

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «ARTE E INVESTIGACIÓN»

Muntadas: una metodología de investigación artística en movimiento

Pablo Santa Olalla

Universitat de Barcelona

Fecha de recepción: agosto de 2017

Fecha de aceptación: octubre de 2017

Fecha de publicación: diciembre 2017

Resumen

Este artículo aborda, desde el estudio de caso del artista español Antoni Muntadas, la relación entre movilidad e investigación artística. Partiendo del contexto de movilidad expandida de la *Jet Age*, se analizan las relaciones del contexto sociopolítico y cultural con el campo artístico y, específicamente, con el arte conceptualista. El arte conceptual es el marco de aparición de un agente artístico específico, el *agente-viajero*, al cual se puede asociar la figura de Muntadas. A través de una genealogía de proyectos de este artista, se observa la evolución de su práctica investigativa paradigmática, que no instrumentaliza ni tematiza el viaje, sino que lo incluye estructuralmente a través de mecanismos como la serialidad, el trabajo en red y la cooperación profesional.

Palabras clave

Muntadas, investigación artística, *Jet Age*, movilidad, viaje

Muntadas: an artistic research methodology in motion

Abstract

Through an analysis of the Spanish artist Antoni Muntadas, this article focuses in the relationship between mobility and artistic research. Taking the context of the expanded mobility of the jet age as its starting point, the article analyses the relationships between the socio-political and cultural context within the artistic field and, in particular, conceptual art. Conceptual art is the framework within which a specific artistic agent appears, the 'agent-traveller', which we could associate the figure of Muntadas. Through a genealogical study of the artist's projects, we can observe the evolution of his paradigmatic research practice which does not instrumentalize or thematize travel, but rather it includes it structurally through mechanisms such as seriality, networking and professional cooperation.

Keywords

Muntadas, artistic research, *Jet Age*, mobility, travel

Muntadas es un reconocido artista que, partiendo del contexto local catalán, mantiene una trayectoria internacional desde 1971, cuando comenzó a residir en los Estados Unidos. Desde los setenta, su procedimiento de trabajo, en el que la movilidad desempeña un papel importante, puede ser calificado como de *investigación en el arte*. En cada localización donde trabaja y reside, observa y analiza a través de una *metodología del proyecto* específica que revisaremos en adelante. Su mirada *etic* (Harris, 2001, págs. 28-29) identifica rasgos particulares en el contexto, desde los cuales elabora un corpus de conocimientos —con el apoyo de un equipo de trabajo creado específicamente— que le ayuda a contrastar y ampliar informaciones. Con la colaboración de este equipo profesional, materializa un dispositivo con el cual, más que presentar unos resultados determinados, hace pública la investigación llevada a cabo.

El propósito de este artículo es considerar de qué modo particular el trabajo artístico-investigativo de este artista se relaciona con la movilidad. Se tiene en cuenta, por tanto, que las premisas epistemológicas necesarias para elaborar una metodología investigadora como la de Muntadas se sustentan en el movimiento aumentado sucedido en el contexto mundial conocido como la *Jet Age*. Para ello trabajará desde la figura del *agente-viajero*, una tipología actuante dentro del campo del arte —y específicamente del arte conceptualista—,¹ que interioriza la movilidad, transformando a partir de ella la práctica artística (Santa Olalla, 2017).

En los sesenta y setenta, en plena Guerra Fría, se produjeron cambios sustanciales en la sociedad occidental, entre los que destaca la aceleración producida por los nuevos medios de transporte y de comunicación. Concretamente, daremos importancia al desarrollo de la aviación comercial en la *Jet Age*. A principios de los sesenta, tuvo lugar la *primera Jet Age* con la expansión de los aviones de propulsión a chorro. La potencia inédita de estos aviones permitía viajes más rápidos, más lejanos y con una mayor carga de mercancías y pasajeros. A principios de los setenta, con la aparición de los aviones de fuselaje ancho o *jumbo*, tuvo lugar la *segunda Jet Age*. En esta fase, el volumen de transporte se multiplicó rápidamente, aumentando la capacidad de pasajeros en los modelos de avión comerciales.² Estos avances tecnológicos tuvieron un efecto inmediato en la sociedad. Con cada fase, un mayor número de personas tuvo acceso al transporte

aéreo, hasta llegar al máximo actual de la *tercera Jet Age*, que está relacionado con la aparición de las aerolíneas *low cost* a mediados de los noventa (Davies, 2016).



Fig. 1. Primera presentación pública del avión Boeing 747 el 30 de septiembre de 1968. SAS Scandinavian Airlines, imagen en dominio público. Disponible en: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boeing_747_rollout_\(3\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boeing_747_rollout_(3).jpg)>. [Fecha de consulta: 28 agosto 2017]

Los desarrollos de la *Jet Age*³ sientan un precedente hacia un mundo globalizado. Esta *periodización transhistórica*,⁴ al incluir territorios fuera de los centros de producción mundiales, deshace el entendimiento de un mundo polarizado entre las dos superpotencias de la Guerra Fría. En el esquema binomial comunismo/capitalismo, hoy convertido en lugar común, los Estados Unidos y sus aliados occidentales forman el primer mundo, y la Unión Soviética, el segundo. Tal entendimiento reduccionista clasifica al resto de los territorios según su posición respecto al eje este/oeste, ya sea en la órbita occidental, en la de las naciones tras el Telón de Acero, o bien en la categoría de un tercer mundo no alineado pero sin poder de actuación. Sin embargo, durante la *Jet Age*, primero los estados-nación periféricos y, más tarde, iniciativas privadas procedentes de esos territorios crearon aerolíneas nacionales e internacionales. Estas, pese a funcionar con tecnología comprada en los centros de producción del norte,

1. En el texto emplearé, de modo indiferente e intercambiable, los términos *arte conceptual*, *arte conceptualista*, o *conceptualismo(s)* —siempre con minúsculas—, con la voluntad de colaborar en la eliminación de diferencias del tipo centro/periferia u original/derivado, cuyo uso en la historiografía de estas prácticas artísticas es habitual.
2. La compañía estadounidense Boeing tomó rápidamente el puesto de líder entre los fabricantes de aviones. Su modelo 377 Stratocruiser, introducido en 1947, podía transportar hasta cien personas. En 1957 entró en servicio el Boeing 707, que podía alcanzar las 181. El famoso 747, que vuela desde 1970, puede transportar un total de cuatrocientos noventa pasajeros, dependiendo de la configuración interna. Información disponible en <<http://www.boeing.com/history/products/>>. [Consulta: 28/08/2017]
3. Tal y como es conocido, el término *Jet Age* suele conllevar una serie de prejuicios históricos y sociopolíticos que aquí se desea contravenir. Este concepto suele asociarse a la clase social de la *jet set*, que hace referencia a una reducida cantidad de agentes provenientes de las capas sociales más altas, cuyo modo de vida se asocia al capitalismo agresivo. El fenómeno de la *jet set* se produjo en lo que hemos denominado como *primera Jet Age* y, aunque esta clase social continúa activa hoy en día, no cubre todos los ángulos del proceso de expansión social de las tecnologías de transporte. Esta concepción clasista del término es parcial, como se explica a continuación. Aquí tomaremos la *Jet Age* en su sentido más amplio de aceleración de los transportes y las comunicaciones, con amplias resonancias en los más amplios estratos sociales.
4. Califico así esta periodización puesto que contiene rasgos traídos de la antropología cultural, de la arqueología —en referencia al concepto de *cultura material*—, de la historia de la ciencia y la tecnología, de la historia general y, en este caso, de la historia del arte.

competieron rápidamente en el terreno comercial con ellos, creando una extensa red global de transportes aéreos. Esta red, descentrada respecto al eje de la Guerra Fría, puede servir como contrapunto al tópico generalizado sobre este periodo, ayudando a *horizontalizar* su entendimiento y, por tanto, el de los fenómenos sociopolíticos y culturales que se dan dentro de él.

La expansión de la red de transportes canalizó y aceleró la transferencia de información, lo cual, en lo que aquí respecta, cobra un doble sentido. Este flujo, por un lado, fue positivo para los territorios detentores del poder, ya que tuvieron acceso rápido y constante a otros territorios y otras culturas, lo cual podía ser aprovechado económica y políticamente. Aparecía así el turismo, y se asentaba el comercio en redes supranacionales. Respecto al campo artístico puede indicarse, por ejemplo, que la aparición de fenómenos como el de las revistas internacionales de arte o el de la expansión de las ferias y bienales es sincrónico a la evolución de la *Jet Age*.⁵ Pese a ello, el desarrollo internacional del aerotransporte es, al mismo tiempo, causa y efecto del sistema tardocapitalista y su imperialismo neoliberal.⁶ También de otros fenómenos, como movimientos migratorios asociados a una geopolítica mundial dividida en polaridades del tipo centro/periferia (en relación con la economía) o norte/sur (respecto a la colonialidad del poder) (Mignolo, 2003, pág. 49-50). Por lo tanto, por otra parte, el aerotransporte desequilibró todavía más las diferencias mundiales.

Con este aumento de la movilidad durante la *Jet Age* se produjeron modificaciones significativas en la organización social y cultural del globo. Epistemológicamente, se produjo un cambio en la percepción espacial, en el que las distancias se hicieron cada vez menores dentro de un mundo globalizado. Este cambio espacial se relaciona con otro temporal: la aceleración de los tiempos, asociada al transporte aéreo y a otras tecnologías de comunicación. La transformación del espacio-tiempo produjo, como consecuencia, una transformación de los sujetos y sus actitudes frente al mundo. Se activaron las diferencias y conflictos en términos de modernización, colonialidad y desarrollo. Estas modificaciones del sistema-mundo se aceleraron a finales de los sesenta, y se prolongan hasta la actualidad, distorsionadas por otros fenómenos como el de las tecnologías digitales (Rosa, 2013).

Estas transformaciones producen efectos multicapa —socio-política, económica y culturalmente, e incluso dentro del sistema-arte— que han sido analizados de diferentes maneras por la teoría social. Desde un enfoque económico, Manuel Castells habla de un paso del industrialismo al informacionalismo (Castells, 2010, pág. 164). Desde un enfoque filosófico, Zygmunt Bauman propone el paso del capitalismo pesado al ligero, empleando incluso la *metáfora del*

barco para simbolizar el *fordismo*, y la *del avión* para el nuevo *estado líquido* de la modernidad (Bauman, 2006, pág. 59). A grandes rasgos —y partiendo de una posición occidental, centrista y productivista—, suele hablarse del tránsito de una producción en masa vertical y territorialmente organizada a otra flexible, horizontal y desterritorializada; del cambio de un discurso del orden, con un edificio epistemológico regulador y regulado por una o más autoridades, a un discurso del desorden en el que hay tantas autoridades que el concepto mismo de *autoridad* pierde el sentido (y con él, el de *verdad*); del paso de la fijeza y la solidez en el capital, el trabajo y la cultura, a una ligereza que más que producir posibilidad de acción produce inseguridad; y, finalmente, el tránsito de una ansiedad epistemológica por aprehender los medios, las convenciones y las instituciones, a una saturación de posibilidades que difumina los fines.

En este contexto, el campo del arte respondía (y responde hoy), consciente e inconscientemente, al discurrir de los acontecimientos. El arte conceptual tiene un papel relevante en este esquema de ideas en flujo, debido a una serie de características específicas que parecen responder al entorno sociopolítico y cultural que acabamos de revisar. Entre ellas se encuentran: la relación particular de estas prácticas con la materialidad y el contexto mediada por el desarrollo de modos procesuales, proposicionales y de proyecto (una *flexibilización* de las prácticas); el intercambio de roles dentro del campo del arte (artistas haciendo de críticos, críticos de comisarios, comisarios de artistas) derivado de una autoconsciencia histórica y de una voluntad crítica frente a un sistema-arte jerarquizado; el interés por los nuevos medios de materialización, reproducción y almacenamiento (tanto, por ejemplo, en el arte-correo, en el videoarte o en prácticas experimentales, como en el arte con fotocopadoras, por teléfono o por fax); la interdisciplinariedad, que lleva a los agentes artísticos a interesarse por otros campos más allá del propio y a adaptar su trabajo a ellos; o el trabajo colaborativo y en red, consecuencia de la movilidad y la capacidad de comunicación ampliadas por las redes tecnológicas, que llevó a las prácticas artísticas a un trabajo que podríamos denominar *post-studio*. Los artistas conceptuales se encontraban al mismo tiempo con la extrema dificultad de ofrecer una alternativa sistémica que diese apoyo a sus prácticas.

Los *agentes-viajeros* son los más sensibles al contexto de cambio de la *Jet Age* entre todos los actores del campo del arte, según la tesis que aquí se propone. Debe indicarse que la aparición de los *agentes-viajeros* es a la vez específica de las prácticas conceptualistas y generalizable a partir de ellas, desde los sesenta hasta la actualidad. Estos actores particulares, surgidos en el entorno del conceptualismo,

5. La sincronicidad resulta evidente revisando las fechas de establecimiento de las revistas internacionales de arte más conocidas, por ejemplo: *Art in America* tuvo su primer número en 1960; *Art Forum* apareció en 1962; *Studio International* se renovó en 1964; *Flash Art* en 1967; *Art press* en 1972, etcétera.

6. Uno de los modos por los cuales occidente —y especialmente los Estados Unidos— asentó su control global fue a través de la creación de organismos supranacionales. La Organización de las Naciones Unidas (ONU), el Banco Mundial (BM) y el Fondo Monetario Internacional (FMI) fueron formados en 1945 tras los acuerdos de Bretton Woods. En 1947 se creaba la Organización de Aviación Civil Internacional (OACI), como agencia de la ONU. Sin embargo, en 1945, también se había creado una organización *comercial* internacional, la Asociación Internacional de Transporte Aéreo (AITA) (Davies, cap. 4, sección «Global control»).

aúnan las características de esta tendencia —arriba mencionadas— con la importancia de la movilidad. Sin embargo, un *agente-viajero* no es aquel que se mueve o transporta mercancías por las redes de transporte aéreo como si fuesen un simple soporte técnico, ni tampoco, quien las tematiza. Se trata de actores que interiorizan de un modo estructural la movilidad y las transformaciones asociadas a ella. Revisemos este concepto al mismo tiempo que lo interrelacionamos con la trayectoria artística-investigadora de Antoni Muntadas.



Fig. 2. Muntadas, *Mercados, Calles, Estaciones*, 1973. Catálogo de la exposición «Muntadas. Films, Videotapes, Videocassettes» en la Galería Vandrés en 1974. Imagen cedida por el Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca (ARXIU/AM).

Este artista renunció a la pintura a comienzos de los setenta (Muntadas, 1971) y empezó a usar medios conceptuales. Comenzó una investigación alrededor de los *subsentidos*: tacto, gusto, olfato y

oído, relegados a una posición secundaria por el *ocularcentrismo* occidental, podían recuperarse en pro de una *nueva estética*. Partiendo de este hecho, el artista inició una recopilación de información⁷ que sustentó una serie de instalaciones, objetos y acciones filmadas o grabadas en vídeo. En 1971, su exposición «Sobre los subsentidos», en la Galería Vandrés de Madrid, incluyó varios de estos trabajos *subsensoriales*, a los que les siguieron otros, como *Poema táctil* (1972), hecho en Barcelona, o *Tactile Recognition of a Body* (1972), en Nueva York.

En la práctica artística de Muntadas, la movilidad pronto adquirió una influencia directa —no solo utilitaria— a través de diferentes modos de actuación asociados a una metodología de investigación particular. El *trabajo en serie*, presente en su trayectoria desde los inicios,⁸ se revelaba como un mecanismo importante, asociado a proyectos relacionados con la actividad de un *agente-viajero*. En 1973, superponiéndose todavía a las acciones sensoriales, *Mercados, Calles, Estaciones* —un conjunto fílmico grabado en España, México, Portugal, Marruecos y Estados Unidos— inauguraba el análisis de la esfera pública mediante la repetición (Muntadas, 2011, pág. 71), en un aparato casi etnológico con el que identificaba estructuras ocultas en la esfera social mediante trabajos de campo, entrevistas y observaciones. De este modo, Muntadas cuestionaba características específicas de los diferentes lugares que visitaba. Este procedimiento posibilitaba un dispositivo artístico que no solo resultaba aplicable en diferentes espacios o tiempos, sino que, además, cobraba su sentido mediante la repetición en una *doble serialización*: primero, dentro de la obra, registrando un mismo motivo o llevando a cabo una misma acción, y, después, en el contexto, repitiendo la misma fórmula en diferentes lugares o tiempos.

El *trabajo en red* fue otro de los modos de actuación que aparecieron tempranamente y que más tarde cobraron un sentido crucial en la investigación artística de Muntadas. Este participó en el Grup de Treball, colectivo de artistas conceptuales catalanes de corto pero intenso recorrido —de 1973 a 1975—, para el que aportaba ideas e información desde Nueva York, con algunas visitas esporádicas a Barcelona. El Grup de Treball tuvo entre sus trabajos más destacados el evento «Informació d'Art Concepte» (1973) en Banyoles (Parcerisas, 2007, pág. 410-411). Allí el público, aparte de asistir a mesas de discusión y ver trabajos artísticos, podían fotocopiar *in situ* documentación alrededor de prácticas conceptualistas internacionales.⁹ Muntadas también participaba de redes internacionales de arte-correo que, junto con sus viajes, le facilitaron una amplia conectividad mediante la cual pudo realizar proyectos de diferen-

7. Puede observarse el alcance de esta investigación a través de la selección de títulos de su biblioteca privada que se expuso en la muestra «ACTO 28: MUNTADAS/FRANCH, Dispositivos de exposición» (2014), en el Nivell Zero de la Fundació Suñol, y que incluyó libros como *The Senses Considered as Perceptual Systems* (Gibson, 1966) o *The Senses of Animals* (Matthews y Knight, 1965), entre otros.

8. Primero realizó algunas series de pinturas y, posteriormente, series de acciones subsensoriales, por ejemplo.

9. Obsérvese cómo los artistas tomaban el rol de comisarios, y cómo quedaba flexibilizado el mecanismo expositivo, mediante eventos paralelos y posibilitando la acción comunicativa directa con el público.

te índole. Así surgió, por ejemplo, *The Last Ten Minutes I* (1975) (Muntadas, 2011, pág. 76), en el que se presentaban al espectador los diez últimos minutos de emisión televisada en Nueva York, São Paulo y Buenos Aires¹⁰ (Muntadas los había recopilado mediante peticiones por correo). O también *Acción/Situación. Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* (1975-1976) (Muntadas, 2011, pág. 45), en el que una misma acción se repitió en Buenos Aires, São Paulo, Caracas y México, cobrando un cariz particular en cada contexto. La acción *Hoy* incluía al propio Muntadas a un lado de la sala, con la respiración amplificada y un cuadro de luz blanca proyectado en el pecho —representando al sujeto—, y a la prensa diaria, legal e ilegal —representando al ecosistema medial— colgada al otro lado del espacio expositivo.

Este último trabajo supone un punto clave en la trayectoria de Muntadas. El mecanismo serial y colaborativo que le permitió establecer una red interpersonal e institucional que sustentase la obra se superponía a una transición temática. Su interés se trasladaba desde la sensorialidad del sujeto al reconocimiento de su posición en un entramado mediático, que el artista acabaría teorizando bajo el concepto de *paisaje de los media* (Muntadas, 1982; Sichel, 2002, pág. 381).

En 1977, invitado por el artista-investigador Otto Piene, Muntadas fue *research fellow* en el Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachusetts Institute of Technology (MIT), uno de los más reconocidos centros de investigación del mundo. A partir de 1978, su metodología investigativa encontró un modo de trabajo estable —pero no estático— y una serie de temas fuertes a los que dedicarse, que parten de *dicotomías*: público/privado, objetividad/subjetividad, comunicación/control, espacio vivido/situación construida, etc. (Sichel, 2002, pág. 381-382). En *On Subjectivity* (1978) (Muntadas, 2011, pág. 77) solicitó a una red de contactos la interpretación de una selección de imágenes de la revista *Life*, apuntando hacia una configuración de los discursos mediáticos contextual, pero descontextualizada. En *Yesterday / Today / Tomorrow* (1978) (Muntadas, 2011, pág. 251) investigó los orígenes educativos del espacio PS1 de Queens, proyectando su anterior uso sobre libros en blanco y diferentes puntos del edificio. En *Between the Lines* (1979) (Muntadas, 1998, pág. 138) puso en cuestión el modo narrativo del periodismo televisivo, mientras que en *Personal / Public* (1980) (Muntadas, 2011, pág. 79) exploraba la relación entre espectador y contenidos ofreciéndole, simultáneamente, programación televisiva, su propia imagen ante el aparato de televisión, un reloj y un calendario.

Todos estos proyectos participan de una metodología investigativa que, como el propio Muntadas señala, se encuentra en la intersección de las ciencias sociales, el arte y los *media* (Christ, 1982). Este triple equilibrio a veces se balanceaba más hacia una de las patas del proyecto. En *La televisión* (1980) (Muntadas, 2011, pág.

78), el juego estético de proyectar diapositivas sobre una televisión apagada rompía la distancia entre contenido y continente, apoyándose en un discurso de antropología cultural sobre los *media* y sus efectos de fragmentación de la realidad. En *Barcelona Distrito Uno* (1976) (Muntadas 2011, pág. 122), el acento recayó en el aspecto técnico de los medios de comunicación, con la creación de un canal de difusión pública en este espacio emblemático de Barcelona. En *Pamplona – Grazelema* (1975-1980) (Muntadas, 2011, pág. 128), el trabajo videográfico del artista se unió en colaboración a un importante trabajo teórico del antropólogo Serra-Pagán sobre espacio público y fiestas populares, en sus vertientes popular (Grazelema) y de masas (Pamplona).

De los ejemplos anteriores se deriva que las características de la metodología de investigación artística establecida por Muntadas permiten flexibilizarla, adaptándola a casos concretos y a condiciones espacio-temporales específicas, según el proyecto. Su carrera internacional y su voluntad de deslocalización le aportaron un conocimiento amplio de diversos territorios que comparaba empleando recursos como los ya mencionados de la *dicotomía*, la *serie* y la *movilidad a través de redes* (de transporte o comunicación). La dicotomía permite comparaciones fuertes y simples de gran efecto epistémico, aunque el trabajo de Muntadas no se centre tanto en los extremos enfrentados como en los fenómenos fronterizos, en el espacio *in-between* entre conceptos. El modo repetitivo permite localizar patrones de un modo analítico-estructuralista. Durante del desarrollo de su trayectoria, el trabajo en series de Muntadas se vuelve poco a poco más complejo y llega a trabajar con *series de series*: un proyecto compuesto por la



Fig. 3. Muntadas, *Media Sites / Media Monuments: Buenos Aires*, 2007. Vista de la exposición «Muntadas. Entre/Between» en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en 2011. Imagen cedida por el Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca (ARXIU/AM). Créditos fotográficos: Román Lores y Joaquín Cortés.

10. Hizo una segunda versión —*The Last Ten Minutes II* (1977)— para la Documenta 6, con material televisivo de Washington, Kassel y Moscú, evidentemente cargado de connotaciones ideológicas.

repetición espacio-temporal de algunos motivos o acciones reiterados (una *doble serialización*), adquirirá otra dimensión al duplicarse íntegramente bajo diferentes condiciones. Asimismo, su carácter de *agente-viajero* le lleva a aplicarse en equipos organizados local y contextualmente que, a su vez, posibilitan la creación de dispositivos de investigación y *display* adecuados a cada caso. Para ello, a veces aplica su mirada crítica a un solo caso de estudio; otras, a la combinación de varios de ellos para enfocar apropiadamente un fenómeno desde distintas perspectivas.

De los ochenta en adelante, Muntadas llevó su sistema investigativo más allá de la temática de los *media*. Se acercó a asuntos de la esfera social de importancia transnacional que no pueden desvincularse de un mundo en el que la globalización comenzaba a ser identificada como fenómeno totalizante. Investigó la publicidad, desde trabajos como *This is Not an Advertisement* (1985) (Muntadas, 2011, pág. 129), en el que esta frase pasaba en una gran pantalla LED en Times Square; o como la serie *Political Advertisement* (1984-2016)¹¹ (Muntadas, 2011, pág. 229), que sigue activa (la última versión es la IX) y va recopilando anuncios televisados de las diferentes campañas electorales en Estados Unidos, de cuya presentación surgen innumerables cuestiones sobre comunicación política. La larga serie de instalaciones *Stadium* (Muntadas, 2011, pág. 154), realizada entre 1989 y 2011, analizaba los espectáculos de masas y sus relaciones con la sociedad de control. Se dedicó también al análisis del sistema del arte,¹² en proyectos como *Exposición* (1985-1987) (Muntadas, 1985), que consistía en una muestra de *displays* expositivos vacíos (molduras desiertas, proyecciones y televisores en blanco) mediante los cuales ponía de relieve el marco institucional y comercial del arte; o *Between the Frames* (1983-1993) (Muntadas, 1994), un dispositivo múltiple (video, instalación, publicaciones) en el que, mediante entrevistas a agentes artísticos, se creaba un *estado de la cuestión* del sistema del arte internacional del momento. A su vez, la serie de series *Media Sites / Media Monuments* (Muntadas, 2011, pág. 230), con sus varias formalizaciones,¹³ analiza los procesos de memoria y creación mediática de narrativas históricas mediante series comparativas de imágenes mediáticas de grandes acontecimientos —*media events*—, enfrentadas a otras actuales de los mismos emplazamientos.

Los mecanismos operativos del artista, que como metodología investigativa pretenden plantear cuestiones antes que ofrecer res-

puestas, se interrelacionan con la movilidad de distintas maneras, como hemos visto. En los noventa, nuevamente resulta crucial la posición de Muntadas como *agente-viajero*. Desde esos años hasta la actualidad, ha trabajado con el concepto de *traducción*, en su muy conocida serie *On Translation* (Muntadas, 2002). En ella, los distintos mecanismos revisados —serial, deslocalizado, colaborativo, proposicional, etc.— se aplican a un motivo cuyo origen se encuentra en la movilidad continuada del agente por las redes de transporte aéreo. Para ello, la traducción, aspecto clave para la movilidad, en *On Translation* pasaba de ser una utilidad práctica que acompañaba al artista en su día a día a ser un procedimiento operativo. Desde una trayectoria internacional que se acerca de un modo *disperso e intenso*¹⁴ a las transformaciones sociopolíticas y culturales en el periodo de la *Jet Age*, Muntadas supo identificar el fenómeno de la traducción como un factor omnipresente en las diferentes capas del cuerpo social.

On Translation comenzó en 1995, en el festival ARS'95 de Helsinki. Allí Muntadas realizó una instalación, *On Translation: The Pavilion*¹⁵ sobre la importancia de la traducción en la European Conference on Security and Cooperation.¹⁶ Esto desencadenó una importante investigación artística, heterogénea, que se materializó en diferentes proyectos —más de sesenta— a lo largo de tres décadas. Mencionaremos solo una selección.

En el proyecto *On Translation: The Internet Project* (1997)¹⁷, por ejemplo, la frase «Communication systems provide the possibility of developing better understanding between people: in which language?» perdía su sentido a través de traducciones en serie.¹⁸ En el libro de artista *On Translation: Culoarea* (1998) (Muntadas, 2011, pág. 182), Muntadas identificó la situación política en Rumanía, en transición del comunismo al capitalismo, mediante una serie de fotografías centradas en el color azul, con connotaciones ideológicas —contrario al rojo, símbolo del comunismo—, creando una cadena de traducciones simbólicas e intersemióticas. El póster *On Translation: The Bank* (1999) (Muntadas, 2002, pág. 98-101), orientando la traducción hacia términos económicos, se preguntaba «how long will it take for a \$1000 to disappear through a series of foreign exchanges?». En otros trabajos de la serie, el artista atendía de un modo antropológico a aspectos socioculturales transnacionales, repetidos a través de un mundo globalizado. Así sucede en las videoinstalaciones *On Transla-*

11. Para esta serie, Muntadas estableció un trabajo colaborativo con el artista estadounidense Marshall Reese.

12. En un momento, los ochenta, en el cual se hablaba de un *retorno a la pintura* y de un supuesto agotamiento de las prácticas artísticas experimentales —conceptualistas— de los sesenta y los setenta (Marchán, 1986).

13. En Washington (1982), Budapest (1998), Buenos Aires (2007) y Roma (2017).

14. Foucault, en su *Arqueología del saber*, propone una metodología histórica que se aproxime a una *dispersión* antes que a objetos compactos, cerrados en sí mismos (Foucault, 1979, pág. 16). El concepto de *intensidad* sirve a Deleuze y Guattari para trabajar con rizomas a partir de conjuntos heterogéneos (Deleuze y Guattari, 2015, pág. 16).

15. Véase <<http://adaweb.walkerart.org/influx/muntadas/pavilion.html>>. [Fecha de consulta: 28/08/2017]. Véase también (Muntadas, 2011, pág. 180) y (Muntadas, 2002, pág. 74-79).

16. Esta conferencia internacional tuvo lugar en Helsinki en 1975, y sirvió para la creación de la Organization for Security and Co-operation in Europe, que controla armas, seguridad, libertad de prensa y otros asuntos en Europa.

17. Véase <<http://adaweb.walkerart.org/influx/muntadas/project.html>>. [Fecha de consulta: 28/08/2017]. Véase también (Muntadas, 2011, pág. 181) y (Muntadas, 2002, pág. 102-111).

18. En 2005 realizó una segunda versión *net-art* del proyecto, *On Translation: The Internet Project (Automatique)*.

tion: *On View* (2004) (Muntadas, 2011, pág. 105) y *Listening* (2005) (Muntadas, 2011, pág. 197), centradas en los anónimos espacios de espera, o *no-lugares* (Augé, 2015). O también en *On Translation: Fear/Miedo* (2005) (Muntadas, 2011, pág. 206) y *Miedo/Jauf* (2007) (Muntadas, 2011, pág. 207), videoensayos que analizan los diferentes sentidos del miedo a ambos lados de una frontera: México/Estados Unidos y el estrecho de Gibraltar, respectivamente.

El listado de proyectos que pueda citarse es necesariamente incompleto, debido a la productiva trayectoria de Muntadas durante más de cuarenta años. Sin embargo, este artículo no pretende hacer una relación exhaustiva, sino poner el acento en la evolución de su modo de hacer investigativo. No han sido mencionados trabajos clave según la historiografía artística, los cuales, operando bajo su sistema de pesquisa, tratan de un modo novedoso conceptos importantes como lo genérico,¹⁹ la censura²⁰ o la vigilancia.²¹ A pesar de ello, es de esperar que la complejidad de la obra de Muntadas haya sido puesta de relieve, así como sus relaciones con la movilidad expandida de la *Jet Age* y la investigación artística.



Fig. 4. Muntadas, *Asian Protocols: Cartographies*, 2014. Vista de la exposición «Muntadas. Asian Protocols» en el centro de arte 3331 Arts Chiyoda en 2016. Imagen cedida por el Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca (ARXIU/AM). Créditos fotográficos: Keizo Kioku.

El reciente proyecto *Asian Protocols* (Muntadas, 2014), comenzado en 2014, puede servir aquí de resumen del modo de trabajo de este artista. Muntadas ha tratado el concepto de *protocolo* desde 2006, cuando realizó su exposición sobre el aparato político, «Muntadas. Protokolle», en el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart (Muntadas, 2007a). En 2010, viajó a Seúl con estudiantes

de su seminario «Dialogues on Public Space», impartido en el MIT, tomando contacto prolongado con el contexto asiático; en otros viajes sucesivos, entró en conocimiento con los contextos sociales y culturales de Japón y China. Unos años después trabajaba en Venecia con una serie de fotografías de detalles urbanos, que no ubicó en la serie *On Translation*, sino que tituló *Protocolli Veneziani* (2013) (Muntadas, 2013). Los procesos de traducción habían abierto el camino hacia una investigación más amplia sobre los protocolos socioculturales. De este modo surgía *Asian Protocols*, que ponía el foco en territorio asiático.²²

En un complejo dispositivo de investigación (primero en Corea del Sur, luego en Japón y China), Muntadas creó equipos de trabajo compuestos por profesionales de diversos ámbitos (científicos sociales, politólogos, economistas, historiadores del arte, arquitectos, traductores), según el modo de actuación revisado. Estableció y consolidó una red de contactos personal e institucional que pudiese soportar el proyecto material y teóricamente. Partiendo de su mirada externa de *agente-viajero*,²³ se aplicó con estos equipos y redes a la investigación de esos tres países, que se interrelacionan de modo complejo,²⁴ tratando de averiguar, antes por un cuestionamiento constante que de forma cuantitativa, cómo cada uno interactúa con los otros. Fueron revisados diferentes aspectos que abarcaban un amplio espectro sociocultural: desde la conformación del espacio público a las narraciones históricas o la educación. Así, Muntadas se hacía con un corpus de conocimientos en red, contrastados por profesionales locales, que finalmente se mostraba en un *display* expositivo mediante instalaciones.

Comentaremos aquí la primera exposición del proyecto, «Muntadas. Asian Protocols» (2014), en el Total Museum of Contemporary Art de Seúl. Una de las instalaciones creadas para la ocasión es *Blackboard Dialog: Redefining Asian Protocols* (2014) (Muntadas, 2014, pág. 273-300), que presentaba, en unas paredes-pizarra, treinta preguntas formuladas por Muntadas como inicio del proyecto. A estas preguntas, que abarcaban temas muy amplios (desde la alimentación al gasto militar en los tres países), respondió Jeehyun Kang, experta coreana en economía política internacional. En el siguiente espacio se ubicaban tres videoinstalaciones sobre *espacios genéricos* (Muntadas, 2014, pág. 197-204). *On Translation: Go Round* fue realizada para la exposición y explora —al hilo de *On Translation: On View y Listening*, incluidas en la muestra—, el espacio de tránsito de una gran puerta giratoria que podría ubicarse en cualquier *no-lugar* del mundo globalizado. Después, la instalación *Asian Protocols: Cartographies* (2014)

19. En los trabajos *Natures Mortes Génériques* (1987-1988) o *Monumento genérico* (1988) (Muntadas, 1987).

20. En *The File Room* (1994), proyecto pionero del net-art, cuyo origen parte de la censura que tuvo su videoensayo *TVE: Primer intento* (1989) (Muntadas, 2011, pág. 228).

21. En *Cercas* (2008) (Muntadas, 2011, pág. 208) o *Alphaville e outros* (2010) (Muntadas, 2011, 209), por ejemplo.

22. No sin cuestionar al mismo tiempo el origen occidental, a menudo comercial, de este entendimiento colonial del concepto de *Asia* (Muntadas, 2014, pág. 9-10).

23. Esta posición es al mismo tiempo problematizada por su carácter ajeno al contexto y aventajada por su "mirada neutral", como apunta la comisaria de la exposición en Corea del Sur, Nathalie Boseul Shin (Muntadas, 2014, pág. 9-10).

24. A medio camino entre la influencia mutua y el conflicto, resumido por la expresión «so near, yet so far» (Muntadas, 2014, pág. 9-10).

(Muntadas, 2014, pág. 33-160) realizaba un mapa conceptual²⁵ de imágenes ordenadas por *keywords* (hasta cuarenta y tres, entre ellas *business, censorship, time table, Kyoto Protocol, manners* o *military*). Con esta presentación, a caballo entre la herramienta de trabajo y el *display* expositivo, se visualizaban las diferentes connotaciones de cada concepto en los tres países. En *Asian Protocols: Fragments* (2014) (Muntadas, 2014, pág. 161-180) se exponían sobre mesas materiales relacionados con el objeto de estudio, como recortes de periódico, mapas, postales y revistas, todos recopilados en territorios externos a la tríada de países Corea-Japón-China. *On Translation: Pille* (2014) (Muntadas, 2014, pág. 181-196), tal vez la obra más personal del conjunto, realizaba un juego irónico sobre la traducción de protocolos. Constaba de cuarenta y tres botes de pastillas, etiquetados con las cuarenta y tres *keywords* antes mencionadas, escritas en coreano, chino, japonés e inglés. Se proponía así una solución terapéutica para la comprensión inmediata de las complejas relaciones entre estos países. Finalmente, la exposición se completaba con la instalación *Public/Private Space [Seoul, Tokyo, Beijing]* (2014) (Muntadas, 2014, pág. 213-272), en la que se podían consultar, en tres ordenadores, trabajos de investigación sobre el espacio público en las capitales de los tres países asiáticos realizados por expertos en arquitectura —entre ellos el seminario de espacio público que el propio Muntadas impartía en el MIT.

Este complejo trabajo de investigación artística muestra cómo se ha desarrollado y reconfigurado la metodología de investigación en el arte de Antoni Muntadas con el tiempo. Aunque se mantienen ciertas temáticas, el grado de complejidad del dispositivo se ha visto incrementado de manera exponencial. Ahora, debe hablarse, más que de un mecanismo, de una articulación de varios, es decir, de un *dispositivo de dispositivos*. Pese a ello, puede comprobarse cómo no han dejado de aplicarse los medios de investigación que hemos señalado anteriormente: la serialidad, el trabajo conceptual *in-between*,²⁶ la cooperación profesional en red (siempre desde una movilidad y comunicabilidad expandidas) y la proposición cuestionadora antes que la presunción de respuestas concretas.

No quisiera finalizar este artículo sin mencionar un último aspecto en la trayectoria de Muntadas: la enseñanza. Su trabajo como docente viene de lejos,²⁷ y se ha desarrollado a través de numerosos seminarios, cursos y charlas, en centros como el MIT, la Escuela Nacional de Bellas

Artes de París o las universidades de California en San Diego, la de São Paulo o la I.U.A.V. de Venecia, entre muchas. Su docencia abarca temas diferentes, escogidos de sus proyectos: desde los medios de comunicación a la vigilancia, pasando por el espacio público o la censura, por ejemplo. No obstante, hay un taller que aquí nos interesa especialmente. Se trata de «Metodología del Proyecto».²⁸ Es en este ámbito donde Muntadas ha tenido la voluntad de resumir su metodología de trabajo investigativo, para que pudiese mostrarse de un modo rápido y fácil. Si en el artículo se ha mostrado su tendencia a complejizar el mecanismo artístico-investigativo, ahora el movimiento es contrario, hacia una simplificación extrema. Para la investigación artística, el artista propone que cualquier proyecto debe responder satisfactoriamente a cada una de estas ocho cuestiones: ¿qué?, ¿quién?, ¿por qué?, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿para quién?, ¿cuánto cuesta?²⁹



Fig. 5. Muntadas, *Projecte / Proyecto / Project*, 2007. Vista de la exposición «Muntadas. Entre/ Between» en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en 2011. Imagen cedida por el Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca (ARXIU/AM). Créditos fotográficos: Román Lores y Joaquín Cortés.

Bibliografía

- AUGÉ, M. (1992, 2015). *Los no lugares. Una antropología de la so-bremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAUMAN, Z. (2000, 2006). *Liquid Modernity*. Malden y Oxford: Polity Press y Blackwell Publishing.
- CASTELLS, M. (1996, 2010). *The Information Age. Economy, Society, and Culture. Vol. I: The Rise of the Network Society*. Malden y Oxford: Blackwell Publishing.

25. Hal Foster analiza críticamente el *mapeado* por «confirmar más que contrastar la autoridad del mapeador en el sitio de un modo que reduce el deseado intercambio de trabajo de campo dialógico» (Foster, 2001, pág. 195). Muntadas, en su dispositivo de operación, balancea sus preguntas con las de expertos locales, en un intento por superar esta problemática. Saber si lo logra requeriría un trabajo de investigación dedicado y complejo, que se relacione con el concepto de *parallax* propuesto por Foster —«enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca a otro» (Foster, 2001, pág. 207)—. En todo caso, atiéndase a la voluntad de Muntadas de alzar preguntas antes que respuestas.

26. Tal vez la binomialidad sí ha quedado superada en pro de una conceptualidad multicapa.

27. Ya en 1974 impartió un curso de vídeo en la Sala Vinçon de Barcelona. Véase más información en la página web de Vinçon <<http://www.vincon.com/es/la-sala-vincon/1974/taller-video.html>>. [Fecha de consulta: 28/08/2017].

28. El taller se imparte habitualmente junto a un contexto de investigación situado en el entorno inmediato del lugar de realización, sobre el que los participantes tienen que desarrollar, finalmente, una propuesta artística.

29. Estas preguntas también forman parte de uno de los trabajos serigráficos del artista, *Projecte/Proyecto/Project* (2007) (Muntadas, 2007b).

- CHRIST, R.; MUNTADAS, A. (1982). «Entrevista», *Sites*. N.º 7, págs. 1-6.
- DAVIES, R. E. G. (2011, 2016). *Airlines of the Jet Age: A History [Kindle Edition]*. Washington: Smithsonian Institution Scholarly Press.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1972, 2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- FOSTER, H. (1996, 2001). «El artista como etnógrafo». En: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. Págs. 175-208.
- FOUCAULT, M. (1969, 1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- GIBSON, J. J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Cornell University.
- HARRIS, M. (1983, 2001). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- MARCHÁN, S.; QUESADA, E; RUEDA, J. M. (1986). «Simón Marchán. Entrevista». En: *Sketch de la nueva pintura*. Granada: Meridional Impresores. Catálogo de exposición.
- MATTHEWS, H.; KNIGHT, M. (1963, 1965). *The Senses of Animals*. Londres: London Museum Press Limited.
- MIGNOLO, W. (2000, 2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.
- MUNTADAS, A. (2014). *Muntadas. Asian Protocols*. Seúl: Total Museum of Contemporary Art. Catálogo de exposición.
- MUNTADAS, A. (2013). *Protocolli Veneziani I*. Milán: Silvana Editoriales.
- MUNTADAS, A. (2011). *Entre/Between*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de exposición.
- MUNTADAS, A. (2007a). *Muntadas. Protokolle*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein. Catálogo de exposición.
- MUNTADAS, A. (2007b). *Muntadas. Projecte/Proyecto/Project*. Barcelona: Galería Joan Prats. Catálogo de la exposición.
- MUNTADAS, A. (2002). *Muntadas: On Translation*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Actar. Catálogo de exposición.
- MUNTADAS, A. (1998). *Muntadas. Proyectos / Projects*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología. Catálogo de exposición.
- MUNTADAS, A. (1994). *Muntadas. Between the Frames: The Forum*. Burdeos: capc Musée d'art contemporain de Bordeaux. Catálogo de exposición.
- MUNTADAS, A. (1987). *E/ Slogans*. Granada: Universidad de Granada. Catálogo de exposición.
- MUNTADAS, A. (1985). *Exposición*. Madrid: Fernando Vijande Editor. Catálogo de exposición.
- MUNTADAS, A. (1982). *Media Landscape*. Andover: The Addison Gallery of American Art, Phillips Academy. Catálogo de exposición.
- MUNTADAS, A. (1971). «Situación a 1 de abril de 1971». En: *Sobre los subsentidos*. Madrid: Galería Vandrés. Catálogo de exposición.
- PARCERISAS, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal.
- ROSA, H. (2013). «Technical Acceleration and the Revolutionizing of the Space-Time Regime». En: *Social Acceleration. A New Theory of Modernity*. Nueva York: Columbia University Press. <<https://doi.org/10.7312/rosa14834-007>>
- SANTA OLALLA, P. (2017). «Jet Age Conceptualism. Alrededor del papel del transporte aéreo en la difusión del conceptualismo en el espacio sud-atlántico». *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo*. N.º. 5, invierno 2017. En prensa.
- SICHEL, B. (2002). «Muntadas: Las imágenes desde el paisaje mediático». En: *Muntadas. Con/Textos. Una antología crítica*, compilado por Rodrigo Alonso, 379-382. Buenos Aires: Ediciones Simurg y Cátedra La Ferla.

Cita recomendada

SANTA OLALLA, Pablo (2017). «Muntadas: una metodología de investigación artística en movimiento». En: Irma VILÀ y Pau ALSINA (coords.). «Arte e investigación». *Artnodes*. N.º 20, págs. 100-109. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i20.3132>>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

CV

**Pablo Santa Olalla**

Universitat de Barcelona

santaolalla@ub.edu

Facultad de Geografía e Historia
 Departamento de Historia del Arte
 Carrer de Montalegre, 6
 08001 Barcelona

Pablo Santa Olalla es becario APIF-UB (ayuda al personal investigador en formación) en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona, donde imparte la asignatura Lenguajes artísticos. Posee una licenciatura en Bellas Artes y un máster de Estudios Avanzados de Historia del Arte, ambos realizados en la Universitat de Barcelona. Como investigador, trabaja actualmente en una tesis doctoral sobre redes relacionales entre los conceptualismos artísticos latinoamericanos y españoles dentro del marco del Grupo de Investigación Art Globalization Interculturality (AGI) y el Proyecto de Investigación Modernidad(es) Descentralizada(s): Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría [MoDe(s)]. Sus intereses residen en los conceptualismos artísticos, la transición entre la modernidad y la posmodernidad (y más allá), la sociología del arte, las teorías de redes y de sistemas, los estudios post y descoloniales, la cultura visual y los nexos entre la práctica artística y su contexto.

También interesado en el comisariado y el archivo del arte, colabora con el Archivo Muntadas (ARXIU/AM) desde hace más de tres años, y participa como asistente técnico y coordinador en el seminario On Mediation sobre teorías y prácticas curatoriales. Sus escritos han sido publicados en *postpostpost.org* e *InterARTive*, y recientemente ha participado en el volumen *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo xx*, publicado por la Universidad de Granada, con el capítulo «Conceptualismo y dictadura: un corte desde Latinoamérica y España».