juego resultará posible a partir de una propuesta de ocupación total del espacio expositivo, o bien de la activación de este espacio a partir de diferentes dispositivos, como lo pueda ser el balcón o la torre.

Fernando Castro, tomando la novela de Dino Buzzati como paradigmática en relación al significado de las torres de Muñoz, comenta:

“Continúa la mirada buscando el movimiento de los enemigos en el horizonte. Torre, balcón, minarete, suelo desde el que contener el miedo”¹¹¹⁵.

Para nosotros la lectura de Castro Flórez es un tanto simplista porque la búsqueda de enemigos no es más que el motivo –como podría ser otro cualquiera– que constituye el eje de la vida de Giovanni Drogo en su fortaleza fronteriza. Así pues, de lo que se trata es de encontrar una razón vital o existencial, sea la que sea, y el problema fundamental es que esta razón nos elude y no comparece, dejándonos en una baldía espera infinita (la falta de culminación dramática que es al mismo tiempo el reconocimiento de la propia identidad según Eugenio Trías en *Drama e identidad*). Esto parece ser lo que dice el propio Muñoz a Jean-Marc Poinot:

“[Las torres] Me recuerdan la historia de Dino Buzzati, donde en un gran edificio militar el capitán Drogo pasa su vida esperando la llegada de los tártaros a través de la gran planicie. Atento a algo temido a la vez que deseado porque nunca ocurre. Esas torres son el lugar donde se atiende a lo que continuamente posterga su llegada”¹¹¹⁶.

Es decir, Muñoz deja claro que se trata más bien de un tema simbólico, y esto simbólico, a su vez, tiene connotaciones plenamente existenciales. Si se ha de “contener el miedo”, como decía más arriba Castro Flórez, será el miedo al no-encuentro con la propia razón vital, a su postergación indefinida, y en la medida en que, si es cierto que la obra de Muñoz se encuadra en una lógica gnóstica, el propio enemigo está ya siempre a la vista, y se encuentra en la propia inmanencia del mundo. Las primeras manifestaciones de interés de Muñoz por la idea de torre la encontramos de forma muy temprana, en 1982, con *Estudio para Minarete*.

Para *Estudio para minarete* (1982) (cf. fig. ‘x’) Muñoz levantó una estructura provisional en fibras vegetales de nueve metros de altura, que situó en el mismo centro de la plaza de toros de La Malagueta, en Málaga. En sí la obra consistía en una *performance* por la que el artista, después de levantar del suelo la estructura, subía a su cumbre y desde allí contemplaba la vista. Luego, como es lógico, volvía a bajar, hacía caer la pieza a la horizontalidad del albero, y retiraba del recinto el minarete-torre en el silencio más profundo. En estos movimientos encontraríamos de nuevo el tema de la escisión entre lo horizontal y lo vertical. Que Muñoz haya escogido una plaza de toros como escenario para su *performance* no se puede considerar una casualidad; antes bien

¹¹¹⁴ M^a Ángeles Layuno Rosas, *Richard Serra* (Donostia: Nerea, 2010), 15; cita de Javier Maderuelo, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura* (Barcelona: Mondadori, 1990), 76.

¹¹¹⁵ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 37.

¹¹¹⁶ Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 14.

creemos que se trata de una elección plenamente simbólica¹¹¹⁷, algo a lo que ayuda, y mucho, la forma perfectamente circular del recinto.

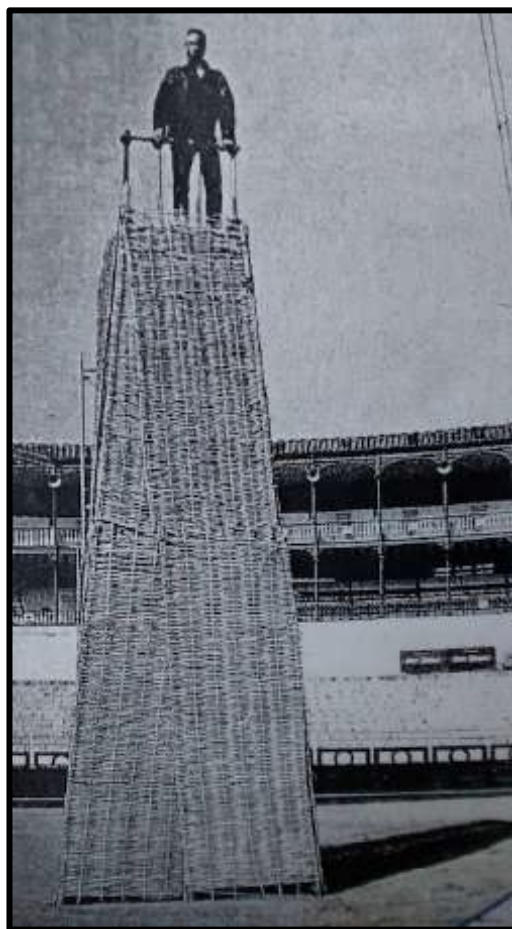


Figura 'x. A la derecha y arriba, Juan Muñoz, *Estudio para minarete* (1992). Medios mixtos. Plaza de toros de Málaga.

Precisamente en torno a un laberinto circular transcurre la acción del cuento de Borges “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, que se encuentra en *El Aleph* (1949). Comenta Donald Shaw al respecto:

“El símbolo central de «Abenjacán...» es desde luego el laberinto mismo, que en Borges debe concebirse siempre como circular. Tanto lo circular del laberinto, como lo circular del cuarto en su centro sugieren la idea de la futilidad, que es otro de los temas del cuento mismo [...] Sabemos que el laberinto de Borges simboliza el universo inexplicable. La celda carcelaria está en el centro del laberinto y nos ofrece una de las rarísimas ocasiones en que Borges nos revela que uno de sus laberintos posiblemente tiene un centro y en qué consiste. La celda, pues, simboliza al hombre atrapado, encarcelado en el laberinto existencial”¹¹¹⁸.

El laberinto, esto es, la plaza de toros en su circularidad, “simboliza el universo inexplicable” no sólo para Borges, sino también para el artista madrileño –en este mismo sentido decía Muñoz a Poinot que “construía metáforas en forma de escultura por no saber otra manera de explicarme lo que me inquieta”¹¹¹⁹: aquí la metáfora tiene un perímetro circular. Es interesante, además, que Borges identifique el mismo centro

¹¹¹⁷ En una plaza de toros se ambienta también la historia que explica Muñoz en su texto “Hipnotizando el tiempo” (1996).

¹¹¹⁸ Donald Shaw, “En torno a «Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto», de Borges”, en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma: Bulzoni, 1982), 965.

¹¹¹⁹ Jean-Marc Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 15.

del laberinto con una celda, pues esto implica un cerco cósmico que impide la salida, igual que Muñoz en su *performance* intentaba otear una salida desde su atalaya. Más aún, vimos también más arriba cómo Muñoz explicaba que su interpretación de la existencia y del mundo le obligaba “a ir una y otra vez a una condición circular”¹¹²⁰ – aunque la expresión es de por sí hiperbólica, pues el ‘una y otra vez’ ya es de sí circular. Al describir un planetario, también Smithson enfatizaba la idea de su circularidad, y se disfrazaba de Borges, saliendo airoso, cuando decía que:

“Abrumadora en sus simetrías, la arquitectura del planetario es más laberíntica. Circular, insular, sin ventanas, convierte la mente en invisible [...] Los límites se difuminan cuando uno trata de distinguir un perfil. Los pasillos se convierten en vastos espacios interminables”¹¹²¹.

La idea subyacente a la de planetario era gnóstica, e implicaba el conjunto de las esferas celestes, allí representadas. Por otro, ¿no es sino gnóstica la idea borgiana de “hombre atrapado, encarcelado en el laberinto existencial”? Esta reclusión implicaba, por otro lado, la futilidad de toda acción, como afirma Shaw a partir del cuento de Borges. Esta futilidad implica una idea no sólo de espacio, sino de tiempo –como llevamos viendo en esta tesis sobre la base de la idea lo trágico en Eugenio Trías– en que resulta imposible culminar nada. Esta idea también sería plenamente borgiana, que la reformularía de la siguiente manera: es una ilusión que se pueda culminar algo, sea lo que esto sea. De nuevo, nos encontramos en el terreno del mito gnóstico. Al hablar del movimiento de sus figuras –que todavía no hemos analizado– Muñoz expresará esta futilidad a través de la expresión “¿A dónde van?”, esto es, ‘¿a dónde creen que van? Aquí convendría recordar la fig. ‘x’, donde pudimos ver cuatro tentetiosos muñocianos que recorrían un muro aparentemente infinito, bajo el título irónico de *Positive Corner*.

Por cuanto al cuento de Borges, afirma Shaw que “sólo la muerte ofrece una salida al laberinto”¹¹²², de la misma manera que en Smithson no es que haya salida, sino que la ‘salida’ la proporciona vórtice entrópico se encuentra siempre, incansable, corroyendo la vida. Así pues, el gesto muñociano de levantarse en el mismo centro de una plaza de toros y observar alrededor implicaría levantarse en el mismo centro cósmico para buscar una posibilidad de salida de éste –y en el que las esferas celestes serían, en este caso, las gradas de la plaza de toros. Simbólicamente la plaza de toros también es el lugar de la lucha a muerte entre el hombre y la bestia –siendo ‘la bestia’ aquello que queramos imaginar o proyectar.

Para analizar y describir el tema del muro cósmico se utilizó una pintura de De Chirico, titulada *El enigma de la llegada y del mediodía* (1912). Se trataba de uno de los primeros ejemplos del motivo, recurrente en su pintura, de la plaza de pueblo italiano, que en De Chirico aparece siempre arquetipada, y que, como vimos, denominará a nivel general *Piazze d’Italia*. Es decir, no se trata de la plaza de un pueblo concreto, sino una plaza como epítome de la generalidad de las plazas de pueblo italianas. Estas piezas se veían caracterizadas en general por una contraposición de elementos (que, por supuesto, no tienen por qué estar todos en cada una de las obras, pero sí en el conjunto de ella): lo clásico (arcadas, estatuas) contra lo moderno (fábricas, trenes de vapor); o lo abierto (la plaza en sí, que destaca en tanto que espacio en la medida en que aparece generalmente desierta) contra lo cerrado (el muro que limita la expansión de estas plazas; el sol (que,

¹¹²⁰ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, 70.

¹¹²¹ Smithson, “The Domain of the Great Bear”, 27.

¹¹²² Shaw, “En torno a «Abenjacán el bojarí””, 967.

a pesar de pertenecer a la tarde, produce una luz demasiado dura) y la sombra (densa, casi tangible). Esta yuxtaposición de elementos contrapuestos serviría para remarcar la imposibilidad de unión de los contrarios, de la *coincidentia oppositorum*, lo que Amón consideraba más arriba como la poética de la exclusión “*a priori* [de] toda posibilidad de adecuación visual o psíquica”¹¹²³. Esto resulta tanto así que se podría sostener que, en virtud de esta ausencia de complementariedad, ninguno de los elementos de las dualidades contrapuestas llegarán a tener un carácter afirmativo: lo clásico parece tan amenazador e inquietante como lo moderno; lo abierto de la plaza tan inhóspito como el cierre del muro, y la luz del sol casi tan oscura en su dureza como la sombra. Este curioso efecto enfatizaría aún más la brecha que los separa, proyectando sobre el cuadro la idea triasiana de ‘cesura dia-bálica’. Esta cesura es la expresión de una época nihilista en la que lo divino –o la raíz de lo ontológico– no parece poder tener *presencia* en el mundo. De ahí precisamente que tales extensiones, a la vez abiertas y cerradas, se vean vacías, esto es, protagonizadas por la ausencia –o bien, si es el caso de un ser humano, su presencia se vea reducida al mínimo.



Figura ‘x’
 Giorgio de Chirico, *La Tour Rouge* (1913). Óleo sobre tela. 73,5 x 100,5 cm.
 Peggy Guggenheim Collection, Venecia.

El humor dominante, pues, es el melancólico, humor decadente u otoñal por excelencia –y es bien conocido que De Chirico declaró que su pintura estaba inspirada por la luz de otoño. Así es como el microcosmos de la plaza –la particularidad cultural de una plaza mayor en Italia– apunta al macrocosmos, esto es, el estado óptico y ontológico en el mundo (por hablar en términos heideggerianos), de la misma manera que el microcosmos ‘español’ –esto es, la plaza de toros– apuntará también al macrocosmos

¹¹²³ Amón, “Los noventa años de Giorgio de Chirico”.

universal. Por otro lado, Muñoz mismo utiliza la idea de plaza como signo cósmico¹¹²⁴ en un escrito tan fundamental como “Segmento” (1990).

En *La Tour Rouge* (1913) (cf. fig. ‘x’) De Chirico enfatiza el artificio perspectivista a partir de las arcadas de plaza mayor italiana, a derecha e izquierda, cuya desnudez –a la que se une el plinto a la derecha, en primer plano, como una especie de forma pura– parece sacada de un manual de perspectiva. Este artificio tiene como centro visual la gran torre ‘roja’ cuya redondez es acentuada por la aberración visual esférica a su derecha e izquierda, por la que parece que la tierra se comba (como si el planeta fuera mucho más pequeño de lo que es en realidad). Esta aberración visual, expresamente exagerada por de Chirico, enfatiza este aspecto de plaza universal o *cósmica*. La torre, en su misma cerrazón y opacidad, referiría al corazón de un enigma que tiene que ver precisamente a la naturaleza de esta cosmicidad; y en tanto que estructura vertical que se sitúa en el centro de la inmanencia, sería análoga a la estructura levantada por Muñoz en la plaza de toros de La Malagueta. Por otro lado la torre también se puede convertir en signo ominoso: es decir, la *presencia* de la torre sería, al mismo tiempo, implicación de la ausencia de la posibilidad del evento –la torre, instancia de dominación, se cuidaría de que el evento *no se produzca*.



Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *Baranda de Alcamé* (1984).
Pintura, madera de palmera, papel maché y
acero inoxidable.

170.7 x 65 x 41.5 cm. MNCARS.

Dos años más tarde, en 1984, Muñoz produjo una serie de obras en las que parece retomar la temática de *Estudio para un minarete*. Entre ellas se encuentra *Baranda de Alcamé* (1984), que puede ser la obra más conseguida a este respecto. La obra combina las ideas de la escalera y las del punto de observación, si bien a partir de formas llevadas al límite de la abstracción. Las dos figuras –de altura considerable, 1,70m– se giran a lado y lado en gesto de observación, y su propia fisicidad parece haberse deformado por esta misma búsqueda –de manera parecida a cómo los balcones se deformaban en virtud de su deseo o anhelo (cf. fig. ‘x’). Las dos figuras están ennegrecidas justo en la parte en donde deberían ser más

identificables por sus propios rasgos. En este sentido nos preguntamos si este color

¹¹²⁴ Esta correlación entre la plaza y lo cósmico está implicada desde la misma antigüedad: el centro de una población contenía, muchas veces en la forma de estela de piedra, la ley fundadora –así en las colonias griegas, por ejemplo– y era donde se ubicaba el templo que guardaba el fuego que nunca debía apagarse. Por su parte, los romanos hacían del centro de sus ciudades el cruce cardinal de las cuatro direcciones básicas del mundo. La plaza se convierte así en lugar de sentido y orientación existencial.

negro no es más bien metafórico, y si se relaciona de alguna manera con la expresión ‘estar quemado’ –esto es, por una tarea infinita e inútil. Pero nos tememos que esta hipótesis es demasiado simple, aunque sea sugerente. También se podría explorar el sentido de la pieza a partir de su título, esto es, la mención a ‘Alcamé’. No hemos conseguido encontrar más que una referencia a este nombre –y ninguna en la literatura crítica en torno a su obra. La ermita de Nossa Senhora de Alcamé se encuentra en un lugar desierto en plena llanura aluvial entre los ríos Tajo y Sorraia, al límite con la Reserva Natural del Estuario del Río Tajo, en Portugal. A su alrededor sólo habría campos de cultivo, muchos de los cuales se inundan para plantar arroz.



Figura ‘x’
José Manuel de
Carvalho e
Negreiros, *Ermida
de Nossa Senhora
de Alcamé* (1746-
1755).
Vila Franca de
Xira, Portugal.
Vista del ábside.

Como podemos
ver en la fig. ‘x’,
la de Alcamé es
pequeña ermita

rural barroca cuyo ábside podría haber sido la inspiración para las formas redondeadas que vemos en la pieza de Muñoz. Por otro lado, nos atrae la idea de que la ermita esté aislada en un llano situado casi a la altura del nivel del mar, que se encuentra bien seco en verano, o bien inundado en la época en que el cultivo del arroz así lo requiere. Para encontrar un punto de referencia en esta llanura inmensa haría falta subir al campanario, igual que hacen las figuras de Muñoz. ¿Puede ser, pues, que Muñoz se haya inspirado en este caso real para su pieza, en el que tomó la llanura aluvial como un trasunto del espacio infinito e indiferenciado, sobre el que no tenemos orientación alguna?

Pero antes de seguir describiendo y analizando las obras que Muñoz dedicó al tema de la torre o del punto de observación, convendría retroceder un poco y dar cuenta de sus posibles influencias artísticas. En primer lugar nos gustaría comentar el proyecto para el *Monumento al prisionero político desconocido* (1952) del escultor Reg Butler (cf. fig. ‘x’).

En la segunda posguerra, Butler ganó un concurso internacional para erigir un monumento al prisionero político desconocido. Según Andrew Causey¹¹²⁵, Butler modeló la pieza inspirándose en los diseños constructivistas rusos de plataformas para oradores. Esta plataforma muestra una lógica compleja, pues parece ser al mismo tiempo una celda de aislamiento en altura –vigilada por los soldados en su base– como plataforma para oradores –con la antena de radio elevándose hasta el punto más alto. Esto resulta paradójico, porque implica simultáneamente tanto un sentido positivo como negativo. El prisionero político tendría simultáneamente proyección visual y auditiva desde la torre y, sin embargo, no podría huir de ella, en la medida en que está vigilado.

¹¹²⁵ Causey, *Sculpture since 1945*, 80.

Su desesperación estribaría en contemplar cada día el horizonte por el que podría escapar. En cuanto a este prisionero político, ¿no podríamos decir que, desde el punto de vista gnóstico, lo sería cada ser humano dentro de la inmanencia del mundo? Y ‘desconocido’, además, en la medida en que él mismo no sería consciente de su condición.



Figura ‘x’.

Reg Butler, *Monumento al prisionero político desconocido* (1952). Maqueta en hierro y yeso. Madera pintada. 100 x 100 x 180 cm. aprox.

La idea de la vigilancia por soldados aparece en la obra de Muñoz *Dos centinelas* (1989) (cf. fig. ‘x’), como también en *Dos centinelas sobre suelo óptico* (1990) –que está en la colección Meana Larrucea. Estos dos centinelas, como los de Butler, son meros perfiles metálicos que, en este caso en concreto, están articulados a partir un mecanismo y realizan un movimiento sencillo –pero movimiento al fin y al cabo. No se trata de una obra en la que se refleje el tema de la torre, pero sin embargo en ella se combinan de forma muy inteligente tres ideas, todas ellas relevantes: una, que está a la vista, es la del paso o umbral –que es lo que vigilan los centinelas– y aquello que el que otea desde la altura en las obras de Muñoz está deseando encontrar. La otra es la de horizontalidad, implicada en la misma idea de la perspectiva que enmarcan las columnas. Y, por último, está la idea de verticalidad en la forma de las propias columnas. La relación entre los tres elementos se conjugaría a partir de la forma espiral que recubre el exterior de estas columnas metálicas –motivo barroco que Muñoz ya utilizó en obras como *Spiral Staircase* (1984). La espiral implica a la vez movimiento hacia adelante (horizontal) y hacia arriba (vertical), y guarda en su interior un vacío o ‘eje’ para este movimiento que sería el umbral.



Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *Dos centinelas* (1989). Hierro. 280 x 244 x 280 cm.

En cuanto a esta última idea, la del paso o umbral, sabemos que Muñoz leyó *El presente eterno. Los comienzos de la arquitectura* (1964), de Siegfried Giedion. Al hablar de los espacios interiores de la arquitectura egipcios, Giedion afirma lo siguiente:

“Los egipcios nunca manifestaron gran interés por la elaboración del espacio interior cerrado. Muchos

de los edificios del complejo funerario de Zoser eran ficticios, constando de una fachada de piedra directamente reforzada con cascotes, como un decorado de teatro. [...] Otra cosa distinta es lo que ocurre con la larga sala procesional que da la pauta para todo el conjunto. Su difusa iluminación actuaba en sentido oblicuo a través de las ventanas horizontales, y la idea de un espacio interior sagrado como sala de paso persistió. Hasta la gigantesca sala hipóstila del templo de Karnak se ajustó a esta primitiva idea”¹¹²⁶.

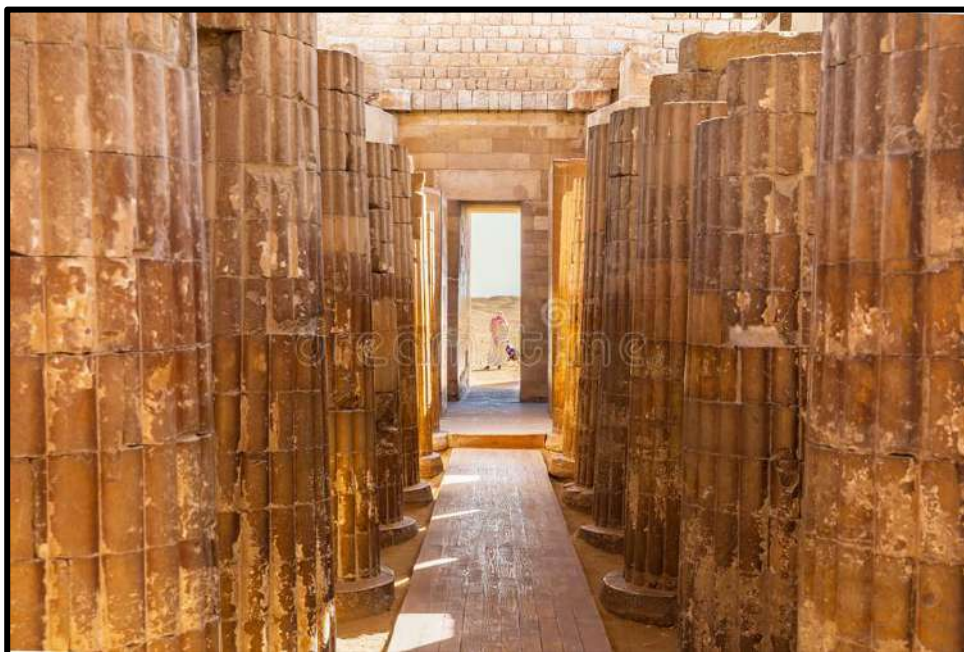


Figura ‘x’.
Complejo de Zoser: vista hacia la entrada del recinto desde la sala procesional.
(Siglo XXVII a.c.).

En primer lugar, una concepción tal de la arquitectura parece cuadrar con la propuesta de Muñoz, para quien el muro, a nivel estético, se convierte en una fachada al modo teatral (así en *Hôtel Leclercq*, cf. fig. ‘x’) –pero que, a nivel metafísico, por su densidad y opacidad, suponía la escisión entre ámbitos y en último término se convertía en símil del muro gnóstico que separaba inmanencia de trascendencia, convirtiendo la distancia entre ambas en absoluta. Nos llama también la atención la similitud que existe entre el espacio de columnas proyectado por Muñoz en *Dos centinelas* (1989) y la sala procesional del complejo del faraón Zoser. Como bien dice Giedion, se trata de un “espacio interior sagrado como sala de paso” que, creemos, será también el fundamento para la obra de Muñoz, que está implicando la idea de un paso o umbral hacia otro tipo de realidad –hacia la ‘diferencia’ (que, por esta razón, y al modo gnóstico, estará vigilado). Sin embargo, como es natural, y pesar de que Muñoz hubiera leído el análisis de este tipo de espacios por parte de Giedion, existen referentes más cercanos, como por ejemplo lo pueda ser la obra *Zim Zum I* (1969) (cf. fig. ‘x’) de Barnett Newman (a quien, como también se dijo, había leído y admiraba como artista).

Newman transforma la positividad de la secuencia rítmica de las columnas de la sala procesional del complejo de Zoser en un movimiento que imita la negatividad de los

¹¹²⁶ Siegfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura* (Madrid: Alianza Forma, 1981), 265.

espacios que aquéllas estaban implicando. Esta traslación no es directa, y Newman coloca los huecos interiores de sus planchas de acero cor-ten de forma oblicua –como, por otro lado, decía Giedion que entraba la luz en la sala procesional del complejo de Zoser– de tal manera que el espacio negativo está confrontado por la punta positiva de la plancha que queda enfrente, y que a su vez es el inicio de otra concavidad negativa. Según Harold Rosenberg –que es citado por Mark C. Taylor– Newman es un “teólogo de la nada [*a theologian of nothing-ness*]”¹¹²⁷.



Figura ‘x’.
Barnett Newman, *Zim Zum I* (1969).
Acero cor-ten.
244 x 457 x 198 cm.
SFMOMA.

Pero esta nada tendrá para él un valor ontológico, esto es, es la raíz que no es ente, pero que proporciona a todo ente su densidad ontológica. Es decir, que la “función del vacío [...] esta[rá] en el corazón de la sensación de plenitud [*fullness*]”. Newman intenta, pues, utilizar esta negatividad del vacío para llevar al espectador la experiencia paradójica del ‘lleno’ ontológico. Esto debe percibirse por parte de éste como “una declaración performativa que crea una situación en vez de referirse a condiciones u objetos anteriores”¹¹²⁸. Se trata de proponer una experiencia del ‘acontecimiento’ para el aquí y ahora, y más allá de todo referente iconográfico. Por cuánto al cómo se produzca esta experiencia, la idea de

fondo es la misma que los casos de *Dos centinelas* y de la sala procesional del complejo de Zoser: hay que atravesar el espacio, hay que transitarlo. Dice Taylor que a *Zim Zum I* subyace una iconografía cabalística judía, en el que las zetas dibujadas por la chapa de acero recuerdan a las zetas del nombre de la pieza, como a las de todo zigzag –y que, además, emulan escultóricamente el ‘zip’ característico de los cuadros de Newman. La letra zeta nos sitúa también frente a un último término, esto es, frente a una puerta o umbral *final* implicado en este recorrido. En la cábala, ‘Zim Zum’ refiere al movimiento simultáneo de retirada de la presencia divina una vez ha dado o ha dejado lugar a la creación. Taylor cita a Newman cuando éste explica que la palabra hebrea ‘makom’ significa ‘lugar’, de tal manera que en la Torá, cuando no se quiere mencionar el nombre de Dios –que está prohibido y es de sí desconocido– se utilizan expresiones alternativas como ésta. “Así Moisés no diría: «El Señor me ha hablado...» sino «El Lugar [*makom*] me ha hablado»”¹¹²⁹. Newman entiende que “Lugar”, esto es, un vacío

¹¹²⁷ Taylor, *Disfiguring*, 90.

¹¹²⁸ Taylor, *Disfiguring*, 90.

¹¹²⁹ Taylor, *Disfiguring*, 91.

significativo ontológicamente que se revela en tanto que espacio en el tiempo, es la manifestación propia de lo divino tras su retirada, es decir, es la presencia de la ausencia.

En cualquier caso, y a pesar de situarse en este límite o umbral –que daría paso al ‘acontecimiento’ o a la ‘diferencia’– los centinelas de la obra de Muñoz se encuentran en una actitud de espera o, más bien, prácticamente de aburrimiento. El tedio es una *Stimmung* que pertenece, si no es trabajada, a la bidimensionalidad inauténtica (bidimensionalidad, como dijimos, en el sentido ontológico de ausencia de contacto con la raíz) y, por esta razón, los soldados serían tan sólo perfiles recortados, sin ser capaces de adquirir una verdadera tridimensionalidad –que sólo pertenece a las columnas en la medida en que se constituyen en síntesis de estos tres elementos analizados. Esto nos indica que se trata de un umbral fallido: que en él nada sucede, ni siquiera para el espectador que lo atraviese.

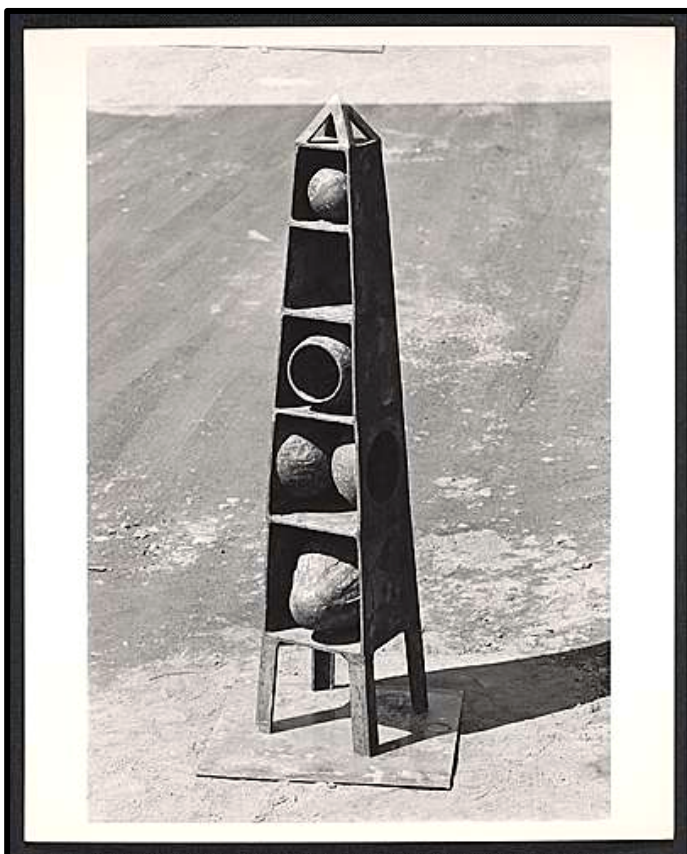


Figura ‘x’

Ruth Vollmer, *Obelisk*, 1962.
Bronce. 169.8 x 35.3 x 36.9 cm.
Smithsonian American Art
Museum.

Smithson comenta esta pieza – que no es de forma estricta una torre, pero sí un obelisco con diferentes niveles internos, al modo de una torre– en su texto “Quasi-Infinities and the Waning of Space”. Es a través de Smithson que Muñoz podría haberla conocido en primer lugar. Según el americano, “no se puede negar que estas obras son de la misma clase que las de Giacometti, porque evocan a la vez la presencia y la ausencia de tiempo. Su obelisco sería similar en estado de ánimo al *Palacio a las cuatro de la mañana* (1933).

Uno piensa en la «espantosa esfera» de Pascal perdida en un pasado egipcio, o en las palabras de Plotino [...] «sombras en una sombra». La materia en este «Obelisco» se opone e imposibilita toda actividad –no está su futuro»¹¹³⁰.

El diagnóstico es el clásico de Smithson, salpimentado esta vez con referencias a Giacometti, Pascal y Plotino. Sin embargo estas referencias serán tomadas tan sólo desde el punto de vista que le interesa a Smithson: el escepticismo de Giacometti, en realidad, no pone en duda la presencia de lo ontológico en los entes, sino nuestra capacidad de captarla y alcanzarla –algo que conocen la mayor parte de los artistas, pero que Giacometti lleva a cabo de forma agónica y extrema, de tal manera que Smithson lo toma por un escepticismo radical, como también Sartre verá en sus figuras abismos

¹¹³⁰ Smithson, “Quasi-Infinities and the Waning of Space”, en *Writings*, 36.

insondables, que no hacen justicia a la verdadera complejidad de sus planteamientos. De la misma manera, Pascal se enfrenta a la posibilidad absoluta de la pérdida de centro ontológico –esta “esfera espantosa cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna”–, pero acaba estableciendo la posibilidad de salvarse a sí mismo en virtud de un ‘salto’ de la fe –si bien, hay que reconocerlo, su visión de la existencia intra-mundana no era muy positiva. Por último, Plotino establece un cadena de emanaciones cuyo último eslabón es la materia que, en tanto que *sensible*, sería efectivamente sombra de sombra, negatividad absoluta sin identidad propia y, por esto, sede del mal. Sin embargo, la materia tendría también una dimensión *inteligible* que la liga, si bien con una relación contradictoria y no del todo resuelta por Plotino, al Uno primordial. Sería además ‘espejo’ para que las ideas se vean reflejadas en su superficie.

En cualquier caso, creemos que Smithson tiene razón al interpretar el obelisco de Vollmer como un ente anclado en el tiempo, sin pasado ni futuro, ligado a estas formas esféricas tanto abiertas como cerradas, como si fueran espacios contenedores de una esencia perdida y ajena al mundo. Abandonado al tiempo, el obelisco tiene sin embargo presencia para el espectador en la medida en que –como el muñeco de ventrilocuo y otras obras de Muñoz– resuenan en su propia interioridad: y esto sería así en la medida en que a diferencia de las piezas minimalistas, la obra de Vollmer tienen diferentes niveles y, por lo tanto, apela al ser humano también desde diferentes niveles –de lo meramente perceptivo a lo ontológico, pasando por lo simbólico.

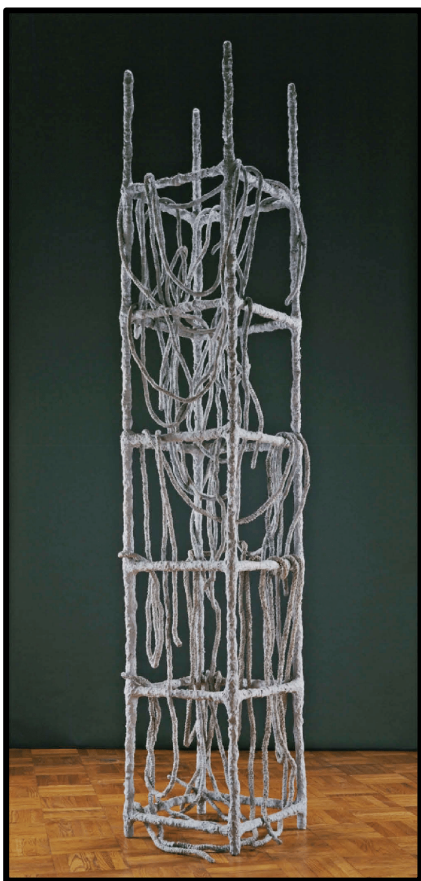


Figura ‘x’.

Eva Hesse, *Laocoon* (1965). Tubo de plástico, cuerda, alambre, papel-maché, tela y pintura. 330.2 × 59.1 × 59.1 cm. Allen Art Memorial Museum, Oberlin College.

Otra pieza perteneciente a los años sesenta es el *Laocoonte* de Eva Hesse, de 1965 (cf. fig. ‘x’). Se trata de una de las primeras esculturas exentas de gran tamaño de la artista germano-estadounidense – alcanza los 3,30 m. de altura. La biografía de Hesse es trágica y marca por completo el desarrollo de su obra¹¹³¹. Vale la pena dedicarle un momento para comprender el alcance de esta pieza que vamos a comentar. Hesse era judío-alemana y escapó con su familia hacia Estados Unidos poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. La madre de Hesse sufría de enfermedad mental severa, que en último término la llevaría a suicidarse en 1946, cuando Eva tenía 10 años. La propia Hesse temía haber heredado esta enfermedad de su madre y, en general, sufrió en su vida de una inseguridad excesiva acerca de sí misma. Dice Anne Chave que “Hesse sabía algo – más de lo que nosotros sabremos nunca– sobre desesperación, terror y dolor: «Este terror se interpone tanto en mi camino. Es una experiencia

¹¹³¹ Arthur Danto afirma que Hesse “nos estaba conminando a leer su arte y su vida como una sola cosa”. Citado por Anne Chave, “A «Girl Being a Sculpture»”, en Helen A. Cooper, ed., *Eva Hesse: A Retrospective*. (New Haven: Yale University Press, 1992), 110.

inquietante y paralizante, uno que temo que acabe sucediendo, y que cuando pase sea peor de lo que había anticipado”¹¹³². Por su parte la historiadora del arte Ellen H. Johnson, amiga de la artista, afirma que ésta vivía en un “sentimiento persistente de ansiedad, rechazo y abandono”¹¹³³. Lo único que la salvaba era la persistencia de su exploración artística y la profunda amistad que desarrolló con algunos de los artistas más notorios de los años sesenta –como Sol LeWitt o Mel Bochner.

Sin embargo, había una paradoja chocante en la amistad de Hesse con buena parte de los artistas que fueron centrales en el Minimal, y es que ella misma, por su propia experiencia vital, no podía creer en los presupuestos que sostenían la poética de aquellas piezas. Afirma Anne Chave que la obra de Carl Andre “le recordaba «el campo de concentración. Eran aquellas duchas donde encendían el gas». Así era su escalofriante reacción a sus crudas «planicies» [de Andre], con sus piezas metálicas, cuadradas, planas alineadas en el suelo”¹¹³⁴. Es decir, las mismas piezas de Andre que comentamos en relación con el símbolo del desierto ontológico. Así pues, desde el principio fue una *outsider* en el entorno minimalista, y la primera –con Robert Smithson– posminimalista. Su poética se basaba consecuentemente en “lo personal, lo orgánico, lo inesperado, lo irracional y «absurdo»”¹¹³⁵. Esto último lo compartía con Robert Smithson –pero Smithson lo contemplaba en primer lugar desde un elaborado sistema de pensamiento, lo que le permitía una distancia irónica, mientras que para Hesse era más bien algo biográfico y visceral y de lo que, por lo tanto, le costaba apartarse personalmente. Una de las expresiones más convincentes de este espíritu las plasmó en la famosa obra *Accession II* (1969), donde forró con mucho cuidado el interior del –ya entonces– arquetípico cubo minimalista de Judd con treinta mil tubitos de plástico, que convertían aquel objeto en algo del todo diferente y absolutamente inquietante; para ella la obra era la expresión del más puro caos, esto es, de un vórtice entrópico à la Smithson en el que toda forma acababa por diluirse.

En cuanto a *Laocoon* (1965), Hesse partió de la estructura cúbica básica de Sol LeWitt, pero, sin embargo, empezó por cambiar los materiales por el plástico, el papel maché, la cuerda, etc. Es decir, materiales con unas connotaciones muy diferentes a los utilizados por los minimalistas. Como el título indica, la obra es un homenaje a la famosa estatua helenística que fue redescubierta a principios del siglo XVI –influyendo a Miguel Ángel, por ejemplo, y coadyuvando en cierta manera su posterior orientación manierista– y que hoy se conserva en los Museos Vaticanos. La novedad principal es que Hesse cambia un drama más bien horizontal –en la escultura helenística, con todas las excepciones que se puedan encontrar dentro de la misma pieza, como por ejemplo la mirada del propio Laocoonte– por otro prácticamente vertical. Su *Laoconte* se convierte en una abstracción en la forma de escalera o de torre de la que penden innumerables cuerdas al modo de serpientes, de embrollos existenciales o de nudos psíquicos en la mente de la propia artista. A su manera la obra capta el espíritu de su modelo helenístico, que se debía al puro movimiento –que, a su vez, había sido posibilitado por una situación social, política y económica propia de una manifestación temporal del eón barroco. Hay que anotar, además, que a pesar de usar diferentes tipos de material Hesse quiso uniformizarlos todos a partir del gris –que es el color (o el no-color) del desierto

¹¹³² Chave, “A «Girl Being a Sculpture»”, en *Eva Hesse: A Retrospective*, 112.

¹¹³³ Ellen H. Johnson, “Order and Chaos: From the Diaries of Eva Hesse”, *Art in America* (Summer 1983), 111.

¹¹³⁴ Chave, “A «Girl Being a Sculpture»”, en *Eva Hesse: A Retrospective*, 107.

¹¹³⁵ Johnson, “Order and Chaos”, 111.

ontológico, sea en Muñoz o en Beckett. Por último, la parte superior de la pieza queda libre de todo nudo, pareciendo de esta manera como si fueran brazos que claman al cielo –quizás mientras se están hundiendo en el suelo. También puede ser que sea un signo del vacío último de la verticalidad y, por lo tanto, del abandono de los entes en la inmanencia del mundo. Esta pieza es relevante no sólo formalmente –como veremos en las próximas páginas– y como ejemplo para otras obras en Muñoz, sino en la medida en que Muñoz interpretó también a su propia manera la historia del sacerdote troyano y de sus dos hijos en su texto “El hijo mayor de Laocoonte” (1986).

Entre otras influencias para las torres de Muñoz no se puede dejar de citar –como hace Neal Benezra– la serie que el artista alemán Sigmar Polke dedicó a principios de los ochenta a las *Hochsitz* o ‘torres de observación’ [en inglés: *watchtower*].



Figura ‘x’.

Sigmar Polke, *Hochsitz* (1984). Pintura sintética de polímeros y pigmento seco sobre telas estampadas. 300 x 224,80 cm. MOMA, NYC.

La obra puede ser interpretada de dos maneras diferentes: la primera, de una forma más o menos literal, interpretaría estas torres como lo que son, esto es, como una guarida o punto de visión para cazadores de aves. La otra nos la explica el pintor Peter Doig:

“Las vi [las obras de la serie *Hochsitz*] al poco de llegar a Berlín por primera vez en 1980, y sentí que estas piezas estaban relacionadas con la sensación de estar en un lado de Berlín y recibir información del otro lado, pero sin ser capaz de acceder [físicamente] a éste –a través de señales de radio–, vigilar y ser vigilado¹¹³⁶.”

El motivo es parecido al del *Monumento para el prisionero político desconocido* (1952): simplificando mucho, en ambos casos se pueden utilizar los sentidos de la vista y del oído, pero sin embargo no se puede acceder físicamente más allá, y la torre queda como símbolo ambivalente. Neal Benezra, que, como hemos dicho, menciona la influencia de Polke, indicaba también en su texto que Muñoz había asociado el motivo de las torres con la espera de Giovanni Drogo en *El desierto de los tártaros*. En este sentido, resulta curioso que no relacione ambas ideas, esto es, que no se dé cuenta que un *Hochsitz*, aunque sea para cazar, desempeña exactamente el mismo papel por el que se ha de esperar a que pase la presa volando por delante.

En cuanto a lo puramente formal en esta obra, se trata de una aproximación artística típicamente posmoderna hecha de múltiples capas y estratos superpuestos, lo que permite que la ambivalencia de la pieza se sostenga y no se anule entre sí.

¹¹³⁶ Mark Godfrey, “A contemporary visionary, part II. Peter Doig on Sigmar Polke”, *Tate Etc.*, No. 32 (Otoño 2014).

La última influencia que nos gustaría destacar en relación al motivo de las torres es la de la obra *Perimeters/Pavilions/Decoys* (1977-78), de la artista Mary Miss. Es casi seguro que Muñoz vio esta obra en el Nassau County Museum, en Long Island, en 1981, cuando estuvo becado en Nueva York por el Pratt Graphic Art Center –que, por otro lado, cerró definitivamente en 1986.



Figura 'x'.
Mary Miss,
Perimeters/Pavilions/Decoys
(1977-78). Materiales mixtos.
Dimensiones variables.
Nassau County Museum of Art,
Roslyn Harbor. Detalle.

La propia artista en su página web personal describe la obra como sigue:

“Viniendo a través de los árboles hacia el campo uno se encuentra una torre de madera de dieciocho pies [casi 5,5 m. de altura] hecha de madera y de chapa metálica. Desde lejos, en el borde del claro, hay otras dos torres. Entre las tres parecen mantener bajo vigilancia el campo. En la medida en que el espectador se acerca a estas estructuras, que se suponían idénticas, se hace patente que tienen diferentes tamaños. La

segunda mide quince pies [4,5 m. de altura aproximadamente], mientras que la más distante tan sólo mide doce pies [3,65 m. aprox.] y se puede entrar en ella con dificultad por culpa del estrecho espaciado de los pilares. Si se sube a una de estas torres, es posible inspeccionar el campo rodeado de árboles desde detrás de las pantallas, más que ser uno mismo el observado. Al movernos a través del campo deviene claro que estas estructuras no son tan claras como parecían”¹¹³⁷.

La pieza influyó en Muñoz no sólo en relación a las torres, sino también, como ejemplo más claro, en la forma de las aperturas o vanos que comunican y circulan entre los tres niveles de la instalación *Double Bind* (2001), como también en la coherencia general de conjunto, que en el caso de la instalación de Mary Miss se compone de otros elementos más allá de las torres –dos montículos, una estructura subterránea y el espacio que determinan en torno suyo. Por otro lado, una propuesta de este tipo presupone una estrategia frente al espectador que, a grandes rasgos, Muñoz también suscribirá –y que es la establecida en los setenta, como dijimos, por Asher, Serra o Nauman.

Una serie de representaciones de torres creadas por Muñoz en 1984 parecen combinar al mismo tiempo la forma y el fondo del *Monumento al prisionero político desconocido* de Butler y el *Obelisco* de Vollmer –además de mostrar la influencia del *Laocoonte* de Hesse, y de las piezas de Polke y Miss. Se trata de *Si ella supiera* (1984) y *Este canto* (1984) (cf. fig. 'x'). En ambos casos contemplamos una estructura elevada (1,76 m. de

¹¹³⁷ Véase en: <http://marymiss.com/projects/perimeterspavilionsdecoys/>

altura la primera y 1,96 m. la segunda) en comparación con el tamaño de las figuras representadas, construida sobre una base cuadrada, de la que parten cuatro largos postes tectónicos que sostienen la estructura superior, que aparece cubierta en los dos casos – suponemos, frente a la omnipresente lluvia. Bajo esta techumbre observamos, en los dos casos también, un conjunto de figuras que, apretadas entre sí –al punto de que lo que las sostiene en esta altura es la presión que realizan las unas sobre las otras– parecen utilizar su elevación para obtener una perspectiva del espacio que les rodea.



Figura 'x'

A la izquierda: Juan Muñoz, *Si ella supiera* (1984). Hierro, piedra y madera.

176.5 x 33 x 33 cm. Colección privada, Nueva York.

A la derecha: Juan Muñoz, *Este canto* (1984). Hierro y madera.

196 x 25.5 x 28 cm. Fundação de Serralves, Oporto.

Sin embargo, tal y como están dispuestas, esto no parece fácil ni cómodo. Las figuras, que como hemos dicho se sostienen a esta altura en virtud de una presión conjunta, tienen las extremidades inferiores a merced del vacío –como las tenía, por ejemplo, el muñeco de ventrilocuo sobre su repisa (cf. fig. 'x'), y de la misma manera que la mayor parte de las figuras posteriores en Muñoz tampoco van a llegar a tocar el suelo con sus propios pies, por la razón que dio el artista y que citamos más arriba. En ambas piezas Muñoz sitúa en la parte de arriba figuras de madera toscamente talladas. Hemos comprobado que figurillas de este tipo –o muy parecidas a éstas– aparecen en *El presente eterno* de Giedion, y corresponden a las estatuillas que los indios nootka –en la

isla de Vancouver– dejaban en sus modelos de santuarios en miniatura¹¹³⁸, que se utilizaban con fines mágicos. En el caso de *Si ella supiera*, aparece entre estos rasgos toscos una figura de otro tipo, como podemos ver en la fig. ‘x’. Se trata de la figura de una mujer con el rostro mucho más definido que el de sus compañeros (¿de punto de observación? ¿de celda?), y que además está realizada en piedra, y no en madera.



Figura ‘x’
Juan
Muñoz,
*Si ella
supiera*
(1984).
Detalle.

Por un lado, que las figurillas en madera no tengan rasgos propios y sean prácticamente idénticos –rasgos que, por otro lado, anticipan los de las figuras chinas de Muñoz– parece darnos a entender que lo que están buscando desde esta altura es lo que venimos repitiendo a lo largo del apartado, y será precisamente la diferencia. Que por otro lado esta diferencia esté entre ellos –tanto en material de fabricación como en la definición de su rostro– nos hace pensar en un gesto irónico muñociano, sensación que se refuerza por la semi-sonrisa que esboza la figura femenina. En cierta manera, y en la medida en que el resto de figuras se aglomeran entre sí y no le prestan atención, la figura femenina parece estar susurrando: ‘la diferencia está *entre vosotros*; sólo tenéis que prestar un poco más de atención’.

Por otro lado, la presión entre sí de las figuras –masculinas, se presupone– prefigura la idea de la masa, o del ‘se’ [*das Man*] en Heidegger, por las que el individuo se sostiene en virtud del conjunto, y no por sí mismo –como muestra que siguen teniendo los pies sobre el vacío, es decir, sobre la ausencia o desconexión con la raíz ontológica. Lo masculino nos hace pensar también –y hoy en día, casi inevitablemente– en una crítica de la condición masculina, que iría ligada al dominio de la técnica, que ya vimos que implicaba necesariamente estandarización y uniformización. En este sentido Peter Sloterdijk afirma en su *Crítica de la razón cínica*:

“[...] la teoría «sensible» se fundamenta en una actitud de reproche, mezcla de sufrimiento, desprecio e ira contra todo lo que tiene *poder*. Se estiliza convirtiéndose en el espejo de la maldad del mundo, de la frialdad burguesa, del principio de «dominación», del negocio sucio y de su motivo de beneficio. Es el mundo de lo varonil, al que ella [la Teoría Crítica de Adorno] se niega categóricamente, inspirándose en un arcaico «no» al mundo del padre, el de los

¹¹³⁸ Giedion, *El presente eterno*, 190 (fig. 97).

legisladores y negociantes [y acogiéndose al] reino de la madre, en las artes y en las nostalgias cifradas”¹¹³⁹.

La Teoría Crítica, en la medida en que en último término es una crítica de la racionalidad implícita en la Ilustración, se relacionaría también con el eón barroco orsiano que, además, como vimos, veía en lo dionisiaco-matricial la fuente contraria a la razón, y de la que ésta debía beber cuando se había apartado demasiado de aquélla. Así, sería natural que se acogiera “al reino de la madre”, como dice Sloterdijk. Como en *Monumento al prisionero político desconocido*, las figurillas de estas torres son capaces de contemplar la extensión del espacio, pero sin embargo siguen quedando presas de esta estructura, de la que no serán capaces de escapar porque –según parece sugerir Muñoz– la diferencia no se encontrará en la capacidad de dominio de esta extensión, porque esto implicará en último término que somos nosotros los dominados, ni tampoco se encontrará más allá de lo que ahora se puede contemplar, lo que nos obligaría a un tránsito infinito, sino en un aquí y ahora que queda todavía por definir, pero del que se nos da ya una pista, en el mismo inicio de la carrera del artista. Mientras tanto se habita otro tipo de presente, de signo opuesto, que implica una espera infinita e infructuosa, y convierte nuestra existencia en trágica.

ELEMENTOS DE LA INTERIORIDAD

Entre los elementos exteriores que acabamos de analizar (escaleras, balcones, torres) y los elementos de interior y los espacios interiores mismos, se establecía el muro como elemento intermedio, cuya dureza implicaba una escisión profunda entre ambos términos. Decía Jameson que el hombre posmoderno anhela “aún la intimidad burguesa de las paredes sólidas (recintos como el del antiguo ego burgués centrado)”¹¹⁴⁰. Sin embargo, en el caso de Muñoz la “pared sólida” implica la proyección de una sombra hacia el interior –signo, a su vez, de la escisión absoluta entre el mundo de lo exterior y el mundo de lo interior. A su vez, esta oscuridad del interior implicaría la inconsciencia del propio ser en lo que hemos llamado inmanencia auto-satisfecha –que es la que requeriría de este tipo de intimidad.

En ocasiones Muñoz juega con la consistencia de este muro. Véase, por ejemplo, la obra *La naturaleza de la ilusión visual* (1997). En ésta contemplamos cómo el trampantojo de una cortina recorre todo el perímetro del muro, mientras tres figuras, en una esquina, parecen establecer relación cordial entre sí; otra las observa desde lejos. Esta cortina establece la ilusión de que el muro se ha convertido en una frontera permeable y blanda, que se podría apartar fácilmente con la mano. Esto es, lleva al límite la idea del ‘muro’, haciendo como si éste no existiera. Por otro lado, la idea de cortina sugiere también que el misterio –sea el de la “naturaleza de la ilusión visual” o sea el misterio general que esconde la obra de Muñoz, sea en sentido positivo o negativo– está más que nunca al alcance: basta con descorrer la cortina. Sin embargo, esto no sería más que una cruel ilusión.

¹¹³⁹ Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, 25-6.

¹¹⁴⁰ Jameson, “Equivalentes espaciales en el sistema mundial”, en *Teoría de la postmodernidad*, 141-2.



Figura 'x'
 Juan Muñoz, *La naturaleza de la ilusión visual* (1994-97).
 Pintura acrílica sobre lienzo y resina de poliéster.
 18 paneles. Cada panel: 299.5 cm. de alto, con anchura variable.
 MACBA, Barcelona. Detalle.

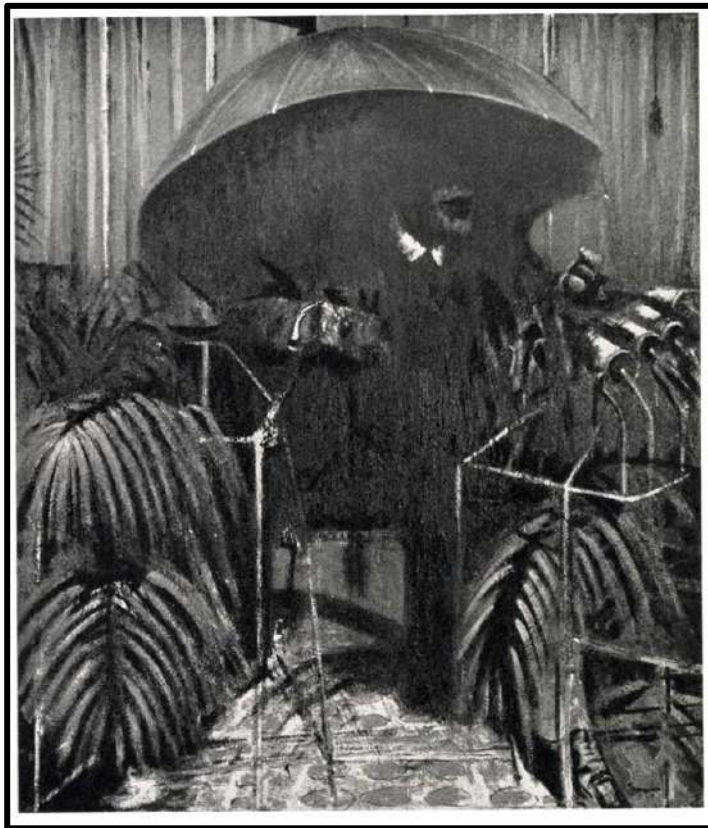


Figura 'x'
 Francis Bacon, *Study for Man with Microphones* (1946). Óleo sobre lienzo. 145 x 128 cm.
 Tate Modern, Londres.

Por un lado, que las figuras tengan el mismo color de las cortinas se plantea como un valor positivo: parece que si se descorrieran estas cortinas y, por lo tanto, se resolviera la escisión infinita entre lo interior y lo exterior, también se revelaría el misterio que tiene que ver con estas figuras –o estas figuras adquirirían color. En este sentido, las figuras parecen sumidas en la espera infinita del descorrimiento de las cortinas. Pero, ¿cómo podemos saber algo más

acerca de la naturaleza de este motivo? Nos volveremos por un momento hacia algún antecedente, como el que representa “Study for Man with Microphones” (1946), de Francis Bacon.

El cuadro representa la figura de Neville Chamberlain, premier de Reino Unido entre 1937 y 1940, que era conocido popularmente como “umbrella man”, por portar siempre

un paraguas –casi siempre cerrado. Chamberlain se hizo famoso por su cobardía o pasividad frente a Hitler en los años en que éste estaba desarrollando una potencia decisiva de guerra –años en los que, por ejemplo, Hitler invadió los Sudetes prácticamente sin oposición internacional. Sin embargo aquí el político tiene el paraguas abierto, ocultando así los rasgos de su rostro bajo una densa sombra; de ellos sólo se distingue una boca monstruosa, y parece estar dando una conferencia de prensa frente a una multitud de micrófonos. A su derecha e izquierda se encuentran plantas exóticas que sugieren algo selvático. Detrás de la figura se observa una cortina que va de lado a lado del cuadro.

Ronald Alley, autor del catálogo razonado de Bacon en 1964, afirma que esta obra no se vendió en el momento de ser expuesta en 1946, y fue retornada al estudio del pintor, donde, entre esta fecha y 1962, Bacon cambió el cuadro, dejando como figura central no ya la encarnación desmaterializada o universal de un político (Chamberlain), sino un gorila –que es con lo que despectivamente se compara a los políticos en Inglaterra. En cualquier caso, lo que nos interesa a nosotros es más bien esta primera versión. El paraguas abierto se constituye en una esfera sloterdijkiana de signo contrario, ominoso, proyector de sombra: es como si la lluvia muñociana cayera dentro con una densidad absoluta. El efecto del ‘cierre’ de la esfera cósmica propiciado por el paraguas se acentúa con la presencia del cortinaje de fondo (típico en tantas obras de Bacon, por otro lado). Así, la voz se proyecta desde debajo del paraguas como si no saliera de un cuerpo, sino de la misma densidad de la lluvia muñociana. En este sentido, esta boca monstruosa parece emitir una voz que, en la medida en que se proyecta al mundo a través de los micrófonos, parece sustituir perversamente al verdadero *logos* –idea que se ve reforzada por la ausencia de un rostro reconocible. En cualquier caso, la voz parece proyectarse desde el cierre del mundo hacia adentro de éste, al modo gnóstico.



Figura ‘x’

Juan Muñoz, *Dibujo de boca (Sin título)* (1995)
Barrita al óleo sobre papel. 27 x 51 cm.
Colección privada.

También Muñoz realizó diversos dibujos de bocas, que siempre aparecen exentas (cf. fig. ‘x’). Si en Bacon la boca se constituye en un signo de clara interpretación –apertura repelente, inmunda– en Muñoz la boca aparece con cierta ambigüedad. Por un lado, nos atrae la carnosidad de los labios y el brillo de la piel, que sugieren feminidad. Por el otro, la boca se abre y deja entrever una oscuridad sin límites, que es la misma que rodea la boca sin rostro alguno al que acompañar. Por otro lado, parece una boca paralizada o en espera infinita de emitir alguna palabra, que todavía no ha advenido.

De ahí el gesto como a mitad de camino entre pronunciar una palabra y haberla ya pronunciado.



Figura 'x'
 Juan Muñoz, *La naturaleza de la ilusión visual* (1994-97). Detalle.

Vista *La naturaleza de la ilusión visual* desde cierto ángulo, parece que la cortina se abra, pero detrás de ella no aparece ninguna revelación, sino oscuridad. Así pues, lo que parecía ser de una naturaleza diferente a la del muro, que causaba una escisión irreparable, no es más que el propio muro en una mueca irónica máxima.

En cualquier caso, lo que Muñoz va a reflejar en estos interiores parece ser los restos de una habitación burguesa casi decimonónica. En este sentido Fredric Jameson afirma que:

“[...] destaca la perspectiva de que la habitación [...] representa un mínimo resto final de aquel viejo espacio que el nuevo sistema [posmoderno] ha cancelado, recargado, volatilizado, sublimado o transformado. En tal caso, la habitación tradicional podría considerarse como una referencia débil, última y poco fundada, o como el tenaz núcleo final y truncado de un referente que atraviesa un proceso de total disolución y liquidación”¹¹⁴¹.

Esto es exactamente lo que parece reflejar Muñoz: la interioridad del otro lado del muro exactamente como el desierto ontológico que ya hemos analizado, y en donde “el tenaz núcleo final y truncado de un referente” se está disolviendo. La habitación (lugar *de interior* por excelencia, lugar de la intimidad) el último resto de la psique burguesa centrada tradicional, que sin embargo sólo se puede presentar ahora como algo “final y truncado”. Por otro lado, esta tenacidad se puede ver en la presencia hostil de los muebles que Muñoz representa completamente solos en el espacio. Muñoz transformará los espacios interiores no en lugar de seguridad psíquica, sino todo lo contrario: el lugar de la pérdida absoluta del referente, el lugar en el que el referente se encuentra máximamente ausente. Esto es así también en Beckett.

Habíamos ya visto que lo *heimlich* no era posible en lo exterior en la medida en que el cosmos entero era ajeno a lo propiamente pneumático que caracterizaría a lo humano. En este sentido, el espacio interno de una casa sería *interior para un interior* (del cosmos), y este grado superior de distancia es el que estaría denotado a partir de la oscuridad en Muñoz. Es decir: la casa no es refugio ante la intemperie, sino todo lo

¹¹⁴¹ Jameson, “Equivalentes espaciales en el sistema mundial”, en *Teoría de la postmodernidad*, 146.

contrario: en virtud de su enclaustramiento, y por oposición natural al aire libre, refleja con mayor perfección el carácter de cárcel o laberinto del cosmos. Este cosmos está, para los gnósticos, gobernado por un demiurgo como especie de divinidad caída o degradada: en este sentido se puede decir que el cosmos es 'su' casa. La entrada en los interiores de Muñoz parece exactamente esto: la entrada en la guarida del demiurgo -en que se ha dado una inversión: el blanco traza las líneas, y el negro el fondo.



Figura 'x'

Juan Muñoz, *Raincoat Drawing* (1992-93). Óleo y tiza sobre tela de gabardina.
125 x 102,5 cm. MNCARS.

Del mismo modo, en tanto que espacio de recogimiento propio, la psique de cada uno tendría idéntico grado de oscuridad, laberínticamente más profundo aún que lo

expresado-exterior. En ambos no hay retorno ‘al sí’, no hay nada ni nadie a quien retornar.

Por otro lado, en la medida en que el cosmos se convierte en cárcel que impide el retorno al origen, la idea de origen colapsa y el cosmos se convierte en el lugar de la regresión perversa. Esto es: donde lo matricial toma su tinte más oscuro, en el que se engulle y se lleva a la muerte toda posibilidad de vida. En *Malone muere* se habla de “la noche de hace mucho, de hace poco” donde habita “lo informe y lo inarticulado, las hipótesis vanas, la oscuridad, el largo camino a tientas, el escondrijo”¹¹⁴². Éste es el lugar de lo matricial-regresivo, en donde la palabra todavía no se ha materializado en nada en concreto. Dice Frederick Karl:

“Habiendo ido a parar a una casa en la que se acoge a los necesitados, Malone ha vuelto a un «paraíso» parecido al útero, que, en diversos aspectos, es parecido al infierno”¹¹⁴³.

Esto es: el anti-útero, el lugar regresivo maligno, que se ha convertido en ‘maligno’ porque el fin no se relaciona con el principio y, por esto, retornar al principio será en realidad caer, degradarse, etc.

En cierto lugar de *Malone muere* se dice que la habitación en que se encuentra se trata de “la noche sin puertos ni barcos ni materia ni entendimiento”¹¹⁴⁴, esto es, como cierre absoluto, del que no hay partida ni tampoco entrada. Se trata de una noche sin “materia ni entendimiento” como escisión de ambas, materia sin entendimiento y entendimiento sin materia y, por esto, anti-materia y anti-entendimiento. El lugar anti-forme, en el que el entendimiento informa a la materia: el anti-útero.

En *Nana* (*Rockaby*, 1981), se dice:

“[...] descendió a lo más bajo / a la vieja mecedora / la mecedora materna / donde su madre se meció / durante años / vestida de luto / su mejor luto”¹¹⁴⁵.

Lo que ‘acoge’ es sin embargo repetitivo en su mismo movimiento –como M repetirá el camino de su propia madre. Su madre murió en la mecedora, y dice: “muerta un día / no / una noche / muerta una noche”¹¹⁴⁶.

La tercera escena de *Film* (1965) tiene lugar en una habitación que, en las notas de producción de Beckett, éste afirma que “puede suponerse que es la de su madre [la de O, el protagonista], que él no ha visitado durante años y que ahora ocupa momentáneamente para cuidar los animales hasta que ella salga del hospital”¹¹⁴⁷. Pero esta madre, ¿cómo es? Lo podemos saber indirectamente. En cierta escena en la misma habitación vemos a O sentado en la mecedora de su madre (igual que, más tarde, pasará en *Nana*) mientras ojea unas fotografías de sí mismo que guardaba su madre. En la primera él tiene unos “seis meses. Su madre le sostiene en brazos”. Y dice: “Manos grandes de la madre. Su mirada severa devorándole”¹¹⁴⁸. En la segunda foto él tiene

¹¹⁴² Beckett, *Malone muere*, 9.

¹¹⁴³ Beckett, *El innombrable*, 29.

¹¹⁴⁴ Beckett, *Malone muere*, 75.

¹¹⁴⁵ Beckett, “Nana”, *Teatro Reunido*, 474.

¹¹⁴⁶ Beckett, “Nana”, *Teatro Reunido*, 474-5.

¹¹⁴⁷ Beckett, “Film”, *Teatro Reunido*, 549.

¹¹⁴⁸ Beckett, “Film”, *Teatro Reunido*, 550.

unos cuatro años. Está de rodillas sobre un cojín, en “actitud orante”. Beckett añade: “Madre en silla a su lado, manos grandes sobre rodillas, cabeza inclinada ante él, mirada severa”¹¹⁴⁹.

En *Malone muere* se persiste en la misma idea: “Quizá después de todo me halle en una especie de cueva y el espacio que tomo por una calle sólo sea una larga zanja a la que dan otras cuevas”¹¹⁵⁰. Por esto el interior burgués se ha de ver como una cueva, esto es, como el ámbito más propio de lo matricial, en el que, dado que resulta imposible el retorno al ámbito trascendente-pneumático, se ‘retorna’ (esto es, se re-cae) a la oscuridad del principio de lo matricial. Por esto en la misma obra, un poco más adelante, se dice: “De nuevo luz saturnina, muy compacta, atravesada de estelas, penetrando en profundos embudos de fondo claro, quizás debería decir de aire, de aire aspirante. Todo está preparado. Excepto yo. Nazco en la muerte, si me atrevo a decirlo. Tal es mi impresión. Extraña gestación. Los pies ya han salido del gran coño de la existencia. Presentación favorable, espero. Mi cabeza morirá en último lugar”¹¹⁵¹. En otra cita, esta vez de *Fin de partida*, se persiste en la misma idea:

“Situación actual. Esta habitación parece ser mía. De lo contrario, no me explico que me permitan permanecer en ella. Desde hace tiempo. A menos que cualquier potencia lo quiera así. [...] No es preciso demasiada luz, una luz débil permite vivir en lo extraño, una lucecita fiel. [...] No es una habitación de hospital ni de manicomio, se nota. [...] No, es una habitación de un particular corriente de una casa normal”¹¹⁵² [BEC, TR: 12-3].

El tiempo trágico es el que, como vimos, no avanza, sino que queda ‘anudado’, presente caído como colapso de pasado y de futuro; como extensión infinita en la que no hay orientación (fin) alguno. ¿Qué significa esto? En la medida en que el tiempo no avanza o no corre, se separa del proceso propio de la vida (de su fin propio, que se da en el tiempo). Dice Bloom que el mundo de Kafka y de Beckett es aquél “donde uno no está ni vivo ni muerto”¹¹⁵³. Esto es exactamente lo que sucede o lo que inspira un *Raincoat Drawing*: lo que se muestra está ‘muerto’ (no hay presencia alguna), pero sin embargo parece ‘vivo’ (hay una latencia). Así que transita entre lo uno y lo otro, y aspira a producir el mismo efecto que una escultura exenta.

¹¹⁴⁹ Beckett, “Film”, *Teatro Reunido*, 550.

¹¹⁵⁰ Beckett, *Malone muere*, 71.

¹¹⁵¹ Beckett, *Malone muere*, 175.

¹¹⁵² Beckett, *Fin de partida*, *Teatro Reunido*, 12-3.

¹¹⁵³ Bloom, *Beckett*, 5.

3 TERCERA PARTE

3.1 LOS TRES PLIEGUES EN LA OBRA DE JUAN MUÑOZ

La revisión que acabamos de realizar en la segunda parte de los grandes motivos de la obra de Juan Muñoz a la luz de su filiación con el marco gnóstico –o como un momento más de un eón barroco que se repite como una constante a lo largo de la historia– permitiría leer o situar con una cierta seguridad cualquier obra producida por Muñoz. Sin embargo, ésta sería una lectura ‘estática’, por así decirlo. Sabemos que Muñoz va a tomar para su obra la senda marcada en la Documenta V (1972) por los denominados “adversary spaces” por Carter Ratcliff, y a partir del ejemplo de las obras de Nauman, Serra y Asher, entre otras –como por ejemplo Smithson o el Morris de los setenta. Esto significaba, según Andrew Causey, que se “retenían las formas del Minimalismo, pero [que] se revertía el proceso por el cual [éste] limitaba el significado a la superficie de los objetos”¹¹⁵⁴ –como ya se vio, por otro lado, a partir de una comparativa constante de las obras de Muñoz con sus posibles antecedentes minimalistas. Esta reversión de los postulados minimalistas suponía resituar el papel del espectador, convertirlo en verdaderamente activo en y frente a la pieza, y hacerlo a partir de la implicación de su interioridad antropológica y en último término ontológica. Pero esta implicación no se puede producir de cualquier manera. Necesita, por un lado, de un orden y, por el otro, de una gramática que permita la co-correspondencia entre esta complejidad interior del espectador y la complejidad de la propuesta de la pieza en el espacio. De nuevo, en esto Muñoz seguirá a los autores ya citados que “usan al público, pero rechazan positivamente [su] participación, si esta participación implicaba libertad para escoger un camino u otro [con la finalidad de] inducir auto-consciencia y reflexión”¹¹⁵⁵. Es decir: Muñoz será un manipulador interesado –de lo que se ha deducido en general su ‘teatralidad’, como vimos, pero sin tener en cuenta la modificación sobre esta teatralidad –como sobre su ‘narratividad’– que implicaba el marco gnóstico. Así pues, y a pesar de que los objetivos principales de Muñoz –ético-estéticos– en tanto que artista le sitúan en la senda moderna –pues para algo es hijo espiritual de Santiago Amón–, su gramática será más bien posmoderna, esto es, la definida por Robert Venturi como la de la complejidad y la contradicción. Paradójicamente esta gramática podría ser, una vez más, la propia de un eón barroco sempiterno, más que exclusiva de un momento histórico situado en el último tercio o cuarto del siglo XX.

UNA DEFINICIÓN DEL PLIEGUE O DE LOS PLIEGUES MUÑOCIANOS

Sostenía Lluís Duch que “la crisis de nuestro tiempo es, por encima de cualquier consideración, una crisis gramatical”¹¹⁵⁶. Lo que el monje y antropólogo quería decir, creemos, es que careceríamos de una forma capaz de contener y de dar cuenta de la existencia contemporánea en todos sus matices. Como se ha dicho, creemos que Muñoz, en la medida en que se enfrenta a la lógica *o/o* minimalista, apostará por una lógica *y/y* de la complejidad y contradicción. Por ejemplo, a James Lingwood le confiesa que:

¹¹⁵⁴ Causey, *Sculpture*, 159.

¹¹⁵⁵ Causey, *Sculpture*, 159.

¹¹⁵⁶ Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura* (Barcelona: Herder, 1998), 480; citado por Amador Vega, *Arte y santidad* (Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, 2005), 23, nota 1.

“Creo que la explicación de algunos de los mejores trucos de cartas o de desaparición es tan bella como el propio truco. Son tan complicadas, ricas y maravillosas como lo pueda ser el truco”¹¹⁵⁷.

Es decir, que esta complejidad no sólo es preferible sino, además, fuente de riqueza y de maravilla. Pero es una complejidad, como se decía, contradictoria, en la que se realiza un truco –en este caso, ‘artístico’– y, *a la vez*, se explica el truco, si esto es posible. En este preciso sentido, en la entrevista con Jean-Marc Poinso Muñoz afirma que en las piezas de los museos de arqueología “todo es más contradictorio y, por ende, más rico en posibilidades”¹¹⁵⁸. Muñoz relaciona directamente, pues, lo complejo y lo contradictorio, y esto a su vez con la idea de ‘riqueza’, como aprobaría Venturi.

Al mismo Poinso, al referirse a sus piezas de balcones, le decía también –recordando de forma implícita las concepciones de Robert Smithson– que “desde luego que hay otros estratos, como si geológicos, en esas piezas”¹¹⁵⁹, algo que, creemos, será en realidad aplicable a toda su obra. Los ‘estratos’ serán la clave de esta complejidad y contradicción interna a la obra de Muñoz, pero adoptarán, como veremos, una forma gramatical propia del eón barroco. En cuanto al modelo barroco, y en el mismo sentido que la declaración en torno a los juegos de cartas, Muñoz asevera que “a los grandes artistas del Barroco se les pedía aquello que también se les pide a los artistas modernos –una representación, una construcción [...] Construir una mentira, un lugar ficcional. Hacer el mundo más grande de lo que es”¹¹⁶⁰. Estas declaraciones pueden llevar fácilmente a conclusiones erróneas: ¿qué significa aquí “mentira”? ¿Niega de alguna manera toda posibilidad de alcanzar un suelo [ontológicamente] ‘real’, a la manera posmoderna, en la que sólo resulta posible ya un mero juego de signos, que es potencialmente infinito? Él mismo afirma, esta vez a Paul Schimmel, que “una gran pintura es también una gran fabricación. Lo que estás viendo es una ilusión. [...] Ésta es nuestra gran tradición [europea]: la creación del espacio en la pintura”¹¹⁶¹. En primer lugar, estas afirmaciones son un ataque a la línea de flotación del Minimalismo y, por lo tanto, al tipo de ‘realidad’ que éstas invocan. En segundo lugar, y frente a estos mismos minimalistas, queda implicado que Muñoz se sitúa en la senda plena de la tradición artística occidental. Por esta misma filiación, creemos que esta enunciación le concede a su obra una posibilidad de alcanzar lo ‘real’ –o del ‘estar-presente’ [*presentness*] al modo de Fried. ¿No sería, en este sentido, plenamente compleja y contradictoria la posibilidad de alcanzar un ‘estar-presente’ a través de su misma ilusión? En este sentido convendrá siempre recordar que en Muñoz, como ya se vio, ‘lo que ves no es lo que ves’.

Jean-Marc Poinso sostenía, según una lectura posmoderna, que Muñoz pretendía “establecer mediante el juego de los fragmentos, de las ideas aparentemente desconectadas, una construcción que, con miras a una coherencia interna, no alcanzaría el nivel de los edificios lógicos”¹¹⁶². Esta declaración, que es de 1987, creemos que peca de arriesgada por temprana, y que le faltaría una perspectiva que sólo pueden otorgar los años y una coherencia demostrada constantemente por la propuesta estética de Muñoz.

¹¹⁵⁷ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, 154.

¹¹⁵⁸ Poinso, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinso”, 14.

¹¹⁵⁹ Poinso, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinso”, 13.

¹¹⁶⁰ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, 73.

¹¹⁶¹ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

¹¹⁶² Poinso, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinso”, 13.

Por esto, la afirmación de Poincaré será falsa –por lo menos, en cuanto a lo fragmentario de su obra– o, como mucho, incompleta. Creemos que la construcción gramatical que está invocando Muñoz sí puede describirse como un “edificio lógico” pero, sin embargo, se hace imprescindible conocer qué tipo de lógica estaría empleando; puede ser, como se está dando a entender, que esta lógica sea de un tipo difícil de captar por su propia naturaleza. Por ejemplo, la lógica del laberinto. En este mismo sentido, según Muñoz, el *Spiral Jetty* de Smithson –uno de sus modelos artísticos– se basaría en la idea de “ir alrededor y alrededor en círculos [*around and around in circles*] [...] de tal manera que no puedes estar seguro de donde estás a cada momento –es un truco estupendo. Es como un laberinto, pero uno sin paredes”¹¹⁶³. La idea del “laberinto” es muy barroca, pero tiene y tendrá en Muñoz una constitución *sui generis*, que va a ser una forma especial de la idea del pliegue o de los pliegues.

Decía Eugenio d’Ors en *Lo barroco* que “el espíritu barroco se reconocerá en la adopción de esquemas multipolares de que están excluidos estos dos imperativos de la razón; de esquemas multipolares en vez de unipolares; fundidos y continuos, no discontinuos y recortados”¹¹⁶⁴. Los pliegues de Muñoz serán, como propondremos, un esquema multipolar, y a la vez, esta multipolaridad será “fundida y continua”. En este sentido, Gilles Deleuze en *El pliegue* (1989), en donde realiza una propuesta de interpretación del flujo de lo real a partir de la filosofía del Barroco, afirma que “el laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. [...] A cada piso le corresponde precisamente un laberinto: el laberinto del continuo en la materia y sus partes, el laberinto de la libertad en el alma y sus predicados. Si Descartes no ha sabido resolverlos es porque ha buscado el secreto del continuo en trayectos rectilíneos, y el de la libertad en una rectitud del alma, ignorando tanto la inclinación del alma como la curvatura de la materia”¹¹⁶⁵. El Minimal establecía una discontinuidad en la materia que se manifestaba, por ejemplo, en la práctica de la iteración. Sin embargo, en esta discontinuidad estética quedaba implicada una continuidad de lo extenso bajo el dominio de la esencia de la técnica. Por otro lado, esta continuidad de fondo podría ser también la implicada por Stella en su famosa experiencia epifánica nocturna en la New Jersey Turnpike –y estaría en la misma lisura indefinida y no interrumpida aún por elemento alguno de la propia calzada. Así, las piezas minimalistas, a pesar de basarse en lo discreto y discontinuo y el “trayecto rectilíneo”, como también en una “rectitud de alma” –que se daba por supuesto en la medida en que no se ponía en cuestión el estado existencial de su espectador frente a la pieza–, implican una continuidad en la forma de desocultar todo ente, algo que, sin embargo, se ocultan a sí mismas y acaban por negar desde una absoluta inconsciencia de su propia esencia. En Deleuze el pliegue es tanto una forma o lógica operativa a partir de la cual la realidad, que es un plano de inmanencia, obra hasta el infinito, como el resultado continuo de esta forma o lógica – que se subsume a su vez en dos niveles, materia y alma, que son como la parte inferior y superior de los repliegues. Esta operatividad es infinita dentro del plano de inmanencia, y produce múltiples concavidades o “invaginaciones”, que a su vez contienen otros pliegues, pues el pliegue es la unidad mínima para esta infinita operatividad.

En este sentido, para el objetivo de esta tesis no nos interesa la metafísica inmanente implicada aquí por Deleuze, sino quizás tan sólo la lógica del pliegue. Sin embargo, en la filosofía del francés esta lógica es potencialmente infinita y, por esto, no tiene límite

¹¹⁶³ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

¹¹⁶⁴ D’Ors, “La querrela de lo barroco”, 87.

¹¹⁶⁵ Gilles Deleuze, *El pliegue* (Barcelona: Paidós, 1989), 11.

alguno dentro del plano de inmanencia que determina. Creemos que Muñoz implicará, por el contrario, una lógica del pliegue en donde este infinito plegamiento sí tiene un límite, en donde éste sería contenido (en la infinitud de su movimiento) y transformado (en su naturaleza), idea que no estaría presente en Deleuze –en la medida en que éste se debe a este plano de inmanencia, por más pliegues y repliegues, ‘montañas’ y concavidades que tenga, pero que al fin y al cabo resta siempre ‘plano’. Creemos que Muñoz abre una posibilidad –que proviene de su aprendizaje con Amón, de su propia lectura del Minimal y de la arquitectura posmoderna, de sus preferencias personales (Berger, Valente, Newman) y de su talante– que sólo se entiende desde una distinción precisa entre lo infinito y lo eterno, algo que tampoco se encontrará en Deleuze. Castro Flórez se adscribe a una lectura plenamente deleuziana de la obra de Muñoz y, por esta razón, porque es incapaz de emerger de este ‘plano de inmanencia’, no podrá tampoco establecer ninguna posibilidad de superación para el estado existencial caído que, como vimos en la segunda parte de la tesis, reflejan las obras e instalaciones del artista madrileño. Por otro lado, sí tomamos de Deleuze –como de d’Ors– la idea de que no hay vacíos entre los pliegues, lo que significa que siempre hay una continuidad no discreta entre ellos.

La idea de este límite para el infinito plegarse de los pliegues la tomamos, entre otros elementos, de la interpretación que realiza el propio Muñoz de la arquitectura barroca, por la que –como vimos en relación a la arquitectura de Borromini– el movimiento arquitectónico-decorativo era conducido a un lugar insuperable en el que este movimiento tendía a resolverse en la desmaterialización o en la superación de lo óptico –casi siempre bajo la fisicidad, que era a la vez metáfora, de la luz. Podemos decir, en este sentido, que para Heidegger la raíz ontológica de todo ente era la vez pliegue y despliegue: pliegue porque se oculta a sí mismo en su mismo manifestarse en el ente; despliegue porque está presente en el corazón de todo ente. Sería una mano abierta y cerrada a la vez. Así, la idea heideggeriana de diferencia ontológica constituiría el límite para el infinito movimiento del pliegue deleuziano, en tanto que pliegue y despliegue absoluto *al mismo tiempo*.

El concepto del pliegue también podría ser colegido a partir de la idea del manierismo de Bonito Oliva, por el que se “privilegian las vías de acceso laterales y la ambigüedad”¹¹⁶⁶. El pliegue, frente a lo rectilíneo cartesiano que criticaba Deleuze, y al que contraponía lo curvo a través de un movimiento tangencial infinito, sería la lateralidad de esta tangente llevada a su máxima expresión y a su límite absoluto, de tal manera que en el límite esta lateralidad se ve forzada a transformarse en un recodo o *repliegue*, a doblarse sobre sí, sea ‘hacia adentro’ o ‘hacia afuera’. Esto conllevaría diferentes consecuencias: en primer lugar, que cada pliegue pueda ser autónomo en sí mismo; en segundo lugar, que en ocasiones no sea posible la ‘visión’ de un pliegue sobre lo plegado en el anterior; en tercer lugar, que la superposición de los pliegues pueda implicar la coexistencia de lo contradictorio; por último, y a nivel general, que la lectura conjunta de estos pliegues pueda aparecerse como ambigua, o de una complejidad difícil de desentrañar y de separar en partes claras y distintas. En este sentido, Calvo Serraller, que también consideraba barrocos los mecanismos gramaticales de Muñoz, aunque sin atreverse a enunciar o imaginar para ellos una fórmula lógica en concreto, decía en torno a la ambigüedad de la obra de Muñoz:

¹¹⁶⁶ Bonito Oliva, “Transvanguardia”, 25.

“[...] los constantes puntos de fuga de este «simulador» nos dejan en la imposibilidad de precisar qué sea lo que haya en él de agonista o de irónico, o quizás, de los dos a la vez”.¹¹⁶⁷

En relación con esta superposición de los pliegues, que es su coexistencia simultánea, decía Robert Venturi que “una arquitectura válida [que es la de la complejidad y la contradicción] evoca muchos niveles de significado y combinaciones de foco: su espacio y sus elementos se pueden leer y trabajar de diversas maneras al mismo tiempo”¹¹⁶⁸. En este último sentido, el pliegue sería la forma lógica capaz de retener la contradicción manifiesta a pesar de su coexistencia conjunta. Así pues, y en relación a la escisión existencial muñociana, ¿y si se pudiera sostener al mismo tiempo esta escisión y su superación, la herida y la piel ya sanada o, mejor dicho, la piel como si nunca hubiera sido herida? De nuevo cabe recordar que, para Muñoz, “la diferencia entre estos artistas [minimalistas] y yo mismo queda ilustrada por la famosa cita de Frank Stella, «lo que ves no es lo que ves». Para mí, lo que ves no es lo que parece ser”¹¹⁶⁹. En este contexto esto querría decir que la suya es una propuesta en pliegues, detrás de los cuales podría existir siempre otro: detrás de un pliegue –lo que estás viendo ahora– puede existir otro que suponga su contradicción. Por esto, en un artículo para la revista *Domus* afirma que “la mejor escultura es un caballo de Troya”¹¹⁷⁰. A lo que Adrian Searle añade: “Quién sabe lo que llevamos dentro y lo que viaja con nosotros, en un maletín, en un bolsillo, bajo el impermeable, en la mochila, en un atadajo, en la cabeza”¹¹⁷¹. Todas estas características nos hacen visualizar la forma particular del pliegue muñociano más bien como un zigzag –como el que se vio, por ejemplo, en *Zim Zum I* de Barnett Newman. En relación a esto resulta interesante recordar cómo Le Corbusier describía aquello que debía ser característico del hombre ideal –el hombre nuevo del XX– relacionándolo con el urbanismo en *La ciudad del futuro*. Decía que mientras que “la calle recta es el camino de los hombres”¹¹⁷², porque éste “tiene un objetivo; sabe a dónde va”, “el asno zigzaguea”¹¹⁷³. De la misma manera que Deleuze, Muñoz desconfía de esta línea recta porque en realidad, para él, es una ilusión que el hombre sepa a dónde va, en la medida en que no se conoce realmente – como demuestra la experiencia y la historia– y por esto repetía perplejo, ya en torno a sus propias figuras, precisamente lo contrario: “¿a dónde van?”. Además, Muñoz también se aleja de esta concepción idealizada del ser humano en su segunda exposición como comisario, en donde, como vimos, buscará en el espíritu animal alguna traza de un vigor ontológico original. Y así su propuesta en pliegues tomará, frente a la teoría del primer Le Corbusier –el de la segunda posguerra ya es otra historia–, el zigzag, “el camino del asno”.

A la vez, y en virtud de esta autonomía, el instrumento formal del pliegue permitiría concentraciones o compresiones particulares de espacio y tiempo (duraciones al modo de Bergson) en cada uno de ellos –algo que, como vimos, Muñoz admiraba en la pintura de De Chirico. Esta concentración y a la vez coexistencia espacio-temporal de virtud de los pliegues puede ser también llamada “intensidad”, como hace Bonito Oliva respecto a la obra transvanguardista. Es decir, cada pliegue nos podría ofrecer una ‘intensidad’

¹¹⁶⁷ Calvo Serraller, “Las imágenes rotas de un agonista”.

¹¹⁶⁸ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 16.

¹¹⁶⁹ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

¹¹⁷⁰ Juan Muñoz, “The best sculpture is a Trojan Horse”, *Domus* No. 659 (marzo de 1985), 77.

¹¹⁷¹ Adrian Searle, “Descarrilado”, en Juan Muñoz, *Juan Muñoz. Retrospectiva* (Madrid: Tate Publishing y SEACEX, 2009), 155.

¹¹⁷² Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, 17.

¹¹⁷³ Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, 15.

diferente, ajustada a lo determinado por sus propios límites. Según Bonito Oliva, esta ‘intensidad interior’ sería la única posibilidad para la metafísica en un tiempo que ha proscrito la metafísica tradicional. De esta manera, en su opinión, “la obra se convierte en el momento de un funcionamiento energético que encuentra la fuerza para acelerar y alcanzar inercia dentro de sí misma”¹¹⁷⁴. Calvo Serraller da un paso más allá y relaciona estas fuerzas e inercias presentes en la obra de Muñoz con el barroco, con su “alarmante tensión y dinamismo [...], generadores de campos magnéticos de atracción para la irregularidad y el desequilibrio”¹¹⁷⁵. Estas “irregularidades” no serían más que diferencias de intensidad –esto es, de compresión del espacio y del tiempo– en la coexistencia de los pliegues. Nos podríamos preguntar también si esta ‘intensidad’ no sería lo que diferenciaría en último término las dos categorías de presencia implicadas por Michael Fried.

Por otro lado, la coexistencia en pliegues de diferentes intensidades al mismo tiempo podría ser tomada como la culminación artística de la tradición occidental, en la medida en que ésta se caracterizaba, como decía Muñoz, por hacer “el mundo más grande de lo que es”¹¹⁷⁶.

Afirma Castro Flórez que Deleuze, en *El pliegue*, sostiene que “el barroco introduce un nuevo tipo de relato en el que la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo, y el sujeto, punto de vista, foco de enunciación”¹¹⁷⁷. Creemos que los pliegues muñozianos, con sus diferentes intensidades, que son compresiones de espacio y tiempo, comportarán efectivamente un cierto orden narrativo, como también, en cada uno de ellos, un punto de vista concreto como “foco de enunciación”. Así, y siguiendo la senda marcada por los posminimalistas ya citados, la obra de Muñoz se va a proponer como un recorrido tanto físico como psíquico –esto es, existencial– por los pliegues que son intensidades que son compresiones espacio-temporales. Para ver qué esconde cada uno habría que avanzar hasta el siguiente repliegue. Decía Catherine Grout y Jean-Marc Poinot que Muñoz hablaba en metáforas. Nosotros le daremos a esta palabra un sentido extra, etimológico, como lo que ‘lleva’ ‘a través’ o ‘más allá’. Este llevar a través o más allá será el recorrido que Muñoz proponga a través de esta estructura en pliegues. En relación con esto comenta Castro Flórez:

“La cuestión esencial de esta obra es la de la *presencia*, las esculturas tienen que llevar al espectador hasta un tiempo concreto, de la misma manera que el narrador tiene que comenzar su historia con precisiones sobre las circunstancias en la que ésta le fue referida”¹¹⁷⁸.

Cada “precisión” narrativa será el ámbito de un pliegue, lo que conducirá al espectador a un recorrido, que tiene la posibilidad de transitar. Dice James Lingwood que “el sujeto [de la obra] se vuelve tanto la persona que está mirándola como el enano [o cualquier otra figura de Muñoz] que se mira”¹¹⁷⁹. Nuestra propuesta es que el sujeto de la obra será el propio recorrido a través de los pliegues. Desde este punto de vista el recorrido será paradójicamente válido tanto para el espectador como para el propio artista –para quien, como ya vimos, la validez de una obra estribaría en la capacidad de alejarle a él

¹¹⁷⁴ Bonito Oliva, “The Italian Trans-avantgarde”, 14.

¹¹⁷⁵ Calvo Serraller, “Las imágenes rotas de un agonista”.

¹¹⁷⁶ Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 13.

¹¹⁷⁷ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 10.

¹¹⁷⁸ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 32.

¹¹⁷⁹ Lingwood, “A conversation. New York, 22 January 1995”, 42.

también en tanto que creador, de que se le convierta súbitamente en extraña. Estaba de acuerdo Muñoz con Paul Schimmel cuando éste le decía que “en *Spiral Jetty* y en Marfa [fundación de Donald Judd, en Texas] el espectador es manipulado como un intérprete dentro de un conjunto más grande”¹¹⁸⁰. Vimos que este conjunto más grande podía ser, en primer lugar, algo que superara el marco de la mera espacialidad determinada por la esencia de la técnica. Este marco devenía análogo al determinado por lo gnóstico con la mediación –insospechada por él mismo– de Robert Smithson. Ahora, sin embargo, podemos ampliar la idea de “conjunto más grande” –uniéndolo también a la idea de ‘hacer el mundo más grande’ de Muñoz. Este conjunto podrá ser ahora el de los diferentes pliegues que, por su propia forma, se contraen y se dilatan en la medida en que son recorridos por el espectador.

En la medida de estos pliegues, Muñoz va a poder convertir al espectador en algo que va mucho más allá de un papel pasivo y mucho más allá del mero papel perceptivo-visual asignado por el Minimal a su espectador; algo que le sitúa, como dijimos al principio de este apartado, en la senda de Nauman, Serra o Asher. Por esto Schimmel denominará al espectador de la obra de Muñoz “intérprete [*performer*]”. Y Lingwood afirmará: “tú quieres que la gente se mueva alrededor del espacio y que experimenten la obra de una manera que no sea simplemente inspeccionar un tipo de paisaje”. A lo que Muñoz responde: “No, esto [la inspección visual, perceptiva] debería ser tan sólo una dimensión de la obra”¹¹⁸¹. Y así el mismo Schimmel afirma que “muchas de tus obras son experimentadas como historias en las que el espectador es coreografiado de una manera muy manipulativa”¹¹⁸² –como decía más arriba Causey que era característico de Bruce Nauman. En 2008 Lingwood denomina a este tipo de recorrido con la forma de pliegues como “un espacio activo, cargado, un tipo de vacío activo”, en el que el espacio “puede haber permitido o inhibido un tipo de comunicación”¹¹⁸³. Este “vacío activo” es, para nosotros, lo que va a permitir la existencia de los pliegues en su mismo plegarse o desplegarse y, a la vez, lo que permite o no que tengan “efectos” [como decía Muñoz en la entrevista con Schimmel: “Quizás deberíamos estar usando la palabra «efecto» en vez de «teatralidad»]; en cada pliegue los propios de su propuesta e intensidad específicos. Este vacío activo contrastará, una vez más, con la supuesta transparencia propuesta por el Minimal, así como la inercia propia de sus piezas dentro del espacio.

Así pues, ¿cuáles serían los pliegues a partir de los cuales Muñoz articula la posible experiencia de su obra? Para nosotros serían tres:

Un pliegue de ‘bienvenida’ o de ‘acogida’ en la obra, de posibilidad de co-esfericidad.

Un pliegue de ‘rechazo’ o ‘escisión’, de inaccesibilidad abismal o distancia absoluta.

Un pliegue de apertura paradójica cuya naturaleza es inaccesible a lo cuantitativo y en el que lo ontológico se muestra y se oculta al mismo tiempo.

Si nos fijamos, el último pliegue parece ser un reverso del primer pliegue. Sin embargo, no se podría acceder directamente a él: habría que transitar previamente por el segundo

¹¹⁸⁰ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

¹¹⁸¹ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, 68.

¹¹⁸² Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”.

¹¹⁸³ Lingwood, “The Restless Storyteller”.

pliegue. Muñoz, como Nauman, no nos permite la ‘libertad’ de escoger nuestro recorrido entre los pliegues, pero esta limitación no será paradójicamente autoritaria, sino que pretendería –como veremos analizado en detalle más adelante – que podamos experimentar esta libertad de una manera nueva y diferente –en rigor, como un *novum*. En último término, el tercer pliegue coincidirá con la idea heideggeriana por la que “dar espacio quiere decir aquí: dejar en libertad lo que de libre tiene lo abierto”¹¹⁸⁴. Hay que decir, no obstante, que el tránsito a través del segundo pliegue *no garantiza* la experiencia del tercer pliegue por parte del espectador. Esto sí que implica una cierta libertad para éste, si bien se trata de una libertad negativa, libertad relacionada con la coacción que implica para nosotros la existencia inauténtica en el mundo –o también, por qué no decirlo, porque no se encuentre disponible o presente en todas las obras de Muñoz.

¿Qué es lo que ‘abriría’ Muñoz a partir de estos pliegues? Según nuestra hipótesis, abriría *el recorrido posible de todo ente*, y específicamente el del ente humano, desde su caída a su recuperación ontológica en tanto que tal. Esta apertura *a todo el recorrido de su posibilidad existencial* sería la verdad del ente en su existencia en el mundo, singularmente vista a través del recorrido existencial que realiza el mismo espectador, que es el ente ontológico por excelencia. Esta apertura se contrapone, por ejemplo, a la falsa apertura del objeto Minimal, que escondía en realidad tres tipos de ocultamiento, fundamentados a su vez en un modo único de desocultamiento de los entes. En uno de sus artículos, Santiago Amón pide de los artistas la capacidad “de manifestar, a través del objeto integrado, de la misma vida asimilada, el caos de una sociedad en decadencia o el cántico de un nuevo destino para el hombre, que no es labor del verdadero artista relatar el suceso diario, sino inquirir nuevas formas que vengan a esclarecer la expresión, a enaltecer la humana existencia, a sacar a la república del barro”¹¹⁸⁵. Esto es, creemos, lo que pretende precisamente realizar Muñoz en su obra, y a partir de las posibilidades que le ofrece la lógica barroca del pliegue.

EL PRIMER PLIEGUE

En “El origen de la obra de arte”, Heidegger afirma que “en el círculo próximo de los entes nos creemos como en casa. El ente es familiar, de confianza, seguro. Sin embargo, marcha a través de la luz un permanente ocultarse en el doble aspecto del negarse y el disimularse”¹¹⁸⁶. En *Ser y tiempo*, Heidegger analizaba nuestra co-existencia con los objetos a partir de dos posibilidades, la de ‘estar-a-la-mano’ (*Zuhandensein*) o la de ‘estar-a-la-vista’ (*Vorhandensein*). Los objetos que teníamos ‘a-la-mano’ no nos causaban ninguna inoportunidad, ‘nos salían al encuentro’, por así decirlo, como si fueran el perro de la casa que reconoce desde lejos a su amo, y se le acerca siempre amigablemente. Es a esto a lo que parece referirse Heidegger en el primer párrafo de la cita anterior. En el segundo párrafo, sin embargo, el filósofo alemán refiere la relación de los objetos con su raíz ontológica, que es para él fuente de oscuridad. Al principio de la tesis vimos cómo Santiago Amón interpretaba en general la existencia de todo ente – y especialmente los cotidianos, los que más tenemos ‘a-la-mano’– casi exclusivamente desde el punto de vista de este “doble aspecto del negarse y el disimularse”, es decir, de tal manera en que los entes parecían estar desligados de su fuente ontológica en virtud de este simultáneo ‘negarse’ y ‘disimularse’. Apuntaba entonces Amón que desde el

¹¹⁸⁴ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 75.

¹¹⁸⁵ Amón, “Ángel Ferrant y el GATEPAC”.

¹¹⁸⁶ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 88.

ente no hay señal alguna que nos indique en qué dirección se encuentra esta raíz ontológica y, por lo tanto, cómo la podemos encontrar de una forma (con)fiable, apareciendo de esta manera los entes, contrariamente, como abandonados en el mundo. En Heidegger, sin embargo, este abandono en el mundo sólo sucedía, en general, cuando los utensilios perdían su capacidad de ser utilizados para aquello que habían sido diseñados –por ejemplo, cuando se rompían, o cuando se querían utilizar para algo para lo que no habían sido pensados. Sin embargo aquí nos interesará más este “círculo próximo” de los entes ‘a-la-mano’ en el que “nos creemos como en casa”. De este tipo de expresiones parece haber salido la filosofía sloterdijkiana de la esfera –pues sólo estamos ‘en casa’ en la medida en que nos acogemos a lo esférico, que no es más que lo circular en cuatro dimensiones. Esto es lo que parece insinuar también Heidegger: en nuestro entorno habitual y cotidiano nos sentimos cómodos de tal manera que ningún objeto, en la medida en que se sitúa dentro de las coordenadas de comprensión y de uso habituales, nos sale al paso en el sentido de que se enfrenta a nuestra consciencia, prestándole oposición o resistencia. Pero esto sería porque “podemos advertir en todo existente que es; pero sólo es advertido para luego olvidarlo como habitual”¹¹⁸⁷. Es decir, estamos cómodos entre los entes de la cotidianidad porque olvidamos esta otra faz ‘oscura’ que éstos tienen, que es su relación con la raíz ontológica. Sin embargo, esto es algo que Amón no olvida, y tiene claro en todos sus análisis y comentarios de obras de arte. Por esto mismo, creemos que esta distinción entró pronto no sólo dentro del rango de comprensión, sino también de la integración vital o existencial del joven Muñoz.

Muñoz, además, conoció ya de niño el sentimiento de extrañeza que podían desprender los objetos más cercanos. Él mismo relata cómo, tras volver del colegio, de vez en cuando se encontraba con que su madre había trasladado todos sus enseres a una habitación que no era la suya, que podía ser, por ejemplo, la habitación que hasta aquella misma mañana había ocupado su hermano mayor; además, su madre había colocado de nuevo cada elemento ‘suyo’, hasta los pósteres en la pared, pero en un lugar en el que, hasta ahora, no habían estado nunca colocados ni emplazados –es decir, con los que él no podía establecer una relación de familiaridad pues, si bien eran *los mismos objetos*, se encontraban *en otro lugar*. Esta traslación espacial implicaba también una traslación temporal, pues el ámbito de la cotidianidad segura había sido desplazado al pasado, a la memoria. Por otro lado, y sabiendo que este tipo de traslado podía volver a suceder en el futuro, quizás no resultaba posible restablecer de nuevo una relación de familiaridad con estos objetos cotidianos, por lo menos como la que había tenido previamente. Quedaban de alguna manera tintados de esta extrañeza profunda, que en los planteamientos artísticos de Muñoz va a ser una idea omnipresente. Por esto el mismo Muñoz va a declarar que:

“Una habitación normal es muy interesante. Encuentro lo normal muy sugestivo. Puedes construir historias desde una situación muy normal. Cualquier situación normal está preparada para que algo suceda”¹¹⁸⁸.

Lo “normal” es “sugestivo” porque el alcance de esta extrañeza, como vimos antes en Amón y en el propio Heidegger, afecta a la naturaleza de todo ente y, por esto, a nuestra existencia en el mundo por entero, por más que los objetos sean de lo más banal. Esto dignifica la cotidianidad, pero a la vez le otorga un peligro enorme, porque nos puede

¹¹⁸⁷ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 102.

¹¹⁸⁸ Lingwood, “A conversation. New York, 22 January 1995”, 44.

situar, de un momento a otro, frente a un abismo como los que proyectaba Robert Smithson. Así pues, encontramos que en la obra de Muñoz esto que puede suceder en “cualquier situación normal” suele ser más bien que lo cotidiano derive hacia esta extrañeza profunda.

Esto nos permite entender también la idea del vacío en Muñoz, que distinguía entre el vacío en donde previamente no había habido nada y el vacío que se producía en donde previamente sí había habido objetos, fueran los que fueran –como los de su habitación recién vaciada. En este segundo caso, para él, quedaba implicada la memoria si se conocía lo que había previamente y, si no se conocía o se conocía apenas, había según él un tipo de imantación que dotaba al espacio de una extrañeza diferente a la del mero espacio vacío. En cualquier caso, porque Muñoz conocía tan bien esta sensación, creemos que el primer pliegue –que se encuentra en buena parte de sus obras, pero no tiene por qué estar necesariamente en todas– es un pliegue que muestra al espectador una acogida ‘fácil’ o ‘cómoda’, ‘inmediata’, que nos sitúa al espectador como si estuviera “en el círculo próximo de los entes”, esto es, “como en casa”.

La acogida inmediata y fácil en un primer término de las piezas de Muñoz se produce en virtud de varios fenómenos: en primer lugar, Muñoz se aprovecha de la pérdida del pedestal de la escultura, generalizada durante la generación minimalista, para que el espectador entre y se sitúe en el mismo espacio que la pieza, en apariencia a su mismo nivel de realidad. Por otro lado, se va a producir un contraste marcado con piezas del tipo minimalista. Como vimos, la pieza minimalista no realizaba ningún gesto de cara al espectador; tan sólo le ‘esperaba’, teóricamente para poder ser completada en tanto que obra, pero esta espera se convertía más bien en una trampa para el espectador por la que en último término le traspasaba o transmitía esta espera infinita, toda vez que la misma pieza podía adquirir en aquel momento el rango de obra de arte. Más aún, la pieza minimalista, en su propia forma abstracta y desprovista de cualquier tipo de signo de fabricación humana, a pesar de esta situada en el “espacio real” [Judd], no facilitaba en ningún momento una relación con la interioridad profunda del espectador. La pieza minimalista se situaba en el preciso límite entre la obra de arte y el objeto cotidiano: por el lado del objeto cotidiano, jamás se podía instalar dentro del círculo de confianza de lo ‘a-la-mano’ –por emplear el término heideggeriano–, y quedaba, en esta espera, siempre ‘a-la-vista’ –no por capricho pretendían los minimalistas limitar la acción del espectador a lo perceptivo. Y por el lado de la obra de arte, la pieza no conseguía jamás ‘abrir espacio’ por sí misma y, por esto, ser capaz de convocar la fuente ontológica que es lo propio de la obra de arte según Heidegger.

Por esto, la presentación de elementos cotidianos y fácilmente reconocibles –como balcones, torres, pasamanos, figuras de todo tipo– constituye una cierta novedad que será bien recibida por el espectador, sea o no consciente del antecedente minimalista, en la medida en que parece mucho más fácil que la pieza se le dirija *directamente*. El propio Muñoz le confiesa a Maya Aguiriano que se declara incapaz de realizar piezas abstractas, porque derivarían para él en un “cierto formalismo”¹¹⁸⁹ –esto resulta así no sólo por el carácter del propio artista, sino por la advertencia de Amón en torno al vacío y fútil formalismo, que Amón contempló decisivamente en el Minimal. Por esto, como le comentará a Poinot, “[...] cada vez que construyo una imagen es [y ha de ser] inmediatamente reconocible”¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁹ Maya Aguiriano, “Juan Muñoz”, 4.

¹¹⁹⁰ Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 13.

Según Jameson, uno de los rasgos más propios de las producciones posmodernas –y que sería detectable en arquitectura, en pintura, etc.– sería su “populismo estético”. El propio Bonito Oliva apuntaba que uno de los objetivos de la obra transvanguardista estribaba en “volver a llevar al arte a un lugar de contemplación satisfactoria”, en la medida en que “el arte de vanguardia siempre suponía incomodidad y nunca la felicidad del público”¹¹⁹¹ –como hemos visto que sucedía con el minimalismo.

¿No juega Muñoz esta carta ‘populista’ precisamente en la acogida ‘fácil’ de su obra en este primer pliegue, a partir de formas artísticas figurativas que parecen más bien propias del pasado? Por otro lado, dice Jameson que los rasgos decididamente ofensivos del arte posmoderno (“desde la oscuridad y el material sexualmente explícito hasta la obscenidad psicológica [...] que trasciende todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo”¹¹⁹²) ya no constituyen óbice para ningún tipo de escándalo burgués. Más bien serían aceptados e integrados con la mayor naturalidad por público y crítica. En este sentido, parece que el primer pliegue muñociano se enfrenta precisamente a esta indiferencia psicológico-crítica del público, a almas endurecidas o interioridades de piel gruesa a las que ya nada sorprende, ni siquiera el grado sumo de obscenidad –palabra que etimológicamente significa destapar lo que hay ‘detrás de la escena’ burguesa, todo aquello reprimido–, y que se van a tomar la obra bien como un juego más o como un objeto potencial de inversión, a partir de un movimiento estratégicamente opuesto. Es decir: sólo por contraste con una acogida al espectador que parece ser fácil y dejarle en confianza, en un ámbito seguro, se podrá volver a mostrar la verdadera cara de lo real, el escándalo del abismo ontológico interior –que es el verdadero escándalo, la verdadera obscenidad, como bien sabía Smithson. Pero este contraste pertenecerá ya al segundo pliegue de su obra.



Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *Conversation Piece (Dublin)* (1994). Tela, resina y arena.

22 figuras: cada figura 155 x 80 x 80 cm. aprox.

Juan Muñoz Estate.

¹¹⁹¹ Bonito Oliva, “Transvanguardia”, 14.

¹¹⁹² Jameson, *El posmodernismo*, 17.

Esta acogida cómoda y en apariencia segura parece que resulta más fácil en la medida en que el espectador circula en el mismo espacio en que se encuentran representaciones de lo humano –y todavía más fácil por cuanto más cercano sea a sí mismo el aspecto de estas representaciones. Alexandre Melo afirma que “una instalación como *Conversation Piece (Dublin)* (1994) (cf. fig. ‘x’) da lugar a un proceso de empatía emocional porque nos implica en una experiencia de interacción que replica nuestra propia experiencia de la sociedad humana”¹¹⁹³. En este sentido destaca la “complicidad”¹¹⁹⁴ que liga a los espectadores con las figuras. Sin embargo, creemos que la palabra ‘complicidad’ delata a Melo en virtud de las connotaciones más bien negativas del término. Esto es, existe una raíz más profunda a partir de la cual se va a manifestar esta complicidad. En último término –o en primer término– esta aparente ausencia de oposición de las piezas de Muñoz hacia el espectador, que implica una recepción complaciente y segura por parte de éste, apunta a lo que Heidegger denominaba “olvido del ser”, es decir, lo que era más propio de una existencia inauténtica. Nosotros hemos acuñado otro término para esta inautenticidad, que es ‘inmanencia auto-satisfecha’, que sería la eterna capacidad del ser humano para hacerse una ‘falsa casa’ en el mundo.

El ‘satisfecho’ en la inmanencia es, etimológicamente, el que ‘ha hecho suficiente’ –del latín *satis*, ‘suficiente’ y *facere* ‘hacer’. Es decir, es el que actúa como si ya hubiera ‘cumplido’ existencialmente, esto es, que ya hubiera completado su *telos* en tanto que ser humano. Curiosamente, *satis* proviene de la raíz protoindoeuropea **sa-*, que es ‘satisfacer’. Así, el ‘satisfecho’ es el *redundantemente* satisfecho, el que ha entrado en una circularidad por la que tiene que satisfacer la satisfacción bajo riesgo de caer en la cuenta del propio vacío interior, que es lo que más profundamente teme. De ahí que los espectadores, en un primer término, agradezcan afablemente encontrarse con presencias con las que se pueden identificar y reconocer como si formaran parte de su círculo de confianza. Jacob Taubes habla de un “estado de error” existencial por el que se “olvida el misterio” –a la manera de Heidegger–, y en el que “las construcciones del mundo bloquean el camino hacia el misterio, de manera que no hay escapatoria del laberinto de los itinerarios preestablecidos”¹¹⁹⁵. Por esta misma razón, el que habita según la inmanencia auto-satisfecha no tiene libertad real, y queda preso de este laberinto que se ha creado para sí mismo –un laberinto de senderos que se bifurcan infinitamente. Dice Taubes que ésta es la vida de un exiliado que se acomoda demasiado bien a este exilio, que “se hace una casa en este extraño mundo y se distancia de su origen [ontológico]”¹¹⁹⁶. Taubes parece coincidir aquí con Amón, porque establece que el olvido del que está en este estado de error –que implica también un ‘errar’– lo es de la “extrañeza real” de este mundo, que no sería otra cosa que la raíz ontológica. Muñoz confesaba precisamente a Alexandre Melo en una entrevista que estaba “intentando crear obras que [sean] un poco extrañas, que tienen aquello que Jorge Luis Borges denominaba «otredad»”¹¹⁹⁷. Es decir, Muñoz lo que intentaría es recuperar esto perdido por el que habita en la inmanencia auto-satisfecha, y que se constituirá en su ‘otredad’. Mientras tanto, ¿qué sucede en esta inmanencia del mundo? Lo que sucede es *el sucedáneo* –si se nos permite el juego de palabras– tanto del hombre como del mundo.

¹¹⁹³ Melo, “The Art of Conversation”, 37.

¹¹⁹⁴ Melo, “The Art of Conversation”, 38.

¹¹⁹⁵ Taubes, *Occidental Eschatology*, 6.

¹¹⁹⁶ Taubes, *Occidental Eschatology*, 27.

¹¹⁹⁷ Alexandre Melo, “O jogo entre a consciência e a impossibilidade”, *Journal de Letras*, 19 de marzo de 1985.

En *Ser y tiempo* Heidegger habla de un tipo de tradición que “no vuelve propiamente accesible lo «transmitido» por ella, sino que, por el contrario, inmediata y regularmente lo encubre [y] obstruye el acceso a las «fuentes» originarias de donde fueron tomados. [Además] La tradición nos hace incluso olvidar semejante origen. Ella insensibiliza hasta para comprender siquiera la necesidad de un tal retorno”¹¹⁹⁸. Esta insensibilización es precisamente de la que veníamos hablando, y es la que se alimenta de una circularidad que se otorga satisfacción a sí misma, de tal manera que se olvida incluso “la necesidad de un tal retorno” al contacto con la fuente ontológica original. Heidegger habla de una existencia con “falta de fundamento”. La palabra alemana que Heidegger emplea es *Bodenlosigkeit*, que significa literalmente ‘carencia de suelo’. En este sentido, vimos precisamente que las figuras de Muñoz muy raramente tocaban el suelo con sus propios pies –cf. sin ir más lejos, la fig. ‘x’, el tentetioso desarraigado cuyo movimiento retorna siempre a sí mismo, pero a pesar de este ‘eterno retorno’ carece de toda raíz verdadera en el mundo.

Según Jameson, lo propio de la sociedad de consumo posmoderna es que “eleva la fragmentación psíquica a una potencia cualitativamente nueva, y que promueve la distracción estructural del sujeto descentrado a motor y lógica existencial del capitalismo tardío”¹¹⁹⁹. Lo que quiere decir: que impulsa a este sujeto cuya psique está fragmentada y descentrada (porque no tiene centro existencial alguno) a un consumo compulsivo como forma de compensar y de ocultar la pérdida de un centro ontológico. Por último, al principio de la tesis también vimos en Amón una crítica a una existencia dominada por lo que éste definirá, una y otra vez, como “ajena y arbitrada costumbre”¹²⁰⁰, quedando así el ser humano “sistemáticamente desarraigado de la corriente vital”¹²⁰¹, lo que para nosotros constituía también una definición de la inmanencia auto-satisfecha.

En Taubes, Heidegger, Jameson y Amón encontraríamos un diagnóstico análogo, cada uno desde su particular punto de vista –escatológico, existencial, sociológico de corte marxista, ontoestético respectivamente– para un mismo fenómeno, que es, como decimos, el de la inmanencia auto-satisfecha. Por cuanto al ‘auto’ de esta expresión, coincide con esta circularidad de la que hablan tanto Taubes como el propio Muñoz (y que será la recurrencia diaria de la costumbre en Amón), que veía en la existencia humana una condición circular. El ‘auto’ implica una falsa reflexión, un retorno al sí que no es más que un dar vueltas exteriormente sobre uno mismo, como el perro que se persigue su propia cola, sin confrontarse con la propia imagen al modo de la reflexión en un espejo. Y así, en esta inmanencia uno acabaría por ser centro y circunferencia a la vez, y quedaría cómodamente situado en su propia determinación, que poco o nada se puede proyectar más allá de sí mismo, hacia una verdadera otredad –como sucede con los tentetiosos de Muñoz, que no pueden alcanzar por su volumen a ninguna otra figura, o bien con las figuras chinas que, a pesar de ser multitud (o precisamente por esto) no prestan verdadera atención a ningún otro.

¹¹⁹⁸ Heidegger, *Ser y tiempo*, 45.

¹¹⁹⁹ Jameson, “Equivalentes espaciales en el sistema mundial”, en *Teoría de la postmodernidad*, 129.

¹²⁰⁰ Santiago Amón, “Salvador Dalí”.

¹²⁰¹ Santiago Amón, “El arte y el espacio”, *Nueva Forma*, No. 51 (Abril 1970). En “Antonio López García y su obra artística” afirma: “«La grandeza del arte –escribe Proust– radica en redescubrir, recoger y darnos a conocer esa realidad lejos de la que vivimos.» Va el hombre alejándose cada vez más de ella, en la medida en que se va acrecentando el espesor y la impermeabilidad de su conocimiento convencional por el que la realidad va viéndose paulatinamente suplantada”.

Así pues, este primer pliegue implica una facilidad de acceso a la pieza y una comodidad del espectador en su recepción que es puramente superficial, y que, en la medida en que el espectador se halla inmerso en ella, impedirá toda distancia crítica, que es también un rasgo característico de la inmanencia auto-satisfecha en su misma circularidad. El propio Jameson afirma que el hombre posmoderno se encuentra más bien “impotente para toda distanciamiento”¹²⁰². El espectador entra al mismo nivel de realidad que la pieza y se mantendría exactamente en el mismo nivel ontológico, porque nada le perturba –de la misma manera que sucedía con la pieza minimalista, con la diferencia de que en el Minimal aquel estado era definitivo, mientras que en Muñoz esto será tan sólo propio del primer pliegue. El primer pliegue, podemos decir, será el del *simulacro de lo positivo*.

En tanto que simulacro de lo positivo, las superficies de las figuras, de los objetos y de las instalaciones de Muñoz serán siempre *liminares*, ferozmente liminares, lo que hará de esta superficie algo que va mucho más allá de lo meramente superficial. Algo presiona continuamente, desde dentro y desde fuera, contra esto superficial, invocando efectos gravitatorios sobre los espectadores. Esto es: Muñoz convoca lo ferozmente superficial, lo absolutamente plano, para hablar precisamente de su opuesto, que se hace sentir de este modo. Hilton Kramer y la línea crítica emprendida por la revista *The New Criterion* han considerado la posmodernidad irresponsable y superficial frente a las obras maestras de la modernidad, cuyo utopismo los impulsaba a la mejora del ser humano y de la sociedad. En este sentido, podemos decir que los pliegues muñozianos, especialmente la relación que se establecerá entre el primero y el segundo, son una forma de la responsabilidad político-estética-social desde un lenguaje propiamente posmoderno. La “jocosidad” de lo posmoderno¹²⁰³ será tomada por Muñoz directamente como tema, pero desde un ángulo en primer lugar, irónico, y en segundo lugar, ferozmente oscuro, apuntando a esta oscuridad que la corriente principal de la superficial estética posmoderna habría rechazado de sí.

EL SEGUNDO PLIEGUE

En la entrevista con Carlos Jiménez, dice Muñoz que su obra es “en el fondo es un intento de acercamiento a la figura humana desde los costados del arte al que me siento atraído porque pienso que los márgenes, los lados, son un sitio fantástico para trabajar”¹²⁰⁴. En la época en la que empezó la carrera artística de Muñoz, estos “costados del arte”, según Lingwood, consistían en trabajar a contracorriente a partir de una propuesta figurativa. Sin embargo, lo que Muñoz está insinuando a Jiménez va más allá de la mera elección de unos medios concretos de representación artística. Lo suyo es un acercamiento “a la figura humana” entendida en sentido general, esto es, en realidad, a la condición humana en tanto que tal. El primer pliegue quedaba definido como una propuesta de espacio (superficial) y de tiempo (el de la perpetua distracción) que permitía una entrada franca e inmediata del espectador en el entorno de las piezas, entrada que no ponía en cuestión el estatuto de la inmanencia auto-satisfecha –porque espectador y pieza se situaban aparentemente en la comodidad de un mismo nivel de realidad; o se confundía el acceso físico del espectador al mismo nivel de suelo que la pieza con el acceso a un mismo y compartido nivel de realidad. Lo peculiar de esta

¹²⁰² Jameson, *El posmodernismo*, 108.

¹²⁰³ Jameson, “Teorías de lo posmoderno”, en *Teoría de la postmodernidad*, 87.

¹²⁰⁴ Jiménez, “La reinención del hombre”, 40.

inmanencia es que implicaba un ‘auto’ que redundaba en una circularidad por la que el centro siempre convergía en uno mismo. Siendo uno siempre centro, descuidaba de forma necesaria el margen y los márgenes. El reto para Muñoz, después del primer pliegue, será ser capaz de hablar del margen luego de haber situado al espectador cómodamente en un centro existencial (superficial, inauténtico) que no requiere de trabajo alguno.

Se podría decir que el efecto de este segundo pliegue es el que se destaca habitualmente como el más propio de la obra de Muñoz y, por esto, como si fuera no el principal, sino el único. No se tiene en cuenta que para que exista un efecto tiene que producirse un desplazamiento entre dos puntos; y en la medida en que la lógica del pliegue no permite una interpretación a partir de lo discreto –entre ‘dos puntos’– este desplazamiento se convierte más bien en la continuidad de un recorrido que tomará la forma de la complejidad y contradicción –de las que hemos dado sobrados indicios al inicio de esta tercera parte. Por esto se hizo necesario empezar la discusión, aunque fuera en pocas páginas, por el efecto del primer pliegue que, de tan fácil, superficial y ligero (en su espacio y tiempo convocado) se suele pasar por alto. Y sin embargo resulta fundamental para captar la profundidad que va a convocar a continuación Muñoz. ¿En qué consiste, pues, el efecto principal de este segundo pliegue? Nos lo explica Adrian Searle:

“Caminar entre estas figuras se siente como una interrupción; ser un espectador se convierte de por sí en una actuación [*a performance*]. Ellos parecen saber más que nosotros, sobre el estatus de ser una obra de arte y el lugar del espectador. La broma, si es que hay una, se realiza sobre nosotros [*is on us*]”¹²⁰⁵.

En este sentido, si se siente como “una interrupción”, ¿qué es lo que se interrumpe? Si existe una broma sobre nosotros, espectadores, ¿sobre qué base resulta posible? Estas preguntas no son habitualmente respondidas por los críticos y comentaristas, pero resultan de una importancia fundamental. Teniendo en cuenta la experiencia espacio-temporal del primer pliegue, lo que se interrumpe sería la continuidad de este tiempo superficial implicado, como la circularidad de la inmanencia auto-satisfecha que se contempla a sí misma como el centro del mundo y que ignora decididamente su vacío existencial interior. Esto es lo que las figuras parecen saber más que nosotros: que es risible el estado existencial por el que nos podemos creer el centro del mundo. Esto es tan cómico que basta con que las figuras, a las que un momento antes hemos implorado atención –sin revelárnoslo a nosotros mismos porque hasta este momento el espectador no ha tenido capacidad para el auto-examen– en la medida en que se encontraban a nuestro mismo nivel y, por esto, compartiendo nuestra misma realidad, nos ignoren. Esto convierte nuestro previo tránsito por el primer pliegue –y por el nivel existencial correspondiente– en una actuación de la que no habíamos tenido conciencia. Es decir: este “saber” de las piezas acerca de nosotros mismos, y que ahora se manifiesta de forma contradictoria en un ignorarnos decididamente, nos sitúa como objetos para una representación de la que no sabíamos nada.

Este ser ignorados nos deja expuestos, y a la vez que lo hace nos señala el espacio ya no como amigable, sino como un espacio teatral –que es a la vez espacio cósmico– donde el papel que habíamos desempeñado hasta ahora –el de la existencia bajo una inmanencia auto-satisfecha– ya no sirve. El apuntador (cf. fig. ‘x’) de esta obra cósmica

¹²⁰⁵ Adrian Searle, “If there’s a joke, it’s on us: Juan Muñoz playful optical illusions”, *The Guardian*, 10 de abril de 2015.

nos ignora –su silencio es casi una burla en la medida en que, como se decía, sabía y sabe más que nosotros: por esto calla– y no nos podrá ayudar en nuestro profundo quedar dislocados. Así aprendemos también que la acción –sobre el mundo, sobre los seres– tenía lugar por encima de nosotros, sin tenernos para nada en cuenta, y que seguirá sin tenernos en cuenta. Los oficiantes silenciosos de esta verdad son las figuras y las piezas de Muñoz.



Figura 'x'.

Juan Muñoz, *The Prompter* (1988). Bronce, hierro, linóleo, papel maché y madera.
Dimensiones variables. Tate Modern, Londres.

El abismo súbito que supone el quedar expuestos diluye rápidamente la superficialidad del primer pliegue, y la circularidad temporal que implicaba se rompe estrepitosamente: nuestra necesidad imperiosa de ser atendidos en tanto que tales –que nosotros creíamos que era en función de nuestra dignidad de espectadores, pero que en realidad era más bien el producto menesteroso de la inmanencia auto-satisfecha– quedará para siempre pospuesta. El mismo Muñoz dice:

“Yo lo he observado; realmente el espectador ya ha dejado de importarle [al muñeco de ventrilocuo]”¹²⁰⁶.

Esto es aplicable no sólo al muñeco de ventrilocuo, sino a todas las figuras de Muñoz – estén éstas instaladas individual o grupalmente (aunque en lo grupal esta indiferencia de las figuras se esconde con mayor facilidad, en virtud a la posibilidad del espectador de pasar de una figura a otra rápidamente, esto es, de emular la distracción continua propia de la inmanencia auto-satisfecha; por otro lado, esta indiferencia también se ‘esconde’ porque se establece una relación más compleja entre el conjunto de las figuras y, en ocasiones, marcada por una ‘narrativa’ particular de escena). En realidad, no es que hayamos “dejado de importar” a las figuras, es que nunca les habíamos importado. Sólo nos podía parecer lo primero desde el punto de vista de la inmanencia auto-satisfecha. Esta indiferencia última de las figuras y de las piezas de Muñoz hacia su espectador se contraponen directamente a la misma indiferencia de las piezas minimalistas frente hacia este vértice participativo que supuestamente estaban implicando. Ahora sí, en el caso de las piezas de Muñoz, se obra un efecto persistente y real sobre el espectador, y esto

¹²⁰⁶ Poinsoot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinsoot”, 15.

resulta posible porque, a diferencia del Minimal, se ha tenido en cuenta desde el principio la posible condición existencial de este espectador, y no una idealidad gestáltica carente de empatía con la existencia real. En cuanto a la pieza misma, no es tampoco que no les importáramos por alguna razón perversa –aunque de esto ya hablaremos– sino que de forma muy compleja, en tanto que verdaderas obras de arte, habitan un tiempo ensimismado y ajeno al mundo, como les corresponde –véase, por ejemplo, la tesis de Michael Fried en *El lugar del espectador*, que ya citamos. Así pues el espectador no interrumpe nada, sino que es él el ‘interrumpido’ –cuyos étimos significan ‘romper’ y ‘entre’, es decir, producir una fisura existencial interior, o poner a la vista la fisura que ya existía previamente.

Dice Jiménez-Blanco que “la dialéctica central de toda [la] obra [de Muñoz, es la que] opone atracción a indiferencia, pues la suya es una obra que, mediante multitudinarias coreografías silenciosas o a través de personajes u objetos solitarios, invita al acercamiento al tiempo que lo prohíbe”¹²⁰⁷. Lingwood afirma de manera análoga que en la obra de Muñoz “existe una dialéctica de presencia y distancia”¹²⁰⁸ o bien “entre atención e indiferencia”¹²⁰⁹, de tal manera que “contrapesa posiciones aparentemente contradictorias: una tentativa de hacerse pública y un deseo de permanecer en la intimidad; una promesa de acceso y una prohibición de la entrada”¹²¹⁰. Sin embargo, ninguno de ellos analiza sobre qué base se da esta “promesa de acceso”, que es a la vez la aparente posibilidad de un “acercamiento” real a las figuras, algo que nosotros sí estamos tratando de realizar. Hemos visto que la base de esta promesa co-implicaba la interioridad misma del espectador con la pieza –frente a la involucración superficial con la pieza minimalista–, y a ambas en relación a su nivel ontológicamente más profundo. Sin embargo, como hemos visto, da (o no) la casualidad que este nivel más profundo de la interioridad del espectador estaba ocupado en una primera instancia por la inmanencia auto-satisfecha, paradójicamente una forma de existencia superficial. Ésta es, creemos, la dialéctica de base sobre la que hay que trabajar, y que se esconde en las otras dialécticas citadas, que no funcionarán más que a la manera de trampantojos –no por casualidad Muñoz está interesado por la idea de ‘ilusión’ de todo tipo.

Si lo pensamos por un momento, la dialéctica que forma el corazón del segundo pliegue es complejísima: la inmanencia auto-satisfecha es la que, a nivel existencial y ontológico, implica una indiferencia a la posibilidad de una relación profunda entre esto óntico y lo ontológico. Esto es porque, como dijimos, se creía en sí misma centro a la vez óntico y ontológico. Lo que se produce propiamente en el segundo pliegue es que las obras de Muñoz rechazan con indiferencia ontológica completa a esta indiferencia hacia lo ontológico que es propia de la inmanencia auto-satisfecha. Quedaría implicada, pues, una doble negación. En este pliegue las piezas de Muñoz enseñan o muestran al espectador dominado por la inmanencia auto-satisfecha la verdadera naturaleza de este estado existencial y, por esto mismo, les exponen a una profundidad existencial a la que no estaban acostumbrados. La doble negación se manifiesta también de la siguiente manera: este rechazo o indiferencia de la pieza niega al espectador su cobertura o esfericidad inmune, que se demuestra falsa o superficial y, a la vez, le sitúa frente a la negatividad de la ausencia de fundamento, frente al abismo existencial. Esta (doble) fuerza negativa es el motor del segundo pliegue, y la razón profunda de la inquietud que

¹²⁰⁷ Jiménez, “La reinención del hombre”, 45.

¹²⁰⁸ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 154.

¹²⁰⁹ Lingwood, “Una conversación, julio 1990”, en *Monólogos y Diálogos*, 13.

¹²¹⁰ Lingwood, “Una conversación, julio 1990”, en *Monólogos y Diálogos*, 13.

provocará en el espectador. En este sentido Samuel Beckett, hablando sobre los personajes de Proust, afirmaba de manera análoga que eran “víctimas como son víctimas los organismos inferiores, conscientes sólo de dos dimensiones y enfrentados repentinamente con el misterio de la altura”¹²¹¹. Lo bidimensional, como ya vimos, será la ausencia de una relación propia con el fundamento ontológico, especialmente en el estado de inmanencia auto-satisfecha –como predomina ampliamente en el ambiente aristocrático y burgués donde se desarrolla la *Recherche*. Por cuando al “misterio de la altura”, lo hemos visto: en este caso será la insinuación de lo abismal como ausencia de fundamento (si bien en Proust esta altura pueda alcanzar otra dimensión más positiva en lo epifánico).



Figura ‘x’.
Juan Muñoz, *Towards the Shadow* (1998). Resina de poliéster, luz.
154.9 x 78 x 40.6 cm.
Juan Muñoz Estate.

Towards the Shadow (1998) parece ser una perfecta representación del encuentro del espectador con su propia e inesperada bidimensionalidad –que es ‘sombra’ por sombría, es decir, por carente de fundamento ontológico alguno. Por otro lado, la pieza parece quedarse paralizada en la medida en que parece habersele abierto un abismo frente a sí –incluso la postura de las manos parece ser la del que está cayendo en el vacío. En el corazón de la esfera amigable –el halo de luz blanca– no habría otra cosa que puro vacío.

Esto es paradójico –y a la vez irónico– porque el espectador ve como la figura interpreta lo que él está sintiendo en ese mismo momento. Habría, pues, una duplicidad que se ajusta a la doble negatividad de la que hemos hablado. En este punto de la argumentación cabe traer de nuevo a colación este fragmento de Muñoz, tan importante como fundamento de esta tesis:

“Tan sólo la lluvia. El sombrero. Porque llueve. Siempre llueve. Es difícil saber desde cuándo esta lluvia persiste, rápida, a borbotones. Acaso desde siempre. Cayendo sobre una conversación indiferente. No llueve un poco. No. Llueve todo, llueve un todo que cae a lo largo

¹²¹¹ Beckett, *Proust*, 50.

de las horas. A lo largo de la noche sobre esa conversación que no lo sabe. Pero también es verdad que esta lluvia que golpea con insistencia, es también indiferente a esta conversación. Sólo cae y cae. [...] Nada de ficción. Yo hablo de una lluvia insomne que cae de día y de noche sobre una conversación normal. Una lluvia inmutable, fundamental, sin interpretaciones”¹²¹².

Podemos colegir que habría dos indiferencias: en primer lugar, la indiferencia de “esa conversación que no lo sabe”, conversación “normal” que refiere a la existencia cotidiana, inauténtica, al modo heideggeriano, o de inmanencia auto-satisfecha según el término que estamos utilizando. James Lingwood veía en *Croydon Figure* (1980) (cf. fig. ‘x’) el primer signo de exploración de este tipo de indiferencia por parte de Muñoz. Respecto a las viandantes que pasaban por delante de la figura en tiza blanca, ignorándola, comentaba Lingwood: “Miran hacia abajo o fijamente hacia el frente, pues aprendieron hace tiempo a no mirar demasiado en derredor. Nada interrumpe su rutina, nada detiene su premura”¹²¹³. Esta rutina coincide, por otro lado, con la “ajena y arbitrada costumbre” de la que hablaba Amón, que tenía un carácter desontologizador de todo lo óntico. Por otro lado, y como vimos, lo propio de la inmanencia auto-satisfecha es un estar centrado en uno mismo, de tal manera que, como dice Lingwood, no se “mira demasiado en derredor”, o sólo se mira al otro en la medida en que sea capaz de confirmar el *statu quo* existencial preexistente. Este tipo de existencia inauténtica es ficción –falsa positividad, dijimos al final del apartado anterior– en la medida en que ignora ‘lo que le está cayendo’ –metafóricamente a través de la figura de la lluvia. Por esto en el mismo texto Muñoz aseveraba que esta lluvia caía “sobre un sombrero que no consuela, pero engaña”¹²¹⁴. Metafóricamente, el sombrero que llevamos puesto en la cotidianidad de esta inmanencia parece resguardarnos de esta lluvia fundamental, pero sólo lo hace, en realidad, en la medida en que ignoramos la verdadera naturaleza de esta lluvia, que es la ausencia o el deterioro del fundamento ontológico.

Por otro lado, la otra indiferencia sería la de la misma lluvia que “es también indiferente a esta conversación”, exactamente igual que los muñecos y figuras de Muñoz lo serán al espectador. Esta indiferencia, en nuestra opinión, es la propia del mundo intra-cósmico según la interpretación gnóstica. Muñoz parece afirmar precisamente que le somos indiferentes al mundo. En el mismo texto Muñoz cita la edición de 1986 de la editorial Mondadori de las obras teatrales completas de Pirandello, titulada *Maschere Nude*. Las máscaras desnudas también refieren simultáneamente a los dos pliegues: por un lado, se nos despoja de la máscara –en el caso anterior, del “sombrero” que aparentemente nos cubría– de la *auto-satisfacción* en esta inmanencia que se demuestra que era pura ficción. Por otro lado este despojamiento nos situaría, merced a la indiferencia de las figuras, frente al rostro desnudo de lo trágico, que para nosotros equivale a una espera infinita del advenimiento de raíz ontológica. Decía Castro Flórez que “[...] las obras de Juan Muñoz no remiten a ningún territorio perdido, no hay en ellas nostalgia ni tarea de elaboración de luto, sino que *presentan lo insoportable*”¹²¹⁵. Esto “insoportable” se presenta con la forma de esta doble negatividad. Sin embargo encontramos, como nos sucedía en el apartado anterior, que Castro Flórez desarrolla demasiado poco la idea de la base de la que se parte para que la presentación de esto insoportable tenga verdadera eficacia. En este sentido, y en relación con la naturaleza de este segundo pliegue,

¹²¹² Muñoz, “El rostro de Pirandello”, en *Monólogos y diálogos*, 102-3.

¹²¹³ Lingwood, “Una conversación, julio 1990”, en *Monólogos y Diálogos*, 13.

¹²¹⁴ Muñoz, “El rostro de Pirandello”, en *Monólogos y diálogos*, 103.

¹²¹⁵ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 36.

creemos que la ausencia de “nostalgia” remite no a un mundo metafísico originario, como bien dice el crítico extremeño, sino a un primer y posible momento de superación de la falsa o fictiva condición de la inmanencia auto-satisfecha, permitiendo así establecer la posibilidad de un distanciamiento sobre ella. El origen de la idea de indiferencia parece estar en uno de los textos de Robert Smithson, donde afirmaba que “valoro la indiferencia. Creo que es algo que tiene posibilidades estéticas”¹²¹⁶. Estas posibilidades estéticas habrían sido aprovechadas al máximo por el propio Muñoz y no a partir de una inercia como la del Minimal, sino de una indiferencia cósmica como la implicada por Smithson –pero a su vez yendo más allá de éste en virtud de la lógica de los pliegues. Por otro lado, y por cuanto a la lógica interna del pliegue, éste permitiría una toma de distancia que pone el énfasis en la propia obra y en la recepción activa del espectador, y no tanto en el artista, que se sitúa, por decirlo un tanto heideggerianamente, a la sombra del plegarse de los mismos pliegues en el mismo momento en que éstos se pliegan. En cierta manera los pliegues permiten al propio artista ser pedagógico o tener ‘propósito’ en su obra sin permitir que ninguna de estas dos cosas estropeen la obra, casi como si no se estuvieran llevando a cabo¹²¹⁷.

Esta doble negación propia del segundo pliegue parece ser la propuesta de Muñoz para superar lo que describe en el siguiente fragmento Fredric Jameson:

“El asunto es que estamos hasta tal punto *dentro de* la cultura de la posmodernidad, que su rechazo superficial es tan imposible como complaciente y corrupta es cualquier celebración igualmente superficial. Cabe pensar que la valoración ideológica de la posmodernidad implica hoy, necesariamente, un juicio sobre nosotros mismos así como sobre los artefactos en cuestión”¹²¹⁸.

La forma del pliegue es muy eficiente a la hora de permitirnos estar “dentro” –por un lado del pliegue– y, a la vez, “fuera” de él –por el otro lado del pliegue o bien ya en el siguiente pliegue, y en la medida en que uno sigue al otro en un continuo inseparable. En este sentido, la dialéctica interna del segundo pliegue permitiría tanto evitar un “rechazo superficial”, que permitiría al espectador salirse con la suya sin verse afectado por la doble negación, como una “celebración igualmente superficial”, que tendría el efecto de reforzar la condición existencial inauténtica. A la vez, esta “valoración ideológica” implicará, como dice Jameson, “un juicio sobre nosotros mismos”, toda vez que se establece una relación directa con lo implicado por “los artefactos” artísticos de Muñoz. El pliegue permitiría así un distanciamiento crítico, pero a la vez que el cordón umbilical con el pliegue anterior no se rompa en virtud de esta distancia.

Según Jameson, la prevalencia de la superficialidad en un arte típicamente posmoderno como el Pop Art tendría que ver con una característica genérica y genética de la posmodernidad, que él denomina “el ocaso de los afectos”¹²¹⁹. Frente a los “grandes

¹²¹⁶ Smithson, “What is a Museum?”, en *Writings*, 47.

¹²¹⁷ En este sentido afirma Calvo Serraller que “[...] Juan Muñoz se mueve sobre el filo de la cuchilla de una investigación de la realidad que bascula entre los polos contrarios del discurso político y del diseño moralizador”. [En Calvo Serraller, “Juan Muñoz”, *Beaux-Arts Magazine*, no. 96].

¹²¹⁸ Jameson, “Teorías de lo posmoderno”, en *Teoría de la posmodernidad*, 92.

¹²¹⁹ Resulta sumamente curioso que Jameson parta del Pop Art para describir la posmodernidad como ligada a lo superficial y como limitante de los afectos, y no mencione para nada el Minimal, que es su contemporáneo, donde estas tendencias se dan de una forma más acusada todavía. Pensamos que si no menciona el Minimal es porque confundiría su “pureza” (como diría Mark C. Taylor) con un valor propio de lo moderno.

temas modernistas como la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento”¹²²⁰ la posmodernidad se limitaría a la mera superficie, lo que impediría enormemente una relación dialéctica entre lo ‘interior’ y lo ‘exterior’. Sin embargo Muñoz, a partir de la lógica del pliegue, nos redescubriría este gran tema modernista precisamente *a través de la superficialidad de la que habíamos partido en primer lugar*. Una superficialidad que contiene, que limita, que presiona y que, en este presionar, apunta precisamente a todo lo reprimido –mostrando así plena complejidad (lo superficial que presiona hacia lo profundo) y a la vez contradicción (se redescubre el tema modernista a través de la superficialidad posmodernista). Así pues, nos enfrenta directamente con la temática de lo profundo y de la interioridad. El rechazo de lo exterior –la pieza frente a nosotros– nos empuja hacia lo interior de nuevo –hacia nuestra interioridad– y, por esto, a una reevaluación de la dialéctica entre lo interior y lo exterior que no era posible por sí misma ni en la inmanencia auto-satisfecha ni en el marco general de la posmodernidad¹²²¹.

Un efecto análogo al de Muñoz lo observa Jameson al comentar una pieza de videoarte de Nam June Paik, por la que “el familiar mundo humano de la publicidad y la moda se vuelve «extraño» [...], y los grandes almacenes contemporáneos se vuelven tan raros y glaciales como las instituciones sociales de una sociedad extraterrestre de un lejano planeta”¹²²². Es decir, por un lado se parte de “lo familiar”, como era el mundo óptico para el que habitaba según la inmanencia auto-satisfecha. Por otro lado la mención al “frío”, como también a “una sociedad extraterrestre de un lejano planeta” parecen remitirnos a las coordenadas del mundo caído gnóstico que utilizamos como ‘plantilla’ para la segunda parte de la tesis.

En este mismo sentido que estamos comentando recordaba Richard Serra, en la conmemoración que se le realizó al artista madrileño tras su muerte en Nueva York, que la obra de Muñoz “repudia las estrategias que incorporan la mayoría de las instalaciones posmodernas, que a menudo toman la forma de espectáculo mediático sustentado en técnicas de marketing y de exhibición comercial. [En cambio, en la obra de Muñoz] no son éstas emociones que venden, no son el pan de cada día del mercado global. Su obra no deja en nosotros un fácil alivio moral”¹²²³. Esta última frase nos sitúa frente a la doble negación empleada por Muñoz, que emplaza al espectador en un sitio existencialmente incomodísimo, sin alivio aparente a la vista. Le sitúa en un laberinto para sí mismo en lo interior y en lo exterior.

Así pues, si lo propio de la inmanencia auto-satisfecha era un excesivo centramiento sobre sí, lo propio del movimiento que se lleva a cabo en este pliegue será el descentramiento, que, por otro lado, es el movimiento barroco por excelencia. En este sentido, queremos hacer notar que los pliegues, cada uno de ellos con su propia especificidad de espacio y de tiempo, no son simétricos entre sí. Digamos que el segundo pliegue nos mostraría nuestra asimetría interior en el mundo –pues la simetría tan sólo pertenecería a las esferas celestes (la plaza de toros, el planetario, etc.).

¹²²⁰ Esta cita y la anterior en Jameson, *El posmodernismo*, 31.

¹²²¹ Quizás podríamos decir que la posmodernidad sería una época del predominio casi absoluto de la inmanencia auto-satisfecha, relacionando así ambos conceptos.

¹²²² Jameson, “El surrealismo sin el inconsciente”, en *Teoría de la postmodernidad*, 117.

¹²²³ Serra, “Juan Muñoz”, en *Juan Muñoz. Retrospectiva*, 157.

Exploraremos por un momento este descentramiento a partir tanto de los objetos como de las figuras de Muñoz. En cuanto a los objetos, decía Santiago Amón respecto a la obra de Lucio Muñoz que los elementos representados “[...] parecen los objetos de la costumbre, pero son, como diría Borges, un poco distintos”¹²²⁴. Esto es, están como desplazados sobre su eje, situados en un espacio al margen del acostumbrado –como, por otro lado, vimos que Muñoz experimentó en su infancia con el súbito traslado de la totalidad de los objetos de su cuarto; éste sería también un desplazamiento axial. En cierta manera, como vimos, los objetos de la confianza o ‘a-la-mano’ [*Zuhanden*] se transforman en objetos ‘a-la-vista’ [*Vorhanden*]. En este sentido sostiene Hans Jonas que “el modo de *Vorhandenheit* es la contraparte objetiva a lo que en el lado existencial es la *Verfallenheit*”¹²²⁵, esto es, el estado inauténtico y caído. Así, esta pérdida del ‘eje’ implica resituarnos en la realidad ontológica de nuestro estado caído. Afirma Bloom que la advertencia de Borges a su lector es que “la realidad cede con demasiada facilidad”¹²²⁶. Pero, ¿qué realidad es la que está cediendo? Creemos que la que va a ceder demasiado fácilmente es precisamente aquella realidad que no se sustentaba más que en una ficción, como lo era la inmanencia auto-satisfecha.

En relación a *First Banister* (1987) (cf. fig. ‘x’), decía Muñoz que “en cierto modo [...] es un *Noli me Tangere*, no me toques. Permanece al margen, mírame pero no me hagas parte de ti”¹²²⁷. El ‘no me toques’, obviamente, no es literal –porque nos cortaríamos–, sino que refiere a este “no hacer parte de ti”, esto es, a la imposibilidad de integración en el ámbito de lo cómodo y de lo “como en casa” heideggeriano. La traducción de la expresión de la *Vulgata* latina era originalmente en griego koiné ‘Μή μου ἅπτου (*mé mou háptou*), que sería traducido con más precisión por un ‘no me retengas’ o ‘deja de retenerme’. Éste último sentido es el que refiere específicamente a la inmanencia auto-satisfecha, que frente al riesgo que implica el segundo pliegue pretende aferrarse a la propia escultura o instalación con tal de no observarse a sí mismo. El cuchillo, pues, es una advertencia punzante, cuya fisicidad apunta a un aferrarse en todos los niveles de lo humano –y en el que el filo del cuchillo amenaza nuestra propia integridad física y, desde aquí, al ser entero a todos sus niveles antropológicos. El cuchillo será, pues, la señal dolorosa de separación con la realidad previa, que es inauténtica. En relación con la misma obra Cristina Iglesias afirma que Muñoz “buscaba efectos que golpearan el estómago”¹²²⁸ –es decir, un *épater les bourgeois* llevado al extremo: aquí el ‘sorprender’ o el ‘deslumbrar’ del *épater* va mucho más allá: ‘golpear el estómago’ es sacudir profundamente la satisfacción del burgués que se asienta figuradamente en una (oronda) barriga (compárese esta barriga con las formas redondeadas de los tentetiesos de Muñoz). De la misma manera que Kafka afirmaba:

“[...] sólo debemos leer libros de los que muerden y pinchan. Si el libro que estamos leyendo no nos obliga a despertarnos como un puñetazo en la cara, ¿para qué molestarnos en leerlo? [...] Lo que necesitamos son libros que nos golpeen como una desgracia dolorosa, como la muerte de alguien a quien queríamos más que a nosotros mismos, libros que nos hagan sentirnos desterrados a los bosques más remotos, lejos de toda presencia humana, algo semejante al suicidio”¹²²⁹.

¹²²⁴ Amón, “La vanguardia y su práctica”.

¹²²⁵ Jonas, *The Gnostic Religion*, 337.

¹²²⁶ Harold Bloom, *Cómo leer y por qué* (Santa Fe de Bogotá: Norma Editorial, 2004), 72.

¹²²⁷ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 37.

¹²²⁸ García, “Reencuentro en el laberinto de Juan Muñoz”.

¹²²⁹ Fragmento de una carta de Franz Kafka a su amigo Oskar Pollak, 1907.

Creemos que lo Kafka está describiendo es más bien la muerte de la conciencia que ha existido únicamente bajo la inmanencia auto-satisfecha. Se trataría de una conciencia apegada a sí misma de tal manera que, como vimos, no tenía perspectiva alguna ni sobre sí ni sobre los demás. Esta conciencia es, en realidad, lo que queremos “más que a nosotros mismos” y, por lo tanto, renunciar a ella, como en cierta manera se nos fuerza a hacer en este segundo pliegue, implica ser “desterrado a los bosques más remotos” – esto es, sentir repentinamente la desolación desértica del haber-sido-arrojado– y “algo semejante al suicidio”.

En cuanto a los suelos ópticos, nos gustaría comparar su mecánica con la propia de una arquitectura del posmodernismo pleno como la Gehry House (1978) de Santa Monica. Macrae-Gibson la describe de la manera siguiente:

“Como nada está en ángulo recto, no parece que nada se fugue hacia el mismo punto [...] y la convergencia de elementos tachonados, hacen que nos sintamos suspendidos e inclinados en varias direcciones. Para Gehry, el mundo se esfuma hacia múltiples puntos, y no presupone que ninguno se relaciona con el ser humano erguido. El ojo sigue teniendo una importancia crítica en el mundo de Gehry, pero el sentido del centro ya no posee su tradicional valor simbólico”¹²³⁰.

Este efecto de descentramiento sería idéntico al propuesto por los suelos ópticos muñocianos, con la salvedad que, en vez del techo (como en Gehry), se da en el suelo. El espectador erguido en un suelo óptico de Muñoz siente que “el mundo se esfuma hacia múltiples puntos” y, sin embargo, que ninguno de estos puntos refiere o apunta a él, como ya dijimos. Esto implicaba también una “suspensión” sobre el suelo, de tal manera que parecíamos levitar sobre una superficie que era de forma irreal al mismo tiempo un relieve. En cualquier caso, resbalaríamos psíquicamente por esta desigualdad en la medida en que “el sentido del centro” ya no es el mismo, y no parece estar al alcance en su sentido tradicional. Así, *se nos niega la totalidad* en tanto que no podemos incluirnos en ella, en tanto que somos expulsados de ella en virtud del descentramiento. Hay que recordar que ya se describió este efecto en torno al *Retrato de Henry Michel-Lévy* (1878), de Degas.

A falta de saber si Muñoz utiliza esta estrategia posmoderna con un fin propiamente posmoderno, esto es, para negar la posibilidad de lo total (como de lo central o de lo fundamental), sí podemos afirmar que la emplea para negar la posibilidad de una totalidad fácil, transparente y auto-comprensible, propia de una sociedad de consumo – como también de la pieza minimalista– o, como hemos venido diciendo, de una inmanencia auto-satisfecha.

Por cuanto a las figuras, y en tanto que éstas son representación de seres humanos, cabe recordar también que la postura del propio Muñoz era la “un *outsider* en su propio país”. Como dice Adrian Searle, Muñoz fue un “crítico vehemente de la mediocridad de los recientes cargos electos para las instituciones culturales españolas más importantes [...], era intrépido en sus pronunciamientos públicos”¹²³¹. Con esto lo que se quiere decir es que Muñoz jamás cedió un ápice a la prácticas sociales más representativas de esta existencia caída o inmanencia auto-satisfecha. Antes bien –y esto le costó un cierto ostracismo en su propio país– se caracterizó siempre por levantar la voz cuando creía

¹²³⁰ Jameson, “Equivalentes espaciales en el sistema mundial”, en *Teoría de la postmodernidad*, 142; cita a Macrae-Gibson, *Secret Life of Buildings*, 12-16.

¹²³¹ Searle, “Juan Muñoz”.

que esto era necesario; no tenía ninguna necesidad de ganar amigos ‘fáciles’, de la misma manera que el espectador que entraba en una instalación de sus figuras quería y necesitaba ser reconocido por éstas.

En cuanto a las propias figuras que emplea Muñoz, dice Catherine Grout que “el maniquí [...], el enano, [...] son otros elementos de frustración que utiliza el artista; estos cuerpos inanimados vetan todo narcisismo, porque son parodias de parodias”¹²³². Son “parodias de parodias” en la medida en que el estatuto existencial de la inmanencia auto-satisfecha ya era una parodia, es decir, una ficción por la que cada uno se creía ocupando una centralidad ontológica fabulosa. Esta circularidad sobre sí no es otra cosa que el “narcisismo” que describe Grout, y que Alexandre Melo denominará “psicología vulgar”¹²³³.

Como vimos, la indiferencia hacia el espectador, propia de las piezas y figuras de Muñoz –aunque de forma especialmente intensa en estas últimas– implicaba que éste se viera apartado de su estado existencial previo, que se ponía en profunda cuestión, y, por esta razón, quedaba tanto descentrado respecto de su previo ‘sí mismo (centrado)’ como simultáneamente descentrado respecto a la pieza, que le ignoraba de forma decidida. Así pues, a la doble negación del segundo pliegue le correspondería también un doble descentramiento que deja al espectador en tierra de nadie. En este preciso sentido Lynne Cooke manifiesta:

“Atrapado en el centro de la escena, solo y vulnerable, el espectador no queda expuesto a la mirada del otro –las figuras de Muñoz típicamente están absortas, ensimismadas o distraídas– sino, más bien, él o ella queda sujeto a la especularidad del yo dividido”¹²³⁴.

El mismo Muñoz explica a Schimmel que “mis personajes se comportan a veces como un espejo que no puede reflejar. Están ahí para contarte algo acerca de tu mirada, pero no pueden, porque no te dejan verte a ti mismo”¹²³⁵. Por un lado, son ‘un espejo que no refleja’ en el sentido de que, aunque parecen estar al mismo nivel espacial y temporal que el espectador, están volcadas, como dice Cooke, completamente hacia su interior, en contraste con la esencia del espejo, que lo está máximamente hacia el exterior –recuérdese, por ejemplo, nuestro análisis de la obra de Robert Morris, *Untitled* (1965) (cf. fig. ‘x’), constituida por cuatro cubos idénticos cuya superficie era todo espejo. El resto de la declaración de Muñoz se ha de interpretar con cuidado: puede ser que sus figuras no constituyan un espejo ‘positivo’, pero quizás sí un espejo ‘negativo’, en el que el espectador acabará viéndose forzado a reconocer su propia interioridad vacía, como dice Grout. En cierta manera, puede suceder lo siguiente: que el aspecto exterior de las figuras de Muñoz, que con frecuencia se debe a un ‘grado cero’ ontológico, se corresponda más bien con el estado interior en el que ha quedado ahora el espectador, esto es, también cercano ontológicamente a este ‘cero’. Se trataría de un caso especial de especularidad en torsión salomónica, una especularidad del movimiento barroco. En este sentido se trataría de un caso más en que se aplica la poética de Muñoz por la que ‘lo que ves no es lo que ves’. Es decir, a pesar de que la figura muñociana muestre en sus propios rasgos la degradación que supone la existencia en el mundo, en la medida en que ocupa un espacio propiamente suyo e ‘interior’, podría situarse al margen de esta

¹²³² Grout, “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”, 70.

¹²³³ Melo, “The Art of Conversation”, 37.

¹²³⁴ Lynne Cooke, “Juan Muñoz and the Spectacularity of the Divided Self”, 23.

¹²³⁵ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, Hirshhorn Museum.

degradación. En cambio, el espectador se quedaría bloqueado entre este aspecto exterior de las figuras y su propio estado interior, de tal manera que no parece tener escapatoria frente al desierto ontológico.

De esta manera, según afirma el propio Schimmel, lo que sucede en este apartamiento del espectador es que éste también “se convierte en atrezo [*prop*]”¹²³⁶. Y Muñoz confirma que “en cierto momento esto significa que la reversión ha tenido lugar. El espectador se convierte más bien en el objeto para ser mirado [...] el que está a la vista”. Esto es, como se dijo, se encuentra ‘expuesto’, y siente en sí la condición del ‘habersido-arrojado’. Cooke decía más arriba que, a pesar de estar “solo y vulnerable, el espectador no queda expuesto a la mirada del otro”. Esto puede ser cierto, pero sin embargo también puede ser cierto que el espectador quede sometido al dominio de la esencia de la técnica y que la ‘mirada’ que siente sea precisamente la de estar sometido a esta condición: le mira el mismo infinito. Este estado de cosas persistiría en la medida en que el espectador no encontrara otra forma de integración, sea ésta interior o exterior.

Dice James Lingwood que el drama de las piezas de Muñoz “no es que se parezcan al teatro, es que dramatizan el acto de mirar” [Lingwood, Parkett, 43]. Pero, ¿en qué consistiría esta dramatización del acto de mirar? Si lo recordamos, la pieza *Minimal* se constituía casi únicamente en función del acto perceptivo y, singularmente, del sentido de la vista. Ya Richard Serra criticó que ésta era precisamente su debilidad porque, a pesar de ser esculturas en tres dimensiones y en el espacio “real”, acababan por ser una mera proyección óptica que se arrastraba de la pared al suelo. En el caso de las instalaciones de Muñoz el ‘drama de mirar’ consistirá en que se nos acerque a la pieza para después se nos aleje de ella sin consuelo posible. Para la psique o la subjetividad humana, este drama se convertirá en una imposibilidad de transparencia, que es la requería la tranquilidad y la comodidad de nuestra propia inmanencia. Todo debe estar claro y ahora, sin embargo, *nada lo está*. Ni siquiera estamos en el mismo tiempo y espacio que las figuras. Ahora el mirar –y, con ello, el acto de dominio que supone– no podrá ser jamás suficiente, porque nada en este acto podrá revelar el *quid* del enigma o de la extrañeza. Se deben abrir, pues, otros caminos, otras posibilidades.

En ocasiones Muñoz presenta de forma evidente sus instalaciones como ‘ilusión’ o truco. Explica, por ejemplo, que en la instalación *A place called abroad* (1996) (cf. fig. ‘x’), “quería que la gente se diera cuenta desde el principio que les estaba presentando una especie de engaño. Antes de que la gente fuera consciente de la calle [expuesta en el DIA de Nueva York en 1996], quería que fuera consciente de que miraban un artificio. De forma que explicaba el truco a la vez que lo representaba”¹²³⁷. Vimos que el *Minimal* se ofrecía como pieza desoculta, como pieza en *presentness*, pero que esto no era más que una ilusión, porque ignoraba aspectos cruciales en torno al propio objeto, al modo de desocultarse en el espacio, y a su espectador. Vimos, además, que pretendiendo haber superado la ilusión visual de la pintura se proyectaba en este espacio trayendo el espacio perspectivista renacentista a la tercera dimensión. Muñoz se da cuenta de lo siguiente: la ilusión visual, el truco, tiene una naturaleza muy superior a la que pretendían los minimalistas –y es una de las razones que les llevó a fracasar en su empeño. De ahí su intención irónica de “explicar el truco a la vez que lo representa”. El problema no es mostrar el truco, sino mostrar por qué el truco funciona a nivel psíquico-existencial –que esto es, precisamente, lo que no hace Muñoz. Podemos ver que los

¹²³⁶ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, Hirshhorn Museum.

¹²³⁷ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 154.

suelos geométricos son un artificio que se basa en la limitación de nuestras capacidades ópticas pero, sin embargo, en combinación con el resto de elementos va mucho más allá, que es precisamente lo interesante, porque en caso contrario el truco se agotaría en la propia explicación. Esta naturaleza superior tiene que ver con el estatuto existencial del hombre en el mundo, que se relaciona a su vez con el modo de desocultamiento (en el lenguaje heideggeriano). Es decir: si seguimos creyendo en el truco a pesar de que se nos explique o se haga patente su mecanismo de funcionamiento, es porque en nuestra interioridad sigue vigente el ‘truco’ o la ficción de la inmanencia auto-satisfecha. Queremos creer en lo que vemos –a pesar de que nos lo expliquen racionalmente– porque necesitaríamos creer en la posibilidad de que la ficción interior de esta inmanencia *también sea posible*. Esto es: el verdadero espejo de nuestro interior sería esta ilusión. El mismo Muñoz afirma que “es muy sorprendente cómo queremos ver algo que [en realidad] no existe”¹²³⁸. Por otro lado, también pudiera ser que quisiéramos creer no por una razón defectiva, como se ha expuesto, sino por una razón positiva, que tenga que ver con un ‘hacer el mundo más grande de lo que es’ –parafraseando al propio Muñoz. Sin embargo, hay que estudiar con más atención exactamente en qué podría consistir esto “más grande”, y si existe una posibilidad de que esta grandeza no sea meramente una ilusión.

Lebrero Stäls afirmaba que las obras de Muñoz “una vez ha[n] conseguido atraparnos, nos abandona[n] para que perdidos en su dimensión e irritados por el juego de citas ocultas y collages de pensamientos, busquemos inquietos la salida”¹²³⁹. El primer pliegue nos situaba en una inmediatez espacial y temporal con la pieza –en el que el espacio era superficial, pero cercano, esto es, ‘a-la-mano’, y el tiempo el de una perpetua (e inmediata) distracción. Sin embargo el segundo pliegue nos rechaza y nos expulsa del espacio y del tiempo en el que se encuentra la pieza. En este sentido, parece que la espacialidad específica en la que nos enmarcará es la de la infinitud que corresponde a la ausencia de centro ontológico, el espacio de dominio de la esencia de la técnica en donde nos convertimos en “atrezo [*prop*]”. Por cuanto a la categoría temporal, ya la ha insinuado Lebrero Stäls: es la que nos fuerza a “buscar inquietos la salida”. En la medida en que, como corresponde a esta espacialidad sin centro alguno, no habría propiamente salida, la temporalidad se transforma de manera necesaria en una espera infinita. Como vimos en su apartado correspondiente, esta espera es la que pertenecía a la establecida por el marco técnico en el que se situaba el objeto Minimal, “tiempo sometido a las mediciones a que se someten los objetos”¹²⁴⁰. Espacialidad y temporalidad se verán caracterizadas por el infinito y así, no es extraño que el tipo de especularidad que le corresponda sea de tipo salomónico, como un tornillo infinito. Alexandre Melo lo llama “la complicidad entre líneas paralelas que sólo se encuentran en el infinito –en el mismo infinito donde estas figuras revelarían la plenitud de sus sentimientos y celebrarían la euforia de su mutua rendición”¹²⁴¹. Estas líneas paralelas son las trazadas por los suelos ópticos y no se encuentran más que en el punto que traza una perspectiva ideal –y, por esto, parece que irreal. Así, los dos primeros pliegues posibilitarían que co-existan, lado por lado, el tiempo de la inmediatez con el tiempo de la espera infinita. Por otro lado, el segundo pliegue sería simultáneamente irónico (respecto a la inmanencia auto-satisfecha, esto es, la falsa positividad) y agónico (respecto a la espera infinita y la negatividad ontológica real).

¹²³⁸ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, en *Double Bind*, 71.

¹²³⁹ Lebrero Stäls, “Juan Muñoz”, 91.

¹²⁴⁰ Jameson, “El surrealismo sin el inconsciente”, en *Teoría de la postmodernidad*, 106.

¹²⁴¹ Melo, “The Art of Conversation”, 38.

En este sentido Muñoz afirma lo siguiente:

“Y entonces inconscientemente, pero de manera más interesante, intento hacerte [al espectador] consciente de que algo está realmente mal”¹²⁴².

Puesto que no puede haber presencia alguna (del pneuma, de la raíz ontológica) aquí y ahora, en esta espera infinita, el futuro sólo se puede proyectar en la forma de un desastre *completo*, esto es, como catástrofe –que, sin embargo, no lleva en sí la etiqueta escatológica redentora, sino más bien la señal entrópica smithsoniana. Esto sería lo que estaría “realmente mal” –en el que ‘realmente’ se puede utilizar en los sentidos de ‘realidad’ ontológica y en tanto que adverbio cualitativo.

EL TERCER PLIEGUE

La segunda parte de la tesis empezó con un estado de la cuestión en el que se pusieron de manifiesto una serie de rasgos fundamentales en la obra de Muñoz, así como unas afinidades destacadas, como la beckettiana. Este conjunto de rasgos situaba el empeño artístico de Muñoz como un momento del eón barroco orsiano o, incluso, si esto se llevaba al límite, a una idea del cosmos y de la existencia humana cercana a la gnosis histórica. Desde este punto de vista esta segunda parte culminó con un largo análisis de las obras de Muñoz dentro del marco que había establecido el estado de la cuestión –y que, según habíamos detectado, no había sido desarrollado suficientemente y, por lo tanto, tampoco adecuadamente justificado. Encontramos entonces que las razones apuntadas al principio de la segunda parte tenían numerosos indicios de verosimilitud. A su vez, y ya de nuevo en esta tercera parte de la tesis, hemos visto que el segundo pliegue deja al espectador en una situación francamente nihilista, emparedado entre su propio vacío ontológico y la indiferencia de las figuras y de las piezas de Muñoz, que se debían a su vez, como vimos, a lo determinado por la pérdida de la raíz ontológica. Este trayecto argumentativo debería hacernos plantear la siguiente e inaplazable cuestión: ¿es Muñoz realmente un nihilista irredento, un gnóstico de nueva ola, un profeta de la entropía inevitable, un desesperanzado que se acerca con simpatía al suicidio? Adelantaremos ya, desde el inicio de este apartado, que no creemos tal cosa. Y no lo creemos por una serie de razones que se van a desgranar con paciencia. Sin embargo, empezaremos por varias declaraciones del propio Muñoz que, si no se han referido hasta ahora, ha sido en la medida en que creíamos firmemente que la obra de Muñoz presentaba una riqueza en su planteamiento artístico y humano que se articulaba a partir de diferentes estratos plegados. Por esto, estas declaraciones sólo podían ser desplegadas en el momento adecuado, que es justamente el de este tercer pliegue:

En 2001, y con motivo de la instalación de *Double Bind* en la Tate Modern, James Lingwood le inquirió acerca de los motivos de su venida a la ciudad, treinta años atrás. Muñoz explica –como ya se sabía previamente– que había venido en búsqueda de su hermano mayor Vicente, que sufría esquizofrenia. Su hermano Vicente, a su vez:

“Vino a Londres buscando a una persona [David Cooper, psiquiatra]. Pero la persona que creía que podía ayudarle ya era un alcohólico, así que no había esperanza. Cooper no podía ayudarle porque ya era incapaz de ayudarse a sí mismo. La conciencia de esta imposibilidad no te hace

¹²⁴² Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, Hirshhorn Museum.

un ápice más feliz. Te estás esforzando por encontrar una solución pero no la encuentras. No hay poesía, no hay belleza, no hay sentido ligado a este tipo de desesperación. Sientes que no hay salida”¹²⁴³.

La declaración, para nosotros, es diáfana, y se puede contraponer perfectamente a lo que suponía el segundo pliegue para el espectador. Muñoz dice: “no hay poesía, no hay belleza, no hay sentido ligado a este tipo de desesperación”. Es un comienzo valioso, porque revela que le interesa tanto la poesía como la belleza –ya vimos, por otro lado, que Calvo Serraller compensaba la crudeza nihilista de su obra con su capacidad para la imagen poética. También se revela que está preocupado por el “sentido”, esto es, por el significado de la existencia –si se nos permite usar tal expresión rimbombante. En la misma entrevista Lingwood le repregunta: “¿Quieres mostrar a la gente el vacío?”. Y Muñoz responde:

“No muestras el vacío. Muestras el deseo de que esté lleno. No hay nada gratificante en el vacío”¹²⁴⁴.

Esto recuerda cómo Muñoz distinguía entre el vacío-vacío, esto es, aquél que siempre había estado vacío, y el vacío-lleño, es decir, el que, estando vacío, conservaba una especie de imantación que llenaba de extrañeza el espacio, invocando de esta manera a la memoria –pues de lo que se trataba, como dice Muñoz, es de ‘no olvidar’. Así, parece que Muñoz está describiendo un deseo de reencontrar una fuente ontológica capaz de llenar este vacío.

De la misma manera que en relación a este vacío, Lingwood recuerda que cuando le sugirieron a Muñoz que sus bailarinas eran “juguetonas [o bien ‘en broma’, *playful* en el original]”, Muñoz respondió que, al contrario, eran “dolorosas [o ‘penosas’, *painful* en el original]”¹²⁴⁵. Esto es: Muñoz no es un cínico ni un sádico. Tan sólo es bien consciente de lo que está mostrando y de lo que quiere mostrar –la *Weltschmerz*.



Figura ‘x’.
Juan Muñoz,
*Ballerina on
Optical Floor*
(1989). Bronce,
linóleo, madera.
58 x 50 x 48 cm.
Juan Muñoz
Estate.

La imagen de la bailarina es penosa porque ésta representa lo contrario de lo que debería ser: en vez de vuelo grácil,

¹²⁴³ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, en *Double Bind*, 76-7.

¹²⁴⁴ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, en *Double Bind*, 77.

¹²⁴⁵ Lingwood, “The Restless Storyteller”.

pesado fardo, en el que la esfera, en vez de convertirse en espacio inmune, es por el contrario lo que la ata a la ilusión del mundo. La propia bailarina refleja, en el tono de su cuerpo, el no-color del abismo. Por último, los cascabeles en las puntas de los brazos son signo de un sadismo intramundano –del cosmos, pero no del propio Muñoz– que se entretiene con un espectáculo lamentable y que ha degradado a lo más bajo la esencia de lo que significa el ballet. Adrian Searle, amigo del artista, testimonia su “gran ternura y sensibilidad”¹²⁴⁶, que, según él, enmascaraba a partir de un disfraz que le daba la apariencia contraria. Por esto sabemos que su intención no era sencillamente mostrar la devastación interior, la pérdida de la raíz ontológica, la locura, etc. De nuevo, y como siempre, habrá que recordar –y habrá que hacerlo *hasta el final*– que ‘lo que ves no es lo que ves’, que lo que parece que es la esencia de su trabajo podría no ser más que una parte de éste y, quizás no la principal.

Quizás James Lingwood, junto con Calvo Serraller, hayan sido los únicos entre los críticos de la obra de Muñoz que hayan podido atisbar las posibilidades de lo que va a significar este tercer pliegue¹²⁴⁷. De entre los hispánicos, en general se han quedado todos ellos en lo que se ha descrito como propio del segundo pliegue, esto es, únicamente en una posibilidad cósmico-existencial ligada al nihilismo –si bien consideran que Muñoz la representa de la forma más refinada posible. Confiando excesivamente en sí mismos y en su propio juicio, según el cual lo que *parecía ser* la obra de Muñoz *debía serlo* al mismo tiempo, no fueron más allá, y no desenmascararon al trilero de los juegos de manos, al rey del disfraz que es Juan Muñoz –por más que éste hubiera avisado previamente. Esta carencia resultó, quizás, por falta de una estructura lógica o de una gramática capaz de comprender y de conservar al mismo tiempo la complejidad de la propuesta humana, espacial y temporal del artista. Quizás también se pecó de falta de atención a las palabras del propio Muñoz:

“Sucede que el mundo tal y como lo conozco me obliga a ir [a explorar en mis obras] una y otra vez a una condición circular. Pero esto no significa que no quiera romper la circularidad”¹²⁴⁸.

De la misma manera, frente a la acusación por parte de Schimmel –que se une a la de otros muchos críticos– que determina la imposibilidad como rasgo más característico de los escenarios y de las figuras de Muñoz, éste protesta:

“Ellas [las figuras] te cuentan que desearían poder hacer más de lo que hacen. No creo que mis figuras sean tan calladas [*mute*]. Creo que están tratando de articular cosas”¹²⁴⁹.

Existiría, por lo menos, una posibilidad de superar el determinismo nihilista y una voluntad interior de “articular cosas” frente a la imposibilidad y al silencio. Louise Neri advertía que la obra de Muñoz “continúa eludiendo a aquellos que no están preparados o son incapaces de navegar los contornos placenteros, pero vertiginosos, de su *tierra incógnita* [en el original en inglés, ‘tierra incógnita’ en cursiva]”¹²⁵⁰. ¿Existe, pues, una posibilidad vertiginosa de placer que, a la vez, se superponga con un *nihil* también vertiginoso, abismal? Sabemos que la forma lógica del pliegue permitiría esta

¹²⁴⁶ Searle, “Juan Muñoz”.

¹²⁴⁷ Calvo Serraller afirma que “Juan Muñoz [...] ha sabido descargar estas tensiones de angustia transformándolas en una violencia trascendente” [en Calvo Serraller, “La danza inmóvil”]. Esta “trascendencia” ya es una superación de la inmanencia absoluta de la degradación nihilista.

¹²⁴⁸ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, en *Double Bind*, 70.

¹²⁴⁹ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, Hirshhorn Museum.

¹²⁵⁰ Neri, “Art of the fugue”, 44.

posibilidad, por más contradictoria que parezca. En este sentido Calvo Serraller afirmaba que Muñoz “[...] tiene un sentido político de la escultura, algo que le acerca a los artistas llamados «post-utópicos», que buscan desesperadamente lo real a través de una multitud de mediaciones”¹²⁵¹ –en el que estas mediaciones, en nuestra opinión, serán la forma lógica de los pliegues. Por último: ¿cuál es esta *tierra incógnita* a la que apunta Louise Neri, y qué naturaleza tiene?

En su texto “El hijo mayor de Laocoonte” Muñoz revisa las diferentes versiones de la historia del sacerdote troyano y sus hijos y, además, las compara con la representación de la historia en la escultura helenística que nos ha llegado, y que se encuentra, como ya dijimos, en los Museos Vaticanos. Lo más importante para Muñoz es que en algunas versiones del relato se sugiere que quizás el hijo mayor de Laocoonte se salvó de las serpientes marinas enviadas por Poseidón. Dice Muñoz:

“Este «quizá», ése «quizá uno de ellos no» hace cercana la leyenda. / El brazo izquierdo de Laocoonte aleja en su esfuerzo aquello que atenaza. El vientre contraído, el rostro atemorizado ya nada puede contra el destino que lo rodea. Él y su hijo menor entreabren bocas en silencio. Aún antes de ser aniquilados ya han sucumbido. Tan sólo el hijo mayor muestra rabia y desprecio. Se aferra al miedo que siente. Sabe que si todavía resiste, surgirá un quizá”¹²⁵².

La última frase nos retrotrae a la declaración de Cristina Iglesias por la que “Juan Muñoz defendía a muerte sentirse libre” –y nos recuerda también la rebeldía propia de Albert Camus, así como su interpretación del mito de Sísifo. De la misma manera, nos sitúa en su declaración “pero esto no significa que no quiera romper la circularidad”, pues esta circularidad estará aquí encarnada en las serpientes. En este sentido creemos, por un lado, que Muñoz toma la serpiente que atenaza como una especie de símbolo gnóstico del ‘enredo o laberinto intramundano’. Por esto afirma que “aún antes de ser aniquilados ya han sucumbido”, esto es, en realidad, estarían ya muertos en vida bajo la inmanencia auto-satisfecha. Pero se abre un “quizá”, que es precisamente la posibilidad más difícil de percibir en las instalaciones de Muñoz. El “quizá” es el tercer pliegue. Según Muñoz, esto queda representado en la escultura helenística por el hijo mayor, que es el que está “sacando una pierna apenas y el brazo derecho todavía no”¹²⁵³. Esta es una imagen viva del pliegue, que pretende superar los giros de la propia serpiente. Muñoz describe una simultaneidad paradójica de lo que está dentro y fuera a la vez; de lo que está asfíxiado y de lo que ya respira.

Dice Hans Jonas que para los gnósticos la naturaleza del “yo acósmico o pneuma [...] se revela a sí misma sólo en la experiencia negativa de la otredad”¹²⁵⁴. Esto es, sólo en la experiencia de una absoluta negatividad de lo intra-cósmico, que es la otredad del *soma* y de la *psique*, se podría revelar, como por contraste, la naturaleza del *pneuma*. Creemos, de forma similar, que el segundo pliegue se establece en una doble negatividad como base necesaria para la revelación de una positividad que será de una naturaleza diferente a la ya conocida en el primer pliegue –y que era falsa o fictiva. En este sentido emerge una propiedad crucial en las esculturas de Muñoz, y es, como vimos, están absolutamente ensimismadas, esto es, están volcadas en su interioridad.

¹²⁵¹ Calvo Serraller, “Juan Muñoz”, 104-6.

¹²⁵² Juan Muñoz, “El hijo mayor de Laocoonte”, en Juan Muñoz, Jean-Marc Poinot, Jean-Louis Froment, *Juan Muñoz. Sculptures de 1985 à 1987* (Bordeaux: CAPC Musée d’Art Contemporain de Bordeaux, 1987), 15.

¹²⁵³ Juan Muñoz, “El hijo mayor de Laocoonte”, en *Juan Muñoz. Sculptures de 1985 à 1987*, 16.

¹²⁵⁴ Jonas, *The Gnostic Religion*, 332.

Dice Adrian Searle en este sentido que el espectador es “conducido de ilusiones de vastedad y vacío a lugares de intimidad”¹²⁵⁵, dando a entender que, frente a la ilusión que supone la “vastedad y vacío” los “lugares de intimidad”, en cambio, sí resguardan un tipo de realidad, siendo esta intimidad, además, la propia de estas esculturas en relación consigo mismas. También Castro Flórez tiene el “presentimiento con respecto a algo que tendría que moverse [y que] está diseminado en la obra de Juan Muñoz”¹²⁵⁶. Es decir, que frente a la espera infinita que impone el desierto ontológico, la posibilidad del movimiento se vuelve o se vuelca hacia el interior, que lo ‘presiente’. Esto es, quizás, lo que insinuaba Muñoz al decir que sus figuras “están tratando de articular alguna cosa”.

En *El lugar del espectador* (título de la traducción española de *Absorption and Theatricality*), Michael Fried explora la pintura francesa del siglo XVIII para dejar claro que “es la absoluta despreocupación por parte de la obra de cualquier elemento externo lo que, paradójicamente, crea las condiciones para que se dé la absorción del espectador en el mundo de la obra. O, por decirlo de otra manera, el enmudecido monólogo de la obra crea las condiciones para que pueda darse el silencioso diálogo que constituye su recepción”¹²⁵⁷. Ésta es la situación tradicional en la que se establecía la obra de arte. Sin embargo, y en la medida del recorrido en pliegues que hemos descrito, creemos que no se puede comparar lo expuesto por Fried con la propuesta estética de Muñoz –por lo menos, en un primer término. Muñoz planteaba inicialmente su obra más bien desde el punto de vista opuesto: si en Fried se liga la indiferencia de la obra hacia el espectador con la satisfacción de éste y el cumplimiento de un diálogo entre ambos, nosotros hemos visto el proceso inverso; la satisfacción del espectador –ligada en este caso a la inmanencia auto-satisfecha– se topaba de forma negativa con la indiferencia de la pieza, que imposibilitaba de esta manera todo diálogo. Lo que se producía, pues, era un choque o quiebre irreparable entre los dos términos. Si en el caso de Fried se podía establecer esta relación casi ‘directamente’ entre indiferencia de la obra y absorción en ella del espectador es porque, quizás, la obra misma quedaba ‘protegida’ por el marco o pedestal de la posible intromisión de una falsa interioridad positiva como es el caso de la inmanencia auto-satisfecha –aunque ésta no sea propiamente la tesis de Fried. Sin embargo, y en la medida en que este pedestal se ha visto eliminado en el último tercio del XX, la obra queda expedita y el espectador puede conducirse libremente en el espacio delimitado o abierto por ella. Esta distancia preventiva e inviolable del marco o pedestal lo constituirá ahora el rechazo que establece el segundo pliegue, y a partir del cual creemos que se podrá establecer la condición de posibilidad de *un nuevo comienzo*.

Ahora bien, ¿cómo se producirá el diálogo entre espectador y obra a partir de este enmudecimiento? Porque lo que se pone de manifiesto a nivel existencial, en el caso del espectador y en el de la obra, es que ambos quedaban sometidos a un régimen nihilista que marca la condición entrópica del mundo. Se podría producir, en primer lugar, porque *ambas enmudecen* y, por esto, a ambas se les abre la oportunidad de una verdadera reflexión sobre sí que incluya verdaderamente la alteridad –esto es, en el fondo, la diferencia. Esto es lo que verdaderamente abriría el espacio –al modo heideggeriano: la comarca– y el tiempo –también al modo heideggeriano, como posibilidad del acontecimiento. Esta apertura se puede sentir también en la medida en que las esculturas de Muñoz están apuntando *a su propia interioridad*, hacia la posibilidad de un centro que hasta ahora se nos había ocultado y que tiene una gravedad

¹²⁵⁵ Searle, “Juan Muñoz”.

¹²⁵⁶ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 10.

¹²⁵⁷ Juan Muñoz, *Monólogos y diálogos*, 13.

ontológica propia. Ésta sería, en realidad, la verdadera fuente de la “energía increíble” que “emana[ría]n constantemente”¹²⁵⁸ sus piezas –y que no sólo se encontraría, pues, en el hacer de espejo para el posible vacío ontológico del que habita en la inmanencia auto-satisfecha.

Esto es, frente a la pretensión de constituirse en centro absoluto en la inmanencia auto-satisfecha, propio del primer pliegue, y la absoluta ausencia de centro en virtud del nihilismo en el segundo pliegue, se abriría una vía alternativa capaz de reunir de forma paradójica la idea de centro y la idea de no-centro. Esta vía alternativa viene definida por una fórmula que ya se comentó al hablar de la poética de Robert Smithson, que tomaba de Pascal la idea de que “la Naturaleza es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna”¹²⁵⁹. Dijimos también entonces que ésta era la variación moderna de una fórmula medieval que intentaba definir y captar la esencia de lo divino. Vimos también que Smithson tendía a interpretar esta fórmula desde su nihilismo inmanentista, al punto de que, en la descripción de la obra de Ad Reinhardt *Joke* o *A Portend of the Artist as a Yhung Mandala* (1956) consideraba que era más apropiado invertir la fórmula y pasar a decir que el cosmos era “una infinita esfera, cuya circunferencia está en todas partes pero cuyo centro no está en ningún sitio”¹²⁶⁰. La circunferencia, por supuesto, era entonces el vórtice entrópico, que en su movimiento continuo cancelaba cualquier posibilidad de centro. En cualquier caso, creemos que Smithson, como Pascal, malinterpretan esta fórmula, cuyo *quid* se puede encontrar de forma mucho más satisfactoria en la noción de diferencia ontológica heideggeriana que, en tanto que está en todo ente, tiene su “centro [...] en todas partes”, pero que, en la medida en que no es propiamente ente alguno, no tiene su “circunferencia en ninguna”. Así, se trataría de un centro ontológico paradójico, perpetuamente des-centrado, esto es, no captable en tanto que tal al modo de un ente, pero eternamente presente en todos y cada uno de ellos. Esta concepción permitiría recuperar la idea de centro para un tiempo –posmoderno, postutópico– que la habría proscrito. Lo postutópico no significará, pues, renunciar al encuentro con la raíz ontológica. Sólo que este encuentro ya no se puede producir en el futuro (ya sea a partir de un principio progresivo o como un reencuentro con un pasado perdido), sino aquí y ahora, si es que ha sido posible alguna vez.

En “The Art of the Fugue” Louise Neri ve en la forma espiral de la primera obra de Muñoz (*Spiral Staircase* (1984) (cf. fig. ‘x’); por otro lado, también vimos esta misma espiral en *Dos centinelas* (1989) (cf. fig. ‘x’)) una señal clara de que el artista basará su poética en una forma que pretende superar la dicotomía entre “el progreso o la aporía”¹²⁶¹, situándose ni en una posición moderna ni en otra posmoderna sino, más bien, en una lógica de la inclusión (del tipo que ya analizamos en Venturi, en el que la exclusión pueda, por ejemplo, ser también paradójicamente incluida en cierto momento –pues el espectador quedaba excluido en el segundo pliegue). Para nosotros, además, la espiral será la forma que se descentra continuamente respecto de sí misma pero que, sin embargo, simultáneamente no rehúye la posibilidad del centro, que mantiene siempre en su interior. Como el título del artículo de Neri indica –pues habla de la ‘fuga’– la espiral

¹²⁵⁸ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 37.

¹²⁵⁹ Smithson, *Writings*, “Introduction”, XV. La cita se encuentra también en: “The Domain of the Great Bear”, *Art Voices* (Fall 1966), a su vez en Smithson, *Writings*, 27. Y en: “A Museum of Language in the Vicinity of Art” (1968), que se encuentra en Smithson, *Writings*, 88.

¹²⁶⁰ Smithson, *Writings*, “Museum of Language”, 88.

¹²⁶¹ Neri, “Art of the fugue”, 44.

es una forma típicamente barroca. Convendría recordar en este momento cómo, al justificar la lógica del pliegue en el inicio de esta tercera parte de la tesis, vimos que existía la necesidad de establecer un límite para este infinito plegarse –pues, tal y como Deleuze lo había definido, el pliegue no tenía límite alguno ni en lo macroscópico ni en lo microscópico, y él mismo era su ‘unidad mínima’. A su vez, la idea de límite para el movimiento del pliegue la tomamos de la interpretación que el propio Muñoz realizaba de la arquitectura barroca y, en especial, de la borrominiana. Según Muñoz el movimiento constante de las formas de la arquitectura y del arte barrocos era conducido a un punto culminante, en donde este movimiento, que se manifestaba materialmente en los paramentos y la decoración omnipresente, se desmaterializaba, es decir, superaba la condición óptica y, por lo tanto, se relacionaba con la raíz ontológica –aunque fuera a nivel simbólico. La lógica barroca del movimiento parece ser la de este centro que está en todas partes –en cada uno de los pliegues– pero cuya circunferencia no se encuentra en ninguna –esto es, que en último término pertenece a un punto desmaterializado. En su texto “También... de la luminosa opacidad de los signos” Muñoz describía esta lógica como “círculo que describiría un compás en movimiento”¹²⁶². ¿No dibujaría este “compás en movimiento” una forma análoga a la espiral que destacaba Louise Neri y, por lo tanto, y con riesgo de ser reiterativos, un centro que está allí donde este compás se detenga momentáneamente, y un círculo perpetuamente en curso de ser dibujado en virtud de este movimiento? Por otro lado lo desmaterializado, esto es, la diferencia ontológica, podía constituir un límite para este infinito plegarse en la medida de su esencia paradójica, ya que era simultáneamente pliegue y despliegue de una manera indesligable, e indistinguible para el modo cuantitativo de lo óptico. Pliegue, podemos decir ahora, porque se oculta a sí mismo en el manifestarse en el ente –esto es, de nuevo, se oculta en tanto que circunferencia–; despliegue porque está presente en el corazón de todo ente –es decir, una vez más, porque su centro está en todas partes.

En el catálogo de *Correspondencias* –su primera exposición como comisario– Muñoz cita uno de los poemas de Mario Merz, cuyo título es “El iglú es el vacío, el iglú es el lleno” (1982):

“El iglú es el vacío / el iglú es el lleno / [...] reúne los vientos del este y del oeste; del norte y del sur / como todos los laterales / tiene vocación central, / más su poder será siempre lateral”¹²⁶³.

El poema parece mostrar ideas análogas a las que se vienen comentando en los últimos párrafos. El iglú, como casa primordial, como forma esférico-inmune por excelencia en lo arquitectónico, se constituye en centro microcósmico que ‘llama’ [“vocación”] o convoca a lo macrocósmico, en este caso a través de la metáfora de los cuatro vientos. Esta centralidad, sin embargo, es paradójica, pues “su poder será siempre lateral”, es decir, como el compás del que se hablaba antes, el centro se desplaza de tal manera que la circunferencia no se puede manifestar exclusivamente en ningún ente en concreto, por más que este ente –como el iglú– tenga una forma semi-esférica. Merz también parece apuntar a la idea de diferencia ontológica cuando afirma que el iglú es al mismo tiempo “vacío” –puesto que no es nada ente– y “lleno” –porque dota a todo ente de presencia ontológica.

¹²⁶² Muñoz, “También... de la luminosa opacidad de los signos”, en *Juan Muñoz. Sculptures de 1985 à 1987*, 16.

¹²⁶³ Giménez, Muñoz, *Correspondencias*, 77.

La interpretación de Castro Flórez sobre el descentramiento en la obra de Muñoz seguía la estela de Smithson, y le adjudicaba únicamente una posición gnóstica, propia del segundo pliegue, en el que no sería posible un centro en el mundo para el habitar del ser humano, cosa que le abocaba a un exilio intra-mundano. Sin embargo, creemos que Castro Flórez puede haber interpretado de forma incorrecta ciertos pasajes de Muñoz. Por ejemplo, en torno a la metáfora del caballo de Troya que emplea Muñoz para ejemplificar la escultura para él ideal –que ya vimos más arriba, aunque sin comentarla en toda su profundidad:

“En un breve texto en la revista *Domus* sugería Juan Muñoz que la mejor escultura es un caballo de Troya, un objeto inmenso en cuya parte no visible se encuentra su centro: «No sería aventurado afirmar que todo lo apartado de su entorno para así hacerse centro, toma por razón de este alejamiento una plenitud que lo ‘convierte’ en escultura. Dice San Juan de la Cruz que ‘la piedra está en el más profundo centro suyo’. La piedra angular, la clave de bóveda, el centro, la escultura son lo mismo»”¹²⁶⁴.

Este “objeto inmenso” sería “inmenso” no en virtud de un tamaño físico, óptico, sino precisamente porque no sería objeto y sería circunferencia proyectada en todas partes; por esto también sería “lo apartado de su entorno”, pero no en tanto que centro ontológico ausente, como piensa Castro Flórez, sino en tanto que no-ente. Por esto será precisamente una “parte no visible”, caballo de Troya interior *para todo ente*. Dicho de otra manera, lo que está apartado de todo ente, pero a la vez es su centro no-visible, será el centro ontológico, auténtica piedra angular y clave de bóveda ontológica para lo óptico. Esto se diferencia claramente de la ausencia de centro ontológico de la pieza minimalista, que no lo podía tener en la medida en que, en primer lugar, renunciaba a la posibilidad de una interioridad, y, en segundo lugar, se entregaba a la exterioridad determinada por la esencia de la técnica.

En este sentido hay que recordar lo que el propio Muñoz dice –y que Castro también cita, sin encontrar una interpretación adecuada para ello: “Para las estatuas es importante que se acepte su condición de ciegas. Miran hacia su interior y esto excluye automáticamente a quien está enfrente. Las estatuas más logradas parece que están murmurando algo por dentro, aunque no las puedas oír”¹²⁶⁵. Un poco más allá completa esta afirmación: “Quería que las figuras estuvieran muy concentradas, como si su fuerza viniera del interior”¹²⁶⁶. En la misma entrevista afirma que “cuanto más realistas son [las estatuas], menos vida interior tienen”¹²⁶⁷, refiriéndose a las esculturas griegas vistas ahora representadas con su chocante gama cromática original. Más allá aún: “Algunas de las mejores esculturas figurativas parecen ser conscientes de la imposibilidad de parecer estar vivas y a la vez conocer los límites del terreno que pueden ocupar”¹²⁶⁸. Es decir: ‘estar vivas’ significará que miran hacia su interior, y no hacia su exterior; por esto no podrían “conocer los límites del terreno que pueden ocupar”. Por otro lado, esta vida interior parece ponerlas en contacto con el centro ontológico para todo ente –de ahí que estén (y no es un mero juego de palabras) “muy concentradas”– esto es, en comunicación directa con lo que ‘espacia’ o ‘abre’ el mundo, que no depende de nosotros y que, por esto, no se puede dominar al modo cuantitativo de la esencia de la

¹²⁶⁴ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 14; cita de Juan Muñoz, “The best sculpture is a Troy Horse”, *Domus*, No. 659 (Marzo 1985), 77.

¹²⁶⁵ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 154.

¹²⁶⁶ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 153.

¹²⁶⁷ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 155.

¹²⁶⁸ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 155-6.

técnica. Este centro sería la firmeza ontológica que sostiene a todo ente y, por esto, Muñoz cita a San Juan de la Cruz cuando afirma que “la piedra está en el más profundo centro suyo”. Es decir, el ente piedra, a pesar de parecer firme por sí mismo en virtud de su dureza y densidad, tiene su verdadero centro y, por lo tanto, su verdadera consistencia en tanto que ente, no en esta fisicidad aparente, sino más bien en aquello que la está emplazando o desocultando, que es su raíz ontológica. Siglos después de San Juan de la Cruz, Heidegger parece hacerse suya esta misma idea:

“¿Qué es la tierra que de este modo logra su desocultación? La piedra pesa y denuncia su pesantez. Pero mientras que ésta nos pesa, rechaza, a la vez, toda penetración a su intimidad. Si lo intentamos, quebrando la roca, jamás mostrará en sus pedazos algo interior y manifiesto¹²⁶⁹”

Es decir: la raíz ontológica de todo ente, que constituye su manifestación más interior en la medida en que propicia su desocultamiento, jamás se podrá mostrar por su propia naturaleza. La piedra, por otro lado, era uno de los materiales tradicionales para la escultura, por su dureza como ajena al tiempo de los seres humanos. En este sentido, el propio Muñoz afirma que “la quietud de una escultura figurativa permanece para mí como un enigma inexplicable”¹²⁷⁰. Por un lado, esto inexplicable se encuentra en la misma esencia paradójica de la raíz ontológica, que se despliega en todo ente pero que a la vez se pliega y se oculta en sí misma. Así, su quietud, su estar concentrada, su “estar en el más profundo centro suyo”, tiene como decimos su raíz en otro sitio, en esta circunferencia que no se acaba de dibujar del todo en ninguna parte. Por otro lado, la fuerza interior de la escultura así ensimismada, su “energía increíble”, se fundamenta en la manera a través de la cual esta raíz las emplaza o desoculta, abriendo una ‘comarca’ para ellas, esto es, una apertura específica de espacio y tiempo. Esta energía es tanto más increíble por cuanto el espectador que la contempla y experimenta proviene del desierto ontológico nihilista del segundo pliegue. Por otro lado, lo inexplicable en las esculturas figurativas de Muñoz también se podría encontrar en la conexión entre este “mirar hacia su interior” y su profundo desconocimiento o no-consciencia de su ‘ser-en’ –en un espacio y tiempo concreto–, en la medida en que no miran hacia el exterior, y no sólo no miran hacia su exterior, sino que este exterior, en las esculturas de Muñoz, con frecuencia muestra la devastación de una existencia estragada que ha permanecido en espera infinita de contacto con la raíz ontológica.

Muñoz habla de las figuras de Seurat en términos muy parecidos a los que ya hemos descrito:

“[...] cada figura parece estar quieta, de pie en su propio espacio. Seurat crea la quietud de la mañana, muy temprano, o bien muy tarde en la noche. Todo está inmovilizado. Las figuras están detenidas. A veces me gustaría conseguir esto”¹²⁷¹.

En este fragmento encontraríamos simultáneamente los sentidos temporales de los tres pliegues: por un lado, el propio Lingwood, a pregunta de Muñoz, le dice que en Seurat “el paso normal del tiempo es sujetado o, como dices, detenido”. Este “paso normal” corresponde al primer pliegue, es decir, al tiempo de la inmanencia auto-satisfecha, que parece ‘normal’ pero que ya está determinado por un modo existencial concreto, más bien inauténtico. Pero, ¿qué sujeta o detiene este avanzar infinito de un tiempo

¹²⁶⁹ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 77.

¹²⁷⁰ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, *Double Bind*, 70.

¹²⁷¹ Lingwood, “22 January 1995”, *Parkett*, 42.

cualitativamente idéntico? Esta infinitud sin centro ni, por tanto, *telos* alguno, acaba por paralizar toda acción, porque todas las acciones dejan de tener valor ni efecto alguno sobre lo real –véase, así, el ejemplo de los personajes de Beckett. Éste es el tiempo del segundo pliegue, tiempo de la espera infinita que en último término es una detención de la posibilidad de una acción verdadera en el tiempo. Por último el tercer pliegue introduciría la suspensión de esta espera para reencontrar el tiempo en un aquí y ahora. Por esto, la detención de las figuras de Muñoz, como las de Seurat, será también una quietud que se encuentra “de pie en su propio espacio”, al modo de Heidegger; esto es, que se enraíza cualitativamente en el mundo, dotándose de un espacio y tiempo propios, ya no determinado por lo cuantitativo al modo de la esencia de la técnica. Este tiempo de suspensión propio del tercer pliegue es identificado con el de los momentos de mayor calma cósmica del día, que serían “la quietud de la mañana, muy temprano, o bien muy tarde en la noche”. Son momentos de una quietud preñada de posibilidad. A la pregunta del propio Muñoz de “¿por qué crees que mi obra trata del silencio?”¹²⁷², Lingwood responde:

“Podría volver a la quietud de Seurat que mencionabas. El silencio es más que la ausencia de ruido. Creo que tus obras condensan la ausencia del ruido de tal manera que convierten el silencio en palpable. Parecen ralentizar las cosas, de tal manera que devienes intensamente consciente de la condición de la escultura y de la condición de ti mismo contemplándola. Y esta condición es la de estar solo”¹²⁷³.

¿Qué quiere decir el propio Lingwood cuando habla de “ruido” en la obra de Muñoz? Creemos que se trata, en realidad, de ruido “existencial”. Este ‘ruido’, que no tiene una definición apropiada en el propio Lingwood, tendría para nosotros dos caras, que corresponden a los dos primeros pliegues. En primer lugar, y de forma casi evidente, sería la propia de la cháchara de la inmanencia auto-satisfecha –tal como queda definida en *Ser y tiempo* de Heidegger– y, por lo tanto, corresponde al primer pliegue. La cháchara es la que se puede observar en las grandes instalaciones de figuras idénticas, como *Many Times* (1999). En segundo lugar tendría que ver con la imposibilidad de tolerar el silencio en la medida en que éste se convierte en signo evidente de la ausencia de fundamento, como sucede para los personajes de Beckett –véase, en especial, el personaje de Winnie en *Días felices*. O también el ruido propio de la carcajada histérica –o psicótica– de los locos que pueblan las obras de Muñoz. De los que se han vuelto locos precisamente por pérdida de su enraizamiento ontológico en el mundo. Así pues, este segundo sentido tendría que ver con la experiencia que propone el segundo pliegue. Por contraste a estos dos tipos de ruido, el silencio que invoca Lingwood tendrá una consistencia previa a éste porque sería ontológicamente más que éste. Convertir “el silencio en palpable” es permitir que aquello que no es ente –que es la raíz ontológica de todo ente– se haga presente a través de éste *como si fuera ente*, de una manera paradójica. Como vemos, las esculturas de Muñoz, estructuradas en función de estos pliegues, son paradójicas de sí, y exploran el límite de la complejidad a partir de una reunión también compleja de los lenguajes artísticos ‘tradicional’ y ‘contemporáneo’.

Sin embargo, y a pesar de estos indicios, el propio Lingwood no parece darse cuenta de lo que está intuyendo. Le dice a Muñoz que “tus esculturas te atraen, te engullen, pero no te dejan ir más allá”¹²⁷⁴. Es natural que “no te dejen ir más allá”, que se constituyan

¹²⁷² Lingwood, “22 January 1995”, *Parkett*, 45.

¹²⁷³ Lingwood, “22 January 1995”, *Parkett*, 45.

¹²⁷⁴ Lingwood, “22 January 1995”, *Parkett*, 45.

en límite *porque todo ente lo es*. Lo principal es que, en tanto que entes, nos permitan escrutar del otro lado de este límite, a la claridad y el silencio de la *Lichtung* en la que estos entes están siendo desocultados. No hace falta acercarse más a ellos, comunicarse con ellos, como Lingwood sugiere. El acercamiento y la comunicación se ha de dar a otro nivel, que es precisamente el del silencio, tal y como el mismo Lingwood sugería. Es decir: esto no es una dialéctica, sino un conjunto de pliegues. El límite del segundo pliegue, que impide el acercamiento, bordea con el tercer pliegue, que sí permite este acercamiento, pero *de otra manera*. Por esto el mismo Muñoz afirma que sus figuras “no toman una posición frontal que requiere de una respuesta. Quizás estemos todos ya cansados de tener que responder a aquello que se expone frente a nosotros. Se está volviendo más y más difícil [...] obtener un retorno para nuestras emociones”¹²⁷⁵. Por esto la respuesta tendrá que ser *lateral* y a partir de la lógica del pliegue.

Citaba Muñoz también más arriba a San Juan de la Cruz, para quien “la piedra angular, la clave de bóveda, el centro, la escultura son lo mismo”¹²⁷⁶. La piedra angular o la clave de bóveda son piezas estructurales paradójicas porque, a pesar de su enorme peso, son el segmento fundamental que permite el sostenimiento de arcos y bóvedas. En este sentido, es la última piedra en colocarse, pero a la vez la primera en importancia, porque sin ella este sostén sería imposible. La paradoja está en que en virtud de su enorme peso permitirán una apariencia de ligereza del arco o de la bóveda. De esta manera, a pesar de ser propiamente centro de la estructura, este centro queda difuminado por el efecto de ligereza del conjunto. Se produce un descentramiento de la importancia de esta pieza central, que es la última y la primera, y que se va a repartir en el conjunto, esto es, en ninguna de las piezas en concreto especialmente. Creemos que, al seleccionar esta metáfora, Muñoz insinúa que la raíz ontológica tiene una función similar con respecto a todo ente.

En “El hijo mayor de Laocoonte” Muñoz cita de nuevo a San Juan de la Cruz:

“Dice San Juan de la Cruz que la llama hiera «*el más profundo centro*». «*Matando muerte en vida la has trocado*». ¿Existe entonces un centro más hondo que el centro mismo? ¿Qué espacio es ese? ¿Cuál es su nombre? Escribe el místico español que no posee otro nombre que «aquello». [...] «Aquello» es lo indecible, lo que no puede ser llamado. Sin embargo, un resquicio, aun estrecho, nos deja San Juan. Si el fuego lo hiera, también lo habita. Y donde mora la llama, lo hace la luz”¹²⁷⁷.

Para nosotros el aserto paradójico acerca de la existencia de “un centro más hondo que el centro mismo” tiene que ver con lo que hemos venido refiriendo a partir de la idea de los tres pliegues. El “centro mismo”, el centro sin más, sería el delimitado por el ‘auto’ de lo ‘autosatisfecho’. Es un centro que se aleja de la posibilidad del “centro más hondo” a partir de una costumbre que pervierte la existencia y la transforma en inauténtica. Porque se aleja de esta raíz ontológica afirmará el místico que “matando muerte en vida la has trocado”. Es decir: rechazando este centro de la inmanencia auto-satisfecha, que en realidad no es vida sino muerte por su alejamiento del verdadero centro, se abre la posibilidad de retorno al “centro más hondo”, a la raíz indecible y misteriosa —exactamente en la misma línea marcada por Amón. La posibilidad de

¹²⁷⁵ Lingwood, “22 January 1995”, *Parkett*, 45.

¹²⁷⁶ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 14; cita de Juan Muñoz, “The best sculpture is a Troy Horse”, *Domus*, No. 659 (Marzo 1985), 77.

¹²⁷⁷ Muñoz, “El hijo mayor de Laocoonte”, en *Juan Muñoz. Sculptures de 1985 à 1987*, 15.

alcanzar este centro es “estrecha” [como lo era el “quizá” del hijo mayor de Laocoonte], pero sin embargo existe. Este centro más profundo, que no podemos determinar, vendrá en este caso descrito a partir de la metáfora de la luz –acercándonos, pues, al sentido etimológico de la *Lichtung* heideggeriana.

En una carta a John Berger Juan Muñoz especula acerca de la singular construcción de un pabellón anexo a una casa, o del otro lado del jardín de esta casa:

“No quiero salir de casa y cruzar el jardín para buscar lo que no he encontrado aquí. Cuando salga de esta habitación donde ahora estoy sentado, y cruce el jardín para alcanzar el pabellón, espero no salir de mi casa como un anciano que vacila entre los sueños y la realidad. No quiero que la casa sea un escondite ridículo donde cobijarme. Quiero cruzar este jardín de noche y, caminando entre los árboles, acercarme a tu edificio, encender la luz y descubrirlo allí yo mismo. Creo que me entenderás si digo que el centro de este pabellón se halla fuera de sí. Precisamente, justo enfrente, justo en esa ventana por donde ahora mismo miro. En el mismo lugar donde escribo esto”¹²⁷⁸.

Dice que “no quier[e] que la casa sea un escondite ridículo donde cobijar[s]e”, es decir, que no quiere que se convierta en un refugio permanente desde el que parece que podemos dominar y tenemos dominado lo ente –el mundo–, al modo de la inmanencia auto-satisfecha. Ésta es la verdadera ilusión: que tenemos dominado el mundo. Esto es análogo a la historia que Muñoz explica en su texto “Segmento”, por el que los aldeanos de un pequeño pueblo en Perú construyen cada año, con vigas procedentes de las casas de cada uno de ellos, una pequeña estructura en la forma de casa simbólica, que sitúan en la plaza central de este pueblo, Zurite.

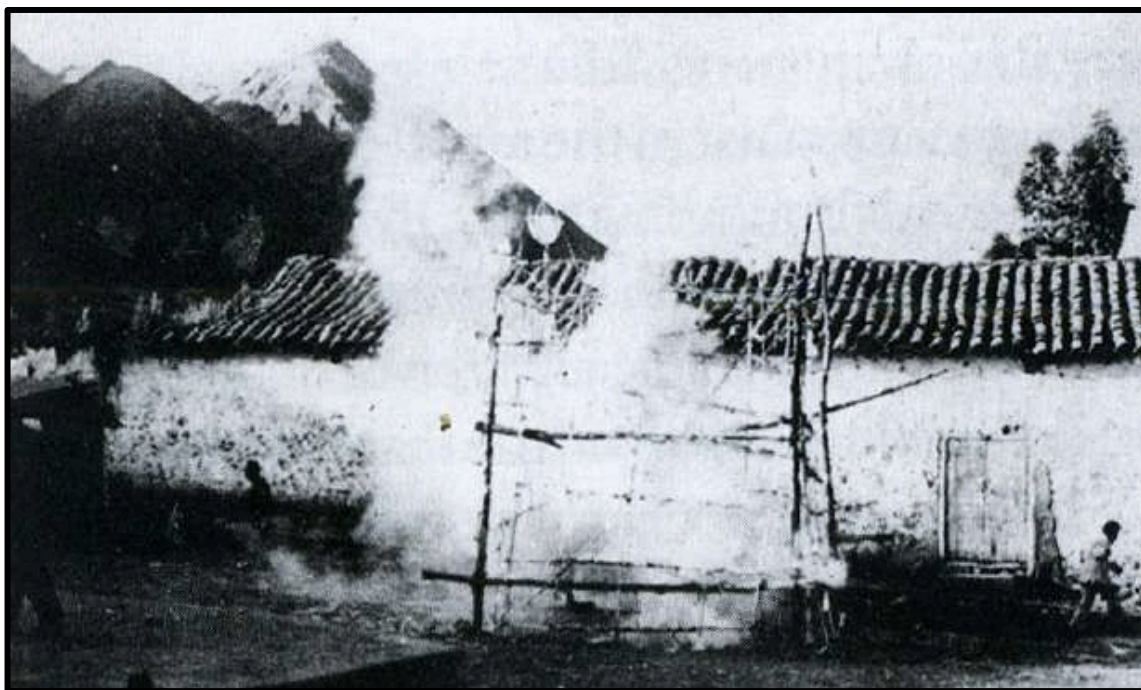


Figura ‘x’.

Quema de la Posa. Imagen proporcionada por el propio autor en *Segmento* (1990)¹²⁷⁹.

¹²⁷⁸ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 42; cita de Juan Muñoz, “Carta a John Berger”, *Sibila*, No. 7 (2001), 55.

¹²⁷⁹ Juan Muñoz, *Segment / Segmento* (Genève: Centre d’Art Contemporain, 1990).

Esta construcción, a pesar de tener un aspecto esquemático, esto es, como una casa dibujada por un niño, y a la que le faltan los cerramientos de las paredes y un techo que cubra de la intemperie –porque se trata tan sólo de vigas cruzadas y trabadas entre sí– produce en su interior el efecto paradójico de la oscuridad. Esto es: se entra en la construcción, denominada Posa, y el aldeano se queda en silencio, absorto en sí mismo en esta oscuridad que le envuelve. Dice Muñoz:

“El campesino peruano, de pie, inmóvil y en silencio en el centro de la Posa; atento, sin futuro porque allí nada lo espera, se ubica en su propio centro”¹²⁸⁰.

Esta descripción es prácticamente idéntica a cómo Muñoz contemplaba la existencia y la presencia de sus propias figuras, que estaban “muy concentradas, como si su fuerza viniera del interior”¹²⁸¹. En cuanto a la “ausencia de futuro”, será exactamente en el mismo sentido postutópico del que ya hemos hablado: no es que no haya futuro, sino que el futuro debe advenir desde la relación con el fundamento en el presente.

Según explica Muñoz, al cabo de un tiempo los aldeanos de Zurite queman esta estructura “con indiferencia”, para volver a reconstruirla al año siguiente –y así sucesivamente. Si esta estructura paradójica, que debería dejar pasar la luz por todas partes pero que sin embargo cuya interioridad se experimenta como oscuridad, se quema anualmente “con indiferencia” no es porque no se crea en la posibilidad del centro, o porque se crea que la idea del centro es inútil y una ficción –al modo de Smithson o Castro Flórez– sino porque se sabe –se experimenta, como parecen hacerlo los aldeanos en su interior– que es perjudicial creer que se pueda *poseer* este centro. De ahí también, creemos, la paradoja del escrito de Muñoz sobre el pabellón: desde esta estructura se descubre que el centro se hallaba en el lugar de partida, en el aquí y ahora desde el que escribe, pero siempre desde fuera de aquél, esto es, excéntricamente, desde el pabellón. Esto significa, al modo heideggeriano, que es imposible atrapar aquello cualitativo que hace a la obra de arte y, por extensión, a aquello que dota de raíz ontológica a todo ente. No significa que no exista porque siempre está más allá de este mundo –como parece creer Castro Flórez–, sino que la naturaleza de su existencia es precisamente ésta. El centro sólo puede ser centro si no lo dominamos, si se nos escapa, como reconoce el propio Muñoz que se le escapa su propia creación al convertirse en ‘extraña’ para sí mismo –es decir, fuente de ‘extrañeza’. El centro se nos escapa por su propia naturaleza, pero *está*.

En la entrevista de 1996 con Lingwood Muñoz mencionaba a Otto Kurz –el mismo a quien dedicó el *Minarete para Otto Kurz* (1986)– cuyas investigaciones tenían que ver “con la prohibición de las imágenes en varias religiones y culturas”¹²⁸². Muñoz afirma que Kurz “buscaba la imagen prohibida [que es] algo que, de alguna manera, no existe. Kurz nunca encontró la imagen prohibida porque tal cosa no existe”¹²⁸³. No existe imagen del corazón de lo real precisamente porque no sería *nada ente*. De ahí también el *Noli me tangere* que comentamos anteriormente: ‘no te aferres a mí’ quiere decir, en este sentido, no te apegues a lo ente, ni siquiera al máximo ente posible –Dios–, porque lo que da ‘vida’ a todo ente no es nada ente, no sería nada a lo que nos podamos aferrar.

¹²⁸⁰ Juan Muñoz, “Segmento”, en *Monólogos y Diálogos*, 82.

¹²⁸¹ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 153.

¹²⁸² Ernst Kris y Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* (New Haven, London: Yale University Press, 1979), “Preface”, XIV.

¹²⁸³ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 36.

Castro Flórez interpreta así la quema de La Posa: “[en la quema de La Posa] se sacrifica lo máspreciado: la casa, el centro del universo”¹²⁸⁴. Como hemos dicho, esto no es del todo cierto: lo que se sacrifica es la falsa ‘casa’ de la inmanencia auto-satisfecha – nuestra ‘circunferencia’ particular, nuestra delimitación mundana arbitraria. Porque se sacrifica esta falsa casa la Posa es construida con un elemento de cada una de las casas de la gente del pueblo. Lo que se sacrifica, pues, es la casa particular de la inmanencia auto-satisfecha, la que nos aísla de los demás, en favor de una verdadera casa común –la raíz ontológica. Es por esto que Muñoz afirmará que “el espacio habitable es el principio básico de mi escultura”¹²⁸⁵. Esto es: frente al segundo pliegue, que nos exponía a un desierto ontológico de la espera infinita del centro, lo que proporciona este tercer pliegue sería en realidad “el principio básico”, que no es otra cosa que la raíz ontológica. Por otro lado, precisamente porque esto que se sacrifica es *inmanencia* el centro estará en otra parte [como en el caso del pabellón de Berger], será ‘trascendente’ a lo sacrificado. En realidad, una vez hecho esto, y sacrificada esta inmanencia, se retorna paradójicamente a otro tipo de inmanencia *que ya estaba* en el principio [como en el caso del relato en torno al pabellón], esto es, estaba ya en todo ente, en donde se puede encontrar un verdadero centro en la medida de su relación con lo ontológico. Por este conjunto de razones, en torno a la relación de lo óptico con lo ontológico, Muñoz dirá esto de la arquitectura de Borromini:

“No hay adoctrinamiento en Borromini, no hay Iglesia Sacra. Por no haber, más allá del efecto luminoso, no hay ni Dios. Todo es epifanía, representación del todo, a través de sí mismo, del misterio de la luz en el espacio”¹²⁸⁶.

Muñoz entiende aquí el “adoctrinamiento” como una forma de inmanencia auto-satisfecha, por la que se parece tener controlado el ente Dios –si bien supremo, pero ente. Por esto mismo dice que en este espacio “no hay ni Dios”, esto es, no se hace necesaria la idea de Dios como algo óptico, en la medida en que parece manifestarse la raíz ontológica –“todo es epifanía [...] misterio de la luz en el espacio”. En la medida en que se manifiesta esta raíz, se da una “representación del todo”, esto es, de todo ente, “a través de sí mismo”, que es la relación entre lo óptico y lo ontológico. Esta idea de la luz como manifestación simbólica de la raíz ontológica ya la vimos en relación a una cita de Muñoz de San Juan de la Cruz, y se relacionó entonces con la idea de *Lichtung* heideggeriana. Es algo análogo a la utilización del ‘silencio palpable’ como metáfora de la raíz ontológica en la obra de Muñoz.

Por otro lado, de la carta que le escribió Muñoz a John Berger nos faltaba comentar el fragmento en el que se dice no querer ser “como un anciano que vacila entre los sueños y la realidad”. Creemos que la idea de lo ‘anciano’ no refiere propiamente a la edad más avanzada, sino que también sería una metáfora del principio entrópico que nos arrebata la vida lentamente en la medida en que nos aleja de la fuente ontológica. Esto significa que el centro ontológico debe ser algo no sólo vivo, sino vivificante. El mismo Muñoz decía, en relación a las metáforas de San Juan, que “donde mora la llama, lo hace la luz”. La “llama” es, pues, el símbolo de esto vivificante, de esto que disipa el frío de un mundo cercado por las esferas gnósticas. Por otro lado, lo vivo es lo que se mueve –lo

¹²⁸⁴ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 44, nota 6.

¹²⁸⁵ Carrillo de Albornoz, “Juan Muñoz: más allá de la escultura”, 73.

¹²⁸⁶ Muñoz, “También... de la luminosa opacidad de los signos”, en *Juan Muñoz. Sculptures de 1985 à 1987*, 16.

libre— y, por esto, la circunferencia es ilocalizable, siempre pareciendo estar en otro lado. Y sin embargo el centro persiste, porque está aquí y ahora, en este cuerpo que no es el de un anciano mientras se esté en él —el tiempo entrópico del segundo pliegue se detiene, como para el aldeano de Zurite dentro de La Posa.

Afirma Castro Flórez que Muñoz “ingresa en la *estética del nihilismo*”¹²⁸⁷. Y lo cita:

“Mi trabajo versa sobre un hombre en una habitación oscura, esperando la *nada*”¹²⁸⁸.

A modo de advertencia, ya vimos cómo Muñoz distinguía entre el vacío-vacío y el vacío en donde previamente había habido algo, y que, por esto, quedaba como ‘imantado’. Después de lo que hemos estado desgranando, creemos que esta imantación puede ser tomada al modo del recuerdo de la anterior presencia de la raíz ontológica —del mismo modo que, para Heidegger, todo modo de desocultamiento, sea éste el de la esencia de la técnica, guarda en sí el recuerdo al verdadero desocultamiento, que es el propiciado por la diferencia ontológica. También hemos visto que el valor de “un hombre en una habitación oscura”, por ejemplo, el del zuriteño en la Posa, no tiene que ver con una ‘nada’ nihilista, sino al contrario, tenía que ver con una nada que solamente parece ‘nada’ porque *no es nada ente*. De manera análoga, al hablar de la epifanía en la arquitectura de Borromini, Muñoz resalta que “para que la epifanía aparezca iluminada, el espectador debe ser colocado en la sombra”¹²⁸⁹. Vemos, pues, que el valor de esta oscuridad no es en este caso el mostrado por los interiores burgueses en los *Raincoat Drawings*, que pertenecían al desierto de lo ontológico, en este caso el del mundo interior de la psique humana, sino exactamente el valor contrapuesto. Si el que está en una habitación oscura espera ‘la nada’ es porque, como decía el propio Muñoz en relación al zuriteño, no habría ‘nada’ que esperar, porque lo que se espera no es nada ente y, por esto, *ya estaría presente*. Consideramos demostrado, después de todo lo visto y explicado, que Castro Flórez se equivoca en su análisis de los motivos profundos de la obra de Muñoz.

En la medida de la presencia de esta raíz ontológica, que no es ‘nada’ porque no es ningún ente, habría que entender las siguientes declaraciones de Muñoz. Frente a lo defendido y propugnado por la estética minimalista, que cifraba en lo perceptivo la capacidad de participación del espectador, Muñoz declara que “la convicción tiene que originarse en la mirada, porque ahora no creemos en otra cosa que en nuestros ojos —y muy pronto vamos a desconfiar de ellos también”¹²⁹⁰. Esto se podría entender de la siguiente manera: el trayecto entre los pliegues comienza a partir de la convicción de que la ilusión artística presentada por Muñoz es real, y que se sostiene por sí misma. Sin embargo, en relación con el primer pliegue esta convicción será superficial, y por esto se corresponde con el modo de existencia más superficial, que es el de la inmanencia auto-satisfecha. En el segundo pliegue cae la máscara de la superficialidad, pero entonces emerge, con una realidad todavía más poderosa, la apariencia del vacío y del *nihil*, sea en las instalaciones con objetos o con figuras. En la medida en que en este segundo pliegue se nos rechaza de forma constante, dejándonos expuestos, este vacío parece también sostenerse con una firmeza absoluta. Sin embargo, en la entrevista de

¹²⁸⁷ Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 34.

¹²⁸⁸ Citado en Castro Flórez, *El espacio inquietante*, 33.

¹²⁸⁹ Muñoz, “También... de la luminosa opacidad de los signos”, en *Juan Muñoz. Sculptures de 1985 à 1987*, 16.

¹²⁹⁰ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, *Double Bind*, 74.

septiembre de 2000 con Paul Schimmel Muñoz afirmará que los suelos ópticos “te cuentan que no deberías fiarte de tus ojos, que ponen en cuestión el acto de mirar”¹²⁹¹. Esto se liga con la última frase de la cita anterior, que decía que “muy pronto vamos a desconfiar de ellos [los ojos] también”. Esta desconfianza *última* en el sentido en el que habíamos confiado *primero* sólo devendrá posible en este tercer pliegue, y precisamente en la medida en que lo que se quiere implicar es una ‘nada’ porque no es nada ente y, por lo tanto, no puede ser ‘visto’ en tanto que tal. Por otro lado, esto ya se vio también en la crítica de Richard Serra a las piezas minimalistas, e implicará que debemos estar más atentos a otro tipo de percepción, que combina a la vez lo interno y lo externo –una percepción que puede ser llamada ‘corporal’, pero que en realidad implica de manera holística al ser entero, en la medida en que tiene que ver con lo que determina al ente en tanto que ente, y que atañe principalmente al ente que es el ser humano en la medida de su relación especial con lo ontológico. En este sentido, cuando Lingwood afirma que “la obra puede estar ahí, frente a nosotros, pero también está en todas partes, ante nuestros ojos, aunque más allá del alcance de la vista”¹²⁹², parece intuir lo que estamos diciendo –que la raíz ontológica, en tanto que no es ente alguno, “está en todas partes, ante nuestros ojos, aunque más allá del alcance de la vista”. Es algo que se percibiría con el ser entero si se es capaz de doblar la esquina que lleva del segundo al tercer pliegue. La oscuridad de la que hablaba Muñoz en Borromini y en la Posa es el mismo argumento presentado al revés, porque implica no tanto dejar de utilizar el sentido de la vista, sino ampliar la capacidad perceptiva hasta el rango de lo ontológico.

La propuesta de Muñoz, pues, consiste en un no dar por seguro ni el mero ‘sí’ –inmanencia auto-satisfecha– ni el mero ‘no’ –condición entrópica del mundo. A situarse en la suspensión de ambos términos hacia la experiencia de una paradoja irresoluble, pero sin embargo experimentable a partir de este tercer pliegue. Muñoz responde a Lingwood que su intención, más allá de la palabra ‘creer’, que es “una palabra tan difícil”, consistiría en conseguir “la suspensión de la incredulidad” [*the suspension of disbelief*]. Y aclara: “aunque sea un cliché, todavía es relevante: dejar ir aquello que ya conoces, aunque sea por un momento”. De ahí precisamente que tengamos que “desconfiar” de nuestros propios ojos, para pasar a ‘creer’ o experimentar el fundamento de lo real desde lo que tiene un alcance holístico. Por esto Muñoz, en un momento muy cercano al que por desgracia se convertirá en el punto final a su carrera –pues su muerte se produciría tan sólo tres meses después de estas palabras¹²⁹³– recordará una tarde lejana en el Madrid de finales de los sesenta, cuando su maestro Santiago Amón le mostró un libro con imágenes de las pinturas de Mondrian, y le ordenó: “Ahógate” –o bien: “sumérgete” o “húndete”, pues el original inglés es “drown”, que puede tener ambos sentidos. El ‘ahogarse’ implicaría el matiz de desprenderse de un ego forjado por la costumbre, el ego de la inmanencia auto-satisfecha, el “dejar ir” lo ya conocido, mientras que el ‘sumergirse’ conllevaría acceder a un fondo primordial que, por lo que sabemos del pensamiento y las enseñanzas de Amón, y a partir de su preferencia por las primeras vanguardias abstractas y por Heidegger como mentor filosófico, referiría a la matriz ontológica de todo lo ente –así, un ‘sumergirse’ o ‘ahogarse’ a partir de la metáfora acuática del útero materno, o del

¹²⁹¹ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, Hirshhorn Museum.

¹²⁹² Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 14.

¹²⁹³ En la entrevista con Paul Schimmel, del 18 de septiembre del año 2000, Muñoz también recuerda a Amón con cariño y vividez, y comenta que gracias a éste “llegó a admirar la profunda creencia y la pasión por el arte de Mondrian. [Yo] Estaba [profundamente] conmovido por su obra” [Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, Hirshhorn Museum].

famoso *tuffatore* pintado en una tumba de Paestum. Así, entre el segundo y el tercer pliegue, el desierto de lo ontológico toma dos valores muy diferentes y aún opuestos entre sí: no es lo mismo el desierto mentado por Malevich que el propio del Minimal, como bien sabía Amón. Muñoz continúa: “Yo no lo entendí entonces, pero tenía razón. Es todo lo que puedes hacer. O bien te ahogas/sumerges o bien no lo haces”¹²⁹⁴. Pero, de nuevo, este ‘ahogarse’, este ‘crear por un momento’, no es del que partíamos en un primer momento, el propio de la inmanencia auto-satisfecha, sino el que ha transitado ya a través del segundo pliegue, poniéndose en absoluto riesgo existencial, y ha conocido la sombra del desierto ontológico. Sucede, pues, que para experimentar lo que propone el tercer pliegue hay que *disponerse* (otro ‘stellen’ diferente del que implica la *Ge-stell*) correctamente para ello, y este disponerse será *quedarse a disposición* de lo ontológico a la manera heideggeriana. Decía Muñoz que “construyo estas obras para explicarme cosas que no puedo entender de otra manera. La obra debe permanecer siempre enigmática para mí. [...] También debería permanecer separada”¹²⁹⁵. Esta separación tiene dos sentidos: en primer lugar implica que el propio artista no puede acostumbrarse a su propia obra, esto es, por así decirlo, *rutinizarla* en una repetición hasta el infinito de ella misma; si esto ocurre sería el propio artista el que caería en la tentación de la inmanencia auto-satisfecha –como, por otro lado, sucede ya sucedido con muchos artistas que han obtenido un cierto éxito en sus carreras. En la medida en que uno se emula a sí mismo o se repite con ligeras variaciones, se pierde toda capacidad para el enigma, pues todo queda siempre a la vista del centro absoluto que constituye el yo en este modo de existencia. El otro sentido de esta separación tiene que ver con la esencia del enigma, que está fundamentada en la diferencia ontológica: es esto ontológico lo que, como hemos visto, se mantiene ‘separado’ de lo óntico y, por lo tanto, no puede ser captado propiamente en tanto que tal.

Si lo pensamos bien, la “lateralidad” propia del iglú de Merz es también la manera propia de entrada del espectador en el pliegue y, especialmente, en este tercero y último, que se basa en lo paradójico. La lateralidad implica que aquello a lo que se accede vivencialmente no puede ser captado o dominado al modo de la técnica –siempre se nos va a escapar por un lado o por otro, de una manera o de otra, y su extrañeza será siempre irreductible.

Citábamos una declaración de Muñoz en el primer apartado de este capítulo por el que “cualquier situación normal está preparada para que algo suceda”¹²⁹⁶. Pero, ¿qué es esto que puede suceder? Hemos intentado describirlo en este apartado: la manifestación de la relación entre lo óntico y lo ontológico, en la cual Amón animaba a “ahogarse”, puesto que sería, para él, sinónimo de fuente vital. En “El origen de la obra de arte” dice Heidegger que:

“La ocultación [ontológica] se oculta y se disimula ella misma. Esta quiere decir que el lugar abierto en el centro del ente, el campo luminoso, no es un escenario fijo, con el telón siempre levantado, en el que el drama del ente tiene lugar. Antes bien la iluminación sólo se efectúa en la forma de esta doble ocultación. La desocultación del ente no es jamás tan sólo un estado existente, sino un acontecimiento”¹²⁹⁷.

¹²⁹⁴ Lingwood, “A Conversation, May 2001”, *Double Bind*, 74.

¹²⁹⁵ Lingwood, “22 January 1995”, *Parkett*, 42.

¹²⁹⁶ Lingwood, “22 January 1995”, *Parkett*, 44.

¹²⁹⁷ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 87-8.

Frente a la postura marxista de Jameson, que afirma que “que la cultura se haya *vuelto* material nos ha permitido entender que siempre *fue* material, o materialista, en sus estructuras y funciones”¹²⁹⁸, Muñoz parece oponer un ámbito que se relaciona, a través de lo material, con lo inmaterial y específicamente con lo previo a toda materialidad, o lo que desoculta la materialidad de todo ente no como “un estado existente, sino un acontecimiento”. En este punto resulta apropiado recordar la definición de arte que daba Santiago Amón y que vimos al principio de la tesis:

“La obra de arte no es, precisamente, el objeto situado ahí, sino, y ante todo, el acontecimiento que se teje entre la particular energía que ese objeto posee y las reacciones psíquicas que desata de parte de quien lo contempla. [...] Porque es esa interna energía, concentrada, acumulada, acrecida en el poso de su intrínseca duración, la que desata en el contemplador todo un caudal de reacciones psíquicas, la que, en suma, provoca el acontecimiento característico de la verdadera obra de arte”¹²⁹⁹.

En el caso de la obra de Muñoz, parece que “la particular energía que ese objeto posee” tiene que ver, en primer término, con estos tres pliegues que dan lugar a diferentes densidades de espacio y de tiempo, y que, por lo tanto, nos llevan a un tránsito o un camino de experimentación. En virtud de esta experimentación, que siempre dependerá de la reacción e interpretación particular de cada espectador, se daría este “caudal de reacciones psíquicas”, sumamente rico debido a su complejidad interna, que hasta puede implicar e implica contradicción. Sin embargo esto no sería suficiente para explicar el “acontecimiento”, que sólo es posible a partir de la determinación del tercer pliegue, y que revela para cada ente –cada escultura en Muñoz, especialmente las de tipo figurativo– la “interna energía, concentrada, acumulada, acrecida en el poso de su intrínseca duración”¹³⁰⁰. Esta duración es la propia de la quietud profunda de las figuras, de su estar concentradas hacia su propio interior. Recordemos una declaración prácticamente análoga de Muñoz, realizada a James Lingwood, por la que sus piezas debían desprender una “energía increíble” que “emana[ría] constantemente”¹³⁰¹.

Decía Jameson que “la utopía de una renovación de la percepción no tiene cabida [en el mundo posmoderno, pues] no está claro por qué, en un entorno de puros simulacros e imágenes publicitarias, habríamos de desear que se agudizase y renovara nuestra percepción de estas cosas”¹³⁰². En este sentido, Jameson afirma también que el mejor arte posmodernista “reconduce su propia tensión hacia la noción misma de diferencia”¹³⁰³. Pero no diferencia perceptiva como en el Minimal, sino diferencia más allá de todo fundamento o estabilidad al modo deleuziano. Nosotros creemos que la diferencia de la que habla Muñoz en su obra no es la posmoderna jamesoniana, de-fundamentada, sino la que le inculcó Amón y que es propia del arte moderno, y que

¹²⁹⁸ Jameson, “El surrealismo sin el inconsciente”, en *Teoría de la postmodernidad*, 97.

¹²⁹⁹ Santiago Amón, “Antonio López García y su obra artística”. *Revista de Occidente*, Tercera Época, No. 19 (Mayo 1977): 30-59.

¹³⁰⁰ De esto parece hablar también Octavio Paz en su poema “El mismo tiempo” (en *Días hábiles* (1958-1961)): “Yo no escribo para matar al tiempo / ni para revivirlo / escribo para que me viva y reviva. // Cada gota de agua / un ojo fijo / el peso de la enorme hermosura / sobre cada pupila abierta // Realidad suspendida / en el tallo del tiempo / la belleza no pesa / Reflejo sosegado / tiempo y belleza son lo mismo. // No lo maravilloso presentado / lo presente sentido / la presencia sin más / nada más pleno colmado [...] // Dentro del tiempo hay otro tiempo / quieto / sin horas ni peso ni sombra / sin pasado o futuro / sólo vivo”.

¹³⁰¹ Lingwood, “Una conversación, septiembre 1996”, en *Monólogos y Diálogos*, 37.

¹³⁰² Jameson, “Equivalentes espaciales en el sistema mundial”, en *Teoría de la postmodernidad*, 148.

¹³⁰³ Jameson, *El posmodernismo*, 73.

encontramos en Heidegger. La diferencia ontológica, sustancial. La que pertenece, como decía Heidegger, “únicamente [...] al reino que se abre por medio de ella”¹³⁰⁴.

Sostiene Amón también lo siguiente:

“Un acontecimiento se hace más presente y embargante si se produce, rotundo e insensible, despojado de toda anécdota particularizada, de todo argumento encuadrable en la memoria. De la condición, por ejemplo, del amanecer es su insensible, paulatino, diario y asombroso advenimiento. Y la primavera aparece, según sagaz advertencia de Machado, sin que nadie acierte a explicar cómo acaeció su llegada”¹³⁰⁵.

De Muñoz se ha dicho precisamente que es ‘narrativo’. Sin embargo, su manifestación de lo narrativo se lleva al límite de la sublimación, de tal manera que se presenta más bien en cada pliegue una condición general, “despojado de toda anécdota particularizada” –la de la inmanencia auto-satisfecha de positividad superficial en el primer pliegue y la de la existencia trágica de negatividad radical en el segundo pliegue. Esto sienta la base para que se pueda producir, como dice Amón, con verdadera fuerza y poder el “acontecimiento” estético-existencial de la obra de Muñoz, propio del tercer pliegue –cuando lo hace, porque como bien afirmamos esto dependerá de la propia posibilidad interior de cada espectador: se trata de un recorrido en pliegues, que requerirá del espectador un papel activo de pliegue y despliegue. En virtud de esta búsqueda, y de este efecto final, Muñoz siempre ha buscado “una imagen cero” o “neutra” de “la figura humana”¹³⁰⁶. A Jean-Marc Poinot le comenta, de forma similar, que “yo creo que en la figura humana debe existir una posibilidad similar de cero de significación. No me refiero a su fisicalidad, o a su corporeidad sino a la imagen del hombre”¹³⁰⁷. Esta neutralidad buscada por Muñoz le permite establecerla como polisémica, como lugar de encuentro para los tres pliegues: puede ser el yo monótono e inauténtico del primer pliegue, así como el yo ontológicamente neutralizado por la entropía del segundo pliegue. Por último, puede ser el principio para una nueva imagen del hombre en el tercer pliegue.



Figura ‘x’.

Juan Muñoz, *Five Seated Figures* (1996).

Resina de poliéster, espejo. Cada figura 110 x 68 x 60 cm. MNCARS

¹³⁰⁴ Heidegger, “Origen de la obra de arte”, 70.

¹³⁰⁵ Amón, “Chillida: el peine del viento”.

¹³⁰⁶ Jiménez, “La reinención del hombre”, 40.

¹³⁰⁷ Poinot, “Diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot”, 14.

Además, esta desnudez va a ser la propia precisamente de la raíz ontológica, que sería lo ‘neutro’ de por sí, en la medida en que sirve a todo ente por igual. Vemos, pues, que Muñoz establece una base perfecta para que se produzca el “acontecimiento”. A propósito de Heidegger, Amón se inquiere si “la pregunta, [es] en sí, una forma de conocimiento”. Y se responde a sí mismo que sí, en la medida en que “el destino de la interrogación sea la vida misma”¹³⁰⁸. ¿No es el arte de Muñoz un arte profundamente interrogativo al modo heideggeriano, en el que se exploran las posibilidades existenciales humanas de la forma más inteligente y profunda, y cuyo destino es “la vida misma”, en la manifestación que le es más propia, que sería este “acontecimiento”?

Decía Lingwood que las piezas del tipo *Conversation Piece* –en especial la instalada en el IMMA de Dublín en 1994 (cf. fig. ‘x’)– “convertían el tiempo en tridimensional”. Y continuaba: “Había un suspense en la obra”¹³⁰⁹. El “suspense” o “tensión” no implica un recorrido narrativo al modo tradicional, sino que es el que necesitan los pliegues para sostenerse simultáneamente entre sí. Se pasaría, pues, del plano determinado por la existencia banal e inauténtica, al desierto determinado por el marco de la *Gestell* –que suponía una espera infinita de culminación de cualquier tipo,– a una tridimensionalidad existencial, en que quedaría de nuevo abierta la posibilidad de recuperación de lo ontológico para lo óntico a través del trayecto realizado por el espectador –y a diferencia del Minimal, esta vez sí verdadero sujeto de la escultura o de la instalación. Decía Lingwood, en relación a las figuras de Seurat, que la obra de Muñoz señalaba a lo existencial como “condición [...] de estar solo”¹³¹⁰. Este protagonismo no es el falso centramiento del ego en la inmanencia auto-satisfecha; tampoco es el que invocó Pascal y que citó Smithson como signo propio de la entropía inmanente. Sino que es el de una (nueva) autonomía, a la vez centrada y descentrada, con base en la raíz ontológica. Una verdadera ‘actividad’ y ‘activación’ que suponen que se retoma la conciencia del sí, que se pasa a desempeñar un verdadero papel activo. Esta ‘actividad’ no será ‘heroica’ al modo tradicional, sino como decimos, a la vez centrada y descentrada. Esta soledad puede ahora adquirir una cualidad diferente, pues puede palpar o intuir con los sentidos internos la patencia de lo ontológico –que es exactamente lo que reclamaba Amón para los verdaderos artistas. No podrá poseerlo, acumularlo ni asignarle nombre o adjetivo alguno, pero quizás por primera vez podrá sentirse junto a ello.

En este sentido, se establece la posibilidad de *un nuevo tipo de centramiento* del sujeto, como de una nueva autosuficiencia. Es esta autosuficiencia la que permite superar la negación del segundo pliegue para mirarla desde fuera como un mero simulacro, reconociendo que sólo tendrá poder sobre nosotros en la medida en que persistamos en el antiguo modelo de sujeto (de autocentramiento egoico o monádico y de autosuficiencia que corta los lazos con los demás). Esto sería, en cierta manera, una recuperación de la idea del hombre y de lo humano (cf. Heidegger y “Carta sobre el humanismo”). No de un superhombre, sino de algo más modesto pero probablemente más ajustado a su esencia, consciente del juego de los pliegues, del riesgo de cada uno de ellos.

Ya hemos hablado de la concepción del tiempo a que da lugar el tercer pliegue, pero, ¿qué sucede respecto del espacio? Paul Schimmel afirma que Muñoz “toma [la] reverencia espiritual por el espacio [de los artistas que considera que pertenecen al tipo

¹³⁰⁸ Amón, “El arte y el espacio”.

¹³⁰⁹ Ambas en Lingwood, “22 January 1995”, *Parkett*, 42.

¹³¹⁰ Lingwood, “22 January 1995”, *Parkett*, 45.

del «heroísmo monumental») y le da la vuelta convirtiéndolo en un escenario [*set*]¹³¹¹. No parece entender que la conversión del espacio en un escenario –o incluso ‘plató’– será lo propio de tan sólo *uno de los pliegues* de la obra de Muñoz y que, además, esta ilusión se confronta necesariamente con unos precedentes históricos, que Muñoz quiere hacer aquí patentes. Esta falta de comprensión de la obra de Muñoz se pone aún más de manifiesto cuando Schimmel quiere hacer de Muñoz un postmoderno, y Muñoz replica que “el postmodernismo ha existido siempre como una crítica del modernismo, y yo no tengo crítica. Estoy perfectamente encuadrado en la misma historia en que están los artistas modernos. Puedo volver a Edvard Munch, de la misma manera que puedo volver a Jasper Johns”¹³¹². Es decir, Muñoz valorará por encima de todo la obra en tanto que tal a la manera modernista –de ahí que no tolere que se la pueda tocar físicamente: la obra ha de ser siempre autónoma respecto a su espectador en todos los sentidos.

En este sentido, y por comparación con Schimmel, James Lingwood –como también Amón, como veremos– establece la pauta fundamental, afirmando que “la naturaleza del espacio, y cómo la escultura podía crearlo más que simplemente ocuparlo y cómo podía ser experimentado corporalmente tanto como visualmente, era de gran interés para Juan”¹³¹³. Esto sitúa a Muñoz, como ya hemos dicho, en la senda de los objetivos de la obra de Richard Serra, pero a partir de unos medios muy diferentes. En el *Timeo* de Platón se da famosamente una definición de *chora* como “el espaciamiento que es la condición de posibilidad para que todo pueda tener lugar, para que pueda ser inscrito todo”¹³¹⁴. Pero, sin embargo, ¿no supera a esta idea platónica la noción de espaciamiento heideggeriano en la *Lichtung*? Pues, en vez de constituirse, como la *chora*, en marco pasivo y puramente receptivo –y por más que se encuentre más allá de lo sensible y de lo inteligible– la *Lichtung* se conforma como una activación del espacio en virtud de su pura apertura, que va conjunta a la del desocultamiento del propio ente. Se trata, como dice Lingwood, de ‘crear espacio más que ocuparlo’ –caso este último que era el propio de la pieza minimalista. Esta creación del espacio en Muñoz parte de las diferentes densidades y compactaciones que, exactamente igual para el tiempo, son propios de cada pliegue. Esta creación será, pues, paradójica: pues en el primer pliegue el espacio es una mera extensión del ego, que implicaba una isotropía a partir de cada centro egoico; se trataba, pues, de un espacio ficticio en la medida en que no era compartido por ningún otro ente sino en la medida en que podía relacionarse con este ego central –es la postura existencial del que considera que el mundo empieza con el nacimiento de uno mismo. En el segundo pliegue el espacio implicado es el de la infinitud isotrópica; un espacio del exceso que, por esto, acaba por paralizar a todo ente, que no puede ser desocultado en él porque no se permite irregularidad cualitativa alguna en este plano. Como no puede ser desocultado, tampoco puede propiamente ser ‘activado’ en este espacio. Por último, está un espaciar que Heidegger nombra a partir de su idea de ‘comarca’ [*Gegend*], que, como dice Amón, es “la plenitud del espacio creado por la múltiple relación de tod[o]s [los entes] en el ámbito de la gran comarca, en la palma de la libre anchura”¹³¹⁵. Es decir, es lo que se establece en la relación entre lo óntico –todos los entes– y lo ontológico, cuya plenitud se muestra en que tiene la medida justa para cada uno de los entes –según lo que Heidegger denomina *Ereignis*, o ‘acaecimiento apropiador’, esto es, acontecimiento que desoculta a cada ente y lo hace

¹³¹¹ Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, Hirshhorn Museum.

¹³¹² Schimmel, “An Interview with Juan Muñoz”, Hirshhorn Museum.

¹³¹³ Lingwood, “The Restless Storyteller”.

¹³¹⁴ Jacques Derrida y Peter Eisenman, *Chora L Works* (New York: The Monacelli Press, 1997), 3.

¹³¹⁵ Amón, “Chillida: el peine del viento”.

‘propio’ de sí en este desocultarse. A modo de resumen, en “Laberinto espacio del arte” afirma Amón:

“El lugar, así entendido, no se halla propiamente en el espacio (cual acontece en la concepción físico-técnica); es más bien el espacio el que surge y se despliega como creado por los lugares de una comarca”¹³¹⁶.

En su artículo “Subirachs”, Amón precisa que todo objeto, al fin y al cabo, y por su misma naturaleza material, ocupa espacio. Por esto la escultura, en tanto que objeto de una categoría especial, no puede limitarse a ocupar espacio de la misma manera. Se tratará, por el contrario, de ‘abrir’ un espacio que no existía hasta el momento de la emergencia de la obra –se trata, en resumen, de ‘hacer el mundo más grande’, como decía Muñoz. Sólo un espacio de este tipo puede ser, quizás, el afín a espectador, escultor y arquitecto, como proponía o sugería Muñoz en su texto “Notas afines a tres” –en el catálogo de la exposición *Correspondencias*. La articulación total de este tipo de espacio permite que no haya o exista *espacio residual* en las instalaciones –de la misma manera que, para Heidegger, en la obra de arte no se ‘gastaba’ propiamente materia o material. Todo es un centro paradójico. A diferencia de la extensión cartesiana, que está de sí separada de la *res cogitans*, la infinitud de este centro des-centrado no nos aparecerá jamás desaforada, porque no está separada de nosotros –nosotros somos uno de los centros de esta extensa red interconectada.



Figura ‘x’.
Juan Muñoz,
One Laughing at the Red Ball
(2000).
Resina de poliéster, silla de
hierro y cuero, bola pintada
con pintura roja.
117 x 48 x 60 cm.

En su poética de la complejidad y la contradicción, Robert Venturi afirma que la “irracionalidad aparente de una parte estará justificada por la racionalidad resultante del conjunto”¹³¹⁷. En este sentido, los dos primeros pliegues quedarán como propios de la irracionalidad, no compositiva, pero sí existencial: el primer pliegue sería irracional en la medida en que se establece en una positividad

¹³¹⁶ Amón, “Laberinto espacio del arte”, *Correspondencias*, 13.

¹³¹⁷ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 25.

superficial que prefiere ignorar todo aquello que no tenga que ver con esta superficialidad centrada en sí mismo; el segundo pliegue muestra la irracionalidad de un mundo en el que no resulta posible establecer una raíz ontológica, o una esfera inmune –irracionalidad que manifiestan tanto los personajes de Beckett como buena parte de las figuras de Muñoz (cf. fig. ‘x’).

Estas dos irracionalidades parciales se sostendrían en virtud de que el conjunto de pliegues sí muestra una estructura lógica de funcionamiento, que es la que liga a los pliegues entre sí. En último término, ni siquiera el tercer pliegue muestra una racionalidad diáfana, porque en su base se encuentra una paradoja irresoluble. Así, y a pesar de que los planteamientos de cada pliegue, como el espacio y el tiempo que implican cada uno de ellos, son muy diferentes entre sí, la lógica del pliegue permite que se sostenga una racionalidad de conjunto. Por comparación con la unidad gestáltica básica –del Minimal o de la arquitectura ortodoxa moderna– es “difícil” alcanzarlo en tanto que *todo reunido*, en tanto que parece que la unidad de sentido no se alcanza y que lo que domina es la disgregación –una disgregación que afecta al mismo espectador, que se ve desplazado en virtud del segundo pliegue. Sin embargo, el tercer pliegue, y lo que aparece con él, es lo que proporciona unidad y “da [...] fuerza” –como dice Heckscher– al conjunto en tanto que tal. La cercanía de esta disgregación es tan cierta como la cercanía de esto que proporciona unidad, precisamente por la misma naturaleza de esto que proporciona unidad. En este sentido se parece cumplir la exigencia de Venturi para la poética de la complejidad y la contradicción que, según él, “tiene una obligación especial hacia el todo [en la que] su verdad debe estar en su totalidad o su implicación de una totalidad. Debe encarnar la difícil unidad de la inclusión más que la fácil unidad de la exclusión”¹³¹⁸. En este sentido, el tercer pliegue no excluye a los otros dos, sino que los incluye en la lógica de conjunto. En cualquier caso, el tercer pliegue se constituiría en límite para los otros dos pliegues en la medida en que contiene o limita tanto la infinitud de radio corto en que se sumergía la falsa inmanencia (de ‘radio corto’ en la medida en que era una proyección del propio yo centrado; en las instalaciones de Muñoz esto manifestaba claramente en una obra como *Many Times* (1999) (cf. fig. ‘x’), como la infinitud de radio largo del desierto ontológico del segundo pliegue (de ‘radio largo’ en la medida en que espacio y tiempo no encontraban posibilidad de centro alguno en la cercanía, lo que les conminaba a un error perpetuo).

Venturi sostiene, además, que “los dobles significados inherentes al fenómeno *both/and* pueden implicar tanto metamorfosis como contradicción”¹³¹⁹. Aquí Venturi quiere decir con ‘metamorfosis’ que el sentido perceptivo (o interpretativo) predominante puede cambiar: ahora puede ser uno, y luego éste mismo puede transformarse en otro. O bien, ambos pueden ser simultáneamente contradictorios el uno con el otro, manteniéndose al mismo tiempo en un equilibrio incómodo. Creemos que esta simultaneidad está presente en los pliegues de Muñoz: nada los elimina, sino que como decimos se sostienen entre sí sin desaparecer, y depende de cada espectador establecer el orden en el que se los va a encontrar y cómo los va a experimentar. Si Muñoz es capaz de triunfar en su pliegue final será porque nos ofrece simultáneamente el trayecto completo entre los pliegues, “triunfando sobre los aparentemente contradictorios y conflictivos elementos de la experiencia unificándolos en un nuevo modelo”. Por esta razón, el recorrido estético-existencial de la obra de Muñoz no es unidireccional –en el que del primer pliegue se pase necesariamente al segundo, etc., a pesar de la nomenclatura numérica que hemos

¹³¹⁸ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 16; luego también en 88.

¹³¹⁹ Venturi, *Complexity and Contradiction*, 32.

utilizado– o no sólo unidireccional (*both/and*) en la medida en que el último pliegue implicará una llegada al ámbito de un centro descentrado que, de por sí, no tiene dirección posible. Esta dirección que es no-dirección posibilita en último término la libertad del espectador entre los pliegues. Este centro descentrado es el punto de fuga – ya no meramente óptico– que ofrece Muñoz a sus espectadores. Lo óptico era signo del dominio, mientras que esto no-óptico se sitúa más allá de la posibilidad del dominio del espectador –que le des-centra de nuevo, sin embargo centrándole en la raíz ontológica.

El tipo de descentramiento paradójico que utiliza Muñoz como lógica profunda para este tercer pliegue está más cercano al que invoca Heidegger –cuya filosofía de la diferencia se ha utilizado como base desde el principio de la tesis, pero especialmente en este apartado– que el que presupone Venturi y Scott Brown. Estos dos arquitectos – por ejemplo, en “Pop Art, permisión y planeamiento”– están a favor de un urbanismo “no directivo”¹³²⁰, no jerárquico, o descentrado, al modo de los planificadores provenientes de la sociología, y oponiéndose al propugnado por la élite formada propiamente en arquitectura. Sin embargo, el tipo de espacio urbano que acabarán por alabar será una “zona urbana indiferenciada”¹³²¹ del tipo que se puede observar en el gran Los Ángeles, que es el que, según ellos, permitiría con mayor facilidad y flexibilidad la expresión de esto no-jerárquico o no-directivo.



Figura ‘x’. Juan Muñoz, *Many Times* (1999).

Lienzo, pigmento natural y resina de poliéster. Dimensiones variables.
50 figuras, cada figura 145 x 40 x 40 cm. aprox. Glenstone Foundation.

En la obra de Muñoz encontramos lo indiferenciado, sin ir más lejos, en la trama de los suelos ópticos, pero también en los rostros de sus figuras (cf. fig. ‘x’), como por ejemplo las ‘chinas’ que, no por casualidad, se dispondrán también en el espacio de la sala según una dispersión sin orden alguno, o con un orden aparente que se disuelve cuando es examinado de cerca. Por esto, y a diferencia de Venturi y Scott Brown, creemos que lo indiferenciado en Muñoz ha de atravesar en primer lugar una crítica tanto al *statu quo* de la inmanencia auto-satisfecha –que es ajena a la verdadera diferencia– como al nihilismo sin centro propio del segundo pliegue –que directamente

¹³²⁰ Scott Brown, “Pop Art, permisión y planeamiento”, en Scott Brown, Venturi, *Aprendiendo*, 24.

¹³²¹ Scott Brown, “Pop Art, permisión y planeamiento”, en Scott Brown, Venturi, *Aprendiendo*, 24.

descarta la posibilidad de esta diferencia. Sin embargo, esto no quiere decir que Muñoz esté a favor de una directiva de tipo ‘fuerte’ y al modo elitista como, por otro lado, tampoco estaba a favor de lo utópico a la manera tradicional.

En este sentido creemos que la lógica *both/and* aplicada por Muñoz es superior a la de Venturi y Scott Brown en la medida en que permite la crítica y, por lo tanto, la superación del *statu quo* –cosa que Venturi y Scott Brown se permiten de una forma muy ligera, o que en ocasiones no realizan casi en absoluto, lo que resulta sobre todo escandaloso en torno a Las Vegas– a la vez que mantiene este *statu quo* en pie, porque así lo establece y lo permite la lógica del pliegue. La crítica a la lógica que sostiene los dos primeros pliegues se realiza en el tercer pliegue desde un punto de vista paradójico que es y no es privilegiado al mismo tiempo –no es privilegiado en la medida en que está presente en todo ente y, por lo tanto, también en el primer y segundo pliegue, y es privilegiado en la medida en que no es como nada ente y, por lo tanto, tiene una perspectiva incomparable del conjunto. Así, la lógica *both/and* de Muñoz es más amplia y tiene mucho mayor calado que la de Venturi y Scott Brown en la medida en que esta lógica está de por sí comprendida en la misma naturaleza de la ley que gobierna este tercer pliegue. La lógica paradójica de la diferencia ontológica en el tercer pliegue no sólo permitiría la congregación simultánea de la figura, del espacio y del espectador, sino la convivencia paralela de los tres pliegues, “cada uno en su lugar” y en “pertenencia recíproca”¹³²². En este sentido, y frente a la obra *Minimal*, que sólo nos puede ofrecer su infinito agotamiento o vacío, afirma Michael Fried que la verdadera obra de arte es la que nos ofrece una temporalidad como “un instante único e infinitamente breve [que] pudiera ser suficiente para verlo todo, para percibir la obra en toda su profundidad y riqueza, para que nos convenciese de una manera definitiva”¹³²³. Si Muñoz consigue este efecto, lo haría de la forma más compleja posible, que es a través de la lógica de pliegues. Sin embargo, sólo el tercer pliegue, en la medida de su especificidad, parece ser capaz de ofrecernos el ‘acontecimiento’ que Fried describe, por el que contemplamos toda la complejidad de la obra en un mismo instante presente.

En “Laberinto espacio del arte” Santiago Amón refiere al Heidegger de “Construir, habitar, pensar”, para el que:

“El «emplazamiento» es el despliegue de lo abierto, capaz de admitir, entre otras, la aparición de las cosas que posibilitan la morada del hombre y congregarlas a través de una pertenencia recíproca, cada una en su lugar y a partir de él”¹³²⁴.

Amón recuerda uno de los sentidos filológicos que Heidegger atribuye a la palabra alemana para ‘espaciar’ [*Räumen*], que es ‘admitir’ y ‘congregar’. En este sentido parece que, en virtud de este tercer pliegue, se admite y congrega al ser humano, al espectador, en todas sus posibilidades existenciales, desde los modos fictivos de enraizamiento en el mundo del primer pliegue hasta la terrible realidad del desierto ontológico del segundo pliegue. Esta congregación, como estamos diciendo, sólo resulta posible en la medida en que se establece no una dialéctica, sino una continuidad entre los diferentes pliegues, capaz de situar a cada uno en el punto adecuado de su recorrido. En este sentido, si existe algún tipo de ‘narratividad’ en la obra de Muñoz será la proporcionada por la lógica de la continuidad de los pliegues –lo que implica que no

¹³²² Ambas en Amón, “Laberinto espacio del arte”, *Correspondencias*, 13.

¹³²³ Fried, *Art and Objecthood*, 193.

¹³²⁴ Amón, “Laberinto espacio del arte”, *Correspondencias*, 13.

habrá siempre una direccionalidad clara hacia el tercer pliegue, sino que el trayecto particular de cada espectador dependerá de sí mismo. Así pues, este tipo de descentramiento que es a la vez centramiento no tiende a desarticular, sino todo lo contrario: permitirá el conjunto de los pliegues como *conjunto articulado* y el conjunto de los elementos de la instalación como entes sostenidos conjuntamente *en el mundo*, en todas las posibilidades ontológicas que éste ofrece. Y así las piezas podrán tener presencia simultáneamente según los dos modos definidos por Fried –‘presencia’ [*presence*] y ‘estar-presente’ [*presentness*]– en virtud del pliegue que sea abierto en ese momento por el espectador, que lo hará necesariamente desde su interioridad, a diferencia, una vez más, de la pieza minimalista.

Calvo Serraller conmemora el empeño artístico de Muñoz como “una obra muy coherente, rica, compleja, variada e incomparablemente brillante”¹³²⁵. A su vez Richard Serra dijo que “[...] Juan fue un original. Su exploración aspiraba a una nueva síntesis, una prestidigitación de actos y sufrimientos”¹³²⁶. Esta “prestidigitación” es la compresión espacio-temporal a partir de la estructura de pliegues, que le permitió alcanzar “una nueva síntesis”. En cuanto a los “actos y sufrimientos”, no son más que los implicados por los trayectos posibles entre los pliegues. Por cuanto a la brillantez de su obra, fue posible no sólo en virtud de un claro diagnóstico de la condición humana sino, a nivel formal, y como se ha dicho, por su capacidad de saber combinar al mismo tiempo estos tres pliegues, que son tres inclinaciones existenciales netamente diferentes. Ésta es su riqueza, variación y complejidad, mientras que su coherencia viene determinada por la articulación del conjunto a partir del tercer pliegue.

En “También... de la luminosa opacidad de los signos”, Muñoz cita a Heidegger, que habla de la situación metafísica del mundo como un ámbito “[...] donde un dios va a aparecer, donde los dioses acaban de huir o donde la aparición de lo divino tarda demasiado”. Las tres proposiciones son complementarias desde el punto de vista de los pliegues:

El primer pliegue viene caracterizado por el aserto “donde los dioses acaban de huir”. El que habita bajo la inmanencia auto-satisfecha no es consciente de esta huida; por esto muestra una auto-confianza expansiva –que se puede ver, por ejemplo, en la risa de las figuras chinas.

El segundo pliegue viene descrito a partir del segmento “donde la aparición de lo divino tarda demasiado”, pues, como sabemos, se trataba del desierto ontológico que implicaba una espera trágica infinita –se espera a Godot o a God(ot)

El tercer pliegue, en cambio, responde a la frase “donde un dios va a aparecer”. Como se ha pretendido mostrar, en virtud de este pliegue Muñoz pretende hacer posible el acontecimiento, donde se sienta la inminencia de la raíz ontológica, pero donde ésta no se podrá manifestar en tanto que tal sino a través de los entes, esto es, la esculturas, en la medida en que no es ente en sí misma.

¹³²⁵ Calvo Serraller, “Una obra coherente y brillante”.

¹³²⁶ Serra, “Juan Muñoz”, en *Juan Muñoz. Retrospectiva*, 157.

3.2 CONCLUSIÓN

La primera parte de la tesis se planteó como un recorrido genealógico a través de las fuentes que, según nos había sido indicado por la crítica, habían influido decisivamente en el desarrollo de la carrera artística de Muñoz. En este sentido nos encontramos, en primer lugar, que a pesar de que se mencionara invariablemente a Santiago Amón como formador del joven Muñoz, no se encontraba texto alguno en el que se explorara la posible influencia del maestro sobre el alumno. Así pues, y en la medida en que tampoco existía ningún texto de referencia o de apoyo sobre el pensamiento ontoestético de Amón –y que denominamos de esta manera *a posteriori*, una vez analizadas sus ideas– nos dedicamos a un trabajo de condensación al que, sin duda, ayudó la coherencia y la persistencia a lo largo del tiempo en las ideas del propio crítico y pensador. Llegamos a la conclusión de que Amón consideraba el arte de la mayor importancia en la medida en que, para él, era una puerta de entrada privilegiada a la realidad más profunda, que él identificaba, principalmente a partir de Heidegger y Bergson, con la fuente vital u ontológica. En este sentido la verdadera obra de arte era capaz de despertar al ser humano, por así decirlo, de un ‘olvido del ser’ a la heideggeriana, retornándole la auténtica maravilla y extrañeza del acto de existir, con todo lo que esto supone. En este sentido, Amón tenía especial preferencia por las primeras vanguardias abstractas, en la medida en que veía en ellas la búsqueda más pura de la renovación vital del hombre, cuya contraparte se encontraba en la representación de un plano trascendente que no se parece a nada de lo que podamos experimentar entre los entes del mundo. Vimos también que Amón bordeaba en muchas ocasiones, por lo menos en su forma de plantear los asuntos, un cierto nihilismo que, creemos, pudo seguramente haber trasladado al joven Muñoz. Este nihilismo, no obstante, siempre y en toda ocasión era salvado por la acción vivificadora del arte.

En segundo lugar se planteó una auténtica exploración del movimiento minimalista en la medida en que quedó claro que Muñoz, tras haber dedicado muchos años a estudiarlo, lo rechazaba prácticamente de frente. Tanto es así que Muñoz establecía su poética como una contraposición directa al lema minimalista ‘lo que ves es lo que ves’, acuñado por Frank Stella. El Minimal se constituía, ya en Amón, en ejemplo de la decadencia de la vanguardia, que quedaba sometida a fórmulas preconcebidas al modo académico, sin partir en primer lugar de una necesidad primaria de contacto con lo real. Hay que decir que esto no es del todo cierto, porque el Minimal partió como exploración de una parte de la realidad que, en opinión de Tony Smith, no se había explorado entonces, y que él pudo sentir como una epifanía a partir de un trayecto nocturno en una autopista entonces en construcción. Nuestra crítica al Minimal se planteaba también como punto crucial en el desarrollo de la tesis en la medida de la amplia influencia de este movimiento sobre el arte posterior. Por esta razón se decidió concentrar un esfuerzo considerable en el análisis y la crítica del movimiento, que se estructuró a partir de las ideas de objeto, de espacio y de espectador. Nuestra crítica destapó la esencial contradicción en los presupuestos y fundamentos del movimiento, en cada uno de sus elementos principales –y dando, en el fondo, la razón a Santiago Amón–, a partir de tres ocultamientos básicos, que constituían –conscientemente o no– la base del rechazo de Juan Muñoz a las producciones de este grupo. Por otro lado, la importancia del Minimal es tal que se ha intentado tenerlo siempre presente en la posterior comparativa con la obra y los planteamientos de Muñoz.

En la medida en que Muñoz mantuvo un interés vital profundo por la arquitectura, que se prolongó a lo largo de toda su vida, se estimó también necesario explorar movimientos arquitectónicos contrapuestos en el siglo XX, como son el Estilo Internacional, con su racionalismo purista subyacente, y la primera lógica arquitectónica posmoderna de Robert Venturi, llamada de la complejidad y la contradicción. Venturi resultó especialmente relevante por cuanto, según creemos, su poética influiría en los planteamientos artísticos de Muñoz y, en particular, en la fórmula gramatical novedosa que posibilitaría la articulación de todas sus ideas en torno al hombre, el arte y el mundo. Esta fórmula gramatical se desarrolló plenamente en la tercera parte de la tesis.

Se exploró también con una cierta profundidad el pensamiento de Robert Smithson, cuya lectura mantuvo también Muñoz durante su curso vital. El sistema de pensamiento de Smithson, como vimos, llevaba al límite los presupuestos ocultos del minimalismo, y establecía, a partir de su ‘ánimo entrópico’, una peculiar lectura del funcionamiento del cosmos que le acercaba, por lo menos por cuanto refería lo intra-mundano, a las ideas del gnosticismo histórico. Ésta sería, para nosotros, la influencia más perdurable de Smithson en la comprensión del mundo para Muñoz, que complementaba la recibida por parte de Santiago Amón. El conjunto de influencias analizadas en esta primera parte, en tanto que tal conjunto, constituye una novedad como marco de comprensión del desarrollo de la obra del artista madrileño.

La segunda parte de la tesis empezó con un estado de la cuestión según el uso común del formato de la tesis doctoral. En el repaso general a las valoraciones de los críticos e historiadores del arte a la obra de Muñoz, se destacaron varios nombres, que fueron los que mantuvieron un contacto más estrecho –e, incluso, amistad personal– con Muñoz. En la medida en que la carrera de Muñoz se desarrolló con preferencia en el ámbito internacional, estas personas pertenecen más bien al ámbito anglosajón, en donde sobresale Adrian Searle, crítico de arte del diario *The Guardian*, y James Lingwood, crítico, conservador y comisario de exposiciones artísticas. En España se destacaban Calvo Serraller, por el seguimiento continuado a la obra de Muñoz a lo largo de toda su carrera –unido, evidentemente, a un interés genuino por su obra, y a una capacidad crítica e intuitiva al alcance de muy pocos–, y los análisis más completos de la obra de Muñoz en opúsculos o artículos largos por parte de Fernando Castro Flórez y Javier González Panizo. En cualquier caso, una búsqueda por palabras clave en este apartado nos devolvería muchos denominadores comunes, que tenían que ver con la propuesta barroca, con el interés por la existencia, por el sentimiento trágico y por la apariencia de un nihilismo omniabarcante –del que, como ya dijimos, tan sólo salvaban a Muñoz Calvo Serraller y James Lingwood, que eran capaces de apreciar matices opuestos a los que acabamos de citar. En la comparación de la obra de Muñoz con la de otros artistas, un nombre salió a relucir preferentemente, y fue el del escritor y dramaturgo Samuel Beckett. En este punto quisimos dar un paso arriesgado hacia adelante, y aventuramos que la obra de Muñoz podía ser enmarcada como un momento más del sempiterno eón barroco orsiano, que a su vez ponía de nuevo en contacto la obra de Muñoz con el acosmismo gnóstico.

En vista de la influencia marcada de Santiago Amón, las lecturas de Muñoz –y, en especial de Smithson– y la serie de coordenadas en que la crítica enmarcaba en general la obra del artista madrileño, se quiso desarrollar un análisis de su obra relacionado con el nihilismo de cuño gnóstico. Esto se manifestó en tres metáforas concretas: la de la lluvia “fundamental”, la del frío cósmico, y la del desierto ontológico. A partir de este

punto se hizo un repaso a las obras fundamentales de Muñoz poniéndolas en relación con sus posibles antecedentes e influencias artísticas. La conclusión del apartado certificaba la filiación nihilista de la obra de Muñoz, que era del todo indudable. La novedad de este análisis estribaba, quizás, en el establecimiento de un verdadero marco de comprensión que tampoco ha sido desarrollado hasta ahora por ningún comentarista o crítico. Este marco se antoja fundamental para comprender de ahora en adelante la obra de Muñoz o, por lo menos, las coordenadas entre las que deberá ser enmarcada su obra.

Por último, la tercera parte de la tesis ofrece un giro inesperado de guión. Si bien certifica que el análisis de las obras de Muñoz en la segunda parte era correcto, resitúa el nihilismo muñoziano tan sólo como una de las tres partes básicas que constituyen su verdadero planteamiento artístico. Este planteamiento se articula de manera novedosa a partir de la idea y la lógica del pliegue, fórmula gramatical que sería capaz de respetar toda la complejidad de su obra. Los pliegues ofrecían la posibilidad de articular lógicas dispares dentro de una misma estructura. Estos pliegues, pues, eran tres: el primero refería a la inmanencia auto-satisfecha, que correspondía al ego superficial, e inconsciente de la ausencia de fundamento ontológico para su existencia; su espacio se caracterizaba por la superficialidad y su tiempo como una perpetua distracción –de tal manera que se podía relacionar, a partir de Jameson, con las prácticas sociales y culturales más comunes de la posmodernidad. Por cuanto al espectador, este pliegue se caracterizaba por una acogida fácil y sin contratiempos, y que situaba al espectador al mismo nivel (no sólo físico sino ontológico) que la figura u objeto. El segundo pliegue, por el contrario, demostraba que aquella acogida era trivial –casi una broma gastada a nuestra costa– y que lo que verdaderamente proponía la obra de Muñoz era un rechazo frontal de la figura u objeto al espectador. Pertenece a lo visto durante el análisis de la obra de Muñoz en el marco nihilista-gnóstico, y describía el espacio como isotrópico, y el tiempo como cuantitativamente infinito –como infinita espera de la (no)llegada de raíz ontológica, que paralizaba toda posibilidad de una acción verdadera en el mundo. Por último, el tercer pliegue constituye una verdadera novedad en la lectura de la obra de Muñoz, y sólo habría sido intuido por Calvo Serraller y James Lingwood, aunque éstos no habrían llegado a ningún tipo de definición concreta de esta intuición. Según nuestro punto de vista, el objetivo final de la obra de Muñoz sería, a pesar de las apariencias, el de permitir el contacto del espectador con la raíz ontológica. Esto implicaba a nivel temporal la posibilidad del acontecimiento y a nivel espacial la apertura del espacio al modo de la *Lichtung* heideggeriana. La posibilidad de este contacto, sin embargo, no se establecía de forma jerárquica o absoluta sobre los otros dos pliegues, pero sin embargo dotaba de sentido al conjunto y lo unificaba. La lógica compleja empleada por Muñoz permitía la coexistencia simultánea de cada uno de estos pliegues, con su tiempo y su espacio característicos, y era el espectador, desde su propia singularidad y su estado interior particular, el encargado de plegar o desplegar activamente esta gramática, transitando en un sentido u otro.

En conjunto, creemos que esta tesis aporta un buen número de novedades al estudio de la obra de Juan Muñoz y, principalmente, pretende establecerse como una referencia insoslayable de ahora en adelante, en la medida en que se ha querido fundamentar desde el principio sobre unas bases que creemos del todo sólidas, se ha desarrollado desde estas bases sin apartarse de las palabras del propio autor acerca de su obra, así como tampoco se ha apartado del marco general establecido y aceptado por la comunidad crítica, ampliando y ensanchado esta interpretación general a partir de fuentes hasta

ahora no exploradas y, por último, realiza una aportación fundamental en su tercera parte, no sólo en la forma de la gramática del pliegue, sino en la posibilidad, todavía no discutida en absoluto, de que la obra de Muñoz sea lo contrario de lo que parece hacernos creer que es, y en realidad lo que intenta es que establezcamos de nuevo contacto con nuestra raíz ontológica –al modo heideggeriano y honrando las enseñanzas de Santiago Amón.

4 ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA: EN ORDEN CRONOLÓGICO

- Muñoz, Juan. *Juan Muñoz : últimos trabajos : 7 noviembre – 7 diciembre 1984*. Madrid: Galería Fernando Vijande, 1984.
- Muñoz, Juan. *Juan Muñoz, sculptures de 1985 à 1987*. Bordeaux: CAPC Musée d'Art Contemporain, 1987.
- Muñoz, Juan. *Segment / Segmento*. Gèneve: Centre d'Art Contemporain Genève, 1991.
- Muñoz, Juan. *Juan Muñoz*. Valencia: IVAM Centre del Carme, 1992.
- Muñoz, Juan. *Juan Muñoz*. Nîmes: Nîmes Carré d'art, 1994.
- Muñoz, Juan. *Mobiliario: grabados*. Barcelona: Galería Artgrafic, 1996.
- Muñoz, Juan. *Monólogos y Diálogos*. Madrid: MNCARS, 1996.
- Muñoz, Juan. *Juan Muñoz*. Nueva York: DIA Center for the Arts, 1999.
- Muñoz, Juan. *The nature of visual illusion: Juan Muñoz*. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2000.
- Muñoz, Juan. *Double Bind*. Londres: Tate Modern, 2001.
- Muñoz, Juan. *Juan Muñoz: Palacete del embarcadero*. Santander: Cámara de Comercio de Cantabria, 2001.
- Muñoz, Juan. *The voice alone: sculptures, drawings and works for radio*. Madrid: La casa encendida, 2005.
- Muñoz, Juan. *Juan Muñoz: sculptures et dessins*. Grenoble: Le Magasin-CNAC, 2007.
- Muñoz, Juan. *Juan Muñoz: a retrospective*. Londres, Bilbao: Tate Modern, Guggenheim Bilbao, 2008.
- Muñoz, Juan. *Writings/Escritos*. Madrid: MNCARS, 2009.
- Muñoz, Juan. *Juan Muñoz: retrospectiva*. Madrid, MNCARS, 2009.
- Muñoz, Juan. *Juan Muñoz at the Clark*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- Muñoz, Juan. *Permítaseme una imagen...: Juan Muñoz*. Madrid: MNCARS, 2010.
- Muñoz, Juan. *Juan Muñoz: Double Bind & Around*. Milano: HangarBicocca, 2015.

Juan Muñoz Estate: www.juanmuñozestate.com

SECUNDARIA: EN ORDEN ALFABÉTICO

LIBROS:

Adorno, Theodor Walter. *Minima Moralia*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 1999.

Albrecht, Donald y Eeva-Liisa Pelkonen, eds. *Eero Saarinen, shaping the future*. New Haven: Yale University Press, 2006.

Alpers, Svetlana. *El arte de describir*. Madrid: Hermann Blume Editores, 1987.

Arnau, Juan. *Budismo Esencial*. Madrid: Alianza 2017.

Battcock, Gregory, ed. *Minimal Art. A critical anthology*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1995.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2008.

Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. x: x, 1997.

———. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Beckett, Samuel. *El innombrable*. Madrid/Barcelona: Alianza/Lumen, 1971.

———. *Malone muere*. Madrid/Barcelona: Alianza/Lumen, 1973.

———. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets Editores, 1982.

———. *Teatro reunido*. Barcelona: Tusquets Editores, 2014.

———. *Collected Shorter Plays*. London: Faber and Faber, 1984.

———. *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

———. *Disjecta*. New York: Grove Press, 1984.

———. *Detritus*. Barcelona: Tusquets, 2001.

Benezra, Neal, Louise Rosenfield, Christopher D. Roy, Franz Schulze y Amy N. Worten. *An Uncommon Vision. The Des Moines Art Center*. New York: Hudson Hill Press, 1998.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal 2004.

———. *Sobre Kafka*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

Berger, John. *Ways of seeing*. Londres: BBC Broadcasting Corporation y Penguin Books, 1972.

———. *About Looking*. New York: Pantheon Books, 1980.

———. *Con la esperanza entre los dientes*. Madrid: Alfaguara, 2011.

———. *On artists*. Londres: Verso, 2015.

- Bernhard, Thomas. *En busca de la verdad. Discursos, cartas de lector, entrevistas, artículos*. Madrid: Alianza, 2014.
- Blok, Cor. *Historia del arte abstracto*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Blunt, Anthony. *Borromini*. Madrid: Alianza Forma, 2005.
- Bloom, Harold. *Cómo leer y por qué*. Santa Fe de Bogotá, Norma Editorial, 2004.
 ——. *Genios*. Barcelona: Anagrama, 2005.
 ——. ed. *Samuel Beckett*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bonito Oliva, Achille. *The Italian Trans-avantgarde*. Milano: Giancarlo Politi Editore, 1980.
- Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House, 2011.
- Bozal, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2013.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Camus, Albert. *Carnets I*. Traducción de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires/Madrid: Alianza/Losada, 1985.
- Caputo, John D. *Deconstruction in a Nutshell. A conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press, 1997.
- Castro Flórez, Fernando. *El espacio inquietante del hombre: el lugar del ventrílocuo. Unas reflexiones sobre la obra de Juan Muñoz*. Murcia: CendeaC, 2005.
- Causey, Andrew. *Sculpture since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Cole, Michal W. y Rebecca Zorah, eds., *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*. London: Routledge, 2009.
- Cooper, Helen A., ed. *Eva Hesse: A Retrospective*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Curtis, William J. *Modern Architecture since 1900*. Oxford: Phaidon, 1987.
- Dejbord, Parizad Tamara. *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue*. Barcelona: Paidós, 1989.
 ——. *The logic of sensation*. London/New York: Continuum, 2003.
- Derrida, Jacques y Peter Eisenman. *Chora L Works*. New York: The Monacelli Press, 1997.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Alianza/Tecnos, 2002.

- Dupond, Pascal. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris: Editions Ellipses, 2001.
- Esquirol, Josep Maria, *La resistencia íntima*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, et al. *Arte desde 1900*. Madrid: Akal, 2006.
 ——. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.
 ——. y Richard Serra. *Conversations about Sculpture*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- Fried, Michael. *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2000.
 ——. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.
- Gadamer, Hans Georg. *La dialéctica de Hegel*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Giacometti, Alberto. *Escritos*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- Giedion, Siegfried. *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza Forma, 1981.
- Girard, René. *Things hidden since the foundation of the world*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- Givone, Sergio. *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1991.
 ——. *Historia de la nada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
 ——. *Voz y disidencia*. Madrid: Akal, 2001.
- González Ruiz, Marta. *La memoria en el proceso creativo de Juan Muñoz*. Tesis Doctoral. UPM Madrid, 2016.
- Granés, Carlos. *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus, 2011.
- Guasch, Ana María. *Arte e Ideología en el País Vasco, 1940-1980*. Madrid: Akal, 1984.
- Hadot, Pierre. *La filosofía como forma de vida*. Traducción de María Cucurella Miquel. Barcelona: Alpha Decay, 2009.
- Haskell, Barbara, ed. *Blam!: The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964*. New York: Whitney Museum of American Art, W.W. Norton, 1984.
- Haynes, John y James Knowlson. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
 ——. *Arte y Poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1958.

- Hernández Simal, Iratxe. *La puesta en escena en la obra de Juan Muñoz*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015. Tesis doctoral.
- Hölderlin, Friedrich. *Holderlin's Sophocles*. London: Bloodaxe Books, 2001.
- . *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1977.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultura del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- . *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 1998.
- Jonas, Hans. *The Gnostic Religion*. Boston: Beacon Press, 2005.
- Jünger, Ernst. *Der Arbeiter/The worker*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002.
- Knowlson, Elizabeth y James Knowlson. *Beckett Remembering, Remembering Beckett*. New York: Arcade Publishing, 2011.
- Krauss, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking Press, 1977.
- Kris, Ernst y Otto Kurz. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*. New Haven, London: Yale University Press, 1979.
- Kurzweil, Edith. *Michel Foucault: acabar la era del hombre*. Valencia: Cuadernos de la Revista Teorema, 1979.
- Laing, R. D.. *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Lanceros, Patxi. *La herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- , Andrés Ortiz-Osés, Gianni Vattimo y Santiago Zabala. *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2007.
- Layuno Rosas, M^a Ángeles. *Richard Serra*. Donostia: Nerea, 2010.
- Le Corbusier. *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1962.
- , *The City of To-Morrow and its Planning*. New York: Dover, 1987.
- Leupen, Bernard, et al. *Design and Analysis*. Rotterdam: 010 Publishers, 1997.
- Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1963.
- Maillard, Chantal. *Conjuros*. Madrid: Huerga y Fierro, 2001.
- . *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- Maravall, José María. *La cultura del barroco*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975.
- Marzona, Daniel. *Arte minimalista*. Traducción de Almudena Sasiain Calle. Köln: Taschen, 2004.
- Meyer, James. *Minimalism*. London: Phaidon Press, 2010.

- Meyer, Leonard B.. *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Morris, Robert. *A continuous project altered daily. The writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- Nietzsche, Friedrich, *Beyond Good and Evil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
 ——. *Untimely Meditations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Olson, Charles. *Call me Ishmael*. New York: Reynal and Hitchcock, 1947.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1998.
 ——. *El ogro filantrópico*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1979.
- Peri Rossi, Cristina. *Cuentos reunidos*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Edición de Richard Zenith. Barcelona: Acantilado, 2013.
 ——. *Libro del desasosiego*. Edición de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2001.
 ——. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2002.
- Proll, Astric, ed. *Goodbye to London. Radical Art and Politics in the seventies*. Berlin: Hatje Cantz, 2010.
- Rilke, Rainer Maria. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducción de Francisco Ayala. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.
 ——. *Las elegías del Duino*. Madrid: Visor Libros, 2002.
- Rykwert, Joseph. *On Adam's House in Paradise*. Cambridge: The MIT Press, 1981.
- Sánchez Argilés, Mónica. *La instalación en España 1970-2000*. Madrid: Alianza Forma, 2009.
- Sánchez Robayna, Andrés, *Malpaís: [...] Cristina Iglesias, [...] Juan Muñoz, [...] grabados y fenotipos* (Lanzarote: Línea, 1994).
- Safranski, Rüdiger. *Un maestro de Alemania*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Schmitt, Carl. *Land and Sea*. Washington D.C.: Plutarch Press, 1997.
- Scully Jr., Vincent. *Louis I. Kahn*. México D.F.: Hermes, 1962.
- Selz, Peter. *New Images of Man*. New York: Museum of Modern Art, 1959.
 —, y Kristine Stiles. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2012.

- Serra, Richard, *Escritos y entrevistas 1972-2008*. Pamplona: Ediciones de la Universidad Pública de Navarra, 2010.
- y Hal Foster (ed.). *Richard Serra. October Files*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela, 2000.
- . *Esferas I*. Madrid: Siruela, 2003.
- . *Esferas II*. Madrid: Siruela, 2004.
- . *Esferas III*. Madrid: Siruela, 2006.
- . *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2003.
- Smithson, Robert. *The Collected Writings*. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 1996.
- Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela, 1980.
- . *Heidegger*. Edimburgo: Fontana, 1978.
- . *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela, 2001.
- . *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1991.
- Tàpies, Antoni y Valente, José Ángel. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 1998.
- Taubes, Jacob. *Del culto a la cultura*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- . *Occidental Eschatology*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Taylor, Mark C. *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Trías, Eugenio. *Drama e identidad*. Barcelona: Ariel, 1984.
- . *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- . *La edad del espíritu*. En *Creaciones Filosóficas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009, pp. 15-733.
- . *El hilo de la verdad*. Barcelona: Destino, 2004.
- y Rafael Argullol. *El cansancio de Occidente*. Barcelona: Destino, 1993.
- Uscatescu, Jorge. *Hölderlin y la esencia de lo trágico*. Madrid: Cuadernos de la Fundación Pastor, no. 25, 1980.
- Valente, José Ángel. *Antología Poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998.
- Vattimo, Gianni. *El sujeto y la máscara*. Traducción de Jorge Binagui. Barcelona: Península, 1989.
- Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art Papers in Architecture, 1992.
- Venturi, Robert, Scott Brown, Denise. *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona: Tusquets, 1971.

Vega, Amador. *Arte y santidad: cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, 2005.
———. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Siruela, 2010.

Volpi, Franco. *El nihilismo*. Traducido por Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo. Madrid: Siruela, 2007.

Wilson, Laurie. *Alberto Giacometti: Myth, Magic, and the Man*. New Haven: Yale University Press, 2003.

ARTÍCULOS:

[Criterio: la dirección web no se especifica para piezas de diarios. Sólo para revistas y otro tipo de referencias].

Aguilar-Álvarez Bay, Tatiana. “La nada como ejercicio creador. La *Guía espiritual* de Molinos en Zambrano y Valente”. *Acta Poetica* 35, no. 2 (Julio-Diciembre 2014): 15-34.

Aguiriano, Maya. “Juan Muñoz”, entrevista a Juan Muñoz. *Zehar*, boletín de Arteleku Donostia-San Sebastián, No. 6 (Septiembre-October 1990), 4-6.

Aliaga, Juan Vicente, Cortés, José Miguel G. “Entrevista con Juan Muñoz”. En *La creación artística como cuestionamiento* (Valencia: Instituto Valenciano de la Juventud, 1990), 199-213.

Altres, Pedro, Santiago Amón y Vicente Verdú. “Conversación con Chillida: El arte como forma de conocimiento”. *Cuadernos para el Diálogo*, No. 127 (Abril 1974).

Amón, Santiago. “El arte abstracto y la poesía”. *Índice de Artes y Letras*, Año XII, No. 109 (Enero 1958).

———. “La primera exposición de Lucio Fontana”. *Nueva Forma*, No. 29 (Junio 1968).

———. “Humanismo, Renacimiento, Revolución y Futurismo. En torno a Maiacovski”. *Nueva Forma*, No. 29 (Junio 1968).

———. “Ángel Ferrant y el GATEPAC”. *Nueva Forma*, No. 33 (Octubre 1968).

———. “Antonio López García”. *Nueva Forma*, No. 42-43 (Julio 1969).

———. “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”. *Nueva Forma*, No. 50 (Marzo 1970).

———. “El arte y el espacio”. *Nueva Forma*, No. 51 (Abril 1970).

———. “De Stijl y la noción de lo moderno”. *Nueva Forma*, No. 52 (Mayo 1970).

———. “Pervivencia y lenguaje de Piet Mondrian”. *Nueva Forma*, No. 64 (Mayo 1971).

———. “Catálogo de la exposición de Eduardo Chillida en la Galería Iolas Velasco”. Galería Iolas Velasco, 1 de enero de 1972.

———. “La juerga de los cinéticos”. *Cuadernos para el Diálogo*, No. 125 (Febrero 1974).

———. “Jorge Guillén y las artes proto-espaciales”. *Cuadernos para el Diálogo*, No. 130 (Julio 1974).

———. “El arte contemporáneo, ¿un fenómeno acultural?”. *Cuadernos para el Diálogo*, No. 131 (Agosto 1974).

———. “Desmitificación y estética del desperdicio”. *Cuadernos para el Diálogo*, No. 133 (Octubre 1974).

———. “Desmitificación y neo-expresionismo”. *Cuadernos para el Diálogo*, No. 135

- (Diciembre 1974).
- . “Las multitudes de Antonio Saura”. *Bellas Artes*, No. 38 (Diciembre 1974).
 - . “El arte de Lucio Muñoz y el sentido de la diferencia”. *Gazeta del Arte*, Año II, No. 36 (15 de diciembre de 1974).
 - . “El cincuentenario del primer manifiesto surrealista. Primera parte”. *Gazeta del Arte*, Año II, No. 37 (30 de diciembre de 1974).
 - . “El cincuentenario del primer manifiesto surrealista. Segunda parte”. *Gazeta del Arte*, Año III, No. 39 (30 de enero de 1975).
 - . “Materia, experiencia y acontecimiento natural. Conversación con Eduardo Chillida”. *Revista de Occidente*, Tercera Época, No. 3 (Enero 1976): 44-57.
 - . “Talla directa de Juan Haro”. *El País*, 16 de mayo de 1976.
 - . “Martin Heidegger, Maestro y Grabador”. *El País*, 6 de junio de 1976.
 - . “Reducción al esqueleto (Sobre Giacometti)”. *El País*, 24 de octubre de 1976.
 - . “Antoni Tàpies. Obra (1956-1976)”. *El País*, 25 de noviembre de 1976.
 - . “Giacometti: esculturas para muertos”. *Cuadernos para el Diálogo*, No. 158 (Noviembre 1976).
 - . “Subirachs”. *El País*, 20 de enero de 1977.
 - . “Arte Usa en la Fundación Juan March”. *El País*, 13 de febrero de 1977.
 - . “Antonio López García y su obra artística”. *Revista de Occidente*, Tercera Época, No. 19 (Mayo 1977): 30-59.
 - . “Práctica sin teoría, en la VI Documenta de Kassel”. *El País*, 30 de enero de 1977.
 - . “Notas para una aproximación a la obra de Pablo Palazuelo”. Catálogo de la exposición de Pablo Palazuelo en la Galería Maeght, Octubre de 1977.
 - . “Los noventa años de Giorgio de Chirico”. *El País*, 7 de septiembre de 1978.
 - . “Kandinsky y la abstracción”. Conferencia en la Fundación Juan March. 20 de octubre de 1978. Audio, 1:18:44. <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21041&l=1>
 - . “Pintura metafísica y soledad universal”. *El País*, 22 de enero de 1978.
 - . “Racionalismo, encrucijada y abstracción”. *Revista Común*, No. 1 (Enero 1979).
 - . “Chillida: el peine del viento”. *Revista Común*, No. 4 (Enero 1980).
 - . “Salvador Dalí”. *ABC*, 1 de noviembre de 1980.
 - . “Minimal-Art y aburrimiento”. *La Vanguardia*, 5 de marzo de 1981.
 - . “Dalí, ventrílocuo sin muñeco”. *El Cocodrilo*, No. 20 (Septiembre 1984).
 - . “La vanguardia y su concepto”. Conferencia en la Fundación Juan March. 16 de febrero de 1988. Audio, 1:11:31. <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21790&l=1>
 - . “La vanguardia y su práctica”. Conferencia en la Fundación Juan March. 18 de febrero de 1988. Audio, 1:21:49. <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21790&l=1> 18/02/1988
- Andrés Ruiz, Enrique. “La lección italiana para modernos”. *El País*, 3 de marzo de 2017.
- . “La hora de Joaquín Torres-García”. *Babelia*, 16 de mayo de 2016.
- Arnau, Juan. “Viaje al final de la noche”. *El País*, *Babelia*, 18 de enero de 2017.
- Arola, Raimon. “Raimon Arola: «A partir del siglo XX, el arte es el refugio de la búsqueda interior y de la luz negra». A propósito de la exposición “La luz negra” en el CCCB de Barcelona, 16 de mayo al 21 de octubre de 2018. Entrevista por

Martina Zuccaro. *Pliego Suelto*, 10 de octubre de 2018.

Barrero Hermosa, Manuela. "Giacometti-Sartre, transformaciones absolutas". *Anales de Historia del Arte*, Vol. 12 (2002): 227-238.

Barthes, Roland. "The World as Object". En *Critical Essays*, traducido por Richard Howard, 3-12. Evanston: Northwestern University Press, 1972.

———. "The Brechtian Revolution". En *Critical Essays*, 37-40.

———. "Whose theatre? Whose *Avant-Garde*?". En *Critical Essays*, 67-70.

———. "The Tasks of Brechtian Criticism". En *Critical Essays*, 71-76.

———. "Kafka's Answer". En *Critical Essays*, 133-138.

Baselitz, Georg. "Pandemonium Manifestos I y II". Art Theory (sitio web). Acceso el 15 de marzo de 2017. <http://theoria.art-zoo.com/pandemonium-manifestos-georg-baselitz/>

Baudrillard, Jean. "El cosmos del hierro". Traducido por Kosme de Barañano. *Revista de Occidente*, Tercera Época, No. 3 (Enero 1976), 24-32.

Belda, Ismael. "Lectores contra el monstruo: el periplo de *Finnegans Wake*". Crítica de la traducción de Marcelo Zabaloy del *Finnegans Wake*. *Revista de Letras* (versión web), 08 de marzo de 2017. <https://www.revistadelibros.com/articulos /lectores-contra -el-monstruo-el-periplo-definnegans-wake>

Bonito Oliva, Achille. "Transvanguardia". *Los Cuadernos del Norte*, No. 36 (Mayo 1986), 24-27.

Bramona, Joan y Roser, Cabacés. "Lluís Duch: «El capitalisme ens fa creure que el desig pot ser satisfet»". *Revista Núvol* (versión web), 05 de enero de 2018. Actualizado el 11 de noviembre de 2018.

<https://www.nuvol.com/entrevistes/lluis-duch-el-capitalisme-ens-fa-creure-que-el-desig-pot-ser-satisfet/>

Bryars, Gavin. "A Man in a Room, Gambling". *Parkett* No. 43 (1995), 52-55.

Caballero Bonald, Manuel. "Acerca de Valente". *El Mundo*, 9 de enero de 2015.

Calvo Serraller, Francisco, sobre Juan Muñoz:

"La tercera mirada del misterio". *El País*, 17 de noviembre de 1984.

———. "Las imágenes rotas de un agonista". *El País*, 19 de diciembre de 1986.

———. "Cuatro artistas jóvenes exponen en Burdeos". *El País*, 30 de septiembre de 1987.

———. "La danza inmóvil". *El País*, 21 de octubre de 1989.

———. "Juan Muñoz". *Beaux-Arts Magazine*, no. 96 (Diciembre 1991): 104-6.

———. "Un montaje magistral". *El País*, 25 de octubre de 1996.

———. "El escultor Juan Muñoz obtiene el Premio Nacional". *El País*, 1 de diciembre de 2000.

———. "Una obra coherente y brillante". *El País*, 30 de agosto de 2001.

———. "Paseo por la desolada quimera". *El País*, 9 de mayo de 2009.

Calvo Serraller, Francisco, sobre otros temas:

———. "Historia, verdad y belleza de un escultor". *El País*, 25 de marzo de 1987.

- . “El arte del vacío”. *El País*, 27 de abril de 1992.
- . “Para aligerar la pesadez”. *El País*, 21 de marzo de 1995.
- . “Una experiencia estética única”. *El País*, 26 de marzo de 1999.
- . “Cuando las paredes hablan”. *El País*, 29 de junio de 2002.
- . “Flanagan, el humor como corrosión moderna”. *El País*, 24 de septiembre de 2003.
- . “Color y música de la escultura”. *El País* 19 de febrero de 2005.
- . “Richard Serra al fin y al cabo”. *El País*, 19 de mayo de 2007.
- . “Resplandeciente cuarteto”. *El País*, 24 de marzo de 2007.
- Carabante, Josemaría y Antonio Ferrer. “Freud, sin máscaras. Entrevista con el filósofo Juan Bautista Fuentes”. *Cultura Transversal* (sitio web), 21 de abril de 2010. <https://culturatransversal.wordpress.com/2010/04/21/freud-sin-mascaras-entrevista-con-el-filosofo-juan-bautista-fuentes/>
- Carrillo de Albornoz, Cristina. “Juan Muñoz: más allá de la escultura”. *Descubrir el Arte* No. 28 (Junio 2001), 72-76.
- Castro Flórez, Fernando. “Algo (no) va a ocurrir. Juan Muñoz: el artista obsesionado por una habitación que ha sido vaciada”. *Arquitectura* (COAM), no. 327 (2002), 84-95.
- Cooke, Lynne. “Juan Muñoz and the Spectacularity of the Divided Self”. *Parkett* No. 43 (1995), 20-23.
- Cruz, Juan. “María Zambrano pide «un poco de luz y no más sangre» para su tierra”. *El País*, 27 de noviembre de 1984.
- Cumming, Laura. “Juan Muñoz: An Inaccessible Moment”. *The Guardian*, 29 de abril de 2012. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/29/huan-munoz-hans-peter-feldmann>
- . “So tell us the big joke, then”. *The Guardian*, 20 de enero de 2008. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jan/20/art>
- De Azúa, Félix. “En el espejo del arte” y “¿Qué arte contemporáneo?”. *Letras Libres* España, No. 17 (Febrero 2013): 30-32 y 33-35.
- Deleuze, Gilles, “¿Qué es el acto de creación?”. Conferencia en la Femis [Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son, Paris]. 17 de marzo de 1987. Video, 50:51. <https://www.youtube.com/watch?v=QINtnwqCafE>
- Díaz, Duanel. “Kundera, el kitsch, la risa”. *Diáspora(s)*, No. 7 y 8, (Febrero-Marzo 2002). En *Revista Diásporas(s) Edición Facsímil 1997-2002*, editado por Jorge Cabezas Miranda, 672-685. Barcelona: Red Ediciones, 2013.
- Duque, Félix. “Arte urbano y espacio público”. *Res Publica*, No. 26 (2011), 75-93.
- Egido, Aurora. “Aurora Egido: «La desmemoria, la amnesia, es lo peor que puede acontecer a un pueblo»”. Entrevista por Emma Rodríguez. *Turia* (versión web), acceso el 17 de marzo de 2017. http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/aurora-egido-la-desmemoria-

[la-amnesia-es-lo-peor-que-puede-acontecer-en-un-pueblo/](#)

- Enright, Robert y Meeka Walsh. “The weight of history. Richard Serra’s Sculpture and Drawings”. *Bordercrossings* (versión web), No. 144 (Diciembre 2017). <https://bordercrossingsmag.com/article/the-weight-of-history>
- Evans, Robert. “Figures, Doors and Passages”. En *Translations from drawing to building*, 55-91. Boston: MIT University Press, 1997.
- Doran, Sean. “Why music struck a chord with Beckett”. *The Guardian*, 31 de julio de 2014.
- Farynyk, Diane, “Projects: Magdalena Jetelová” (Nueva York: MOMA, 1987).
- Foster Wallace, David. “Laughing with Kafka”. *Harper’s Magazine*, Julio 1998, 23-27.
- Frith Street Gallery. “Juan Muñoz: An inaccessible moment”. Acceso 12 de abril de 2014. <https://www.frithstreetgallery.com/exhibitions/juan-mu%C3%B1oz-an-inaccessible-moment>
- García, Ángeles. “Reencuentro en el laberinto de Juan Muñoz”. *El País*, 20 de abril de 2009.
- Garden Castro, Jan. “Louise Bourgeois”. *Sculpture Magazine* (versión web) 20, No. 1 (Enero-Febrero 2001). <https://www.sculpture.org/documents/scmag01/janfeb01/bourg/bourg.shtml>
- Godfrey, Mark. “A contemporary visionary, part II. Peter Doig on Sigmar Polke”. *Tate Etc.*, No. 32 (Otoño 2014). <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-32-autumn-2014/contemporary-visionary-part-ii>
- Goldberger, Paul. “Less is more –Mies van der Rohe. Less is a bore –Robert Venturi”. *New York Times*, 17 de octubre de 1971.
- González Panizo, Javier. “La escenificación escultórica de Juan Muñoz como campo desideologizado: Zizek en el teatro de lo real”. *A Parte Rei*, No. 65 (Septiembre 2009). En <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page75.html>
- Gormley, Claire. “Last Ladder, 1959”. Ficha de la obra en el catálogo online de la Tate Modern. Véase en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-last-ladder-t01533>
- Gosálvez, Patricia. “Una catacumba de ladrillo y zinc”. *El País*, 5 de septiembre de 2011.
- Grout, Catherine. “Cristina Iglesias, Juan Muñoz: sculptures”. *Artstudio* No. 14 (Otoño 1989), 110-117.
- Guasch, Anna Maria. “Un teatre sense teatre”. *Assaig de Teatre*, No. 60-61 (2007): 236-240.

- Gutiérrez, Fernando. “En las Reales Atarazanas, Minimal Art”. *La Vanguardia*, 22 de marzo de 1981.
- Haxthausen, Charles. “A poetics of space: Beckmann’s Falling Man”. En *Max Beckmann*, editado por Sean Rainbird, 250-253. London: Tate Publishing, 2003.
- Hoet, Jan. “On «Chambres d’amis»”. Conferencia en el MACBA. 15 de noviembre de 2010. Audio, 54:48. <https://www.macba.cat/es/jan-hoet>
- Hontoria, Javier. “Pepe Espaliú”. *Artforum* Vol. 57, No. 4 (Diciembre 2018).
- Hunt, Ian. “Making It All Up”. *Art Monthly* (October 1996), 70-72.
- Isenberg, Noah. “Bertold Brecht: Poet of Ill Tidings”, *The Nation* (versión web), 15 de noviembre de 2017. <https://www.thenation.com/article/the-poet-of-ill-tidings/>
- James, Deborah. “*Happy Days* by Samuel Beckett. Study Guide”. Ottawa: National Arts Centre/Centre National des Arts, Julio 2008.
- Jiménez, Carlos. “La reinención del hombre. Entrevista con Juan Muñoz”. *Lápiz* No. 66 (Marzo 1990), 36-43.
- Jiménez-Blanco, María Dolores. “Juan Muñoz, narrador de historias”. *Descubrir el Arte* nº 32 (Octubre 2001), 42-46.
- Johnson, Ellen H. “Order and Chaos: From the Diaries of Eva Hesse”. *Art in America* (Summer 1983), 110-118.
- Kaplan, Alice. “Paris from Camus’s Notebooks”. *The Paris Review* (versión web), 19 de septiembre de 2016. <https://www.theparisreview.org/blog/2016/09/19/paris-camuss-notebooks/>
- Kern, Edith. “Beckett’s Modern and Medieval Affinities”. En *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, edited by Morris Beja, S. E. Gontarski and Pierre Astier, 26-35. Columbus: Ohio State University Press, 1983.
- Klaasmeyer, Katrina. “Sigmar Polke, Watchtower series”. Khan Academy Online (sitio web). Acceso el 4 de enero de 2016. www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-europe/a/sigmar-polke-watchtower-series
- Knowlson, James. “What lies beneath Samuel Beckett’s half-buried woman in *Happy Days*?”. *The Guardian*, 21/01/14.
- . “Beckett’s «Bits of Pipe»”. En *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, 16-25.
- Krauss, Rosalind. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. *October*, Vol. 54 (Autumn 1990): 3-17.
- . “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol. 8 (Spring 1979): 30-44.
- Lebrero Stäls, José. “Juan Muñoz”. *Lápiz*, No. 66 (Marzo 1990), 90-1.

- Lerín, Fernando. “Conversación con Fernando Lerín”. Por Fernando Rivas. *El País*, 10 de mayo de 1979.
- Lingwood, James. “A conversation. New York, 22 January 1995”. *Parkett* No. 43 (1995): 42-47.
- . “The Restless Storyteller. Juan Muñoz”. *Tate Etc.*, no. 12 (Spring 2008). <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-12-spring-2008/restless-storyteller>
- Llorca, Vicente. “El retorno del hijo pródigo”. Observatorio de la Figuración Posconceptual (sitio web). Acceso el 14 de junio de 2016. <http://www.figuracionpostconceptual.com/index.php/es/hemeroteca/item/120-el-retorno-del-hijo-prodigo>
- Neri, Louise. “Art of the fugue”. *Artforum* Vol. 40, No. 8 (Abril 2002): 44.
- Mariás, Javier. “A calles tétricas, festín pagano”. *El País Semanal*, 2 de abril de 2017.
- Maristain, Mónica. “La última entrevista a Roberto Bolaño: Estrella Distante”. *Página 12*, Suplemento *Radar* (versión web), 19 de julio de 2003. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-843-2003-07-19.html>
- Marlow, Tim. “London, Lisson Gallery. Juan Muñoz”. *The Burlington Magazine*, Vol. CXXXII, No. 1043 (Febrero 1990), 144.
- McCaffery, Larry. “A conversation with David Foster Wallace”. *Review of Contemporary Fiction* 13, No. 2 (Verano 1993) [MCCAF] Consultado el 25 de octubre de 2014. <https://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-david-foster-wallace-by-larry-mccaffery/>
- McDonald, Kyla. “Untitled (Jannis Kounellis)”. Ficha de la pieza en el catálogo de la Tate Modern (Mayo 2010). Véase en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-untitled-ar01136>
- Melo, Alexandre. “O jogo entre a consciência e a impossibilidade”, *Journal de Letras*, 19 de marzo de 1985.
- . “The Art of Conversation”. *Parkett* No. 43 (1995), 36-41.
- Menand, Louis. “The Pound Error”. *The New Yorker* (versión web), Summer Fiction Issue, 9 y 16 de Junio de 2008. <https://www.newyorker.com/magazine/2008/06/09/the-pound-error>
- Meneu, Ricard. “Juan Muñoz: las miradas de un narrador de historias”. *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, No. 9 (2002), 121-2.
- Mills, Adams. “Review: Jon Padgett’s «The secret of ventriloquism»”. *Weird Fiction Review* (sitio web), 13 de enero de 2017. <http://weirdfictionreview.com/2017/01/review-jon-padgetts-secret-ventriloquism/>
- Monod-Fontaine, Isabelle. “Porte-fenêtre à Collioure”. En *Collection d’art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d’art moderne*, dirigido por

Brigitte Leal (Paris: Centre Pompidou, 2007). Acceso el 28 de mayo de 2020 en:
<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/5dq7dfi>

Muñoz-Reja Alonso, Vicente. “El hombre y el simulacro. Una lectura deleuzeana de Platón a propósito de la justicia, la ciudad y sus gobernantes”. *Daimon*, nº 58 (2013): 155-168.

Paz, Octavio. “La rebelión juvenil”. En *Los signos en rotación y otros ensayos* (Madrid: Alianza, 1983), 302-308.

Peck, Jason. “The price of ‘The price of Messianism’: Jacob Taubes, Gershom Scholem and the Psycho-Economic Debt”. University of Rochester. Acceso el 4 de marzo de 2016. <https://www.sas.rochester.edu/mlc/assets/pdf/JasonPeckFacultyWorkinProgress.pdf>

Peña Arroyave, Alejandro. “Friedrich Hölderlin. Nostalgia y anhelo en *Hiperión* o *El Eremita en Grecia*”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, No. 21 (2015).

Porée, Jérôme. “Paul Ricoeur y la cuestión del mal”. *Ágora/Papeles de Filosofía*, No. 25/2 (2006): 45-60.

Pulido, Natividad. “Cristina Iglesias: «Juan Muñoz defendía a muerte sentirse libre»”. *ABC*, 19 de abril de 2009.

Ratcliff, Carter. “Adversary Spaces”. *Artforum International* (October 1972): 40-44.

Ricoeur, Paul. “Ontología, dialéctica y narratividad. Entrevista con Paul Ricoeur”. Por Gabriel Aranzueque. *Cuaderno Gris*, No. 2 (1997): 457-466.

Robert Gold, Joshua. “Jacob Taubes: «Apocalypse from Below»”. *Telos*, No. 134 (Primavera 2006): 140-156.

Rodríguez Fer, Claudio. “Introducción a José Ángel Valente”. Universidad de Santiago de Compostela. Acceso el 23 de julio de 2016.
<http://www.usc.es/es/catedras/valente/introduccionajav.html>

Rosten, Bevy. “Reviewed Work: The Beckett Festival”. *Theatre Journal* 49, No. 2 (May 1997): 238-240.

Samaniego, Fernando. “Fernando Lerín enseña el misterio del color en sus «cuadros negros»”. *El País*, 8 de marzo de 2002.

Sartre, Jean-Paul. “Giacometti in search of space”. *Art News* 54, no. 5 (Septiembre 1955): 63-65.

———. “The Paintings of Giacometti”. En *Jean-Paul Sartre: Essays in Aesthetics*, traducido y editado por Wade Baskin, 88-104. Nueva York: Philosophical Library, 2012. Ebook.

———. “The Quest for the Absolute”. En *Jean-Paul Sartre: Essays in Aesthetics*, 133-146.

- Searle, Adrian. "Juan Muñoz: un recuerdo de Londres". *Revista de Occidente* No. 129 (Febrero 1992), 47-56.
- . "Juan Muñoz". *The Guardian*, 30 de agosto de 2001.
- . "Juan Muñoz cinco años después". *El Cultural*, 7 de septiembre de 2006.
- . "Shadows and silence". *The Guardian*, 22 de enero de 2008.
- . "Art Podcast: Private View with Adrian Searle – Juan Muñoz". *The Guardian* UK Culture Podcast, 13 de marzo de 2008. En: <https://play.acast.com/s/guardianculture/art-podcast-private-view-with-adrian-searle-juan-m>
- . "If there's a joke, it's on us: Juan Muñoz playful optical illusions". *The Guardian*, 10 de abril de 2015.
- Seisdedos, Iker. "Richard Serra: «El mejor arte es intrínsecamente inútil»". *El País*, 26 de julio de 2017.
- Scully, Vincent. "Louis Kahn and the Ruins of Rome". *CalTech Magazine Engineering&Science* 56, No. 2 (Invierno 1993): 3-13.
- Donald Shaw, "En torno a «Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto», de Borges", en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma: Bulzoni, 1982), 963-970.
- Sierra, Rafael. "En España todo el mundo se cree Picasso y eso crea frustración. Entrevista a Juan Muñoz". *El Mundo*, 4 de abril de 1994.
- . "A la historia del arte le robo todo lo que puedo, desde «La Dama de Baza» a un tubo de neón. Entrevista a Juan Muñoz". *El Mundo*, 9 de noviembre de 1996.
- De Solà Morales, Ignasi. "Arquitectura y Existencialismo". En *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.
- Tuchman, Phyllis. *Robert Smithson, "A Nonsite (Franklin, New Jersey)" (1968)*. Holt/Smithson Foundation, Mayo 2020 <https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-nonsite-franklin-new-jersey-1968>
- Tucholsky, Kurt. "El proceso de Kafka". En *El Malpensante*, No. 123 (Septiembre 2011).
- Stillman, Steel. "Haim Steinbach. In the Studio with Steel Stillman". *Art in America*, (January 2012): 82-91. <https://www.yumpu.com/en/document/read/19182522https://www.yumpu.com/en/document/read/19182522>
- Valente, José Ángel. "Perspectivas de la ciudad celeste". En *El espacio privado*, Centro Nacional de Exposiciones, exposición comisariada por Luis Fernández Galiano. Madrid, octubre-diciembre de 1990.
- Valladares, Saturnino. "Cartas flamencas: José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald". *Campo de Agramante: revista de literatura*, no. 22 (primavera-verano 2015): 19-28.

- Zambrano, María. “Franz Kafka, un mártir de la lucidez”. *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, no. 0 (2012): 24-35.
- . “Un descenso a los infiernos”. *Aurora*, no. 0 (2012): 76-81