

el arte de la cultura contemporánea. La primacía de las teorías relativistas del lenguaje ha contribuido a ello. El empeño en abandonar los soportes tradicionales que se ha dado en las últimas décadas y la conceptualización de lo artístico frente a su cosificación son reacciones contra el espectáculo topológico al que la civilización constriñe la expresión estética.

También el desplazamiento de la producción artística al ángulo de la ironía ha jugado un papel primordial. Decir ironía es hablar de lenguajes en los que se hacen manifiestas dicotomías y fricciones entre significantes y significados. Si digo X puede significar Y, aludo a Y mediante el significante X. La pieza de Joan Brossa *Artrista* es un excelente monumento funerario al arte. La simbiosis del arte y de la tristeza que produce su muerte está encarnada por una corona de flores colocada en un caballete de pintor. La corona de flores, trabajada con extraordinario esmero, es obra de caballete y adorno del caballete del artista. El vacío efectivo del arte es compensado con el recuerdo y el consuelo. El producto del *artrista*, la corona de flores, es el significante de una ausencia celebrada y monumentalizada en la sencilla arquitectura del caballete. El risueño monumento funerario al arte es objeto de una infinita melancolía.

Otro poema visual de Joan Brossa que cabría recordar a estos efectos es *El sudor de la silla*, un objeto que encarna la esforzada vida de los muebles que sirven para sentarse. Una tubería de plomo forma un circuito cerrado parecido a la estructura de una silla tubular, aunque esta vez completada con un grifo. La tubería que canaliza el sudor del mueble es la estructura esencial de éste, su misterio más oculto, una conceptualización del modelo «silla», que paradójicamente, en lugar de servir a la idea de comodidad, desata nuestra risa. Desde los años cuarenta, la época en la que contribuyó a formar la revista y el grupo *Dau al set*, Joan Brossa ha sido un inagotable creador de imágenes poéticas, como escritor y artista plástico. Fue un referente muy importante en España cuando, en torno a 1970, tomó cuerpo el arte conceptual y minimal. Los jóvenes conceptualistas reaccionaron contra el arte del *establishment* contemporáneo, que estaba representado por el informalismo y particularmente por Antoni Tàpies, con quien polemizaron. En cambio, la figura de Brossa significaba todo lo contrario: independencia, libertad y un interés genuino por la dimensión conceptual del arte y, desde luego, por la poesía visual. Brossa tuvo un contacto estrecho por entonces con los catalanes del *Grup de Treball* pero fue, en mayor o menor medida, importante para todos los que experimentaron en ese terreno: Juan Hidalgo, Jordi Benito, Ferrán García Sevilla, Alberto Corazón, Francesc Torres, Nacho Criado o el propio Muntadas. Y Brossa ha vuelto a ser un referente destacado en la década de los 90 para los artistas jóvenes, con los que el cultivo del poema objeto ha conocido una nueva actualidad.

El giro irónico en el problema arte daba mucho juego a una metáfora que podríamos llamar «presencia de la ausencia». Así, a fines de los años 60 y comienzos de los 70 el conceptual había conquistado interesantes formas de desmaterialización de la obra del arte. La materialización visual, la expresión plástica, dejó de ser motivo de atención. Según el postulado célebre de Grégoire Muller, se trataba de liberar al arte «de todas sus carcasas». El interés del arte se presentaba en tanto que idea, actitud, búsqueda o problema lingüístico, no por su fisicidad. Las necesidades «formales» cedían su territorio a las asociaciones de ideas, a hipótesis, a relaciones lingüísticas que emplazaban a un reconocimiento nuevo del campo de lo artístico. Este se extendía precisamente en el terreno que la mera forma excluye, el *a priori* de la forma. La pieza no hace las veces de tesis formal, sino que abre la hipótesis de lo que no está realizado en ella.

Reconocimiento de un espacio fue una de las primeras intervenciones de Muntadas. Esta acción de 1972 consistía en explorar un espacio desconocido con los ojos vendados. Con una fórmula conceptual planteaba el extrañamiento de nuestras percepciones sensibles. Se trata, sin duda, de un problema que sigue siendo contemporáneo. La puesta en escena de la alienación de la mirada ha pasado a ser la primera competencia de la mirada artística. A comienzos de la década de los 70, en sus primeros trabajos, Muntadas insistió absolutamente en esta circunstancia, que no ha dejado de ocuparle en momentos posteriores. Con secuencias fotográficas, vídeos y películas documentó algunas de sus primeras experiencias con lo que se llamaba «reconocimiento» de espacios, de cuerpos, «intercambios táctiles», «acciones sub-sensoriales» y trabajos participativos, como el Concierto Sensorial, en el que seis personas sentadas en círculo emitían sonidos de acuerdo con sus percepciones del pulso propio o del de quien tenían al lado. En octubre de 1971 preparó en Ibiza otra de estas acciones colectivas: consistía esta vez en trasladar entre todos los participantes un tubo de plástico flexible de 120 metros de longitud a diversos lugares y hacer con él formas o escribir palabras. Ponía en manos del grupo un cuerpo extraño, un material industrial que exigía una nueva exploración de nuestras percepciones del espacio, una renovación de la mirada. La disolución del sentido de esa presencia constituía un reto: el de superar la ruptura de la dimensión convencional de nuestra visualidad mediante el reconocimiento de un latente estrago sensible.

3. Conciencia para el placer de la vista

La conciencia del extrañamiento afectaba en aquellos trabajos a la par al arte y a la vida, y en el juego de su interacción se preveía la disolución de

sus diferencias. Lo que reclamaban las intervenciones del joven Muntadas era al fin y al cabo el espacio necesariamente habitable que quedaba en el envés de la conciencia manipulada y que podía nombrarse bajo el rótulo *Art = Life*, una aspiración «de vanguardia», qué duda cabe, pero cada vez más enmudecida por las circunstancias. El sentido de aquel binomio por el que Muntadas soltó tanta mosca en su juventud se ha trasvasado a otra llamada más enfática que han lucido sus trabajos recientes: *Warning: perception requires involvement*. El 29 de enero de 2000, con tres exposiciones de Muntadas abiertas en Ginebra, una página del diario suizo *Le Temps* publicaba sobre rojo esa frase en ocho lenguas distintas. La traducción múltiple contribuía a hacer inequívoca esa proclama que se diría equivocada en una página publicitaria. Como el arte está para tomar conciencia de la vida, la percepción requiere compromiso. La mirada diferenciada no es posible, si no hay una toma de posición por nuestra parte. Por eso, en sus trabajos Muntadas advierte, a la vez que observa. La mirada se verá puesta en cuestión enseguida, advertida por la toma de posición de quien observa sin contemporizar. En 1981 preparó con Anne Bray una valla publicitaria en Cambridge, Massachusetts, en la que aparecía un rostro con los ojos cubiertos por unas grandes gafas completamente opacas. Debajo de esa imagen se leía en letras rojas: *what are we looking at?* Los presuntos ojos que estaban detrás de aquellas gafas eran los ojos-media, los de cada cual. Por la noche la valla publicitaria se iluminaba y los huecos de la montura para las lentes se llenaban con sendas proyecciones de detalles de anuncios: dinero, televisiones, cigarrillos, invitaciones de cualquier clase al consumo. La inversión del anuncio publicitario en advertencia sobre la contaminación de la mirada obligaba a reconocer en esas gafas el verdadero soporte de los ojos. Una óptica irónica retrata el ciego discurso visual. La inversión del reclamo en denuncia se ocupa necesariamente de los registros del discurso al que se hacen concesiones. Aquí hace Muntadas «publicidad de publicidades», como en otras ocasiones ha encontrado fórmulas globalizadoras del tipo de un sincretista «himno de los himnos» nacionales, que compuso con Víctor Nubla en 1996, una «televisión de televisiones», que representa su magnífico film *Video is Television?* de 1989, una «mirada de miradas», como se planteó en una película que montó como elemento principal de la intervención pública que hizo en Marsella en 1995, o una «traducción de traducciones», metáfora de la que se ha servido en diversos trabajos. «Las artes de las artes», se instalaron en piezas como *Exposición* y *Between the Frames*, que, a la larga, ironizan sobre lo que en 1973 escribía el conceptualista Joseph Kosuth: «La mera reivindicación del arte es arte». Debe

entenderse, con todo, que la reivindicación del arte se produce desde la premisa de su defunción como actividad positiva.

Así que si, como decía Sol Lewitt, «la idea llega a ser una máquina que produce arte», y entonces recae la vida de lo artístico en la actitud del sujeto, Muntadas previene de que éste ya está bastante indefenso. No hacer concesiones es su norma, romper con la credulidad de la imagen mediante el transporte irónico de su comunicación a la metafísica del poder que la legitima. La sociedad del *marketing* político, de la economía mediática, del estereotipo privado, de la religión de los expositores y del discurso globalizador hallan el retrato de su inercia en las composiciones híbridas de Muntadas, que realizan un viaje programático de ida y vuelta, sumergiéndose primero en un análisis de miríadas de componentes y emergiendo después en el orden de un espectáculo topológico, cuyo parecido con la realidad deja al descubierto nuestra vida retórica.

En una instalación de 1987 titulada *Slogans* empleó Muntadas cintas de vídeo con frases publicitarias sacadas de su contexto, del tipo de «Plaisir des yeux», reproducidas en muchos monitores a la vez y que acababan por disolverse en la pantalla. El detalle de una campaña publicitaria, potenciado con su multiplicación, encontraba de este modo una interpretación hiperbólica, al tiempo que disfuncional. Placer para la vista ofrecía a su modo también la *Press Conference Room* que instaló por primera vez en 1991. Ahí había, ante una hilera de portadas de periódicos, un podio con media docena de micrófonos, iluminado con un fuerte foco, a la espera de un carismático portavoz. La ausencia del conferenciante resultaba indiferente a la vista del elocuente poder de los micrófonos. Y es que la carcasa del discurso, la que desata nuestra risa, vaticina una intervención mecánica, previsible y hueca, aunque tal vez asimismo convincente. El anuncio de placeres de la vista insta en realidad a nuestro entendimiento y despierta la conciencia crítica que le hace falta a la mirada. La representación de la realidad aparece en estos y otros trabajos mediante el retrato inverso de sus recursos estilísticos. Por eso se hace tan fácil de reconocer como difícil de roer. Precisamente porque el elemento principal de esa infeliz realidad que se retrata es la vitrina detrás de la cual se sitúa.