

Iconografía de los contextos: Antoni Muntadas

Javier Arnaldo

En la biblioteca del Trinity College de Cambridge se mezclan lectores, turistas, manuscritos y libros antiguos, la estatua de Byron realizada por Thorvaldsen, el servicio de vigilancia, un expositor con un mechón de pelo de Newton y otras delicias que permiten definir ese espacio como una instalación, aunque ni se contempla como tal, ni ha intervenido ningún artista en la concepción de esa red de elementos que junta una copia del siglo VIII de las *Epístolas* de San Pablo con un moderno sistema de alarma. Si la cultura de la exhibición se ha incorporado sin novedad a los rancios hábitos del Trinity College, puede decirse que se ha hecho costumbre universal que las instituciones se comuniquen mediante vitrinas. Un logotipo puede servir de tarjeta de presentación, pero para retratar una entidad es necesario el despliegue de unos expositores.

Eso de mostrar lo que uno es mediante un abanico de imágenes o un inventario de condecoraciones lo encontramos por todas partes: en casa de Juan Antonio Samaranch, en la sede de Naciones Unidas, en la arqueología del Imperio de Augusto y en el anuario de la compañía Shell. Que cada uno mire en su propia casa. En un grupo de banderas que ondean ante un club social leemos las alianzas y situaciones sublimadas a las que sirve. Nada más antiguo ni más rabiosamente actual que los tupidos emblemas, los afanes universalistas de la representación y las inauguraciones concurridas. El arte conceptual no estaba por inventar, pero la inflación de vitrinas en el mundo del consumo visual ha colaborado sin duda a su apogeo. Los expositores nos han dado una espléndida ocasión para el ejercicio de la credulidad en la era de la realidad virtual.

1. La mesa de negociación

Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) ha tomado el campo de la comunicación y el de la iconografía subliminal por objeto en todas sus creaciones artísticas. Tanto la materia prima con la que trabaja como los temas que

trata son la comunicación misma, en su moderno estado de despilfarro y sordera. En septiembre de 1998 presentó en la Fundación Arte y Tecnología de Madrid un nuevo trabajo. Le puso el título: *On Translation: la mesa de negociación*. La instalación se colocó en una sala de reuniones anexa al Museo del Teléfono. Consistía en una mesa redonda, compuesta de varios elementos mobiliarios, sostenida por patas de diferentes alturas y nivelada mediante pilas de libros, todos ellos títulos relacionados con la teoría de la comunicación. La superficie de esa mesa de mal que bien corregida cojera se dividía en doce segmentos decorados con sus correspondientes mapas geoestratégicos de diferentes zonas del mundo: mapas que hacían referencia a la presión demográfica, el narcotráfico, las redes de comunicación y distribución de la población, etc. De la construcción de esta mesa deshabitada resultaba una espléndida metáfora del planeta humano, una metáfora cósmica basada en el convenio mediático y la negociación interesada. Con la misma atención con la que recorremos las vitrinas en las que una pujante empresa exhibe la memoria de su actividad, vemos esta otra instalación que se sale revoltosa y discretamente de las convenciones.

Una instalación anterior de Antoni Muntadas, presentada por primera vez en Boston en 1987 y después en muchos otros lugares, guarda varias afinidades con esta otra. Se titulaba *The board room* y era una galería de retratos con una función virtual de sala de reuniones. Una mesa vacía alrededor de la cual se colocaban trece asientos ocupaba el centro de la sala. En las paredes se disponían trece retratos de líderes religiosos contemporáneos (teleevangelistas norteamericanos, apóstoles de sectas diversas, el Papa Juan Pablo II y el Ayatolá Jomeini). El número de personalidades coincide con el de los comensales de la Última Cena de Cristo. Sobre la boca de cada uno de los retratados colocó Muntadas un pequeño monitor que producía secuencias de sus propios sermones y rótulos con palabras clave de sus alocuciones habituales. Acústicamente resultaba del montaje un febril guirigay de discursos, se producía en la sala una pura contaminación sonora. Sólo aproximándonos al monitor de alguno de ellos podíamos diferenciar algo de lo que decía por su lado. Con el escenario de la polución acústica Muntadas nos ofrecía un símil del discurso ecuménico articulado en el concurso mediático, otra metáfora cósmica, pronunciada con palabras sordas.

Otra creación de Muntadas que sigue el esquema radial es *Between the Frames*, que data de 1983. Creaba una imagen de, por así decir, los nutrientes del mundo artístico: desde los comerciantes y las galerías, hasta los críticos y los medios de comunicación, pasando por coleccionistas y museos. A cada capítulo se le dedicaba una sala de distinto color, en la que podía

contemplarse un vídeo concreto, con grabaciones de lo que declara gente implicada en el asunto, en sus respectivas lenguas. El foro de lo artístico resultaba de la convergencia de estas salas, dispuestas en planta central, en torno a un vestíbulo circular. Se diría que el vestíbulo era el lugar en el que desaguaban esas fuerzas que impulsan la industria del arte. El único agente que no estaba era el artista, un elemento relativamente prescindible, diríamos. El arte se vale de los incontables esfuerzos de todos, como se informa en los vídeos: «los museos son intermediarios entre los artistas y el público» (María Corral), «lo que nos interesa [a los galeristas] es el descubrimiento de nuevos pintores» (Leo Castelli), «preconizo [desde la crítica] una relación creativa con el trabajo del artista» (Tommaso Trini).

Between the Frames escenificaba el discurso artístico ordenando cuatro horas y media de cinta de vídeo en un circuito omnisciente. Nos franqueaba el paso al interior de ese ojo compuesto con el que se mira el fenómeno que está en boca de todos, que empieza por ar y termina por te. ¿Deberíamos hablar de «arte conceptual»? Por arte conceptual solemos entender genéricamente aquel que no trabaja para dar satisfacción a la sensibilidad con formas, colores y materias, sino prioritariamente con estímulos estéticos dirigidos a nuestras disposiciones intelectuales, un arte visual sobre nuevos soportes que se ocupa de las percepciones mentales. Las nuevas formas de hacer arte que han vestido el panorama cultural de las últimas tres décadas, con sus muy variadas modalidades, se hicieron eco de ese primado de la idea sobre el objeto. Nada tiene menos gancho entre el gran público que las acciones, instalaciones, vídeo-creaciones y fenómenos artísticos de inventiva conceptual pero, paradójicamente, nada se parece más que éstos a las ceremonias modernas de la percepción que celebra el gran público en sus horas de ocio, en sus horas de consumo, y también cuando atiende al despliegue de medios con los que deben granjearse nuestra aprobación los líderes políticos. El conceptual mimetiza lo que en todas partes se comunica, una industria de la percepción a la que nadie hace ascos, más que cuando los artistas la sirven cruda, sin función para el consumidor de productos cocinados. El mismo espectador que haría un desplante a *Between the Frames*, hasta con enojo, porque teme indigestarse, disfruta de sus componentes si llevan adobos de una gastronomía que regale su propio paladar. Así, por ejemplo, el recorrido por otra instalación radial con poderes magnéticos para el turismo: el círculo de piedras de Stonehenge. Para visitar este impresionante monumento megalítico del tercer milenio se ha encontrado una fórmula exquisitamente conceptual por la que ningún espectador ha deslizado quejas. Se ha acordonado el círculo megalítico para evitar la libre circulación del público entre los trilitos y

demás piedras, se ha acondicionado un sendero para poder rodear el objeto y se ha compensado esa falta de contacto con la materia de la cosa con un servicio de minuciosa información por audio sobre la historia y la leyenda de Stonehenge. El escenario prehistórico ha logrado una perfecta adecuación a las exigencias del espectador moderno con un simple cordón de seguridad, que pone distancia y señala extrañamiento, sugestionando nuestros oídos con mensajes de arqueología por audio. Una nueva imagen, esta vez de arqueología de la actualidad, es lo que resulta de esa combinación de elementos que tanto parecido guarda con las técnicas de representación de la realidad que se aceptan menos cuando los trabajos de instalación nos incomodan con intereses analíticos y dejes críticos.

2. Arte sin carcasas

Otra instalación en la que Muntadas trató también expresamente el mundo de lo artístico podría definirse como un ejercicio de elocuencia, como una elocuente disección del tema. Se trata de *Exposición*, la exposición que hizo en la galería Vijande de Madrid en 1985. Estaban ahí representados la pintura de gran formato, la de pequeño formato, el dibujo, el grabado, el vídeo, la valla publicitaria, el audiovisual. Pero, todo ello sin imágenes, en marcos vacíos, en soportes blancos, en monitores de vídeo sin película. (Tres monitores, porque todas las instalaciones de vídeo se hacían con tres monitores, explica su autor).

La distribución convencional de las piezas en la galería y la iluminación enfática de las mismas, hacía del montaje una exposición-soporte, una exposición-tipo, dotada de los acentos y aureolas propios de cualquier espacio expositivo contemporáneo. Los códigos de un sistema de comunicación estaban desplegados en esta exposición singular. Y esos códigos se presentaban prototípicamente como el verdadero primado de toda exposición, aun en ausencia de significantes, como era aquí el caso. El marco es lo que importa, lo que establece sentido. No está de más recordar lo que el pintor Karl Bohrmann escribía en sus *Notizen* en 1986: «Martina me acaba de decir por teléfono: cuando enmarca un dibujo piensa: esto es un cuadro».

La vacía mecánica de la civilización contemporánea, ese objeto de denuncia en el que tanto abundan los trabajos de Muntadas, se revela de forma paradigmática en los hábitos de la cultura artística. *Exposición* despliega la estructura modular de una cultura caracterizada por su falsa tolerancia y por su credulidad en el marco. Este escenario paródico tiene carácter ejemplar. El vacío de identidad es más una realidad que una amenaza en