



MUNTADAS

TRABAJOS RECIENTES



MUNTADAS

TRABAJOS RECIENTES

16 de noviembre al 31 de diciembre 1999 / Santiago de Chile



G A L E R I A G A B R I E L A M I S T R A L

ANTONI MUNTADAS o cómo han evolucionado nuestros sueños de otra sociedad

Armand Mattelart

"Portraits" / "Portrait" es el producto de las propuestas que caracterizan la obra del artista y de una temática también recurrente: el análisis del gesto político, a través del aislamiento, la descontextualización, la descomposición, el reciclaje. La serie de foto-serigrafías recorre un tropo reiterado en el paisaje de los medios, el de la declaración para la cámara. Una fragmentación selectiva que aísla la acción en el tiempo y en el espacio, sustrae la identidad de sus protagonistas para poner en evidencia los aspectos generalmente desapercibidos de sus presentaciones y de la construcción de sus imágenes públicas. La figura recurrente del micrófono complementa al hablante como una de las tantas prótesis que conforman el cuerpo político mediático.

1998. Han transcurrido ya treinta años desde la irrupción de las rebeliones contra la "sociedad de consumo" de los estudiantes franceses y de jóvenes de los campus a través de todo el planeta. Documentos amarillentos fechados en ese famoso mes de Mayo yacen sobre mi mesa de trabajo. Los volví a sacar para explicar a mis jóvenes estudiantes de la carrera de "Ciencias de la Información y de la Comunicación", lo que significó para la reflexión y las prácticas de comunicación este periodo de "compromiso" y de deseo de "happening permanente", en que los escritores se interrogaban acerca de las relaciones entre la escritura y la protesta, mientras los artistas plásticos se incorporaban a la contienda llamando a hacer una huelga de exposiciones, a boicotear la Bienal de Venecia y acarreaban con sus propias manos afiches con los que cubrían los muros de arriba a abajo, reclamando a la calle el imprimátur para sus imágenes y consignas. Entre esos ajados archivos, resaltaba un Manifiesto. Sus firmantes declaraban que su "misión en adelante consiste, esencialmente, en llegar hasta esa masa de "no-público", hasta ahora menospreciada". "Está totalmente claro ahora -escribían- que ninguna definición de la cultura será válida ni tendrá sentido, sino a condición de mostrarse útil a los propios interesados, es decir, en la misma medida en que el no-público encontrará en ella el instrumento que necesita... Todo esfuerzo de orden cultural no podrá sino parecerse vano mientras no se proponga, expresamente, el inventar con vistas a ese no-público, ocasiones de politizarse, de elegirse libremente, más allá de ese sentimiento de impotencia y de absurdidad que no cesa de suscitar en él un sistema social en que los hombres no están prácticamente jamás en condiciones de inventar en conjunto su propia humanidad." Unos diez años antes el término "politizar" había sido ennoblecido por Roland Barthes en sus famosas "Mitologías". "El mito, dijo, es una palabra despolitizada... Suprime toda dialéctica, todo

ascenso más allá de lo inmediatamente visible, organiza un mundo sin contradicciones puesto que, carente de profundidad, un mundo exhibido como evidente, inaugura una gozosa claridad: las cosas aparentan significar por sí solas."

En un cuarto de siglo, el desencanto frente a las grandes utopías políticas y su puesta entre paréntesis en beneficio de la miope mirada de las tecno-utopías, han envejecido la noción de "politización", a medida que la famosa cuestión de "compromiso", tan apreciada por Jean Paul Sartre, bajaba en la Bolsa de los valores intelectuales. Pero, el problema del distanciamiento entre las obras y la experiencia de la mayor parte de la gente, eso, permanece más que nunca de actualidad. Cuando se hace abstracción de las modas y de los estados de ánimo, la inteligibilidad política del mundo aparece, como nunca, esencial a los que continúan creyendo que es posible para los humanos "el inventar en conjunto su propia humanidad." El trabajo de Muntadas en el curso de este cuarto de siglo es un testimonio de ello. Llámesele comprometido o no, aun si las condiciones en que se practica la lectura crítica de las apariencias han cambiado, ella se define siempre como un arte de alertar (y podría decirse, en estos tiempos de morosidad, de despertar) la conciencia. Un arte tanto más estratégico cuanto que, aquello que ha cambiado radicalmente en las dos últimas décadas, es que una noción tecnicista de la comunicación se ha apoderado cada vez de mayores espacios públicos y privados, y se ha naturalizado como "tecnología de la gestión social". El problema es que el auge de esta definición utilitaria, que remite a una teoría de la organización y de las organizaciones, ha privilegiado el retorno a un empirismo chato o de corta vista y ha tornado la vigilancia epistemológica respecto a las ideologías y a los ideólogos de la transparencia, una excepción.







Desenmascarar las simulaciones de la transparencia, ir más allá de lo inmediatamente visible, como decía Barthes, y desmenuzar los mecanismos latentes, es a lo que se orienta toda la trayectoria de Muntadas desde que, a comienzos de los años 70, decidió alejarse de la pintura, por motivos muy semejantes a los que expresaran los artistas de Mayo del 68: construir por sí mismo ese nuevo rol que él llama "artista de los medios de comunicación". Si la palabra "vanguardia" no hubiera sido tan prostituida por la historia de las luchas, yo diría que Muntadas lo ha sido desde sus primeras obras. A la consigna de Mayo del 68, rebelión que privilegiaba la galaxia Gutenberg, ("Toda la prensa es tóxica. Leed los volantes, los afiches, el diario mural", se leía en los muros de París), el artista catalán prefirió una apropiación plural de los medios de comunicación. Lo que ha determinado que, hoy por hoy, aparte de sus obras videográficas, utilice, asimismo, en sus instalaciones: fotos, textos, cultura, sonido, video. Y que, sirviéndose de las inmensas potencialidades del ciberespacio, se haya visto impelido a inventariar las censuras y las prohibiciones culturales, en una versión Web de The File Room.

No es el menor de sus méritos el haber osado esa elección transversal en una época en que nada era menos evidente cuando uno se definía por una actitud crítica en relación a los medios de comunicación. Recordemos las inmensas lagunas del pensamiento contestatario a comienzos de los años 70, en materia de medios de comunicación. Las fuerzas críticas permanecieron en lo esencial, sea en la cantinela de una estrategia de agitación y propaganda que había olvidado a Dziga Verlov, sea en una concepción puramente instrumental de los medios de comunicación: "Cambiamos a los propietarios; metamos otros contenidos y todo marchará mejor", concepción tan bien estigmatizada desde 1972 por Jean Baudrillard en: *Por una Crítica de la Economía Política del Signo*. Insólito era en dicha época el cuestionamiento acerca de la naturaleza de la cultura mediática, cultura transformada en cultura cotidiana, incorporada en los hábitos y en los modos de vida. Escasa muestra de imaginación había para proponer formas de

control democrático del dispositivo de comunicación. Muy pocos tenían la intuición de que un modo de comunicación, más que constituir una suma de técnicas y de mensajes "cuyo signo podía invertirse", era ante todo un modelo de organización y de gestión de relaciones sociales. Y el genio político, la hazaña de Muntadas, es el haber comprendido precozmente que los medios de comunicación no eran "medios" con contenidos intercambiables, sino que estaban engendrando "un medio ambiente", un entorno vital.

Ninguna calificación logra por sí sola resumir ese "papel" o "función" original que se ha asignado Muntadas. Artista de los medios de comunicación. Sí. Pero, aún admitiendo que su condición de artista constituye el faro que ilumina el conjunto, ella es, al mismo tiempo, más que eso. Y porque es más que eso él realiza tanto obra de creador, como proporciona a sus dotes de artista toda una dimensión visionaria. Observando sus métodos de trabajo, resulta evidente que es a la vez historiador y etnólogo, como lo demuestran las pacientes investigaciones que efectúa en archivos de todo tipo y el tiempo que emplea en pasar del concepto a la obra. Si es capaz de operar de modo tan sutil con los medios electrónicos, como lo hace, sin jugar al aprendiz de brujo, es decir, fascinándose sin caer en la trampa de la fascinación, es porque su temporalidad es diferente a la del dispositivo cuya trama oculta revela, así como la red de actores que lo sustentan. En el corto plazo, en el acontecer, tiempo por excelencia del cronista y del periodista, que se forjan al calor del ruido volcánico, opone permanencias y genealogías. ¿Tal vez lo ignora? Pero, yo creo que en eso, su enfoque de las situaciones es eminentemente contemporáneo de las preguntas que cruzan las desgarradoras revisiones de numerosos sectores de las ciencias humanas, que han abandonado las grandes construcciones totalizadoras y se muestran más atentas a las situaciones, a los gestos y a la gente común. Es por eso, por otra parte, que las parejas de problemas que obsesionan a nuestro artista mediático desde hace tiempo son también las que preocupan, por ejemplo, a las ciencias de la





información y de la comunicación. Al igual que Muntadas, ellas tienden a establecer pasarelas entre esos términos con múltiples polaridades, que estructuran (y desnaturalizan) los "grandes problemas" inherentes a la comunicación, legitimando los "cotos vedados": subjetivo/objetivo; individuo/sociedad; libre albedrío/determinación; público/privado; producción/consumo; emisión/audiencia; micro/macro; local/global y muchas otras del mismo género.

Muntadas es también semiótico. Declaró la guerra al proceso de erosión del significado de las palabras que denunciara poco antes de su muerte el filósofo Gilles Deleuze. No es exagerado señalar, en efecto, que a la desregulación de los sistemas de comunicación, y a su sometimiento a las leyes del mercado, ha correspondido, desde los años 80, una verdadera desregulación de las palabras que nos sirven para denominar el mundo. Ahora bien, como lo señalaba Camus, "nombrar mal las cosas, es aumentar la desdicha del mundo".

Debido a que su experiencia es la de un artista cosmopolita, puesto que el globo, para él, es una experiencia vivida a diario, Muntadas sabe leer la angustia de la mayoría de los habitantes del planeta y los nuevos métodos de control social que se instalan con motivo de la aceleración tecnológica. Sabe que lo que se juega en los medios de comunicación, y más aún, en la llamada esfera de las industrias culturales (de la que forma parte, por supuesto, el turismo, lo que él aclara muy bien), o, incluso, en la esfera del espectáculo (pues es allí donde todo confluye, como lo muestra a las mil maravillas Media Stadium), concierne cada vez más a todos los que se interrogan a propósito de la evolución de la democracia. Es urgente que la sociedad civil reconquiste las máquinas para comunicarse al margen de los caminos de promoción del marketing. En este fin de siglo, es preciso reconocer que es necesaria una cierta valentía para insistir en abordar el famoso problema de los medios de comunicación, y del proceso de industrialización de la cultura, en su relación con el futuro de la democracia, así como en explorar, con el rigor requerido, todas sus ramificaciones. Muchos factores operan en sentido opuesto.

Por una parte, existe una tal influencia sobre los espíritus de las macro-concepciones de la llamada globalización de la comunicación, que es difícil escapar a ellas. "La globalización –escribía, no hace mucho, el periodista mejicano especialista en las culturas populares, Carlos Monsiváis– significa no tener nunca que decir que lo lamentas". Quería señalar así, que la tecno-globalización se ha convertido en lo que yo he bautizado como un "prêt-à-porter ideológico", que diluye las responsabilidades que los diversos actores revisten respecto al estado del mundo y las lógicas de exclusión de todo tipo que la caracterizan. La mitología tecno-globalista implica adherirse a la fatalidad. Todo aparece allí tan embrollado, que, en última instancia, todo el mundo es sobrepasado y ya nadie puede o debe rendir cuentas. La "aldea global" es un planeta desprovisto de actores sociales, aparte de aquellos que, gerenciando el mercado, pretenden "auto-regularse" y, al mismo tiempo, regular el conjunto de la sociedad y el planeta. A los ojos de tales actores, que se proponen reducir la libertad de palabra a la libertad de expresión comercial, y fusionar publicidad e información (tema importante en la obra de Muntadas), no les hacen gracias ni los interrogantes acerca del papel que debe jugar el poder público en un ordenamiento de los sistemas de información y de comunicación, que preserve las vías de expresión ciudadanas de las lógicas de exclusión mercantil y tecnológica, ni aquellas que se refieren a la nueva función de las diversas organizaciones de la sociedad civil, como factor decisivo de presión para exigir del Estado que cumpla con su rol de mediador a través de la formulación de políticas públicas.

Por otra parte, las micro-concepciones de naturaleza neopopulista de la democratic marketplace y de la soberanía absoluta del consumidor, hacen estragos. El usuario de los medios de comunicación recuperaría la palabra en un libre mercado transformado en el paradigma de la democracia y pasaría del status de consumidor pasivo al de co-productor gracias a la varita mágica del librecambismo, tornando así obsoleto, incluso arcaico, todo pensamiento que siga creyendo que el principio de free flow of information, no es






sinónimo de justicia y de igualdad entre los pueblos. Muntadas invoca la inteligencia de sus interlocutores. El se encuentra en las antípodas de la prepotencia del tipo de aquella en que, por ejemplo, cayeron los especialistas del estructuralismo de los años 60 y 70, que se creían los únicos depositarios de la clave de lectura de sus textos. Pero, tal como Jean-Luc Goddard, Muntadas está firmemente convencido que la lectura crítica no es una ciencia infusa y que es indispensable cultivarla, tal como se cuida el propio interior, y que es necesario continuar desmontando los mecanismos, sutiles o abruptos, de la censura y del condicionamiento de los corazones y de los espíritus. Si bien está convencido con Marshall McLuhan, que "los medios de comunicación son el mensaje", él, sin embargo, a la inversa del canadiense, no renuncia a creer que el medio tiene también un "contenido", constituido por géneros de narración y por una multitud de procedimientos y de protocolos minuciosos y cotidianos, y que es a través de ellos, y, muy a menudo, a pesar de ellos, que carbura la ideología de la transparencia. Al poner en escena la estructuración de tal o cual dispositivo de comunicación (The Board Room, por ejemplo), el organigrama de la producción televisiva, los gestos de los actores de una campaña política, son para hacernos ver que, ni usted, ni yo, ni él, podemos pretender determinarnos a través de nuestra sola conciencia. Todos nosotros, supuestos "consumidores absolutamente soberanos", estamos moldeados, en todos los niveles de la sociedad, en modos de organización históricamente establecidos, que nos predisponen a tener una actitud más que otra. La resistencia a las ideas preconcebidas pasa también por ahí. Conocer nuestro margen de maniobra es comenzar a liberarse de él. La ley de la industria del espectáculo es Panem et Circenses, pero sobre todo: ¡nada de pedagogía! No obstante, como lo señalaban Deleuze y Guattari, sólo un enfoque "pedagógico" del concepto puede salvarnos del "desastre" que implica la caída de los conceptos en el mercantilismo. El artista de los medios, Muntadas, nos muestra que esa reapropiación pedagógica no tiene nada que ver con la didáctica que influyó en los tiempos de la agitación y de la propaganda, sino

que ella es placer. El nos convence que es la única manera de tener a raya a un dispositivo que se propone envolvernos por medio de la seducción.

¿Es necesario insistir? Micro y macro-creencias son las dos caras de la misma moneda. Ambas se turnan para propiciar la "cultura de la deserción" del consumidor, favorita del ideólogo del neoliberalismo Milton Friedman, que ve en ella la única vía posible de resistencia metabólica a las leyes naturales de competencia mercantil.

Nuestros contemporáneos se tornan cada vez más amnésicos. Nos inclinamos cada vez más a dejar de lado el origen de las diversas ideas y visiones del mundo. Se está produciendo de cierta manera una simbiosis entre el ahistoricismo del tiempo de la comunicación en tiempo real y el modo con que vivimos y captamos el mundo. Tal sacrificio de la genealogía intelectual en el altar de la instantaneidad, este olvido del problema del "cómo" y del "por qué" de las diferentes problemáticas individuales (y colectivas), nutre un relativismo ambiental que se legitima como liberación en relación a los dogmatismos y a los rígidos esquemas de las décadas del "compromiso". El problema estriba en que, a fuerza de relativizarlo todo, todo se equivale. Es debido a que su perspectiva opera desde la distancia que le confiere un enfoque genealógico, que la obra de Muntadas nos motiva. Ella nos recuerda que la vigilancia epistemológica es una virtud cardinal de la vida democrática y que, únicamente la voluntad y la imaginación pueden ayudarnos a romper el círculo vicioso de la creencia en la fatalidad tecno-global, que incita a pensar que las sociedades humanas se habrían marginado de la historia y que, por lo mismo, sólo nos queda "aprovechar lo existente". Es decir, parafraseando un slogan publicitario inscrito sobre la imagen teñida en azul de un camión-trailer en Media Stadium, que la única alternativa que nos quedará de ahora en adelante, será de abstenernos de ser los actores de la sociedad para no ser sino espectadores: "Bringing

ESTÁ A LA VISTA

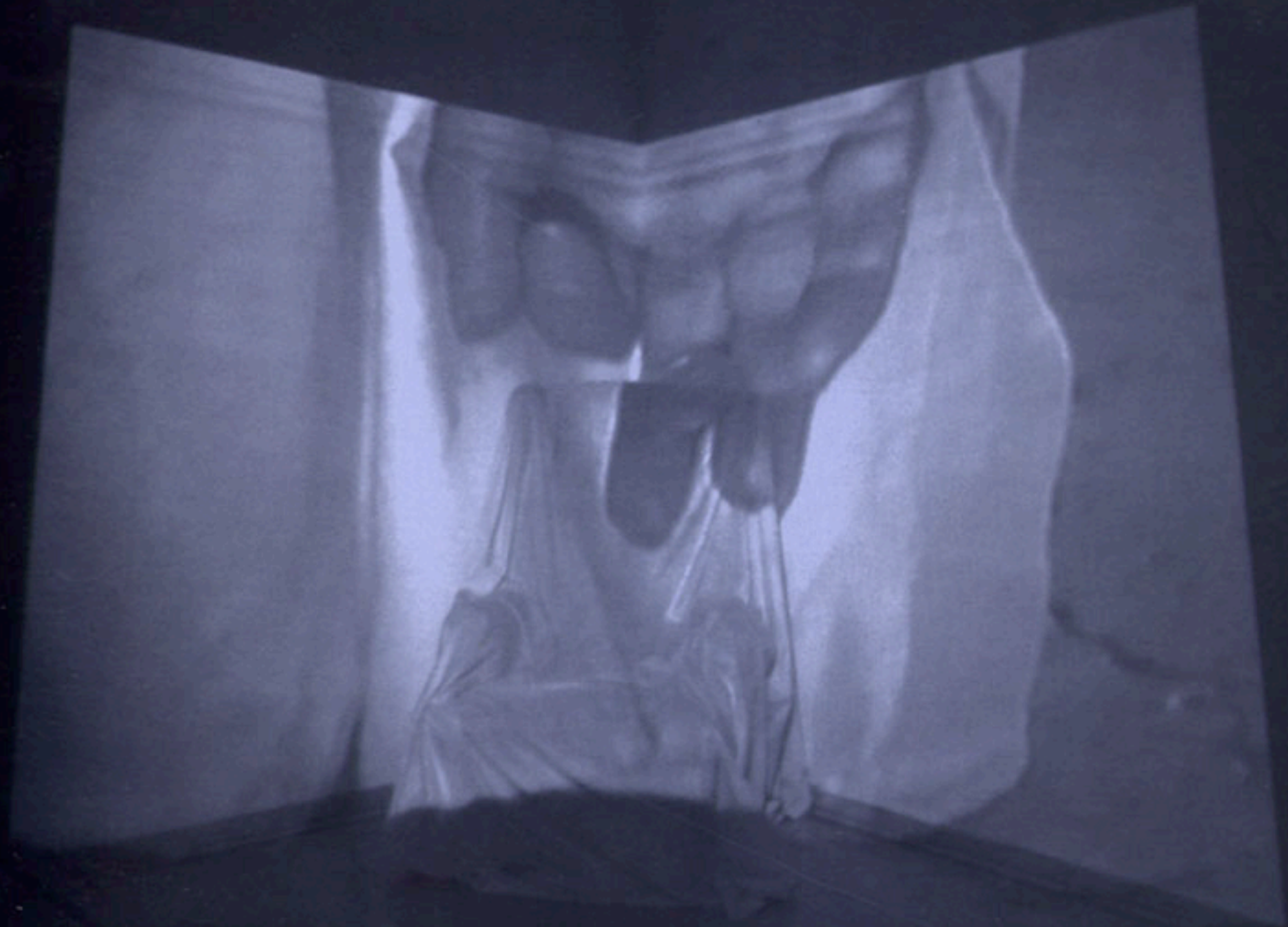
Que Antoni Muntadas
Ve x el  de la cerradura
Prácticamente todo lo que hay
& ~~la~~ ^{la mayor} parte de lo que no hay

Lo que falta son pelos de la cola Sr. Director

Aquiles

Termino' apoderándose de la Tortuga

Nicolas Pavia
99





Sobre los medios y la política: MUNTADAS EN SANTIAGO

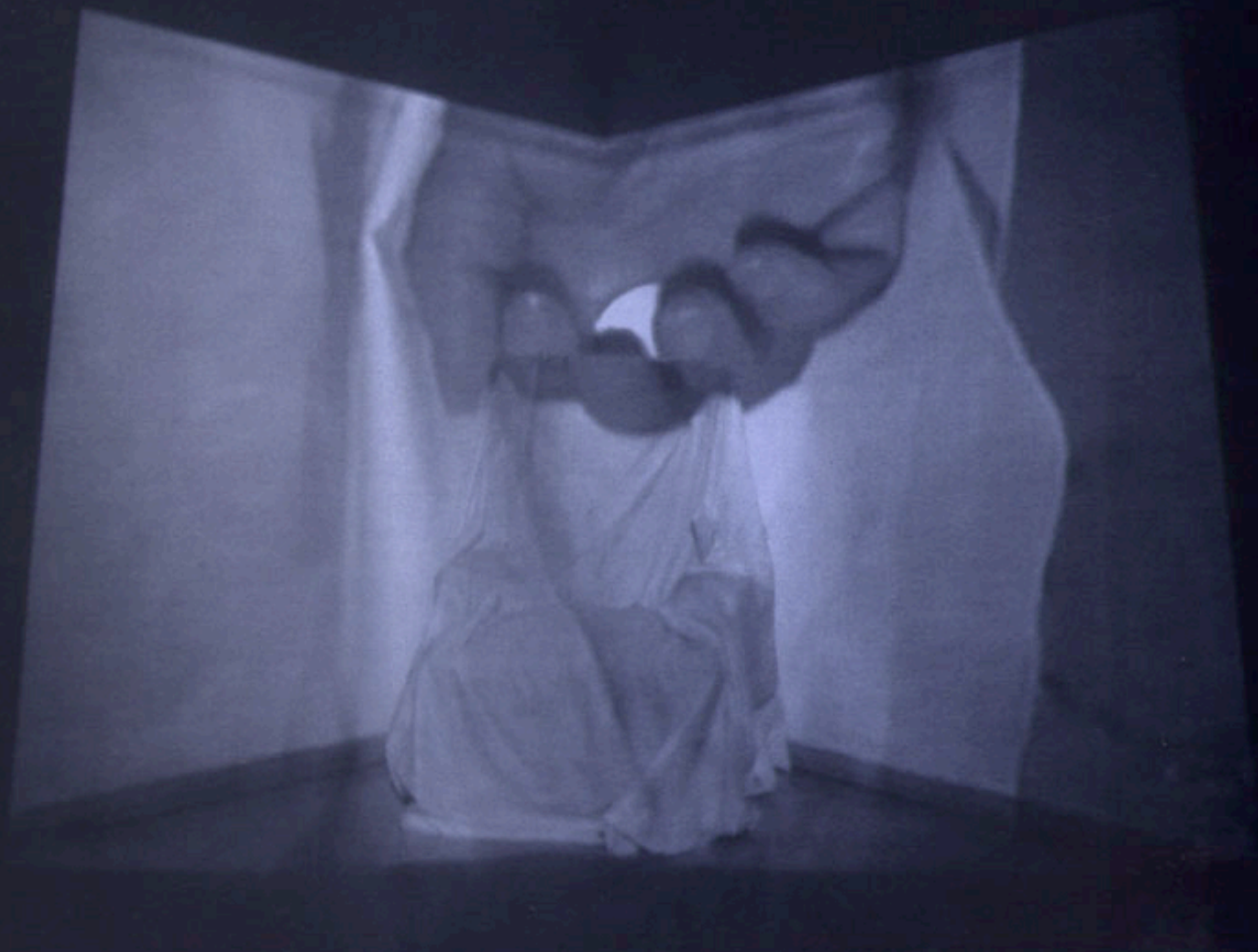
Adriana Valdés

"La Siesta" está constituida por imágenes documentales tomadas de la obra del cineasta holandés Joris Ivens, que conforman la materia prima de un sueño poco aleatorio, en el cual un video proyecta en las paredes blancas la obra de este documentalista holandés. El sillón que acompaña a la proyección es el receptor de los sueños que aparecen en este elemento audiovisual. Máquinas, trabajadores y movimiento urbano pero también manifestaciones, represión y guerra, señalan los fundamentos sobre los que descansa nuestra sociedad actual, la epopeya de sus orígenes y las raíces de sus conflictos. Como oleaje insistente de un mar sacudido por la tormenta, las imágenes se abaten sobre su soñador hasta rendirlo. Soñador y universo soñado coinciden en un rincón abandonado e inmóvil donde la imagen parece dar vida a los objetos, vibrando a la manera de un alma o una conciencia.

Lugar y tiempo

El trabajo de Muntadas suele asociarse, acertadamente, con especificidades de lugares y de tiempos. Le hemos oído decir en Santiago que una intervención como The Limousine Project sólo puede verse en Nueva York; fuera de esa ciudad sus connotaciones cambiarían, su lectura se llenaría de "ruidos", de asociaciones irrelevantes y equívocas, que le harían perder su primera intencionalidad. Otras obras suyas - sigo recordando su conferencia en Santiago - son "time-specific", se vinculan a un determinado momento, incluso postulan que, pasado ese momento, su recepción puede virar hacia lo anecdótico. La presencia de Muntadas en un lugar suele vincularse a un trabajo in situ, de detección, de "absorción", diría él. Lo "absorbido" en el lugar y en el momento reaparecerá luego en la obra, en una recomposición, un extrañamiento, que provoca la distancia y la reflexión. Un ejemplo, de la muestra inmediatamente anterior a esta, en Bogotá: la obra Aplauso. Esta por cierto tendría recepción en casi cualquier lugar del mundo, pero en Colombia aparecen en ella, como fantasmas subliminales con aire de familia, feroces imágenes de violencia que han sido "absorbidas" desde el mismo lugar en que la muestra se presenta.

Muntadas no ha trabajado en Santiago, ha venido de paso. No se encontrará en los cuatro trabajos expuestos en la Galería Gabriela Mistral ningún rastro específicamente santiaguino o chileno. Esto quiere decir que nos ha traído, de entre sus numerosos "proyectos" (no le gusta hablar de obras), algunos de los más portátiles, de los que viajan mejor: no sólo en los términos prácticos de ser más fáciles de trasladar, sino en los de poner en movimiento asociaciones y connotaciones menos dependientes de su lugar y tiempo de origen y de exhibición. Portraits (1995), serie de serigrafías o instalación; Portrait, video que en la presentación santiaguina coexiste con Portraits y hace del conjunto de ambas a su vez una instalación; La siesta (1995) - "una de las realizaciones más inclasificables de Muntadas", dice Eugeni Bonet - y Architektur/ Räums/ Gesten (1991) componen la muestra que estamos viendo. A ellas se referirá principalmente este texto.



El escalofrío: la ética y su catástrofe mediática

Tal vez -como dijo Régis Debray en una videoconferencia con Santiago- ya no se pueda ser "humanista" sin un gran respeto por los objetos y por las máquinas. Tal vez hoy en día hasta la palabra "humanista" esté contaminada con lo que Armand Mattelart, en este mismo catálogo, llama "las inmensas lagunas del pensamiento contestatario respecto de los medios de comunicación a principios de los setenta." Es posible que de algo así provenga el azaroso temblor, el escalofrío que nos recorre cuando leemos frases como "despertar la conciencia", "vigilancia epistemológica" o incluso "lectura crítica"; cuando se enfrenta la idea de "responsabilidad", o cuando se invoca alguna tarea redentora o de salvación. Estos conceptos éticos, estas apelaciones a la ética, están evidentemente en una situación difícil. Enunciarlas "como antes" parece voluntarista o ingenuo. Flotan en un vacío, o peor, se han hundido ya en un abismo. En todo caso, para comparecer, exigirían un afianzamiento diferente, algo que dé cuenta de que han sido gravemente heridas, de que tal vez sus heridas sean heridas de muerte, que no se parecerán a sí mismas cuando hayan pasado por la catástrofe mediática que las sacó de sus quicios. Es decir, del tejido de referencias en el cual encontraban su sentido.

Los medios y la mutación de la política

El trabajo de Muntadas, que comienza en los setenta, se hace en los bordes de ese vacío, de ese abismo, de esa catástrofe. Puede entenderse como una secuencia de modulaciones performativas en torno a la percepción de hechos radicalmente nuevos. Con esto no me refiero a las "novedades técnicas"-amenazadas de una obsolescencia casi instantánea, en nuestros días- sino a las profundas

mutaciones, más que modificaciones, que estas novedades van produciendo en nuestra concepción de la vida en sociedad, es decir, en la polis (quiero llegar, con toda cautela, a la palabra "política"). Walter Benjamin innovó porque, a diferencia de todo el mundo en su época, no se preguntó si la fotografía era o no era arte. Se preguntó, en cambio, qué modificaciones había producido la fotografía en nuestra concepción del arte. Haciendo una analogía, entonces, tal vez la pregunta que interese hacer se refiera a las modificaciones que han producido los medios de comunicación en nuestra concepción de la política; y, en el supuesto que esas modificaciones sean enormes -que no sean modificaciones, sino más bien mutaciones- hasta qué punto sigue siendo válida, en nuestros tiempos, la noción de política que se manejaba en los años setenta.

Los diversos proyectos de Muntadas, vistos desde este ángulo, aparecen -más que denuncias o llamados de atención- variaciones sobre una misma interrogante. Serían denuncias desde una perspectiva más tradicional de la política. Son interrogantes si se las mira desde una noción de política que ha sufrido un estallido, más implosivo que explosivo, en los tiempos que corren; una política acechada por un vacío que la va carcomiendo desde adentro, dejándola cada vez más huera, mientras mantiene casi sin variaciones sus formas externas. (En Chile, mientras escribo esto, se viven las últimas etapas de una campaña presidencial.)

Los retratos de nadie - y el cuerpo residual

La serie Portraits, exhibida en Santiago, es una de estas modulaciones performativas. (Opongo aquí "performativas" a "reflexivas": no veo estos proyectos como instancias de reflexión, sino sobre todo como escenarios de un "acting out" de tensiones y contradicciones.) Emparento este trabajo con Words: The Press Conference Room (1991), un espacio sin actores, donde la concentración de luces y



ARCHITEKTUR

RÄUME

GESTEN

"Architektur, Räume, Gesten"

es una carpeta de diez fotocollages y una portada que interrelacionan arquitecturas, lugares y gestos, con el propósito de poner de manifiesto las características y los entrelazamientos adoptados por las diversas formas de poder. Esta es una serie de obras en las cuales hay para cada una tres fotografías puestas en relación. En cada caso hay una referencia a un espacio arquitectónico (Architektur), a un espacio interior (Raume), y a un gesto (Gesten). La idea es que el espectador haga relaciones entre los gestos, los espacios y la arquitectura.

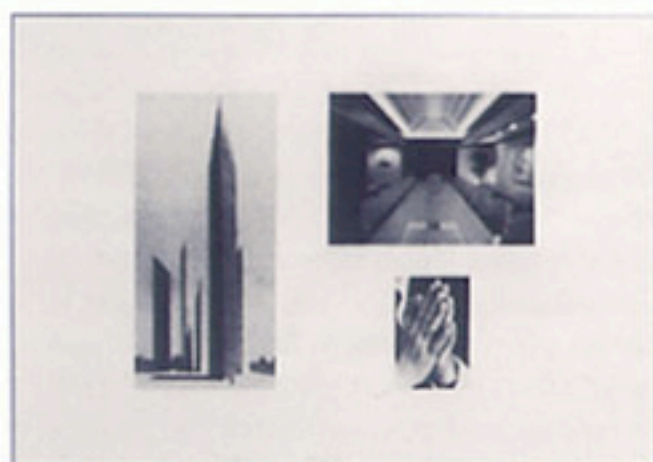
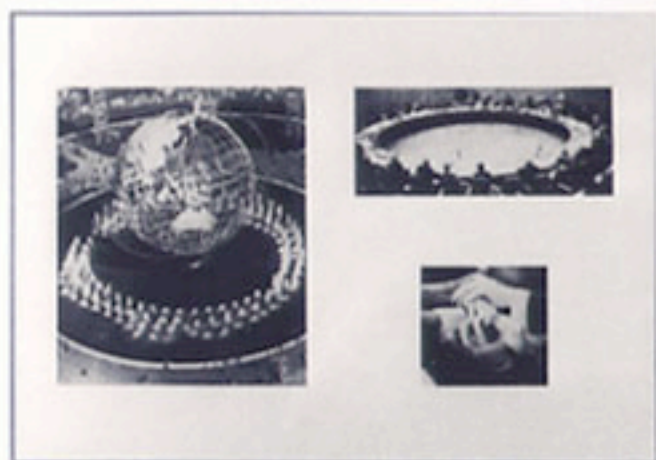
micrófonos en el podio "subraya" -al decir de Néstor García Canclini- "la inexistencia de quien tiene que presentar explicaciones dando la cara", mientras los espectadores a su vez son inexistentes: sus lugares, las sillas, están cubiertos por sábanas/ sudarios/ mortajas, como lo estará el sillón de La siesta. Lo que sí hay son Palabras, lo que está destacado en el título del trabajo. Palabras que, en el soporte de los diarios que están en el suelo, o en el soporte del video donde se habla "redundantemente", están en el plano de la cháchara -de ese lenguaje incesante que todo lo recubre, de ese lenguaje que, como pantalla, oculta y difumina; de ese lenguaje que, en el psicoanálisis, debe interrumpirse por la vacilación o por el lapsus; ese lenguaje que sólo en sus fisuras tiene alguna relación con la realidad. Un lenguaje que es, por supuesto, el de las palabras- pero también, como en Architektur/ Raüms/ Gesten, el de una estructura que no sólo se expresa en ellas, sino también en los edificios, en la disposición de los interiores, en los gestos estereotipados de los cuerpos.

En Portraits, los actores ausentes de The Press Conference Room sí aparecen. O, más bien, son sus fragmentos los que aparecen: se trata de "imágenes recordadas de fuentes mediáticas" (Bonet), pedazos de rostros tomados por la composición en cuanto se aproximan a un micrófono -y sólo por eso. Quienes hablan no están individualizados, no son reconocibles, se asimilan todos a la función de tener el micrófono. Apenas si los dientes, en algunos de los retratos, adquieren una extraña connotación animal, que en ese contexto se siente anacrónica, residual. Como las manos de Portrait, el video de un personaje sin cara, sólo expresado por la gestualidad en ralenti de sus palmas y sus dedos, que en su lentitud tornan extraño el gesto y hacen ver también como residual, delator, el rastro corporal. Como si el cuerpo -sede de la necesidad, sede de las múltiples vergüenzas- también fuera un resto, una rémora indiscreta de otras épocas. En estos tiempos en que, según Virilio, los medios electrónicos pasan a ser prótesis, y el

usuario un "inválido equipado", la noción del cuerpo animal se va transformando sutilmente en lo obscuro -lo que está fuera de lugar en la escena electrónica. Y, paradójicamente, en una fisura por donde se cuele otra realidad, obliterada por el brillo de las pantallas televisivas.

Pantalla

La palabra "pantalla" es compleja. Por un lado, es lo que brilla y muestra la imagen. Por otro, en otra acepción, es lo que vela la luz, tapa, oculta. En este escrito va teniendo ambos valores. Se ha hecho ya la paradójica relación entre la transparencia y la opacidad de la experiencia contemporánea con los medios. Mientras más se muestra, más se esconde. Mientras más se ilumina una parte del espacio, más grande -infinita- es la zona que se mantiene en las sombras. Y la aparente transparencia sin resquicios de la imagen televisiva en la pantalla es paradójicamente el lugar mismo del ocultamiento. A la velocidad de la luz, a esa velocidad es también como se produce la obnubilación, el deslumbramiento, y la obliteración, la borradora. A una velocidad vertiginosa. La velocidad de la imagen, hace ya tiempo, ha dejado atrás, muy atrás, la velocidad de la reflexión. La reflexión, esa palabra que significa volver sobre sí mismo, se ha vuelto también anacrónica en el mundo de la instantaneidad. (Tal vez por eso Portrait recurre al ralenti.) Este es uno de los aspectos de la catástrofe implosiva de la política - y de la ética, por qué no decirlo: La "alerta ética" parece encontrarse condenada al retraso. En cierto sentido, la "alerta ética" que los críticos han visto en la obra de Muntadas nos está poniendo en guardia, ciertamente, pero contra una catástrofe que ya ha ocurrido.



El sujeto como su propia ausencia: el "sueño de nadie / bajo tantos párpados"*

La siesta -repetámoslo, una de las obras más inclasificables de Muntadas- lleva al plano del sujeto mismo el tema de esta catástrofe. La instalación presenta una butaca cubierta de una sábana blanca - sudario, mortaja, decíamos, y ahora también telón - delante de una pared también blanca: sobre ambas blancuras se proyectan las imágenes de un video en blanco y negro con fragmentos de algunas películas de Joris Ivens. Originalmente una obra concebida para una exposición colectiva inspirada en la obra del cineasta, este trabajo -primero en soporte de video y luego en el soporte que estamos viendo, el de una instalación- se aparta de su especificidad de lugar y de tiempo, se vuelve menos site-specific y menos time-specific, y se abre a una deriva de lecturas que parecen exceder los marcos habituales de este "artista de los medios de comunicación", como se le ha denominado.

La instalación tiene una cualidad fantasmal que no he visto en sus otros proyectos (tal vez porque los he visto en fotos, no sé). El uso de blanco y negro, en el video y en toda la instalación, ayuda a remitirla al pasado. En el video, el color sólo aparece en la mano empuñada sobre el brazo de una butaca idéntica a la que se presenta en la instalación, y sobre la cual se proyectan las imágenes: esta mano empuñada, la del durmiente, puntúa la imágenes de las películas de Ivens, como una intrusión del presente en el pasado, como un recordatorio -y de nuevo como un residuo corporal, en un espacio de ausencia del cuerpo y de presencia arrolladora, invasiva, de la imagen fantasmática, que se lleva por delante el espacio "real" de la pared y de la butaca cubierta de blanco. Hacia el final del video, la mano empuñada se abre, como si el sujeto se hubiera dormido, y de ella se escapa un objeto, tal vez una moneda, que cae al suelo dando vueltas.

Siguiendo la línea de reflexión de este texto, cabe preguntarse, en esta obra, por la noción de "alerta ética". Desde esa mirada, La siesta habla de un espacio de suspenso, de un espacio de abandono de esa vigilancia. En la galería, la butaca está vacía: está vacía la posición del sujeto. Ya no hay nadie que se ponga en la "posición subjetiva", nadie que vigile, y el movimiento del tiempo presente no va hacia el despertar, sino hacia el sueño profundo, en que la mano empuñada deja caer lo que sostiene. La vigilancia sin objeto que caracteriza al insomnio contemporáneo de Lévinas invierte aquí su signo.

Resulta tentador pensar en esta obra como una metáfora de la falencia del "sujeto de la historia", en cuanto narrativa regida por una cierta racionalidad y que remite a una cierta perspectiva ética y a ciertos fundamentos de la política. Resulta tentador pensar este sujeto del cruce entre los medios y la noción de política vigente hasta hace muy pocos años. Este sujeto no se caracteriza ya por una conciencia que vigile, ni fabule, ni juzgue, ni arme sus propios cuentos: la conciencia es crepuscular, y está invadida por ráfagas de imágenes pretéritas que producen la sensación de vértigo. El sujeto no se mueve, es pasivo: sobre él, como sobre un telón, pasan las imágenes de la acción. El epígrafe de La siesta dice que toda obra de arte es siempre autobiográfica. Tal vez esta instalación nos ayude a imaginar qué sería (o qué es) ser "yo" en un mundo "sin actores sociales": en un mundo donde la conciencia personal ha sufrido una mutación producida por una ola incontenible de imágenes instantáneas que exceden cualquier posibilidad personal de procesarlas, y que tornan obsoleto el movimiento de la reflexión. Tal vez este trabajo nos instale, a nosotros, los espectadores, y a nuestros cuerpos residuales, en el lugar del sujeto de la catástrofe que ya ha ocurrido; en el lugar fantasmal del escalofrío que nos produce esa catástrofe. Las imágenes, por su parte, siguen su invasión imperturbable y mecánica.

Son "el sueño de nadie / bajo tantos párpados." Nuestro sueño.

ANTONI MUNTADAS

BARCELONA, 1942

Su actividad artística comenzó hacia finales de los '60 mientras estudiaba ingeniería industrial en su ciudad natal. En 1971 se radica en Nueva York. Desde entonces ha alcanzado notoriedad principalmente por su labor artística en relación con los mass-media y las mediaciones y por su labor docente en instituciones educativas como el MIT, la Universidad de California en San Diego, la Universidad de San Pablo o la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París.

Desde sus comienzos, su obra ha tenido una amplia repercusión internacional habiendo sido exhibida en las más importantes muestras y museos del mundo entre los que se cuentan la Bienal de Venecia, la Bienal de San Pablo, la Bienal de París, el Museo Guggenheim, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Instituto Valenciano de Arte Moderno, etc.

EXPOSICIONES PERSONALES (SELECCIÓN)

- 1971 Galería Vandrés, Madrid (catálogo).
1972 Galería René Metras, Barcelona Mori's Form, Los Angeles
1974 Galería Vandrés, Madrid (catálogo) The Video Distribution Inc. Stefanotti Gallery, Nueva York.
1976 International Cultureel Centrum, Amberes - Bélgica.
Galería Ciento, Barcelona.
The Kitchen, Nueva York.
1977 Anthology Film Archives, Nueva York.
Everson Museum of Art, Syracuse.
Sala Tres, Sabadell - España.
1978 Museum of Modern Art, Nueva York: "Projects: Video XVII"
Anthology Film Archives, Nueva York.
1979 Vancouver Art Gallery, Vancouver (catálogo).
Film/Video Foundation, Boston.
Espai B5-125 Universidad Autónoma, Barcelona (catálogo).

- 1980 The Kitchen, Nueva York.
Galería Vandrés, Madrid (catálogo).
ANDVOR, Seattle - EE.UU.
1982 Addison Gallery of American Art-Phillips Academy,
Andover - EE.UU. (catálogo).
Washington Projects for the Arts, Washington D. C.
1983 Sygma, Burdeos.
Galerije Contemporary Art, Zagreb (catálogo).
Sala Pargallo, Valencia (catálogo).
1984 Anthology Film Archives, Nueva York.
1985 Los Angeles Institute of Contemporary Art,
Los Angeles (catálogo).
San Francisco Video Gallery, San Francisco.
Galería Estampa, Madrid.
1987 Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Ascq - Francia.
Palacio de la Madraza, Granada (catálogo).
Galerie Gabrielle Maubrie, París.
Exit Art, Nueva York (catálogo).
North Hall Gallery - Massachusetts College of Art, Boston.
Galería Luisa Strina, Sao Paulo.
1988 The Power Plant, Toronto (catálogo).
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (catálogo).
La Crie, Rennes - Francia.
Galería Marga Paz, Madrid.
Palau de la Virreina, Barcelona (catálogo).
Galerie Gabrielle Maubrie, París.
1989 Gallery Moos, Nueva York.
Walter Phillips Gallery, Banff - Canadá (catálogo).
Corner House, Manchester (catálogo).
Galerie des Beaux Arts, Bruselas.
Galería Benet Costa, Barcelona.
Ikon Gallery, Birmingham.
Tomoko Liguori Gallery, Nueva York.
Winnipeg Art Gallery, Winnipeg - Canadá
1990 Israel Museum, Jerusalem (catálogo).
Charles H. Scott Gallery, Vancouver.
Kent Fine Arts, Nueva York.
1991 Image Forum, Tokio.
Erigite March Gallery, Stuttgart.
Galerie de Lege Ruimte, Eindhoven - Holanda.
Indianapolis Museum of Art, Indianapolis (catálogo).
Contemporary Art Center, Nueva Orleans.
Santa Bárbara Museum of Art, Santa Bárbara - EE.UU.
Galerie Gabrielle Maubrie, París.
1992 CEE Project (Proyecto de la CEE [in situ]; para doce
espacios públicos en los doce países miembros de la
Comunidad Europea). Instalado por primera vez en: Witte de
With, Rotterdam.

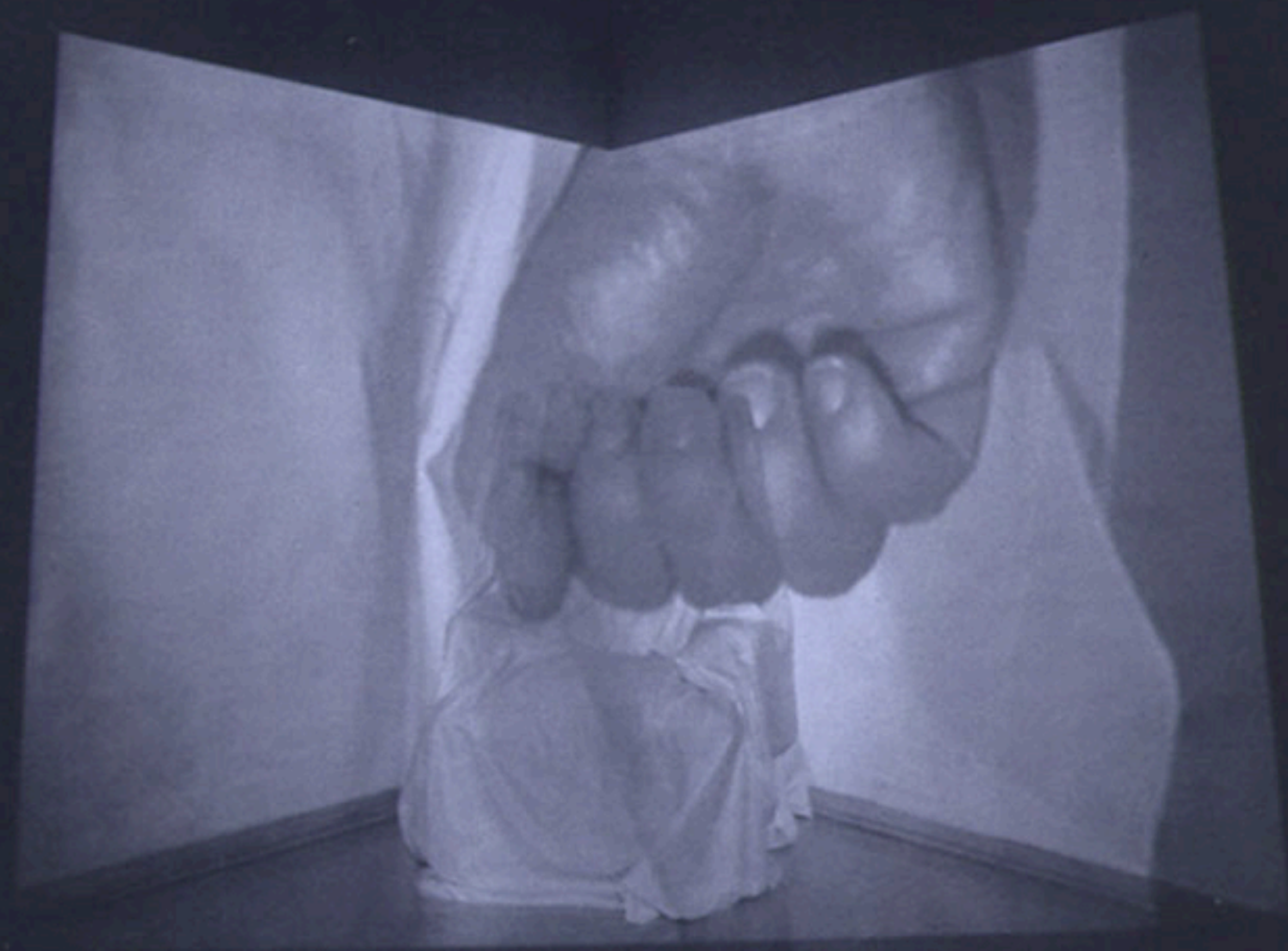
- Fundação de Serralves, Oporto (catálogo).
Galería Graça Fonseca, Lisboa.
Galería Luisa Strina, Sao Paulo.
Orangerie, Munich.
IVAM Centre del Carmen, Valencia (catálogo).
1993 Christopher Grimes, Santa Mónica (California).
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck - Austria.
La Box, Ecole des Beaux Arts, Bourges - Francia
Art Space, Sydney.
Kunst-werke, Berlin (catálogo).
1994 C.A.P.C. Musée d'Art Contemporain, Burdeos (catálogo).
Galerie Gabrielle Maubrie, París.
La Chapelle, Ecole National Superior de Beaux Arts, Paris.
Archief, La Haya - Holanda.
Le Channel, Calais - Francia.
Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio (catálogo).
Chicago Cultural Center, Chicago.
Museum of Modern Art, Nueva York.
1995 Vera List Gallery, Massachusetts - EE.UU.
Institute of Technology, Cambridge (catálogo).
Kent Gallery, Nueva York.
Store Front for Art and Architecture, Nueva York (catálogo).
Casa da Parra, Santiago de Compostela (catálogo).
1996 Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona (catálogo).
Atlanta College of Art, Atlanta (catálogo).
Nancy Salomon Gallery, Atlanta.
Galerie de l'Ecole des Beaux Arts, Quimper - Francia.
1997 Yokohama Portside Gallery, Yokohama (catálogo).
Galería Luisa Strina, Sao Paulo.
Salle de l'Ancienne Poste and Caisse d'Epargne,
Arles - Francia.
Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
1998 Palma XII, Vilafranca del Penedès, Barcelona.
Sandmann and Haak Gallery, Hannover.
Galerie Gabrielle Maubrie, París.
Fundación Arte y Tecnología, Madrid (catálogo).
Museo de Arte Contemporáneo Museum Ludwig,
Budapest (catálogo).
Arad Museum, Arad - Rumania
1999 Frac Basse Normandie, Caen - Francia.
La Synagogue, Delme - Francia.
Biblioteca Luis Angel Arango Banco de la República - Santa
Fe de Bogotá, Colombia (catálogo).
Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam -
Holanda (catálogo).
Galería Gabriela Mistral, "Trabajos Recientes"
Santiago de Chile.

VIDEOGRAFÍA SELECTA

- 1971 Acciones (12min.)
- 1972 Tactile Recognition of a Body (12min.)
- 1975 Transfer (18 min.)
- 1977 Snowflake (22 min.)
Liege, 12/9/77 (18 min.)
- 1978 On Subjectivity (about T.V.), (50 min.)
- 1979 Between the Lines (26 min.)
- 1980/81 Watching the Press/Reading Television (10 min.)
- 1982 Media Ecology Ads (14 min.)
- 1983 Between the Frames - Chapter 5: The Docents (12 min.)
- 1984 Credits (25 min.)
Political Advertisement 1956/1984 (en colaboración con M. Reese, 35 min.)
- 1985 This is not an Advertisement (5 min.)
Media Hostages (S.S.S.) (5 min., 40 sec.)
- 1986 Slogans (inglés, 8 min.)
E/Slogans (español, 12 min.)
- 1986 Slogans (francés)
Between the Frames: Chapter 1: The Dealers - Chapter 3: The Gallery (35 min.)
- 1987 Cross Cultural Television (en colaboración con Hank Bull, 35 min.)
- 1988 Political Advertisement 1956/1988 (en colaboración con M. Reese, 42 min.)
Warnings (7 min.)
- 1989 TVE: Primer Intento (40 min.)
Video is Television? (4 min.)
- 1991 The Limousine Project (en colaboración con Tony Serra, 5 min.)
- 1992 Between the Frames : Chapter 2: The Collectors (17 min., 15 sec.)
Chapter 4: The Museum (53 min., 17 sec.)
Chapter 6: The Critics (53 min., 50 sec.)
Chapter 7: The Media (49 min.)
Chapter 8: Epilogue (38 min., 32 sec.)
Political Advertisement (1956-1992) (en colaboración con M. Reese, 55 min., 63 sec.)
- 1994 Marseille: Mythe et Stereotypes (53 min.)
- 1995 Portrait (loop) (6 min.)
- 1995 La siesta/The Nap/Dutje (8 min.)
- 1996 S.M.E.P. (35 min.)
- 1996 Political Advertisement (1956-1996) (en colaboración con M. Reese, 60 min.)


CATÁLOGOS SELECCIONADOS

- 1971 "Sobre los subentendidos", Galería Vandrés, Madrid.
- 1974 "Films and Videotapes", Galería Vandrés, Madrid.
- 1975 "Proyecto a través de Latinoamérica", Texto: Walter Zanini. Museu de Art Contemporanea da Universidade de Sao Paulo, Brasil.
- 1976 "Muntadas, Textos", Alexandre Cirici y Francisco Rivas, I.C.C., Amberes - Bélgica.
- 1979 "Personal/Public Information", Texto Jo-Anne Birnie Danzker. Vancouver Art Gallery, Canadá.
"Subjetividade/Objetividade", Informação Privada/Pública. Galeria do Belem, Lisboa.
"Dos Colors", Espal 85-125, Universitat Autònoma, Barcelona.
- 1980 "10 Proyectos/10 Textos", Textos: Margit Rowell, A. Cirici Pellicer, Roman Gubern, María Teresa Blanch, Isabel Cardona, Victor Ancona, Fernando Huici, J.M. Ullán, Fernando Vijande, Anne Bray y Ferol Breyman. Galería Vandrés, Madrid.
- 1982 "Media Landscape", Textos: Edwin Diamond, Marck Mendel, y James Sheldon, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, EE.UU.
- 1983 "Media Landscape", Textos: Mark Mendel, Galerije Contemporary Art, Zagreb, Yugoslavia.
"Trebals Recents", Sala Parpalló, Valencia.
- 1985 "Selected Video Works, 1974-1984", Texto: Kathy R. Huffman, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles.
"Exposición", Textos: Robert Morgan y Kathy R. Huffman, Galería Fernando Vijande, Madrid.
- 1987 "Exhibition", Textos: Mary Anne Staniszewsky, Catherine Kempeneers, y Emmanuel Windels, Exit Art, Nueva York.
- 1988 "The Board Room", Textos: Ihor Holubizky, Brian Wallis, and Muntadas (anotaciones sobre el proyecto). The Power Plant, Toronto.
"Híbridos", Textos: Vicente Todolí/Guadalupe Echevarría, Antoni Mercader, y Eugeni Bonet, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
"Instal·lacions/Passatges/Intervencions", Textos: Oriol Gual/ Antoni Mercader, Raymond Bellout, Brian Wallis, Eugeni Bonet, Simon Marchan, y Muntadas (anotaciones sobre el proyecto), Palau de la Virreina, Barcelona.
- 1989 "Stadium I", Textos: Daina Augaitis y Muntadas (anotaciones sobre el proyecto), Walter Phillips Gallery, Banff-Canadá.
"Stadium II", Textos: Daina Augaitis, Jean Baudrillard, y Muntadas (anotaciones sobre el proyecto), Cornerhouse, Manchester/UK.
"Stadium III" Texto: Alan Fair, (guía de la exposición), Ikon Gallery, Birmingham/UK.
- 1990 "Stadium IV", Textos: Daina Augaitis y Muntadas (guía de la exposición), Charles H. Scott Gallery, Vancouver-Canadá.
"Stadium V", Textos: Daina Augaitis y Muntadas (guía de la exposición), Kent Fine Arts, Nueva York.
- 1990/91 "Rhetorical Image", Texto: Milena Kalinovska y Nena Dimitrijevic, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York.
- 1990 "A New Necessity", Texto: Declan McGonagle, otros. Tyne International and Projects, U.K., R.U.
- 1991 "Dissensi tra film, video, televisione", Texto: Peggy Gale, Eugeni Bonet. Entrevista: Gianfranco Mantegna, Taormina Arte, Selerio Ed. Italia.
"4e Semaine Internationale de Video", Texto: Peggy Gale, Saint-Gervais, Ginebra.
"Ville Musée", Texto: Bartomeu Mari, Galerie Gabrielle Maubrie, París.
- 1992 "Chimera Monographie 8 Muntadas", Texto: Eugeni Bonet y Nena Dimitrijevic. Edition du Centre de Création Vidéo Montbelliard, Belfort - Francia.
"A Proposito do Publico e do Privado", Textos: Michael Tarantino, Nena Dimitrijevic y Alexandra Melo. Fundação de Serralves, Oporto - Portugal.
"Muntadas, Trabajos Recientes", Textos: Carmen Alborch, Margaret Morse, Eugeni Bonet y Heidi Grundman. IVAM Centre del Carmen, Valencia.
- 1994 "Muntadas", Textos: Mary Anne Staniszewsky, Catherine Francklin, otros. C.A.P.C. Musée d'Art Contemporain, Burdeos.
"Muntadas - Between the frames: the forum", Textos: Debra Bricker Balken, Bill Horrigan y otros. Wexner Center for the Arts, Columbus/Ohio and MIT Vera List Gallery, Cambridge, Mass - EE.UU.
- 1995 "Verbas A sala de Prensa", Textos: Margarita Ledo Andión y Antón Castro. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela-España.
"City Museum?", Texto: Bartomeu Mari, Store Front for Art and Architecture, Nueva York.
- 1996 "Des/Aparicions", Textos: Robert Arkins, Eugeni Bonet, Josep M. Montaner y otros. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.
"On Translation: The Games", Textos: Christopher Scoates, Margaret Morse, Christopher Phillips y Ronald Christ, Atlanta College of Art Gallery, Atlanta.
- 1998 "Muntadas: Proyectos", Textos: Eugeni Bonet, Anne Marie Duguet, Simón Marchán Fiz y Armand Mattelart. Fundación Arte y Tecnología, Madrid.
- 1999 "Muntadas: Intersecciones", Textos: José Ignacio Roca, Carlos Jiménez, Néstor García Canclini y Eugeni Bonet. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



ESTÁ A LA VISTA

Que Antoni Muntadas

Te x el  de la cerradura

Prácticamente todo lo que hay

de la mayor ~~buena~~ parte de lo que no hay

Lo que falta son pelos de la cola Sr. Director

Aquiles

Termino' apoderándose de la Tortuga

Nicolas Pansa
99