

## La ciudad y su sombra. El escenario urbano de Juan Muñoz

Iratxe Hernández Simal

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpto. de Escultura

### Resumen

Si nos atenemos a la idea de Lévinas de que la realidad se acompaña de su sombra –un doble esencial, su imagen, no-ser–, algunas de las instalaciones más representativas del artista Juan Muñoz nos permiten transitar por una alegoría urbana que proyecta su semejanza con la cara más inquietante de la ciudad contemporánea. El anonimato y la despersonalización de habitantes y habitáculos dominan la atmósfera y aquello que en la ciudad tradicional tenía un cierto sentido, termina por resultar contradictorio y ambiguo. Priman los espacios intersticiales que tanto recuerdan a los no-lugares descritos por Augé en su imposibilidad de lectura de una historia comunitaria o de relaciones humanas, terminando por devolver un sentimiento de incapacidad comunicativa no exenta de intensidad emocional. Pero la ciudad de Muñoz también extiende sus tentáculos a los espacios de intimidad. El medio radiofónico supone un descubrimiento donde explorar posibilidades de encuentro con un oyente desatento mediante piezas de radio camufladas de programa convencional en la franja horaria de la intimidad.

La ausencia de un mensaje cerrado, abierto a una polisemia extrema, no obsta para que esta obra refleje algunos de los cuestionamientos vigentes con respecto a la ciudad, como la idea de realidad en un ámbito ambiguo entre lo físico y lo virtual, la despersonalización ejercida sobre los ciudadanos por entornos familiares en su homogeneidad o la mera apariencia comunicativa de los medios.

*Descriptor:* representación, teatralidad, imagen, realidad, despersonalización, extrañamiento, identidad.

### Abstract

Assuming Lévinas' idea that reality always bears its own shadow alongside of its being –an essential double, its image, non-being–, some of the most representative installations of the artist Juan Muñoz allow crossing an urban allegory that projects its resemblance to the most disturbing side of the contemporary city. Inhabitants' and rooms' anonymity and depersonalization rules an atmosphere that turns hard to read and contradictory all which in traditional city made sense. Profuse interstices recall Marc Augé's description of so called non-places, in their rejection of common history readability or human relations field, leaving a final feeling of impossible communication full of emotional intensity. Besides, Muñoz's city also spreads into intimate spaces. Radio medium/broadcasting came to be a discovery for the artist, enabling him to explore the possibilities of an encounter between an inattentive listener and artistic creations camouflaged as conventional radio programs broadcasted in the intimate evening time. The lack of a close message that loads the oeuvre with an extreme polisemy, poses not a problem for this creative proposal to reflect some of the most actual questions about the city: the idea of reality in an ambiguous region between physical and virtual, the citizen depersonalization produced by its homogenous environments or the just apparent communication of media.

*Keywords:* representation, theatricality, image, reality, depersonalization, defamiliarization, identity.

## 1. La ciudad y su sombra. Alegoría urbana



Detalle de *A Place Called Abroad*, en DIA Centre for the Arts (New York), 1996. Fuente: *Monólogos y Diálogos* p.167.

Permítanme comenzar con la visita imaginaria a una característica ciudad muñoziana. La eventual visitante a la sala expositiva comenzará recorriendo el interior de un gris entramado de calles desiertas coronado por vigas diagonales cuyas puertas y ventanas –cerradas a cal y canto– parecerán darle le espalda. Unos metros más allá y se irá topando con figuras antropomorfas apenas distinguibles entre sí que, en pequeños grupos o en solitario, conforman dinámicas de reunión, comunicación frustrada, mirada o espera perenne, flanqueadas por escaleras a ninguna parte, ascensores vacíos que suben y bajan sin cesar el mismo tramo o umbrales abiertos tan sólo a la imaginación. Escenas de significación difusa se irán sucediendo casi como por departamentos estancos a medida que la visitante avanza a través de aquella urbe, inscritas en su propio mundo, ajenas a su presencia, para completar un todo confuso que la sumirá en un progresivo estado de extrañeza y exclusión.

La descripción previa toma como referencia la gran instalación que Juan Muñoz (Madrid 1953 - Ibiza 2001) desplegara en el DIA Centre For The Arts de Nueva York en 1996 e ilustra la atmósfera de irrealidad que destila el entorno urbano evocado en el conjunto de su obra. Su misterioso título –*A Place Called Abroad [Un lugar llamado extranjero]* (1996)– nos avanza una clave para comprender en qué fundamenta este artista la representación alegórica de su *citiyscape*. Extranjero. Un lugar que soslaya el vínculo de pertenencia ¿Qué alcance tiene la elusión de la relación de identidad-identificación en un lugar que se define, en sí mismo, como extranjero? Todo su contenido, incluyendo sus genéricos habitantes e incluso el propio espacio-contenedor proyectarían la sensación de ser externos a sí mismos, en una línea convergente con los fundamentos filosóficos referentes a la representación alegórica que Emmanuel Lévinas expone en su ensayo “*La realidad y su sombra*”. Según el filósofo, toda realidad porta una dualidad: aquello que es –que se desvela en la verdad, accesible a la inteligencia conceptual– y aquello que no es –su sombra, su caricatura, su imagen–. Así, siguiendo la lógica del lituano, el procedimiento artístico más elemental consistiría en sustituir un objeto por su imagen.

En la ciudad-extranjero que nos ocupa nos vemos rodeados por imágenes que guardan gran semejanza con personas, objetos y entornos cotidianos, familiares, sobradamente reconocibles –ventanas, escaleras, ascensores, figuras, espejos...– explicitando su propia artificialidad –mediante la eliminación de la funcionalidad de sus elementos arquitectónicos, concitando valores en aparente oposición, eliminando el cromatismo, homologando la apariencia de sus habitantes que funcionan como máscaras genéricas, etc.– para conformar una ciudad-escenografía que deviene inaprehensible, imposible de descodificar en su integridad. Una sensación latente de ausencia, larvada a través de estrategias de ocultación, en un marco escénico que no hace sino evidenciar carencias –el contenido de una charla, la natu-

raleza de de una reunión, la visibilidad de zonas u objetos clave... – así como un alto grado de teatralidad, asociada a la conciencia del artificio en el sentido que formula Lévinas:

*“La conciencia de la representación consiste en saber que el objeto no está ahí. Los elementos percibidos no son el objeto, sino como sus «guiñapos», manchas de color, trozos de mármol o de bronce. Estos elementos no sirven de símbolos y, en ausencia del objeto no fuerzan su presencia, pero, por su presencia, insisten sobre su ausencia”*

(Lévinas, 2001: 54)

La aspiración de Muñoz de suplantar temporalmente o añadir posibilidades a la realidad con su obra se vale de profundas creencias, conocimientos y experiencias adquiridas por el espectador que condicionan sus sensaciones y percepciones, si bien pudiera darse una suspensión voluntaria de su incredulidad –conocedor de hallarse ante un verosímil mundo de ficción, se permitiría imbuirse en él–.

La cultura tecno-científica actual, caracterizada por la irrupción de universos virtuales, en que realidad y representación se resisten a definir sus límites de forma neta, complejiza sus relaciones así como la distinción certera entre lo verdadero y lo verosímil. Uno puede desenvolverse en las redes bajo la máscara de una identidad inventada e incluso viajar a ciudades del otro extremo del mundo sin moverse del sitio ¿es eso viajar “de verdad”?

Las prácticas contemporáneas de turismo convencional –que incluye desplazamiento físico– descritas por Marc Augé no se inhiben de la influencia de la imagen, cuestionando el tradicional sentido del viaje como búsqueda de nuevas realidades en favor de “escenarios codificados por distintas formas de ficción”. Así, cada vez con más frecuencia el viajero experimenta una extraña sensación de familiaridad al recorrer las calles de la ciudad “X” por primera vez, gracias a la abundante documentación acumulada con anterioridad al desplazamiento a través de, pongamos, comentarios e ilustraciones en blogs, una guía de viajes, un programa televisivo de turismo o varias de sus películas favoritas que eligieron la ciudad “X” como telón de fondo. Entonces comienza la carrera por corroborar la información previamente recopilada apropiándose de su imagen a través de fotografías o videos que, a la postre, terminarán por retroalimentar la realidad virtual de “X” mediante su introducción en internet. La experiencia del viaje queda reducida a eso y poco más, pues cada minuto cuenta urgiendo el tránsito al siguiente punto destacado para seguir disparando la cámara, arrinconando la vivencia del presente –presencia– en aras de la representación.

Y si nuestro viaje al extranjero se muestra tan dependiente de la imagen y tan ajeno a la experiencia vivida de primera mano, cabe plantearse su influencia en lo entendido como “realidad” –física y performativo/cultural– de esa ciudad. Inquieta observar que las ciudades cada vez se prestan con más ahínco a las prácticas de consumo turístico previamente descritas, acaso descuidando su “ser”, acaso queriendo parecerse cada vez más a su imagen, mediante la potenciación de ciertos iconos/emblemas (frecuentemente arquitectónico-escultóricos) mientras el grueso de su entramado de relaciones y confluencias, se vuelve más y más genérico, más próximo a la sombra de ciudad inhóspita y sin identidad que plantea Muñoz.

## 2. Urbanismo Alterado. Teatralidad y extrañamiento

Las notorias operaciones de extrañamiento de lo cotidiano, la homogeneización básica aludida y la primacía del tránsito en el objeto de estudio alteran el sentido y orden tradicional de determinadas convenciones urbanísticas –integradas en nuestra psique como expectativas– a través de la incorporación de valores aparentemente contrapuestos, dando lugar a la paradoja o el extrañamiento.



Instalación Hotel Declerq, en Museu Serralves (Oporto) 2008/2009. Fuente: propia.

En la instalación *Hotel Declerq* (1986) un conjunto de balcones flanqueados por el rótulo “hotel” transforman la sala expositiva en una calle inhóspita a ojos –y cuerpo– de nuestra espectadora. El hotel se caracteriza por constituir un habitáculo de paso que facilita el anonimato de sus usuarios. Incluso fomenta cierto grado de homogeneidad y desorientación geográfica a raíz de la proliferación de cadenas hoteleras multinacionales cuya imagen corporativa aporta un contexto familiar a todos sus establecimientos, desconectado de las especificidades locales de donde se asienta. Los balcones expuestos podrían llegar a albergar alguno de sus ocasionales habitantes, quien contemplaría a los viandantes-espectadores transitar por la calle en que se transforma la estancia museística. Inversión en términos espaciales –un exterior evocado en un interior– y en los roles –el observador potencialmente observado–.

Esta estética escenográfica de inversión también encuentra hueco en nuevas infraestructuras como la Alhóndiga de Bilbao, donde el interior alberga fachadas de ladrillo con ventanas acristaladas, atravesadas por vías-calle y cuyo cielo-techo es coronado por un planeta rojizo, mientras el exterior colindante se amuebla con sofás y lámparas de tulipa de bronce, entarimando su suelo con bajorrelieves o mosaicos en greca/estampado a modo de alfombra.

Las estrategias de inversión en la obra de Muñoz no implican elementos arquitectónicos en exclusiva. La plaza en el entramado urbanístico tradicional tiene un sentido de confluencia y encuentro en un cruce de caminos, su configuración a menudo fomentaba y respondía a actividades comunitarias de intercambio. La *Plaza* (1996) que Muñoz desplegó en el Palacio de Cristal de Madrid fue configurada por la disposición circular de una veintena de figuras antropomorfas de facciones orientales indistinguibles a primera vista individualmente en actitud social –sonrisa, posición convergente, etc.–. La cuestión de si describen un encuentro o simplemente delimitan un espacio configurador de una plaza, queda sumida en un misterio irresoluble. Un planteamiento de puesta en escena alternativo –la pieza *Many Times* (2000)– donde un centenar de las mismas figuras orientales se plantean en corrillos de diferente número, ha sido dispuesto en salas de pinacotecas como el Guggenheim Bilbao o la Tate Modern durante la exposición retrospectiva dedicada al artista. Diferentes opciones de accesibilidad permitieron a los visitantes sentir una empatía en la distancia física con aquellas estatuas que, a pie de sala, se convertía en exclusión, toda vez que cada cual se cercioraba de la imposible comunicación, además de sentir cierta inquietud.

Por otra parte, la plaza urbana, frecuentemente albergaba un monumento central como elemento de identificación colectiva, guardián de la memoria que marca un enclave concreto y articula la ciudad erigiéndose en punto de referencia para orientarse a su través. El sentido conmemorativo del monumento es sutilmente socavado en la pieza *Monument (1992)*. Su eventual enclave, a orillas del Támesis –zona de tránsito– ofreció una pista falsa al paseante que tomara esa escultura como punto referencial de articulación desde el que orientarse en la ciudad de Londres. Aunque el aspecto exterior de la escultura conformada por una especie de murete-monolito sobre el que reposan tres banderas –de bronce– responde al lenguaje convencional del monumento, este no guarda ni una relación permanente con el lugar ni responde a la memoria de evento o colectivo alguno –expectativas que podrían generar las banderas–. Lo que realmente capta Muñoz es el manto de olvido que envuelve a tantos y tantos monumentos cuyo objeto ya ningún ciudadano recuerda y de cuya presencia apenas se apercibe absorto en sus prisas y pensamientos diarios.



Monument (Londres) 1992.  
Fuente: Monólogos y diálogos,  
p.176.

### 3. Anonimato y tránsito ¿confluencia?

Nuestra escenografía de ciudad enclavada en el exilio es habitada por inquietantes figuras antropomorfas exentas de identidad e igualmente absortas en su instante dramático o en su mundo interior. Los ciudadanos-figuras constituyen la representación de un “otro” no individuo que en primera instancia nos mueve a la identificación –por semejanza antropomorfa– para rechazarla en un segundo momento –por diferenciación a través de su homogeneidad mutua, por constituir la imagen de sustitutos de individuos como muñecos o formatos tomados del lenguaje de la historia del arte, por valerse de la estética de la anomalía o el mero enmascaramiento de sus rasgos faciales,...–. Nos enfrentamos a la representación de una alteridad despersonalizada, genérica, que elimina la posibilidad de auto-reconocimiento del espectador.

Esta carencia de identidad no exime su capacidad de generar una fuerte carga emocional. Si en un principio los personajes muñozianos permanecían absortos en la esfera interior de su propia burbuja –absortos en esa soledad incluso cuando la pieza reunía varias figuras– llega un punto en que el artista concibe una posible convivencia generando lo que podríamos entender como espacios sociales que, si bien pueden inducir la idea de confluencia entre figuras, finalmente ignoran y excluyen a la espectadora –como queda mentado respecto a *Plaza*–. Los espacios de confluencia se revelan meras apariencias presentándose como mundos suspendidos e ignorantes de todo acontecer.

Otras piezas sugieren situaciones dramáticas potencialmente amenazantes, una interacción entre figuras en conflicto como se muestra en las fotografías incluidas en *La Naturaleza de la Ilusión Visual (2000)* justo sobre una escena desplegada en el espacio, aparentemente cordial. La amenaza y el conflicto latente también resulta visible a partir de una sola figura en la instalación conjunta de tres piezas individuales –*Figura gritando a su sombra (P0104)*

con la imagen fotográfica con vista parcial de una calzada y sección de coche y *Loaded Car (P0163) (2008)*–. La escena urbana prefigura en su combinación el peligro, un inminente accidente de tráfico.

La prevalencia del tránsito –habitualmente sin destino como el ascensor deshabitado en continuo vaivén, el vehículo descarrilado cuyo interior alberga un paisaje urbano plagado de escaleras y calles perdidas, los habitáculos ocasionales, las cajas que desplazan a sus pasajeros a lo largo de unas vías en circuito cerrado, etc.– y los espacios de cuestionable confluencia o soledades yuxtapuestas nos devuelven a las reflexiones del antropólogo Marc Augé y sus denominados no-lugares. Caracterizados por constituir tramos de transición, de paso, usados y abandonados sin despertar ni responsabilidad ni apropiación en sus ocasionales pobladores, reducen a imposible la lectura de la identidad (ni individual ni colectiva), de la historia común o de las relaciones humanas. Lugares intercambiables que proliferan en nuestros entornos urbanos aproximándonos a lo que Rem Koolhaas denomina la “*ciudad genérica*”.

La descripción que Muñoz hiciera del nivel inferior de la colosal instalación en la sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres, titulada *Double Bind (2001)*, con la que cerraría su prolífica carrera a título póstumo, resulta plenamente pertinente a este respecto:

*“Este tipo de lugar anónimo, una especie de extensión subterránea como un aparcamiento, nos resulta muy familiar. Es un espacio de nuestro tiempo. Nunca es de día o de noche. Es idéntico a las 11.00 de la mañana y a las 3.00 de la noche y podría estar prácticamente en cualquier lugar del mundo. Este tipo de espacios arquitectónicos son muy recientes. Son condición de nuestra modernidad. Constituyen su quintaesencia tanto como la televisión y probablemente se convirtieron en una experiencia común en nuestra cultura al mismo tiempo aproximado”*

(Muñoz, 2001: 71)

#### **4. Espacio doméstico. Intimidad y comunicación**

Si la irrupción de la televisión marca un hito en las experiencias propias de nuestro tiempo común con los no lugares, cabe preguntarse por la incursión del artista en un medio radiofónico que acusó un fuerte descenso en su popularidad con la generalización del audiovisual. La radio abre un campo nuevo a Muñoz a la hora de abordar una imagen recurrente durante su carrera –*un hombre sólo en una habitación*– así como de explorar la sutil intromisión en el espacio de intimidad del oyente. En sus Piezas de Radio juega con la imaginación de éste desde unas condiciones de emisión que procuran una ficticia sensación de cercanía y desde unas condiciones de recepción que suponen la atención dispersa propia de la multitarea frecuente en el ciudadano contemporáneo. Presupone un oyente que sintoniza una emisora pública –requerimiento expreso por parte del autor– en un horario de tarde-noche, quizá en su coche de vuelta del trabajo, quizá en su casa tras la cena. Algunas de las voces que guían

sus creaciones radiofónicas surgen de un espacio indeterminado para el oyente –gracias a la insonorización del estudio– y se acompañan únicamente de una música acorde con la franja horaria orientada a la cercanía con los individuos. Es el caso de *A man in a room, gambling* (1992) en que el propio Muñoz explica determinados trucos de ilusionismo con naipes en un tono de proximidad e intercalando preguntas que simulan un intercambio comunicativo como “¿lo ves?” cuando son necesariamente retóricas. También John Berger, voz principal de *Will it be a likeness?* (1996), simula mantener una conversación en directo con un oyente que deviene puro trucaje. Las palabras de Berger, descriptivas de lugares de despedida y ausencia, de transición, como una estación de tren, se acompañan de sonidos ambiente realizados en la versión performativa por un foley artist a la vista del respetable.

El tránsito por la ciudad, tan recurrente en las instalaciones escultóricas, encuentra igualmente espacio-tiempo en la pieza de radio *Building for Music* (1993) donde el locutor de un ficticio programa sobre arquitectura se afana en buscar –montado en su coche– el solar donde una vez hubo un auditorio peculiar y en el presente ficticio –años después del bombardeo de la ciudad– reina el vacío. La retransmisión aparenta estar realizada a tiempo real desde el coche del locutor gracias a la incorporación de los sonidos propios de la circulación. Juega con las convenciones de cada medio con el objetivo de generar ilusionismo, sin lanzar mensaje alguno, en todo caso su ausencia, un estruendoso silencio de fondo no respaldado por intercambio comunicativo posible.

## 5. Una reflexión para concluir

La obra de Muñoz es descomprometida ideológicamente, carece de intención política, no pretende incidir en comportamientos o lanzar mensajes pero la amplia polisemia de sus representaciones de entornos arquitectónicos y habitantes nos brinda una atalaya desde la que figurar la deriva que nuestras ciudades podrían estar tomando o llegar a tomar en su transformación sin tregua. Transformación tanto más acelerada en un entorno tecno-científico como el actual que pone en jaque el sentido de lo real a cada minuto, que aniquila las certezas de antaño sin proporcionar asideros perdurables alternativos. Merece una reflexión hasta qué punto la obra de Muñoz nos aproxima o aleja de la sombra de aquello que una vez entendimos como realidad urbana y nuestra forma de contemplar lo que en ella acontece. Nosotros decidimos nuestros posicionamientos, cuánto tiene de compromiso y de evasión/pasividad.

Referencias

- AUGÉ, Marc (1994):** *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.
- AUGÉ, Marc (1998):** *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona: Gedisa.
- KOOLHAAS, Rem (2006):** *La ciudad genérica*, Barcelona: Gustavo Gilli.
- LÉVINAS, Emmanuel (2001):** *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*, Madrid: Trotta.
- MUÑOZ, Juan (2001):** Juan Muñoz: *Double Bind at Tate Modern*, Londres: Tate Gallery.
- MUÑOZ, Juan y LINGWOOD, James (1996):** *Monólogos y Diálogos*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

(Artículo recibido: 14-06-2013 ; aceptado: 11-07-2013)