

La obra de Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), internacionalmente conocida, se basa en el uso de las tecnologías audiovisuales en relación a distintos fenómenos sociales y constituye una reivindicación de la metodología del proyecto. Ha realizado múltiples exposiciones en importantes centros artísticos como el Museo Guggenheim y el MoMA de Nueva York, la Bienal de Venecia, el MACBA o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y ha recibido el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2005 y el Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2009. El siguiente texto es la transcripción de los comentarios que Muntadas realizó en la Escuela de las Artes 2010 en torno a tres de sus obras y de una conversación con Juan Sebastián Cárdenas.

tres proyectos

ANTONI MUNTADAS

EXPONER ARTEFACTOS

Me gusta pensar en el trabajo del artista en términos de un artefacto, como un proceso dotado de ciertos contenidos y elementos que han de ser activados. No se trata, por tanto, de un objeto inerte sino de una práctica que debe ser impulsada por el público. Trabajo a partir de un concepto, una idea que se va desarrollando a lo largo del tiempo. Hay obras a las que dedico dos o tres años; en otros casos, la elaboración ha llegado a prolongarse una década. Este tiempo de maceración, por así decirlo, me resulta esencial.

La mayoría de las veces trabajo en varios proyectos en paralelo. Algunos de ellos están vinculados a un contexto determinado, lo que también influye en el proceso creativo. No es lo mismo trabajar en São Paulo o Estambul que hacerlo en Madrid o Nueva Delhi. El proceso de investigación puede alargarse, dado que es necesario realizar un trabajo previo y riguroso de documentación en bibliotecas y archivos, y establecer un diálogo con distintos interlocutores. Mi equipo base es mínimo —una persona en Nueva York y otra en Barcelona— porque trato de crear grupos de trabajo en el lugar mismo de producción. Por ejemplo, en ocasiones he buscado la colaboración con personas procedentes de otras disciplinas, como la arquitectura, la sociología o la antropología, con resultados muy fructíferos. Llegados a este punto es cuando decido qué forma va a tomar el trabajo: una serie fotográfica, un vídeo, una serie de diagramas, un libro, una proyección...

Por lo que toca a los aspectos prácticos, doy mucha importancia a la elaboración de calendarios y a las negociaciones con la institución que va a acoger la obra, sobre todo, en entornos diferentes a aquellos a los que uno está habituado. Cada lugar tiene sus propios tiempos y su manera de entender los procesos, pero es posible entablar un diálogo fértil entre el artista, el comisario y el director del espacio de exposición. El planteamiento es muy diferente en un espacio protegido —como galerías, museos o escuelas de arte— y en un espacio público: las calles, las plazas, la televisión, Internet... En cada uno de estos ámbitos rigen reglas muy diversas y se requieren, por tanto, diferentes modos de negociación. Todo esto parece muy pragmático, pero es necesario tener presente que hoy este tipo de cuestiones son centrales en la práctica artística, ya no se trata sólo de encerrarse en un estudio con un lienzo, sino que se trabaja de otra forma más compleja.

La producción supone la materialización de la obra y la síntesis de los pasos anteriores. En este sentido, es fundamental un proceso de posproducción, de *editing*, un término que suele emplearse en

ámbitos de vídeo y cine, pero que para mí es perfectamente aplicable a una exposición. Por ejemplo, Jackson Pollock produce imágenes y después las selecciona, porque no todo le sirve para su proyecto. El *editing* es el proceso mediante el cual un trabajo se define hasta considerarse acabado. Es entonces cuando puede mostrarse. También me parece muy importante asegurar una labor adecuada de documentación y distribución. En ocasiones —sobre todo en el caso de centros culturales públicos—, me he encontrado con instituciones que hacen un gran esfuerzo expositivo pero carecen de canales adecuados que garanticen la difusión de los proyectos.

EXPOSICIÓN – EXHIBITION (1985)

Exposición se realizó en Madrid, en plena Movida, en un período en el que las representaciones pictóricas solían estar algo ligadas a las vanguardias italianas o a los expresionismos alemanes. En ese momento en el que Madrid era una gran explosión de color, de formas de vida, propuse este proyecto a la Galería Fernando Vijande, situada en un antiguo garaje de la calle Núñez de Balboa y que se inauguró con una exposición de Warhol. Como contraste con aquel contexto expansivo, toda la galería estaba vacía, sólo había nueve artefactos, nueve *tableaux* que hablaban sobre lo que significa una exposición, sobre los dispositivos de presentación de las obras, de la representación artística.

El primero de esos artefactos era una proyección en cine, en 16 mm, situada en un friso, al comienzo de la bajada al garaje. Se oía el ruido del proyector, pero era una proyección totalmente en blanco, de nieve, que me parecía que era el grado cero de información. Al descender la rampa, te encontrabas con una serie de ocho grabados, en papel Arches, con las medidas habituales del grabado, pero también en blanco, situados sobre unas repisas. Lo mismo sucedía con una serie de «dibujos», que materializaban, sin contenido, el tamaño estándar de los dibujos y sus soportes. La iluminación en cada uno de estos trabajos era diferente, lo que los dotaba de carácter.

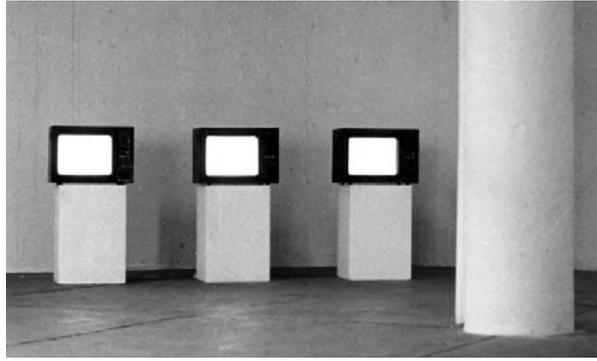
También introduce un tríptico abstracto, compuesto únicamente por los soportes del lienzo; una valla publicitaria con su iluminación de espacio público pero carente de contenido; y una presentación fotográfica con el ritmo y las dimensiones convencionales, pero que sólo mostraban la pared de la galería: se proyectaban ochenta diapositivas vacías, con sus clics cada doce segundos y el sonido del proyector. La muestra acababa con un

cuadro clásico, vacío también. Se habían colocado, además, las etiquetas habituales que informaban de lo que era cada cosa: serie grabado, serie tríptico... Nada más. La idea era tomar todo aquello en sí mismo como obra para reflexionar en torno al fenómeno de la representación en una galería de arte a través únicamente de los soportes.

En Madrid hubo un silencio casi total, la crítica rehusó pronunciarse, aunque recuerdo dos personas que se hicieron eco de la exposición. Uno de ellos fue Mariano Antolín Rato, con un extenso artículo publicado en *Cuadernos del Norte*. También el músico Alberto Iglesias hizo una grabación de sonido en la galería, me la trajo y me dijo: «Ésta es mi respuesta a tu exposición». Dos años más tarde llevé ese mismo trabajo a Nueva York, bajo el nombre de *Exhibition*, sin grandes variaciones, sólo añadí una caja de luz. Allí la recepción fue totalmente diferente, pues era sin duda un contexto mejor preparado para entender esta propuesta. El Nueva York de 1987 estaba ya familiarizado con el minimalismo y el arte conceptual, mucho más que el Madrid de 1985, donde apenas habían trascendido.

BETWEEN THE FRAMES (1982-1993)

Este proyecto se realizó a lo largo de diez años y nunca se ha presentado en España (posiblemente lo haga el próximo año), pero sí en otros muchos lugares, y ha ido transformándose con el paso del tiempo. Su génesis fue muy curiosa. Estaba en el museo de Long Beach, en California, donde presentaba una obra titulada *La televisión*, en la exposición *Comment*, que incluía también trabajos de Barbara Kruger y John Baldessari, que unían texto e imagen. Al día siguiente de la inauguración me fijé en lo que decían los guías (que allí suelen ser voluntarios) sobre mi trabajo, y en la interpretación que hacían. De ahí surgió la idea de hacer un trabajo sobre los distintos roles que se sitúan entre el artista, la obra y el público. Lo estructuré en ocho capítulos: los *dealers*, la galería, los coleccionistas, el museo, los guías, la crítica, los medios de comunicación y un epílogo. Tomé numerosas notas y llegué a reunir ciento cincuenta entrevistas a personas representativas de cada una de estas categorías.



Serie de tres imágenes de la muestra *Exposición*. Galería Fernando Vijande, Madrid, 1985. Fotografía de A. Zafra

El proyecto no contaba apenas con presupuesto, lo llevé a cabo a fuerza de voluntad, simplemente con un cámara —que en la mayoría de las ocasiones fue Caterina Borelli— y aprovechando otros viajes. Si iba, por ejemplo, a Düsseldorf, entrevistaba al director del museo o a un crítico local. El proyecto se inició en un momento muy significativo en el que estos actores empezaban a acumular poder y en el que las obras alcanzaban cotizaciones totalmente desproporcionadas en las subastas. Así que pude recoger testimonios significativos sobre los cambios que estaban experimentando las galerías, los críticos, los museos... Las entrevistas individualizadas resultaron muy reveladoras. Si uno pregunta a veinte críticos cómo se definen, cada uno dará una respuesta diferente: uno dirá «soy un poeta», otro «soy un sociólogo» o «un historiador del arte». Resulta muy difícil generalizar en este terreno, que tiene mucho que ver con la manera personal de comprender la práctica profesional de cada uno. La idea de *Between the Frames* era precisamente subrayar que las perspectivas son muy subjetivas y los ángulos muy diversos.

El formato elegido fue el vídeo, con capítulos de entre doce y treinta y cinco minutos de duración. El trabajo empezaba de la siguiente manera: «*Between the Frames*, una serie de ocho capítulos sobre la gente y las instituciones localizadas entre el artista y la audiencia. El arte, como parte de nuestro tiempo, cultura y sociedad, comparte y es afectado por las reglas y estructuras de nuestra sociedad». Cada capítulo estaba yuxtapuesto a lo que yo llamaba «imágenes abiertas», *open visuals*. En el caso del dedicado a los coleccionistas, las imágenes abiertas eran del Stock Market de Japón, las transacciones que se hacen en la bolsa de Tokio. Y en el de los críticos, las olas de agua, altas y bajas, la marea que sube, que hacía tomar en consideración las fluctuaciones en materia de arte y lo determinante de situaciones coyunturales y de elementos cíclicos como las modas.

Por lo que toca al dispositivo de exposición, decidí presentar el proyecto a través de lo que denominé un «foro». Era una especie de inversión de la idea del panóptico. El panóptico se compone de un eje central desde el que el poder vigila a la gente, la policía a los presos. Aquí, en cambio, es el público el que analiza la interacción



Between the Frames: The Forum, 1983 -1993. List Visual Arts Center, MIT, Cambridge, 1995. Fotografía de Charles Mayer

entre artistas, galerías, coleccionistas, críticos... En el Wexner Arts Center, de Columbus, Ohio, utilizamos esta idea de dispositivo panóptico revertido. También en el MIT se conservó la forma que yo tenía prevista. En el CAPC de Burdeos, en cambio, me encontré con un museo muy bien configurado y compartimentado, con exposiciones temporales y permanentes, servicio docente, biblioteca, etc. Por eso decidí explotar este foro y situar cada uno de los capítulos de una forma diferente en cada uno de estos espacios definidos: los críticos en la biblioteca, por ejemplo, o los coleccionistas en las dependencias privadas del museo.

A partir de ahí, en los diferentes lugares en que se exhibió, delegué la presentación en el comisario. En Witte de With, en Rotterdam, se encargó un historiador y en Montreal un sociólogo. En la Universidad de Berkeley el encargado fue un filósofo, que expandió la exposición por todo el campus. A partir del museo se propagaba al departamento de antropología o al de sociología: cada capítulo se proyectaba en un lugar. En Luxemburgo se encargó un economista. Todas estas perspectivas dotan a la obra de una cualidad de partitura, que cada músico interpreta a su manera. Un mismo proyecto, con el mismo punto de partida, está sujeto a interpretaciones muy distintas.

ON TRANSLATION: MUSEUM (2002)

Este proyecto respondió a una propuesta del MACBA en 2002, que quería hacer una retrospectiva de mi trabajo, algo que siempre me ha producido cierto rechazo. Como estaba ya trabajando en esta serie, decidí que se llamase *On Translation: Museum*, y que las obras fueran reinterpretadas por un equipo constituido por el comisario José Lebrero, el historiador Valentín Roma y el diseñador de exposiciones Enric Frank. Ellos comenzaron a organizar de esta manera esta supuesta retrospectiva, mientras yo me concentraba en añadir un trabajo más a la serie en la que estaba trabajando, que se llamaba *On Translation: La imagen*. En gene-

ral, cuando se trata de exposiciones de esas dimensiones, coexisten dos situaciones: la selección de los trabajos existentes, de la que se ocupa el comisario, y otro nuevo, del que soy responsable.

En primer lugar, retomé un proyecto que había planteado en Rotterdam algunos años antes, *On Translation: The Audience*. Se trataba de un panel con ruedas que durante un año circuló por doce instituciones culturales diferentes. El panel reproducía un tríptico con tres imágenes yuxtapuestas: expresiones culturales, público en diferentes actitudes y los filtros intermediarios entre un concepto y el otro. Cada mes cambiaba de imágenes y se situaba en una institución diferente de la ciudad: el Museo de Historia, el Museo Marítimo, el Museo de la Imagen, etc. En Barcelona retomé ese dispositivo e hice un tríptico nuevo, basado en el Raval.

En la entrada del museo se iniciaba *On Translation: La imatge*, un trabajo nuevo creado específicamente para esta muestra: una foto tomada al consejo de administración del MACBA en una reunión, y tratada luego como una serie, en la que se pierde la idea de identidad. Esta imagen se diversificó por distintos lugares y en diferentes soportes: una valla publicitaria, un anuncio en los periódicos y en adhesivos, pósteres, platos o camisetas que se vendían en la tienda. El fondo de este proyecto consistía en observar cómo se transforma una misma imagen cuando cambia de soporte. Cuando es un plato es decoración, cuando está sobre una camiseta es moda, y así sucesivamente. El dispositivo de la exposición —una columna vertebral con tres ejes, tres espacios— ocupaba la primera planta.

Este proyecto tuvo otra derivación en la Bienal de Venecia en 2005: *On Translation: I Giardini*. Fui invitado por el comisario Bartomeu Marí, y el proyecto se basó en el lugar donde se sitúa la Bienal, los Giardini, un espacio público del que la Bienal se apropia durante tres meses al año desde hace más de cien años, con árboles y plantas, que la ciudad pierde como espacio de uso comunal, y que ha ido evolucionando en el contexto de la Bienal como una macrociudad, con nuevos pabellones. Me interesaba comparar este espacio con parques temáticos como Disneyland o Cinecittà en Roma, activando el proyecto como una película que aprovechaba los paralelismos entre los estudios de cine y los parques temáticos.



«On Translation: La Imatge». Exposición *On Translation: Museum*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2002. Fotografía de Rocco Ricci

El espacio en sí mismo me llamó la atención: era como estar en invierno, era la desolación, en contraste con su aspecto cuando es ocupado por la Bienal. También me interesó analizar cómo los pabellones han ido evolucionando en sus fachadas, pasando por diversos *lifting* según los contenidos políticos de cada pabellón y los sucesivos cambios de gobierno, que decidieron en cada caso enviar a los que en ese momento eran sus «artistas oficiales». En los últimos años el pabellón español —construido en época de Franco con forma de búnker— se ha modificado introduciendo plantas, enredaderas y algún otro elemento. En el proyecto lo declaré el pabellón de la traducción: *On Translation: Pavillion*, en el sentido de ampliar el espacio no hacia las representaciones y los nacionalismos sino a una situación de traducción cultural. Me basé en la frase «*Attenzione: La percezione richiede impegno*» [atención: la percepción requiere participación] para transmitir la idea de espacios de paso, asépticos, un híbrido de sala de espera y centro de información, con un mobiliario descontextualizado, que no era el habitual de un espacio de exposición y sí de otros espacios de uso.

La instalación incluía un kiosco en el centro con fotos de todos los pabellones y de sus transformaciones y, detrás del kiosco, la lista de los países no representados, con lo que quedaba reflejada tanto la presencia como la ausencia, en función de situaciones de política cultural y económica. Se presentaban, asimismo, imágenes de cajas de luz provenientes de la serie *On Translation: Stand By*, que analizaba el fenómeno de «guardar cola» como un elemento global que en cada país presenta sus particularidades.

El espacio se conformaba con una serie de elementos que contenían información de tal índole que lo convertían en un lugar de activación, más que de celebración. Hablaba más de la obra dispersa que de la obra concentrada. Los lugares donde se exhibe cada trabajo son muy importantes y dotan de su singularidad a la obra. Para mí la arquitectura es un elemento orgánico, con vida. Siempre digo que las paredes no sólo oyen sino que también hablan, existe una memoria de los lugares. Por eso los dispositivos de esta exposición fueron muy diferentes a los de *Exposición* y *Between the Frames* y, en general, de todos mis otros proyectos. Lo que rige en cada trabajo no es sólo el estilo del artista sino, sobre todo, lo que el proyecto y su discurso te demandan. Cada proyecto es una especie de entidad viva que va tomando forma poco a poco a partir de sus rudimentos y que debe ser activada, percibida y escuchada.

Texto procedente de la transcripción de la exposición oral que Antoni Muntadas realizó en la Escuela de las Artes 2010.

On Translation: I Giardini, 51 Bienal de Venecia, 2005. Fotografía de Claudio Franzini

