

STATUENS INDRE LIV EN TOLKNING AV JUAN MUÑOZ' KUNST

Svein Aamold

Muñoz og møtet med hans verk

I sitt korte liv rakk Juan Muñoz (1953-2001) å markere seg med en særlig uttrykksfull vending tilbake til figurativ skulptur. Til tross for sitt spanske utgangspunkt er hans kunstneriske virke vel så knyttet til engelsk og amerikansk kunstliv. Han besøkte London allerede i 1970 og har sin kunstutdannelse derfra (1976-82) og fra New York (1982-83). Han fikk oppleve kunstneriske suksesser både i Spania og en rekke andre land, men høyest rager nok installasjonen *Double Bind* i den enorme turbinhallen i Tate Modern i London, et oppdrag for museets The Unilever Series, og en omfattende retrospektiv utstilling vist i Washington D.C., Los Angeles, Chicago og Houston, begge i hans siste leveår. Kunstnerisk sett knytter han an til billedhuggere som Tony Cragg, Richard Deacon, Barry Flanagan, Robert Gober, Antony Gormley, Charles Ray, Kiki Smith, Stephan Balkenhol, Thomas Schütte, Bill Woodrow og andre. På mange måter vendte de ryggen til minimalismen og tanken om skulptur som systemer og primærstrukturer.

Muñoz' posisjon og kunst er interessant sett på bakgrunn av det norske billedhuggermiljøets debatter om 'tradisjonell-figurativ' versus 'modernistisk-abstrakt' kunst. Spørsmålet om abstraksjon eller figurasjon berører likevel bare indirekte det sentrale i Muñoz' kunst. Fra den første installasjonen i stort format, *The Wasteland* (1986), til verk som *The Prompter* (1988), *Stuttering Piece* (1993) og *Many Times* (1999) var han opptatt av multimediale uttrykk. Hans arbeider tar i bruk og henspiller på teaterscenen, performance, radiosendinger, lyd, arkitektur, lys og mekanisk bevegelse. Verkene må sees i en sjangeroverskridende samtidskunstkontekst heller enn i forhold til eldre, analytiske begreper som figurativ eller abstrakt. Muñoz var også aktiv som kurator og essayist. Gjennom sine tekster åpner han for tolkningsmuligheter som ellers ville vært lukket for oss.

Muñoz så ikke på sitt eget arbeid som et brudd med eldre kollegers verk. Selv om postmodernismen med hans ord "alltid har eksistert som en kritikk av modernismen", framførte han selv ingen kritikk. I stedet så han på seg selv som del av den samme historien som modernistene står i, og kunne "gå tilbake til Edvard Munch likeså vel som til Jasper Johns".¹ Muñoz' interesse for modernistene kan ha blitt vekket i Madrid der han fikk privatundervisning av Santiago Amón, som også var kunstkritiker. Fristilt i privatsfæren fra Francoregimets sensurerte og autoritære skoleundervisning fortalte Amón om moderne kunst, litteratur og arkitektur.

Muñoz skulpturer kan oppleves som påtrengende menneskelige, kanskje som forsøk på å opprette dialog med oss betraktere. Vi er imidlertid avskåret fra å svare, og faller tilbake i roller som dels har med kunstutstillingens betraktere, dels med performance- og teaterverdenens tilskuere å gjøre. Det slår oss, stundom på ubehagelig vis, at vi står utenfor. Avstanden mellom oss selv og verkets

‘mennesker’ kan ikke overvinnes. Slik knytter Muñoz an til Bertolt Brechts begrep *Verfremdungseffekt*. Skuespillerne lar aldri publikum synke hen i en illusjon der verkets virkelighet og livet selv glir sammen i ett og det samme. Brecht ville vekke tilskueren opp fra slik illusjonisme. Vårt møte med Muñoz’ verk minner oss om at vi som tilskuere ikke kan identifisere oss med figurene som om de var virkelige personer. Hvordan kan vi da tolke hans skulpturer?

Figurativ eller abstrakt, skulptur eller arkitektur?



Juan Muñoz, *Spiral Staircase* (Vindeltrapp), 1984, smijern, 46,4x17,2x17,8 cm. The Art Institute of Chicago. Foto: Bob Hashimoto, fra Neal Benezra og Olga M. Viso, *Juan Muñoz*, utstillingskatalog, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Chicago: The Art Institute of Chicago og University Of Chicago Press, 2001: 84.

To av Muñoz’ tidlige skulpturer viser hans uavhengighet i forhold til det stilistiske skillet mellom figurativ og abstrakt kunst og er en pekepinn på hans interesse for forholdet mellom skulptur og arkitektur. Sistnevnte inngår som fragmentert motiv i *Spiral Staircase*,² et hjørne der en vindeltrapp dreid mot høyre leder opp til en avrundet balkong. På sine utstillinger monterte Muñoz skulpturen godt over normal synshøyde på en vegg. Balkongen fremstår som utkikkssted, men trappen ender nederst i tomrom. Verket er et spill med arkitekturelementer og kontraster av bevegelse og stillstand. Det er også et fragment, en mellomstasjon, en overgang mellom to nivåer, et metaforisk uttrykk for en reise inn i det ukjente. Det skaper undring hos betrakteren, men også en følelse av å stå overfor noe

fremmed. Det kan svare til målet Muñoz da satte seg, ”å konstruere en skulptur som vil forlede mine minner, som vil fortsette å være som fremmed for meg samtidig som den er nær nok til å anerkjenne meg som dens konstruktør”.³ Bruken av ordet konstruktør viser til hans fascinasjon for konstruktivismen og verk som Naum Gabos *Constructed Head Number 2* i cor-ten stål.⁴ Arbeidene til Muñoz kan sees som frie appropriasjoner. Som konstruktør stilte han seg avvisende til romantiske myter om kunstneren som verkets essensielle utgangspunkt. I stedet inviteres vi til å se skulpturen som et resultat av et konkret arbeid, skjønt verkets motstand under tilblivelsen gjør at det ender opp som noe annet enn han først kanskje hadde tenkt.



Juan Muñoz, *Minaret for Otto Kurz*, 1985, jern, tre, og teppe; objekt 120x30x40 cm, teppe 100x200 cm. P.e., Belgia. Foto Kristien Daem, Gent, fra *Juan Muñoz: Rooms of My Mind*, red. Julian Heynen og Valeria Liebermann, utstillingskatalog, Düsseldorf: K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, og Trieste: Navado Press, 2006: 75.

Et trekk ved den europeiske og amerikanske skulpturen på 1980-tallet var en søken tilbake til nære, gjerne kroppslige relasjoner mellom verket og dets opphavsperson. Flere relativt unge billedhuggere vendte seg bort fra minimalismens metoder, verkbegrep og estetikk, oppfattet som styrt av forestillingen om verket som tilkommet uavhengig av menneskehåndens direkte medvirkning. I et intervju i 1990 sa Muñoz at han følte seg nærmere arte povera og kunstnere som Merz, Anselmo og Kounellis enn Judd, Andre, Morris, Barry eller LeWitt. Samtidig viste han fascinasjon for Francesco Borrominis dynamiske barokkarkitektur: ”Jeg tror det mange mennesker av i dag trenger er engasjement i virkelighetens verden”, hevdet han, ”folk som Judd definerte en enhet, et felleselement i kunsten. Men Borromini skapte en annerledes ’begrepsmessig enhet’ som jeg er mer på linje med enn reduksjonismen som preger det minimalistiske prosjektet.”⁵

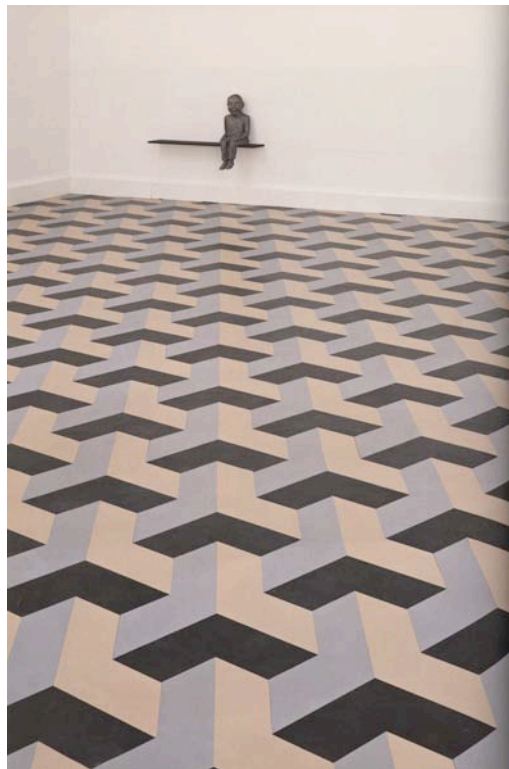
Motivet i *Minaret for Otto Kurz* er et spinkelt og skjevt utsiktstårn med balkong øverst som er plassert nær den ene enden av et persisk teppe som ligger på gulvet.⁶ Teppet så Muñoz som et kart over en imaginær asiatisk by, som kunne beskues i sin helhet fra tårnet.⁷ Verket er tilegnet Otto Kurz (1908-75) en kunsthistoriker fra Wien som emigrerte til London under Det tredje riket og arbeidet som bibliotekar ved Aby Warburg Institute. Muñoz var fascinert av at Kurz i hemmelighet søkte etter ”det forbudte bilde”.⁸ Blant Kurz’ etterlatte bøker og papirer fant Muñoz en rekke indeksskort med overskriften ”Forbudt” og usammenhengende notater som han tolket som mislykte forsøk på å lage en oversikt over billedforbud i historien. Muñoz knyttet det mislykte prosjektet til menneskets situasjon i Edens hage. I paradiset levde mennesket i frihet, men likevel med forbudet knyttet til kunnskapens tre.⁹ Overført til Muñoz’ verk kunne teppet representere hagen og minareten den paradoksale situasjonen som rådde der. Kan disse – uaktet hva minareten står for i religiøse sammenhenger – på noe vis knyttes sammen i verket? Muñoz kalte minareten ”sangens sted, stemmens bolig”.¹⁰ I verket er størrelsesforholdet mellom minareten og ‘byen’ fortegnet og den skakke og ubrukelige balkongen gjør at forsøk enten på å rope eller å se – enn si fastslå hvor utsynet skal rettes – til å fremstå som like fåfengt som Kurz’ søken etter det forbudte bilde. Det er en uforståelig situasjon som kanskje også viser til Muñoz egen kunstneriske søken etter visshet.¹¹ Hans tekst kan leses som en søken etter et bilde bortenfor bildet, en side ved kunsten som vi bare kjenner som det ukjente, det gåtefulle.

En overgripende karakter

The Wasteland er Muñoz’ første installasjon i stor skala.¹² Den består av et stort, tomt linoleumsgulv med geometriske figurer i et perspektivisk dobbeltmønster, og en liten hylle av stål montert lavt på den bakre veggen der en liten, dukkeaktig mannsfigur med et enormt hode sitter kledd i jakke og bukser, med vannkjemmet hår og med hendene passivt hvilende på lårene. Dukkens blikk ser på avstand oppmerksomt ut, understreket av kraftig buede øyenbryn, men når vi kommer nærmere svinner det hen i tomhet. Hans fremskutte hake kan på avstand tas som uttrykk for at han snakker, men på nært hold ser vi at haken sitter løst, det dreier seg om en buktalerdukke. Den uvirksomme dukken er, i mangel av buktaleren, et urovekkende surrogat, en mulig representant for betrakteren som på dette gulvet kan føle seg trukket inn i et scenisk drama, men uten støtte fra skuespillere eller publikum, maktesløst ventende slik dukken er det.

Gulv forekommer i flere av Muñoz’ arbeider. Her skaper det doble, optiske mønsteret en følelse av usikkerhet når man beveger seg over det. De svarte feltene i mønsteret minnet Muñoz om mørke hull, om følelsen av å ha uendelige avgrunner under seg.¹³ Det sentrale for Muñoz var ikke gulvet i seg selv, men å gå over det. Tilskueren skulle rykkes ut av rollen som betrakter og oppleve noe av skuespillerens bevissthet ved at gulvet vekker til live ”scenen slik den er før mennesket, buktalerdukken, automaten kommer til syne på den”.¹⁴ Gulvet fungerer som en gigantisk kulisse der buktalerdukken er situert og der betrakterens rolle i en viss forstand snus til den opptredendes.¹⁵ Interessen for scenografi kan også tas som et eksempel på Muñoz’ fascinasjon for barokkens

arkitektur. Han så sterkere referanser til sitt verk i barokkens arkitektur, som han i en tekst karakteriserte som "in perpetuum mobile", enn i Carl Andres arbeider: "Andre sier: 'dette handler om dette'. Jeg for min del vil heller skrive under på den motsatte ytringen: dette, som det visselig ikke handler om, handler om dette. En automaton er alltid en annen."¹⁶ Av betydning er også fascinasjonen for mekaniske dukker, automaton, fremstilt som imitasjoner av mennesker i en tradisjon som går tilbake til 1700-tallet. Slik spiller Muñoz på tvetydigheter. Det kan bringe oss til T. S. Eliots berømte dikt *The Waste Land* (1922), idet begge verk, slik Armin Zweite formulerer det, diagnostiserer meningsløsheten i den moderne verden, men der Muñoz til forskjell fra poeten ikke lenger søker mening, form og sammenheng, kun presenterer et sterkt bilde av hvordan ting er.¹⁷ Mens Eliots dikt kan tolkes i lys av modernitet og i alle felle et håp om endring, synes slike muligheter ikke å kunne vekkes i opplevelsen av Muñoz' homonyme installasjon.



Juan Muñoz, *The Wasteland*, 1987, bronse, stål og linoleum, varierende dimensjoner. P.e., Palm Beach, Florida. Foto: Peter Cox, fra *Juan Muñoz: A Retrospective*, utstillingskatalog, London: Tate Publishing, 2008: 22-23 (utsnitt).

Nok et gulv møter oss i *The Prompter*,¹⁸ men denne gangen er det hevet på metallstenger som et scenegulv betrakteren er utestengt fra, henvist til publikumsrommet. Den mørke sufflørkassens bakside møter oss midt på scenekanten. Suffløren, en mannlig dverg hvis rygg, ben og underarmer er synlige, er på plass, liksom passivt avventende før forestillingen. Men intet skjer, scenegulvet er igjen

tomt for aktører. Mot bakveggen står en enslig, høy marsjtrumme lent mot veggen. Trommeskinnet har samme, flate mønster som scenegulvet, men noe ulike farger. Mønsteret består av parallellogrammer delt diagonalt med trekantede felt speilvendte og med to inverterte farger på hver side.



Juan Muñoz, *The Prompter* (Suffløren), 1988, pappmasjé, bronse, tre, linoleum og stål; variable dimensjoner. London: Tate Gallery. Foto fra Neal Benezra og Olga M. Viso, *Juan Muñoz*, utstillingskatalog, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Chicago: The Art Institute of Chicago og University Of Chicago Press, 2001: 99.

Muñoz hadde selv vært trommeslager. Hans fascinasjon for instrumentet viser seg både i noen av hans tegninger og i et fotografisk selvportrett (1995) spillende på en skarptromme festet i bånd over skuldrene, lik en korpsmusiker.¹⁹ Trommen i *The Prompter* møter oss som et taust vitne om lyd og rytme. Verken trommeslager eller trommestikker er å se. Også dvergen har et biografisk element. Muñoz var fascinert av ham ikke på grunn av størrelsen, men fordi han er annerledes. Det fikk ham til å føle seg utilpass da han første gang møtte en dverg. Men de innledet et samarbeid og Muñoz laget en modell i gips av ham, uten å gjøre det til noe portrett. Nok en gang var Muñoz ute etter å fremstille det han selv ikke kunne forstå på annen måte.²⁰ Dvergen er et hyppig brukt motiv både i maleriets og filmens historie, som i spansk kunst fra Velázquez til Goya og Buñuel. Men Muñoz avviste at det her dreide seg om en spansk tilknytning. Han viste til sin kunstneriske bakgrunn fra England, at dvergen forekommer i mange andre sammenhenger fra barokken av, også i filmhistorien (han nevner Japan spesielt), og at han fikk inspirasjon til dette verket da han så den store Nymphenburg slottspark i München og leste at en av hovedarkitektene, François de Cuvilliers I (1695-1768) var hoffdverg hos Maximilian II Emanuel (1662-1726). Han viste for øvrig til at dvergens status ved hoffet var spesiell fordi han var tillatt å komme med kritikk.²¹

Dvergen i *The Prompter* kan derfor tolkes metaforisk på flere plan. Sett fra publikums side deltar han i teateret som taus og usynlig, men like fullt nødvendig. Han representerer et kritisk moment, noe annerledes, mystisk. Sammen med trommen har verket referanser til lyd og språk, eller fravær av språk. Muñoz sa han ville lage "et hukommelsens hus, sinnet du aldri ser, men som alltid er der". Han så det for seg som et teater, men "en iscenesettelse uten forestilling, uten skuespill, kun med en mann som forsøker å huske, forsøker å ikke glemme".²²



Juan Muñoz, *Stuttering Piece* (Stammende stykke), 1993, harpiks, kartong og lydopptak, variable dimensjoner. P.e. Foto John Riddy, London, fra Neal Benezra og Olga M. Viso, *Juan Muñoz*, utstillingskatalog, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Chicago: The Art Institute of Chicago og University Of Chicago Press, 2001: 123.

Språket ble etter hvert en aktiv del i Muñoz' verk. Han skrev selv tekster blant annet basert på samtaler og brokker av samtaler han har overhørt på barer. I *Stuttering Piece* inngår lydopptak av en slik merkelig samtale, eller et fåfengt forsøk på å komme i gang med en.²³ To grå miniatyrfigurer sitter kledd i vide jakker og bukser side ved side på hver sin kubiske kasse. Begge dreier hodet svakt bort fra sidemannen, liksom stirrende tomt framfor seg. Den eneste interaksjonen mellom dem indikeres av en avspilt dialog mellom to menn, en stammende, usikker (linje 1, 3 og 5) og en fast og bestemt (linje 2 og 4):

What did you say?
I never say anything.

You never say anything?
 Never.
 But you keep coming back to it?

Samtalen virker komisk og psykologisk ladet på samme tid. Den minner om absurde dialoger og spenninger de skaper hos Samuel Beckett og Luigi Pirandello, dramatikere Muñoz var opptatt av. Det sentrale for Muñoz var, nok en gang, teaterets lukkethet, det at publikum ikke kan svare tilbake. ”Et kunstverk burde ha denne kvaliteten ikke å tillate et svar”, hevdet han.²⁴ Når Muñoz hindrer betrakteren i å delta i dialogen understreker han også verkets annerledeshet i forhold til livet her og nå. Slik berøres en kunstoppfatning som har som utgangspunkt at forholdet mellom liv og verk alltid er en form for atskillelse.



Juan Muñoz, *Many Times*, 1999, polyester, harpiks, tekstil, pigment, hver figur 160x40x40 cm. P.e. Foto: Musée de Grenoble, Jean-Luc Lacroix.

Muñoz' største installasjon er *Many Times*, som består av mellom 50 og 100 stående mannsfigurer, alle er jevn høye og (etter dagens standard) småvokste.²⁵ Muñoz varierte antallet figurer og plasseringen av dem med utstillingsstedets interiør. Da de ble vist første gang på Louisiana Museum (Humblebæk) i 1999 var figurene plassert på et galleri med publikum på gulvet nedenunder. På hans store utstilling i Chicago i 2001-02 stod de i en trapp. Etter hans død, som på utstillingen *Juan Muñoz: A Retrospective*, vist i Museo Guggenheim Bilbao i 2008 stod figurene gruppert på gulvet i et utstillingsrom der publikum i begrensede puljer kunne bevege seg fritt. De ulike plasseringene endrer betrakterens posisjon fra det å befinne seg midt i verket til på avstand å se ned eller opp på det.

Figurene er utstyrt med det samme ansiktet og snauklipte kraniet. Hodene er avstøpinger av en byste fra 1800-tallet som viser en smilende, ung mann med kinesiske trekk, som Muñoz kjøpte i en antikvitetsforretning.²⁶ 'Kineserne' er også temmelig likt kledd i lange bukser og romslige jakker eller trøyer med krage lik Mao-uniformen. Alle er ensfarget grå, kun med nyanseforskjeller i fargen fra

figur til figur. Tross likheten kan figurene i første omgang gi inntrykk av små forskjeller fordi de varierer blikkretning, posisjon og holdning. Jakkene er litt forskjellige i detaljer som lengde, knepping og krager. De skilles også i måten de bæres – fra det elegante glatte til det krøllete og posete. Mens enkelte ser ned, innadvendte i sine smil, henvender andre seg mot sidemannen med blick og gester. Øynene er nesten lukkede, smilet kan også tolkes som latter, men verket har ikke lydeffekter. De avslappede stillingene og inntrykkene av samhandling bidrar til å skille figurene fra oss. En slående detalj er at ingen av figurene er utstyrt med føtter, hvilket forsterker fremmedheten. Selv der vi kan bevege oss helt inntil figurene synes de å holde oss på avstand.



Juan Muñoz, *Many Times*, 1999, polyester, harpiks, tekstil, pigment, hver figur 160x40x40 cm. P.e. Foto: Musée de Grenoble, Jean-Luc Lacroix, fra *Juan Muñoz: A Retrospective*, utstillingskatalog, London: Tate Publishing, 2008: 84-85 (utsnitt).

Fremmedhet, teater og optiske illusjoner møter oss igjen i dette verket. Fra et vestlig ståsted uten kontakt med deres kultur og samfunn ser kinesere ut som ”visuelle triks”, påpekte Muñoz. Selv om han varierte detaljer som å gjøre nesene kortere, øynene større, så de fortsatt ut som den samme fyren. ”Selv om vi vet at de er forskjellige”, konstaterte han, ”ser de like ut”.²⁷ Vi har foran oss eller rundt oss et fremmed teater der vi er avskåret fra å delta og forstå smilene eller latteren. Er vi betraktere her, eller blir vi betraktet? Et annet spørsmål er hvorvidt verkets enhet gjennom en kommunikativ samhandling også er en illusjon. Under utstillingen i Bilbao så kun to av figurene ut til å hilse hverandre med hånd-

berøring, to andre stod nært ansikt til ansikt, men uten fysisk kontakt. For øvrig fantes ikke kroppslig berøring mellom dem. Er hver enkelt av dem ”innestengt” bak sitt eget smil, sin egen latter? Vi får ingen svar, men spørsmål av denne typen trenger seg fort på.

Hvordan kan vi tolke denne pendlingen mellom inntrykk av *Many Times* som ikon og kopi, mellom en konkret fremstilling av kinesere i samhandling og en illusjon? Et blick på noen detaljer kan føre oss videre mot et svar. Buksebeina kan sees som bærende, men formen synes å antyde at de er tomme. Det er særlig tydelig i de mange horisontale brettene som minner om slike vi kan se i telt eller tuber som løftes av luftstrømmer på innsiden. Også ermene har i flere av figurene preg som minner om oppblåste tekstiler uten synlige uttrykk for anatomiske detaljer. Alt i alt fremstår verket mer som et simulakrum enn som figurativ skulptur i tradisjonell forstand. Begrepet simulakrum viser til noe som overfladisk ligner, lik en skygge, et skinn, et blendverk, eller som i et fantasibilde, en illusjon, et drømmebilde. Også handlingen som utføres fremstår som skinn. Den ser ut som det den uttrykker, men uten reelt grunnlag. Tradisjonelle dikotomier som modell versus kopi, original versus reproduksjon, bilde versus likhet brytes ned. Det betyr ikke at simulakret er en degradert kopi. Som Gilles Deleuze har påpekt har det en positiv kraft som forneker så vel originalen som kopien, modellen og reproduksjonen.²⁸ Denne forståelsen av simulakret gir oss mulighet for en tilgang til *Many Times* som noe annet enn et ikon eller en kopi. Men hva består denne tilgangen i? Spørsmålet kan besvares på flere måter. Det sentrale er imidlertid at vi blir konfrontert med vår egen rolle som betraktere når verket på denne måten fremstår som skinn, en avstøpt antikvitert og oppblåste tekstiler.

Betrakteren, statuen og allegorien

Et påfallende trekk ved Muñoz' egne tolkninger er hans bruk av det for mange gammeldagse begrepet *statuer* om sine figurer i rom, til forskjell fra å kalle dem skulpturer. Mens ordet skulptur viser til tredimensjonale verk med et potensielt sett uendelig antall aspekter (figurative så vel som abstrakte, frittstående eller relieffer, i alle mulige formater og komposisjoner, osv), sikter statue særlig til en figurativ fremstilling av en enkelt person eller et dyr i stående positur (ordet statue er avledet av det latinske *stare* – å stå) og som regel frittstående. Med minimalismen – om ikke før – ble begrepet statue ikke lenger oppfattet som en relevant term, og det statuariske ble et nesten glemt begrep i estetikken. Et problem var at det statuariske kunne føre tanken til monumentet, som for mange smakte for mye av tilknytning til autoritære, offisielle verdier og en akademikunst som ikke lenger føltes aktuell. Statuen var likevel nærværende i forrige århundres moderne kunst, dog ikke bare den figurative, hos kunstnere som Constantin Brancusi, Julio González, Alberto Giacometti, David Smith, Louise Bourgeois, Tony Smith, George Segal, Magdalena Abakanovicz, Giovanni Anselmo, Richard Serra, Joel Shapiro og Tony Cragg.²⁹ Muñoz brukte ordet statue om sine egne figurer for å understreke at de står stille, som om selv tiden stanser opp:

With one figure, nothing much is happening because nothing much can happen, and there's nowhere to go. Time is moving, and then at a moment,

it stands still. The figures are like statues, not sculptures. It's always about a position: the statuesque.³⁰

Muñoz oppsøkte den klassiske tradisjonen. Hans mål var at skulpturen skulle kommunisere en følelse av indre kraft og selvbeherskelse på linje med det han hevdet karakteriserer greske statuer. Men han fryktet også at han kunne miste oversikten og fortape seg i "endeløse omarbeidelser av en gest, justeringer av en nese eller et øye", det han i negativ forstand kalte "manieristiske beslutninger".³¹ Muñoz avviser at en konsentrasjon om formale og kompositoriske trekk kunne løse hans hovedproblem, å få frem skulpturenes indre styrke.

Hvordan forholder dette seg til tanken over om verket som simulakrum? En avklaring kan bringes på bane med Walter Benjamins begrep om kunstverkets aura, dets unike eksistens der det befinner seg, dets 'her og nå' som sammenfatter dets historie i den tid det har bestått. Kunstverkets aura handler både om ekthet (originalitet), om håndens arbeid, om verkets aldringsprosess og om dets ritualfunksjon. Kunstverkets aura er "en unik framtrødelse av det fjerne, så nært dette kan komme".³² Verken originalitet, håndens arbeid eller verkets aldringsprosess har betydning i Muñoz' egne refleksjoner omkring kunstverkets status. Han er heller ikke opptatt av kunstverkets aura i Benjamins forstand. Men i en samtale i 1996 hevdet Muñoz at kunstverket i seg selv er en ressurs av visuell energi, uavhengig av betrakteren:

The work stays there separated from you as another world on its own. I think maybe in the most successful works of art, the pieces exist without you. I always have this feeling that a piece should be able to work even when there is nobody there. You think of great pieces in great museums – whether there's anyone there or not, they keep emanating an incredible energy, visual energy.³³

En tilsvarende følelse av separasjon mellom kunstverket og dets betrakter ligger i Benjamins tanke om kunstverkets aura som et slør.³⁴ Sløret viser til at noe er skjult for oss, samtidig som det kan tas som en bekreftelse på at dette 'noe' er en faktisk del av kunstverket slik vi opplever det. Muñoz fortsatte utlegningen sitert over med en plan for hvordan han i et museum rent konkret skulle kunne gi uttrykk for at verket arbeider uten publikums deltakelse:

I would like to make a humming sound in one of the pieces, only to be switched on at night when everybody's gone. Have it working only at night, then the moment you open the door, the piece stops humming.³⁵

Summingen er Muñoz' metaforiske uttrykk for verkets indre liv. Til sammenligning hevder Benjamin at kunstverkets auratiske eksistensform ikke kan skilles fullstendig fra dets ritualfunksjon. I en sekularisert kontekst betyr det at autentisiteten får kultverdiens plass.³⁶ Muñoz' plan utelukker menneskelig deltakelse. Han ser ut til å ville snu Benjamins ritualfunksjon fra en sosial kontekst til en hemmelig, auditiv seremoni. Lykkes han i dette? Kan han i en viss

forstand beholde sløret, og samtidig frita betrakteren fra sin plass i Benjamins ritualefunksjon? Kan vi som betraktere slå oss til ro med at verket bare summer når vi ikke er der?

Muñoz' lille allegori om kunstverkets summing når ingen betrakter ser det, kan utlegges som at statuene seg imellom deler en hemmelighet, noe vi betraktere ikke har direkte tilgang til. En slik følelse fremkalles, som vi har sett, lett når vi vandrer blant figurene i *Many Times*. Tanken om verkets indre liv kan også assosieres til historiske eksempler som i middelalderens romanske kirkekunst der Kristus Pantokrator betrakter oss ovenfra i apsis. For datidens betrakter var det ingen tvil om at det strengt frontale ansiktet representerte den Kristus som, i treenigheten, hersker over himmel og jord, liv og død. I motsetning til Pantokrator viser Muñoz' figurer seg ikke som kontrollerende eller dominerende, de representerer intet trossystem. Men begge verk situerer betrakteren i en performativ betrakterrolle. Tilsynelatende står Muñoz' betraktere mer uavhengige enn middelaldermennesket gjorde, men likevel er, slik blant andre Michael Fried har vist i sin studie av begrepene 'absorpsjon' og 'teatralitet' i fransk 1700-talls maleri, dette nærværet problematisk.³⁷ Alle betraktere bringer inn i opplevelsen av kunstverket sine egne verdier, forventninger og sosiale og historiske kontekster.

Muñoz innrømmet i et intervju i 1990 at han slet med å nå målet han satte seg for kunstverket: "Jeg vil lage en autonom statue, men det ser ikke ut til at jeg er i stand til det."³⁸ Målet å gjøre verket autonomt hadde ikke lyktes ham så langt, i arbeider der figurene først og fremst forekom enkeltvis. Slik jeg ser det fant Muñoz en vei ut av dette problemet da han ut over 1990-årene grupperte dem sammen i det som kan tolkes som *tableau vivant*, en oppstilling som av levende personer. Enkeltvis vil statuen begrenses til monologen, den ene stemmen eller handlingen, og til frontalitet. Med flere figurer inviterer han oss til å vandre rundt og stundom blant dem slik at vi oppmuntres til å se dem fra flere vinkler og i ulike sammenstillinger. Som vi har sett det i *Many Times* fremtrer figurene med påfallende kontakt seg imellom. Samhandlinger, dialoger og skuespill tar over for monologen og enkelthandlingen. Betrakterens posisjon settes på prøve på helt andre måter her enn stilt overfor enkeltstatuen.

Verket som *tableau vivant* fanger opp en spesifikt postmoderne estetikk, det Homi K. Bhabha kaller "the representation of the 'unpresentable in the presentable'." I vår sammenheng kan Muñoz' *Many Times* stå som eksempel. Bhabha knytter *tableau vivant* til det hemmelighetsfulle og det gjentakende eller tilbakeskuende ved simulakrets struktur. Tablåets mål er både å erstatte originalen og dublere den:

The representational desire of the *tableau vivant* lies in the pleasure of producing a copy that elides and eludes the original not simply by displacing it but by doubling it; an image that "catches its breath" to appear still, dead, fixed, in order to infuse the tableau with life and exceed the presence of imaging itself; a reproduction of similitude where the surface of the scenario is the signifying site of a "difference" that consists in substitution and subversion at the same time.³⁹

Det ligger et kritisk potensial her. Verket går inn i stedet for en (tapt) original på en måte som både innebærer å stå i stedet for noe annet og samtidig forandre det drastisk (subversivt).

Stilt overfor Muñoz' tablåer kan vi først få inntrykk av at statuene inkarnerer et aktivt utadvendt kroppsspråk, med gester og blick som om de søker kontakt eller retter sin oppmerksomhet mot noe utenfor dem selv. Men går vi nærmere forsvinner dette inntrykket. I svært få tilfeller oppnår vi noe nær blikkontakt. Dels varierer følelsen av blikkontakt med avstanden vi betrakter verket fra. Figurene viser et innadvendt blick, også de tidligere oppstilt enkeltvis. I to senere tablåer med tittelen *Conversation Piece* er dette fremhevet idet en smal vertikal fold løper tvers over hvert øye fra øyenbrynet til kinnbenet, som en fysisk tilvekst i ansiktet.⁴⁰ I andre arbeider vrir og vrenses siktlinjene i skråstilte speil som skaper forstyrrende forskyvninger i våre møter med figurene.⁴¹ Lynne Cooke har påpekt at betrakteren i Muñoz' kunst mer enn å eksponeres for andres kompromissløse blick utsettes for en foruroligende prosess av introspeksjon, det hun har kalt "the Specularity of the Divided Self".⁴² Muñoz' installasjoner fungerer som en slags speil for betrakterens psyke, slik Olga M. Viso formulerer det. Temaet for installasjonene og betrakterens blick blir begge reflektert innover og utover, og stimulerer til en endeløs syklus av visjon og persepsjon som begynner og slutter med betrakteren.⁴³ Også på denne måten drev Muñoz et subtilt og komplekst spill med betrakteren.

I sine tekster ser Muñoz paralleller mellom samtidskunsten og forhistorisk kunst. De står begge i motsetning til den klassiske tradisjonens og renessansens ideer om kunst basert på tanken om mennesket som 'the center of rationality' slik at den andre, i alle dens mulige fremtoninger (de fremmede, naturen med flora og fauna, osv.) står som underordnede elementer. Et slikt klassisk syn svarer i kunsten til idealer om realisme og bruken av et geometrisk-romlig perspektiv av kontinuitet i rom. Tanken om rommet som kontinuerlig og homogent danner et filosofisk fundament for dette synet. Muñoz hevder at skulpturens oppgave er motsatt, den skal bevise at slik kontinuitet og homogenitet ikke finnes. I dette minner den om forhistorisk kunst. Hulemaleriets mangel på dybde minner Muñoz om samtidsmaleriets todimensjonale flater og knytter samtidens kunstnere nærmere til hulemalerne enn til malerne fra vår nære historiske fortid. Det som forener dem er tanken at kunstverket er *allegorisk*. Allegoriens mening står ikke fast, men endrer seg fra verk til verk, hevder han:

For the primeval creator and the contemporary artist, the work (of art) is allegorical. What this allegory means is different in each case. Nevertheless, the best objects [...] show that the true creator or believer is a medium between reality and sign.⁴⁴

Det allegoriske kunstverket kan opptre som formidler mellom tegnet og virkeligheten. Slik antyder Muñoz at kunsten har en oppgave i forhold til våre liv, i forhold til våre institusjoner og vår samhandling.

Allegorien kom for alvor tilbake igjen i vestlig kunst på 1980-tallet. I enkel litterær forstand oppstår allegorien idet en tekst dubleres av en annen, for

eksempel slik Det gamle testamentet blir allegorisk om det leses som prefigurasjon av Det nye. Det allegoriske oppstår idet slike forhold av omskriving og nyskriving opptrer innenfor kunstverket og virker bestemmende på dets struktur. Slik blant andre Craig Owens har påpekt, er det allegoriske bildet et appropriert bilde. Allegorikeren finner ikke opp sine egne bilder, men konfiskerer dem. Han/hun setter krav til det kulturelt betydningsfulle og opptrer som dets fortolker. Bildet blir i allegorikerens hender derfor noe annet, hvilket antydes i ordets etymologi: allegori er utledet fra det greske *allos* – annen, og *agoreuei* – å snakke. Det er altså ikke snakk om å gjenopprette en opprinnelig mening som kan ha gått tapt eller er skjult, men å opprette ny mening som erstatning for den gamle, i form av et supplement, en tilføyelse.⁴⁵ *Many Times* er nettopp en slik tilføyelse. Figurene fremstår som statiske, sine varierte posurer og posisjoner til tross. De er repetisjoner, nærmest som i en fotomontasje. Og de opptrer som i et sosialt ritual. Som betraktere konfronteres vi med alt dette. Det allegoriske projiseres både i rom og tid, og trekker oss med.

I kunsten opptrer allegorien nettopp på denne måten. Den kommuniserer ved hjelp av symboler, og kan etablere mulige, kodete meninger. Allegorien er derfor mer enn 'kunstverkets fortelling'. Den går ut over vår mulige beskrivelse av hva som faktisk ser ut til å foregå, i form av en handling, en tilstand, eller på andre måter, i kunstverket. Dette betydningsnivået kan sees som verkets dypere, eller egentlige mening – en mening vi gjerne tenker oss har vesentlig betydning for oss, en betydning ut over det banalt hverdagslige i våre liv.

Det gjør allegorien til en *åpen* tolkningskategori. Den åpner i vesentlig forstand for betrakterens medvirkning, ja, slik medvirkning blir nødvendig. Som betraktere går vi til kunstverket med våre egne erfaringer, kunnskaper og forventninger og forsøker å danne oss en forståelse av det med utgangspunkt i disse. Det er nettopp en slik åpenhet Muñoz har i tankene. Det som settes i spill i vårt møte med det allegoriske kunstverket er forholdet mellom verkets direkte henspillinger til saksforhold utenfor verket selv, og den mening vi tillegger dem.

Many Times berører ikke bare vestlige (for)dommer og kulturelle føringer, men en menneskelig tendens til å generalisere i møtet med den fremmede. Muñoz var ikke opptatt av kulturel relativisme, men av at følelsen av fremmedhet er konstitutiv i vårt møte med verden. Muñoz så kunst som "en måte å forklare verden for seg selv [...] som et rom som eksisterer mellom hver og en av oss og resten av verden".⁴⁶ Kunsten kan bidra til å bevisstgjøre oss om dette møtet fordi den stiller seg i en kritisk mellomposisjon som kan virke rystende på oss idet den river ned tilvante oppfatninger og forestillinger.

Noter

¹ Juan Muñoz intervjuet av Paul Schimmel i Neal Benezra og Olga M. Viso, *Juan Muñoz*, utstillingskatalog, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Chicago: The Art Institute of Chicago og University Of Chicago Press, 2001: 150.

² *Spiral Staircase* (Vindeltrapp), 1984, smijern, 46,4x17,2x17,8 cm, The Art Institute of Chicago. Femten år senere, i 1999, laget Muñoz en ny versjon (48x18x16 cm, p.e.) som i et forsøk på å oppnå et nytt blikk på objektet, nå med trappeløpet dreid mot venstre.

³ Juan Muñoz intervjuet av Jan Debbaut, "Fragmentos de una conversación" / "Fragments from a conversation" (Lisboa, mai 1984 og Madrid, oktober 1984), *Juan Muñoz: Últimos trabajos*, utstillingskatalog, Madrid: Galería Fernando Vijande: 4.

⁴ Opprinnelig versjon 1916. Muñoz studerte den forstørrede versjon fra 1964-65 i Tate Gallery (en tilsvarende replikk eies av Universitetet i Oslo).

⁵ Juan Muñoz intervjuet av Iwona Blazwick, James Lingwood og Andrea Schlieker, "A Conversation, July 1990", *Possible Worlds: Sculpture from Europe*, utstillingskatalog, London: Institute of Contemporary Arts og Serpentine Gallery, 1990: 61.

⁶ *Minaret for Otto Kurz*, 1985, jern, tre, og teppe; objekt 120x30x40 cm, teppe 100x200 cm. P.e., Belgia.

⁷ Juan Muñoz intervjuet av James Lingwood, "A Conversation, September 1996", *Juan Muñoz: Monologues & Dialogues / Monologues & Dialogues*, utstillingskatalog, Zürich: Migros Kulturproduzent og Museum für Gegenwartskunst, 1997: 37.

⁸ Muñoz lot seg inspirere av Ernst H. Gombrichs utlegning om Kurz' søken i innledningen til 1981-utgaven av Ernst Kris og Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* (første gang utgitt 1934).

⁹ Juan Muñoz, "The Prohibited Image" (datert Roma 15.3.1992), Juan Muñoz, *Writings/Escritos*, red. Adrian Searle, Barcelona: Ediciones de La Central, 2009: 158, 160.

¹⁰ Muñoz intervjuet av Jean-Marc Poinot, "A conversation between Juan Muñoz and Jean-Marc Poinot" *Juan Muñoz: Sculptures de 1985 à 1987*, utstillingskatalog, Bourdeaux: capc Musée d'art contemporain, 1987: 43.

¹¹ Slike paralleller tas opp av Michael Brenson, "Sound, Sight, Statuary", Neal Benezra og Olga M. Viso, *Juan Muñoz*, utstillingskatalog, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Chicago: The Art Institute of Chicago og University Of Chicago Press, 2001: 154; og Julian Heynen, "Now", *Juan Muñoz: Rooms of My Mind*, red. Julian Heynen og Valeria Liebermann, utstillingskatalog, Düsseldorf: K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, og Trieste: Navado Press, 2006: 53.

¹² *The Wasteland*, 1987, bronse, stål og linoleum, varierende dimensjoner. P.e., Palm Beach, Florida.

¹³ Olga M. Viso, "Suspensions of the Gaze", Neal Benezra og Olga M. Viso, *Juan Muñoz*, utstillingskatalog, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Chicago: The Art Institute of Chicago og University Of Chicago Press, 2001: 176, 181 (note 29). Se også Lynne Cooke, "Juan Muñoz: Interpolations", *Juan Muñoz*, New York: Dia Center for the Arts, 1999: 6, 8.

¹⁴ Jean-Marc Poinot, "A conversation between Juan Muñoz and Jean-Marc Poinot", *Juan Muñoz: Sculptures de 1985 à 1987*, utstillingskatalog, oversatt av Béatrice Chenot, Pascale de Los Angeles og Yves-Charles Grandjeat, Bourdeaux: capcMusée d'art contemporain, 1987: 44.

¹⁵ Juan Muñoz intervjuet av Iwona Blazwick, James Lingwood og Andrea Schlieker, "A Conversation, July 1990", *Possible Worlds: Sculpture from Europe*, utstillingskatalog, London: Institute of Contemporary Arts og Serpentine Gallery, 1990: 58.

¹⁶ Karakteristikken av barokkens arkitektur finnes i Muñoz' essay "On the Luminous Opacity of Signs" (publisert første gang på spansk i *Figura*, no. 6 (høsten 1985): 94-95), her hentet fra Juan Muñoz, *Writings/Escritos*, red. Adrian Searle, Barcelona: Ediciones de La Central, 2009: 54. Intervju-sitatet er hentet fra Jean-Marc Poinot, "A conversation between Juan Muñoz and Jean-Marc Poinot", *Juan Muñoz: Sculptures de 1985 à 1987*, utstillingskatalog, oversatt av Béatrice Chenot, Pascale de Los Angeles og Yves-Charles Grandjeat, Bourdeaux: capcMusée d'art contemporain, 1987: 44. "Andre says: 'this is about this'. I, for one, would rather subscribe to the opposite statement: this, which it is certainly not about, is about this. The automaton is always another." Denne og de følgende oversettelsene til norsk er mine, om intet annet er nevnt.

¹⁷ Armin Zweite, "Foreword", *Juan Muñoz: Rooms of My Mind*, red. Julian Heynen og Valeria Liebermann, utstillingskatalog, oversatt av Fiona Elliott og James Gussen, Düsseldorf: K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, og Trieste: Navado Press, 2006: 15.

-
- ¹⁸ *The Prompter* (Suffløren), 1988, pappmasjé, bronse, tre, linoleum og stål; variable dimensjoner. London: Tale Gallery. Verket ble laget til Muñoz separatutstilling i Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1988, men i denne første versjonen stod sufflørboksen tom.
- ¹⁹ Illustrasjoner, se *Juan Muñoz: A Retrospective*, red. Sheena Wagstaff, utstillingskatalog, London: Tate Publishing, 2008: 94 og 126.
- ²⁰ Juan Muñoz intervjuet av James Lingwood, "A Conversation, January 1995", *Juan Muñoz: Monologe & Dialoge / Monologues & Dialogues*, utstillingskatalog, Zürich: Migros Kulturproduzent og Museum für Gegenwartskunst, 1997: 124.
- ²¹ Muñoz intervjuet av Iwona Blazwick, James Lingwood og Andrea Schlieker, "A Conversation, July 1990", *Possible Worlds: Sculpture from Europe*, utstillingskatalog, Institute of Contemporary Arts og Serpentine Gallery, London, 9.11.1990-6.1.1991, London: Institute of Contemporary Arts og Serpentine Gallery, 1990: 60.
- ²² Juan Muñoz intervjuet av Iwona Blazwick, James Lingwood og Andrea Schlieker, "A Conversation, July 1990", *Possible Worlds: Sculpture from Europe*, utstillingskatalog, Institute of Contemporary Arts og Serpentine Gallery, London, 9.11.1990-6.1.1991, London: Institute of Contemporary Arts og Serpentine Gallery, 1990: 59.
- ²³ *Stuttering Piece* (Stammende stykke), 1993, harpiks, kartong og lydopptak. P.e.
- ²⁴ Muñoz ble sitert slik i et oppslag (udatert) ved verket under den retrospektive utstillingen *Juan Muñoz: A Retrospective* i Museo Guggenheim, Bilbao, 27.5.-5.10.2008: "...I would say that what interests me about the theatre is that no reply is possible. When the curtain falls, you leave. A work of art should have this quality of not admitting a reply." Et tilsvarende sitat finnes i Juan Muñoz og James Lingwood, "A Conversation, January 1995", *Juan Muñoz: Monologe & Dialoge / Monologues & Dialogues*, utstillingskatalog, Zürich: Migros Kulturproduzent og Museum für Gegenwartskunst, 1997: 124.
- ²⁵ *Many Times* (Mange Ganger), 1999, polyester, harpiks, tekstil, pigment, hver figur 160x40x40. P.e.
- ²⁶ Muñoz benyttet slike 'asiatiske' figurer i sine verk fra midten av 1990-tallet av, et tidlig eksempel er *Plaza* (1996) med 27 figurer; K21 – Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf (innkjøpt 2004). I museets utstilling (november 2008) var *Plaza* stilt på samme gulv som betrakteren, men innenfor en hvit markeringslinje, et skille mellom verkets verden og tilskuernes.
- ²⁷ Juan Muñoz intervjuet av Tim Adams, *The Observer*, 3.6.2001, nettside lest 16.2.2009, <http://www.guardian.co.uk/education/2001/jun/03/arts.highereducation>.
- ²⁸ Michael Camille, "Simulacrum", *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson og Richard Shiff, andre utgave, Chicago og London: The University of Chicago Press, 2003: 37.
- ²⁹ Begrepet statue hos Muñoz diskuteres av Michael Brenson, "Sound, Sight, Statuary", Neal Benezra og Olga M. Viso, *Juan Muñoz*, utstillingskatalog, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Chicago: The Art Institute of Chicago og University Of Chicago Press, 2001: 160-165. Se også Nicholas Penny, "Statue", *Grove Art Online: Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T081054> (lest 21.8.2009) og Kerstin Mey, "Sculpture", *Encyclopedia of Aesthetics*, redigert av Michael Kelly, *Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0468> (lest 21.8.2009).
- ³⁰ Juan Muñoz intervjuet av James Lingwood, "A Conversation, January 1995", *Juan Muñoz: Monologe & Dialoge / Monologues & Dialogues*, utstillingskatalog, Zürich: Migros Kulturproduzent og Museum für Gegenwartskunst, 1997: 125.
- ³¹ Juan Muñoz intervjuet av James Lingwood, "A Conversation, September 1996", *Juan Muñoz: Monologe & Dialoge / Monologues & Dialogues*, utstillingskatalog, Zürich: Migros Kulturproduzent og Museum für Gegenwartskunst, 1997: 154.
- ³² Walter Benjamin, "Kunstverket i reproduksjonsalderen", *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, oversatt og redigert av Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal, 1975: 37-39, 41 note 7.

³³ Juan Muñoz intervjuet av James Lingwood, "A Conversation, September 1996", *Juan Muñoz: Monologe & Dialoge / Monologues & Dialogues*, utstillingskatalog, Zürich: Migros Kulturproduzent og Museum für Gegenwartskunst, 1997: 40.

³⁴ Walter Benjamin, "Kunstverket i reproduksjonsalderen", *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, oversatt og redigert av Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal, 1975: 41.

³⁵ Juan Muñoz intervjuet av James Lingwood, "A Conversation, September 1996", *Juan Muñoz: Monologe & Dialoge / Monologues & Dialogues*, utstillingskatalog, Zürich: Migros Kulturproduzent og Museum für Gegenwartskunst, 1997: 40.

³⁶ Walter Benjamin, "Kunstverket i reproduksjonsalderen", *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, oversatt og redigert av Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal, 1975: 41-42 note 8.

³⁷ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1980.

³⁸ Juan Muñoz intervjuet av Iwona Blazwick, James Lingwood og Andrea Schlieker, *Possible Worlds: Sculpture from Europe*, utstillingskatalog, London: Institute of Contemporary Arts og Serpentine Gallery, 1990: 60. ("I want to be able to make a man, a man in a room. I want to make an autonomous statue but I don't seem to be able to.")

³⁹ Homi K. Bhabha, "Postmodernism/Postcolonialism", *Critical Terms for Art History*, andre utgave, red. Robert S. Nelson og Richard Shiff, Chicago og London: The University of Chicago Press, 438.

⁴⁰ Henholdsvis *Conversation Piece*, 1994 (harpiks, sand, klede; p.e.) og *Conversation Piece*, 1996 (harpiks og stålkabel; Marian Goodman Gallery, New York). I førstnevnte inngår 21 menneskelignende figurer, i sistnevnte 5, samtlige stående direkte på gulvet i sekker som dekker kroppen fra midjen og ned. Sekkene danner en stor, rund form rundt hver av figurene og synes armert med en krinoline, kanskje også fylt av annet enn luft i tillegg til det vi antar er menneskefigurenes 'kropper'. Sekkestoffet ser ut til å fortsette over i figurenes jakkelignende kledning over skuldre og armer. I tillegg til de merkelige øynene spør man seg om figurene representerer personer som heller ikke kan bevege seg fritt omkring. I begge verk danner figurene grupper av interaksjon som kan minne om det vi ser i *Many Times*.

⁴¹ Muñoz har brukt speil i noen av sine arbeider som det her ikke er rom for å behandle nærmere, som *Five Seated Figures* (1996, p.e.), *Staring at the Sea I* (1997-2000, p.e.), *Neil's Last Words* (1997, Louisiana Museum, Humlebæk) og *One figure* (2000, Musée de Grenoble).

⁴² Lynne Cooke, "Juan Muñoz and the Specularity of the Divided Self", *Parkett* no. 43 (mars 1995): 20-23, her sitert fra Olga M. Viso, "Suspensions of the Gaze", Neal Benezra og Olga M. Viso, *Juan Muñoz*, utstillingskatalog, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Chicago: The Art Institute of Chicago og The University Of Chicago Press, 2001: 177.

⁴³ Olga M. Viso, "Suspensions of the Gaze", Neal Benezra og Olga M. Viso, *Juan Muñoz*, utstillingskatalog, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Chicago: The Art Institute of Chicago og University Of Chicago Press, 2001: 177.

⁴⁴ Juan Muñoz, "The First/The Last", Neal Benezra og Olga M. Viso, *Juan Muñoz*, utstillingskatalog, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Chicago: The Art Institute of Chicago og University Of Chicago Press, 2001: 57 (opprinnelig utgitt som "Los primeros/los últimos", i Muñoz, Juan, *La imagen del animal: Arte prehistórico, arte contemporáneo*, utstillingskatalog, Madrid: Ministerio de Cultura I samarbeid med The British Council, 1983).

⁴⁵ Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" (1980), *The Art of Art History*, red. Donald Preziosi, Oxford og New York: Oxford University Press, 1998: 316-317.

⁴⁶ Muñoz intervjuet av Tim Adams, *The Observer*, 3.6.2001, nettside lest 16.2.2009, <http://www.guardian.co.uk/education/2001/jun/03/arts.highereducation>.

Forfatterbiografi

Svein Aamold er professor i kunstvitenskap ved Universitetet i Tromsø. Han tok sin doktorgrad ved Universitetet i Oslo. Han har bl.a. skrevet bidrag til bøkene *Kommunikasjon: Humanistiske perspektiver* (Sypress, 1998), *Stortinget og kunsten* (Stortinget, 2000), ulike leksika, tidsskrifter som *Kunst og Kultur* og *Prosa*, og diverse utstillingskataloger. Han var ansvarlig kurator for utstillingen *Dialoger: Arnold Haukeland og Nils Aas* (Nils Aas Kunstverksted, 2006). For tiden leder han et internasjonalt forskningsprosjekt om samisk kunst ved Universitetet i Tromsø og arbeider med et forskningsprosjekt om Antoni Tàpies.

Summary

From the mid-1980's until his untimely death in 2001, the Spanish-born artist Juan Muñoz gained international acclaim for his sculptures, installations and multimedia projects. This article discusses and interprets some of his figurative sculptural works, using concepts such as simulacrum, alienation, allegory, the statue as an autonomous entity, and Walter Benjamin's notion of aura. Muñoz's sculptures strongly invite us into illusionary settings and situations while at the same time leaving us on the outside, as strangers in awkward situations. The theatrical, or performative, character of his larger installations, or tableaux vivants, such as *Many Times* (1999), questions not only our social and environmental relations, but also our individuality, as if we are confronting mirrors that uncover our vulnerable subjectivity in highly disturbing ways.

Stikkord

Juan Muñoz, figurativ skulptur, installasjon, statue, tableau vivant, simulakrum, aura, allegori.