

MEDIA SITES / MEDIA MONUMENTS: LA DESMEMORIA DE LOS LUGARES EN EL ARTE CRÍTICO DE MUNTADAS

Diego Luna
Universidad de Sevilla

Resumen:

En este trabajo se reflexiona sobre el proyecto *Media Sites / Media Monuments* del artista Antoni Muntadas en un doble sentido: tomándolo, por un lado, como reflejo del poder de ocultación que ejercen los *media* sobre determinados acontecimientos históricos y, por otro, como testigo del papel que ejerce la arquitectura, entendida como «anti-monumento», en tanto que depositaria de ciertas informaciones que no han de ser reveladas. A partir de ello, de este intento por subvertir la *desmemoria* de los lugares, se propone esclarecer las posibilidades críticas que ofrece un tipo de obra artística concebida como dispositivo sociotecnológico.

Palabras clave: Muntadas, *media landscape*, arte crítico, arquitectura, dispositivo.

Abstract:

This paper reflects on the project *Media Sites / Media Monuments* by the artist Antoni Muntadas from a double point of view: firstly, thinking about it as a reflection of hiding power exerted by the media on certain historical events and, secondly, as a witness of how architecture, understood as «anti-monument», works as a depository of information that should not be disclosed. From this, from this attempt to subvert the forgetfulness of places, this reflection tries to clarify the critical possibilities offered by an art as a sociotechnological dispositive.

Keywords: Muntadas, *media landscape*, critical art, architecture, dispositive.

1. Introducción al *media landscape*

Actualmente, hablar del sistema tecnológico y económico global no solo implica evocar una forma de jerarquía y de autoridad con la que artistas y escritores debieran llegar a un consenso: se trata de tomar conciencia de una revolución intelectualmente totalitaria que ni siquiera necesita «recuperar» a sus oponentes, puesto que les ha atribuido previamente el lugar y el papel que van a desempeñar¹.

A grandes rasgos, podría afirmarse que el «*media landscape*» o «paisaje de los *media*» es el concepto clave en el trabajo de Antoni Muntadas (Barcelona, 1942): un término que fue acuñado por el autor a finales de la década de los setenta y que desde entonces ha ocupado, en forma de eje transversal, la parte más importante de su trabajo. Por un lado, es el principal objeto de estudio de sus investigaciones, bien de un modo directo, bien por medio del estudio de otras problemáticas características de la contemporaneidad, y, por otro, la materia prima con la que da forma a sus proyectos. El *media landscape* es, de hecho, el terreno híbrido e inespecífico que, situado entre el micro y el macroentorno, filtra la realidad contemporánea, mostrándola pero también ocultándola –por tanto desplazándola–, y que se define, entre otras cosas, por el protagonismo en él de un fuerte componente audiovisual que amplifica las posibilidades informativas de la tradicional prensa escrita. Una amplificación que, como ha intentado mostrar Muntadas durante casi cincuenta años, no se desarrolla del todo pareja a una transparencia efectiva a la hora de emitir los mensajes, sino que en realidad es, paradójicamente, el elemento que constituye en muchas ocasiones una pantalla opaca que subvierte el sentido informativo de estos y dificulta sus interpretaciones. Como ha explicado el autor en alguna ocasión: mientras el paisaje convencional es aquel que vemos al abrir la ventana, el paisaje mediático es ese otro que vemos al mirar la pantalla de la televisión². La imagen, desde esta perspectiva –compartida desde luego con los Estudios Visuales³–, es entendida como un ámbito social construido por múltiples tecnologías que regulan las condiciones de producción de la información –de saber y de poder, utilizando los términos foucaultianos–⁴: «Las técnicas y tecnologías –defendía Muntadas– tienen que ver con dos procesos: construcción y transmisión, influyendo ambos consciente / inconscientemente en cómo la imagen es producida y reproducida»⁵. Una idea que, por otra parte, ya fue tenida en cuenta por Guy Debord al afirmar en 1967 aquello de que: «El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes»⁶.

La dimensión mediática, con el tiempo, llegaría a ser garante de un nuevo modelo comunicativo de gran éxito en la actualidad: el del «infoentretenimiento»⁷. A medio camino entre el periodismo y las industrias del entretenimiento, este nuevo humus para la dinámica neoliberal resultaría ser una de las últimas formas de la Sociedad del Espectáculo de Debord o de la «hiperrealidad» de Baudrillard. El *media landscape*, en casos como este, ha de ser entendido como el conjunto de procesos macros y micropolíticos en los que se apoya la actual espectacularización del mundo, un escenario donde tiene lugar la representación del poder y, por consiguiente, gran parte de la reproducción de las diferencias sociales. A este respecto, cabe destacar el papel de la *arquitectura del espectáculo* –otro de los temas más relevantes en el trabajo de Muntadas–, que complementa la mayoría de las veces el paisaje mediático otorgándole un trasfondo de (sin)sentido –ya de por sí escenificado en base a ambiguos intereses ideológicos y corporativos–. Tanto el espacio mediático como el arquitectónico participan, de hecho, de un espectáculo perfectamente orquestado por «una mediación de las imágenes que despierta en las masas un hambre de vivencias», diría Marchán Fiz⁸, cuyo fin no es otro que el de ejercer el control sobre las emociones de los individuos⁹. Paralelo tanto al modelo del infoentretenimiento como a estas estructuras híbridas, se encontraría hoy, quizás en un punto de máxima radicalización, esa deriva *voyeur* de la televisión –principalmente– que representan los denominados «*realities*» y otros formatos sucedáneos. La banalización del contenido de la imagen, en estos casos, remite con especial claridad a la profunda ambigüedad del perverso binomio *público / privado* que tanto determina la vida en común¹⁰.

En términos generales, hay que decir que el *media landscape* comprende medios tan diversos como la prensa escrita, la televisión, la radio, el vídeo, Internet y, en general, todos aquellos soportes comunicativos situados en el contexto social contemporáneo. Unos elementos cuya primera aproximación por parte de Muntadas debe situarse en su intervención en los emblemáticos Encuentros de Pamplona de 1972, momento en que, tras abandonar definitivamente los pinceles, el autor se lanzase a utilizar los propios recursos creativos que ofrecía entonces dicho paisaje. De este mismo año son, además, algunas experiencias accionistas como *Acción TV*, realizada en Vilanova de la Roca y consistente en una breve filmación dirigida a una hipotética interrupción televisiva donde aparece el artista con las siglas «TV» sobre sus ojos. Si bien conceptualmente se trata de una perspectiva abierta algunos años antes, quizás durante su etapa pictórica –donde ya aborda temas como la *incomunicación* o la *infoxicación*–, lo cierto es que no es en efecto hasta su etapa accionista, entre 1971 y 1973, donde aparece un interés fuerte por las experiencias perceptivas centrado en lo que el autor denominaría los «subsentidos» (los sentidos marginados)¹¹, la construcción de las experiencias

colectivas a partir de la desconstrucción de los ámbitos privados o, como en la obra *Anuncios por palabras* (1973), un interés incipiente por el espacio comunicativo propiamente dicho¹². Esta última intervención, desarrollada en el marco de un proyecto más amplio del legendario Grup de Treball, del que el artista formó parte durante un tiempo, tuvo como objetivo la publicación de varios anuncios en el periódico *La Vanguardia Española* durante junio de 1973 en los que se reclamaba información sobre la situación del país debido a la «ausencia temporal» del anunciante, en este caso Muntadas. Fue en este mismo año cuando formuló su personal máxima, ARTE \neq VIDA, que llegaría a estampar en distintas superficies y en distintas ciudades del mundo (París, Palma de Mallorca, Nueva York, etc.).

Tanto esta última experiencia como otras tales como *Reflexoes sobre a morte* (1973), donde el autor planteaba la visión de la muerte del cuerpo en el ámbito público, o *Diario 10-22 diciembre* (1974), una serie de *collages* acerca del contexto urbano de Madrid, terminan de recoger un primer interés por parte de Muntadas por las tensiones entre la identidad privada y la información pública o el imaginario colectivo a través de los medios de comunicación, pero, sobre todo, un primer intento por esquivar la mera formulación de respuestas que parecen haber sido previamente asumidas por el sistema y, al contrario, por formular preguntas como método de subversión política¹³. Un posicionamiento que el autor ha desarrollado con especial provecho a propósito de la televisión y su capacidad para intervenir en la vida diaria de las personas: «Hace ya años –dijo Ina Blom con acierto– que Muntadas se dedica a ver la televisión por nosotros. O más concretamente, la vigila de cerca en nuestro nombre»¹⁴. En su fácil asimilación, según Muntadas, reside precisamente la diferencia respecto al cine: si por lo general percibimos esta última expresión como un fenómeno artístico relativamente autónomo, separado de nosotros por sus propios espacio y tiempo narrativos, lo cierto es que sin la televisión, a la que hemos asignado un estatus ontológico diferente, no existiría la realidad tal y como se concibe en la actualidad. Su característico potencial manipulador –a nivel político, económico y psicológico–, a través, no solo de sus contenidos, sino también de su temporalidad acelerada, fragmentada y publicitaria, fomenta la pasividad, la banalidad y el alejamiento del movimiento real de la naturaleza humana. La sutilidad biopolítica con la que ha sido introducida tradicionalmente en el ámbito privado, se refleja a nivel social en unos parámetros de comportamiento colectivo muy determinados. De ahí que, como problemas de investigación concretos, Muntadas haya dedicado especial atención a temas como las paradojas de la recepción televisiva y la monitorización de nuestras actividades a la que empuja o, desde una perspectiva aún más activa políticamente, la proposición de modelos alternativos de creación e intercambio de información.

2. *Media Sites / Media Monuments*

En la trayectoria de Muntadas, como de algún modo determinase su propia formación académica (ingeniería ligada a la arquitectura), los espacios urbanos ocupan un lugar privilegiado. Son muchos los proyectos que los toman como punto de partida para algún tipo de reflexión –en la mayoría de los casos relacionada con el *media landscape*–, cuando no directamente como objeto de estudio. En esta línea de investigación, *Media Sites / Media Monuments* presenta un interés especial por funcionar precisamente como nexo entre una reflexión sobre el paisaje mediático y una reflexión sobre el papel social de la arquitectura, abordada desde su influencia en el urbanismo de las ciudades¹⁵. Concretamente, el tema fundamental que Muntadas plantea en esta pieza es el papel jugado por los *media* en la construcción y asimilación de los monumentos como hitos de la ciudad. Iniciado en Washington en 1982, en el marco de una exposición en el Washington Project for the Arts, *Media Sites / Media Monuments* es uno de esos proyectos que el artista ha creído oportuno desarrollar en varias ciudades del mundo, en concreto, también en Budapest (Ludwig Museum, 1998) –en este caso con la colaboración del artista húngaro András Böröcz– y en Buenos Aires (Espacio Fundación Telefónica, 2007)¹⁶. En el caso de Washington –en el que se centrará esta reflexión–, ciudad especialmente sensible al impacto de los símbolos del poder, Muntadas la concibe como un conjunto monumental en sí mismo, consecuencia, como podría imaginarse, de un esfuerzo por intentar representar estética y sacramente la capital política del estado más fuerte del mundo: «Yo contemplo Washington de dos maneras: como una ciudad o capital mediática, donde han sucedido numerosos acontecimientos de los que hemos sido informados por los *media*, y como una ciudad-monumento que representa una cuidadosa organización de todos aquellos puntos que pertenecen a la memoria histórica del país»¹⁷.

El proyecto original presenta una serie de catorce composiciones fotográficas, de las cuales ocho fueron editadas dentro de un número especial de la revista *Sites* neoyorquina. Cada una de estas composiciones está conformada por una fotografía en color de un lugar de la ciudad en la actualidad, una calle o un edificio, junto a otra imagen periodística en blanco y negro, y de menor tamaño, que recoge un acontecimiento que fue noticia anteriormente en ese mismo sitio, pero del que, por lo general, nadie recuerda o *quiere recordar*. Toda esta documentación visual es completada además por un breve texto explicativo que las acompaña. Como se hace evidente, es justamente el proceso de yuxtaposición de estos dos momentos (el pasado y el presente), lo que otorga al lugar su carácter conmemorativo; es, en otras palabras, la pervivencia de la noticia gracias al medio fotográfico lo que hace que en la actualidad

se pueda seguir considerando el hecho en relación a unos determinados lugares y, por consiguiente, la posibilidad de constituir lo que el autor denominaría un «*media site*». Como recogía Eugeni Bonet con motivo de la exposición en el WPA, Muntadas completó el proyecto con la organización de una visita guiada en bus turístico –a modo de *performance*, según el propio artista– a los escenarios en los que sucedieron algunos hechos históricos destacables: el Moratorium Day Rally (1969, Monumento a G. Washington), el caso Watergate (1972, Hotel Watergate), el asesinato de Orlando Letellier (1976, Sheridan Circle), el atentado contra Reagan (1981, Hotel Washington Hilton), etc.; «monumentos virtuales que ni siquiera hace falta erigir, postales-recuerdo de eventos que se prefieren olvidar»¹⁸.



Imágenes 1 y 2
Media Sites / Media Monuments (versión Buenos Aires)
Muntadas, 1982-2007

Muntadas utiliza así el recuerdo, no como evocación memorística, sino como traducción que toma como canal el medio fotográfico y habita los espacios que tradicionalmente han estado asociados a la experiencia directa, del mismo modo que considera la idea de *monumento*, no en un sentido triunfal, sino como «comentario irónico y político sobre ciertos hechos que deberían ser recordados pero que no lo son»¹⁹. Para ello, tras una etapa previa de ardua documentación en archivos, recurre a una noción expandida de *montaje* que considera la utilización de materiales procedentes de distintos momentos en el tiempo, siendo además una fase final de la producción en la que tiene en cuenta el factor visual a la hora de seleccionar las

imágenes y colocarlas en el marco definitivo. Paralelo a este proceso, existía también la opción para los espectadores de conseguir estas composiciones en formato postal, hecho que aumentaba aún más el marco reflexivo de la pieza:

La gente ve en la imagen un monumento, pero también es un recuerdo que pueden enviar a otras personas, con lo que mi propuesta cobra otro tipo de vida más extensa. También me gusta la idea de que la gente pueda comprar estas postales por unas pocas monedas, participando de alguna manera en la propuesta. Por otra parte, el proyecto cobra todo su sentido en relación a Washington, pues para mí es una ciudad mediática, una ciudad de postal²⁰.

Por todo ello, podría concluirse que la mayor singularidad de este proyecto reside, además de en su propio proceso creativo, en su capacidad de *visibilizar* el hecho de que en estas «ciudades mediáticas» los verdaderos monumentos no estén *a la vista* de los visitantes, sino que son conformados en la mente de cada individuo a partir de informaciones que, aunque hasta el momento no han sido contempladas, pueden ser extraídas a partir de un uso alternativo de los *media*. Se trata, por consiguiente, de monumentos sin pedestal, desmaterializados, virtuales, que «se resuelven –decía Marchán Fiz– en alegorías amplificadas por los medios que nos susurran incluso cuando todavía no han sido registrados en la memoria colectiva y, menos aún, conmemorados o que podrían ser conmemorados pero que no lo son»²¹. Este tipo de monumentos fomentan, en todo caso, un utópico *turismo de la memoria* de características diametralmente opuestas a las formas del turismo convencional: desplazando a la industria del ocio, los recorridos imaginarios de Muntadas animan a una renovación del imaginario colectivo desde las vivencias mediadas por las imágenes que no prosperaron en el tiempo, pero que tuvieron detrás una experiencia real y que sería necesario tener presentes. Contra el próspero modelo neoliberal de las *ciudades-parques de atracciones o ciudad-museo*²², *Media Sites / Media Monuments* representa, desde esta perspectiva, la opción de un conocimiento responsable y crítico del entorno vivo. En ello hay, evidentemente, algo de *dérive* situacionista y de su característica actitud *lúdico-constructiva*. Gracias al poder de la imaginación y al estímulo de las imágenes recuperadas por Muntadas, los lugares de la memoria, como apuntase Marchán Fiz, se convierten en una incómoda «memoria de los lugares»²³.



Imagen 3
Media Sites / Media Monuments (instalación en el MACBA, 2011-2012)
 Muntadas, 1982-2007

3. La obra artística como dispositivo

La idea de proyecto es una noción que me interesa particularmente. Constituye un modo de trabajar que utilizo y del cual hemos ya hablado en otros momentos. Ella me sirve para afrontar conceptos de tiempo, espacios y contexto. Por otro lado, cada trabajo define parámetros específicos. La manera de afrontar el proyecto tiene que ver a menudo con las maneras de trabajar como la arquitectura; a veces se acerca el modo en que se hace una película. Evidentemente cada uno se crea una estructura personal de trabajo. En mi caso, la idea de obra y de proyecto están totalmente superpuestas²⁴.

Obras como *Media Sites / Media Monuments* conectan de forma natural con un planteamiento creacional surgido con fuerza en algunos de los movimientos más radicales de las Vanguardias Históricas: aquellos que, en un mundo cada vez más industrializado, defendían el uso de los productos fabriles como medios válidos para el arte. Un posicionamiento que fue de algún modo compartido por John Dewey y su idea

de que cualquier objeto era susceptible de producir una experiencia estética; por Walter Benjamin, quien reivindicó los medios de reproducción como los soportes más adecuados para liberar al arte de su aislamiento estético, así como para incorporar un componente político que operase directamente en la vida cotidiana moderna; y, por supuesto, por Marcel Duchamp y su *ready-made*, concepto que abriría definitivamente las puertas al potencial alegórico contemporáneo y a una idea de obra artística entendida como *artefacto* en un sentido antropológico, esto es, como unidad de sentido dispuesta a ser resignificada en cada contexto cultural: «Creo –decía Muntadas– en diferentes niveles de interpretación, los cuales se derivan de diferencias sociales, perceptuales y culturales. Me gusta fomentar interpretaciones diversificadas, provocar interrogantes y desalentar los valores artísticos absolutos»²⁵. Según Duchamp, era necesario un nuevo *modo de hacer* basado en la superación de lo que denominó la «mirada retiniana» –aquella que priorizaba la dimensión visual de la obra– en pos del movimiento mental del espectador, dando lugar a un arte de presencias y no de ausencias, basado en la descontextualización y yuxtaposición de varios elementos heterogéneos. En esta misma línea el Arte de Concepto y sus derivas, particulares de los sesenta y los setenta del pasado siglo, se apoyarían técnica y estratégicamente en la apropiación de todo tipo de medios a favor siempre del desarrollo de la idea que justificaba la creación de la obra.

La influencia de Duchamp llegaría así, pasando por Cage y los mal llamados «neodadá», hasta los artistas fluxus, una generación inmediatamente anterior a Muntadas, cuyas propuestas resultan hoy imprescindibles para entender la expansión y el desarrollo de los dispositivos intermediales en contacto con las NTICs, pero también, paralelamente, en relación a una serie de discursos cada vez más imbricados en varias disciplinas al mismo tiempo (filosofía, sociología, política, economía, etc.)²⁶. La *realidad* para el arte, en este sentido, empezó a ser entendida como un gran laboratorio de experimentación, un depósito de informaciones, herramientas e incluso códigos culturales, aptos para ser reutilizados. Podría confirmarse por ello que la noción de *Media Art*, con la que Muntadas se identifica, simboliza a la perfección las múltiples posibilidades formales y conceptuales que ofrece la realidad tecnológica²⁷. Medios como el vídeo o el entorno digital han sido, de hecho, los causantes de la última revolución ocurrida en el seno de la creación artística contemporánea, propiciando la reivindicación justa de ciertas nociones transversales, de largo recorrido, tales como la de «Arte de Archivo»²⁸. Al respecto de todo ello, podría convenirse que métodos tan sencillos y a la vez tan subversivos como el que Muntadas emplea en *Media Sites / Media Monuments* a la hora de abordar la realidad de los lugares e insertarse en ella han sido los encargados de llevar a término un largo proceso de transformación del

propio régimen representacional del arte: desde su versión analógica tradicional hasta una digital basada en el uso de códigos y sistemas antes que en imágenes que pretenden funcionar por sí mismas, pasando, claro está, por un largo recorrido de apropiaciones, desconstrucciones y yuxtaposiciones de todo tipo²⁹. Un posicionamiento, en cuyo trasfondo pueden hallarse las ideas de Barthes y Baudrillard, que suponía un nuevo intento por vincular el Arte y la Vida, máxima de la Vanguardia Histórica.

Más allá de la perspectiva tautológica de autores como Kosuth, el carácter procesual de los trabajos de Muntadas ofrece concretamente una visión ligada a la idea de *proyecto*, a una concepción de la obra de arte como *work in progress*. Como explicase Marchán Fiz: «Salta a la vista que Muntadas comparte esta visión genérica del proyecto, motivo por el cual nunca militó en las filas del conceptualismo estricto, prefiriendo situarse en los márgenes, en lo que se denominaban los “aspectos conceptuales”. Sin embargo, lo que le separa de otros que asimismo recurren al proyecto, estriba en que concilia el carácter genérico con un enfoque más específico del mismo»³⁰. Un posicionamiento que incluye además un completo alejamiento de la noción de «estilo»: «Para cada proyecto –diría Muntadas– me gusta decidir sobre lo que considero que es el medio más apropiado para representarlo»³¹. De ahí que su trabajo solo pueda ser concebido como un *pensar en términos de sistemas*, en el sentido luhmanniano. Lo que definiría este tipo de obras no sería pues su aspecto externo, sino sobre todo las estrategias creativas empleadas, los problemas abordados y el discurso general al que pertenecen: «Aunque cada obra debe funcionar por sí sola, no pienso tanto en esa obra como en el discurso que se establece entre obras. La interacción entre los distintos trabajos (el discurso) es lo que puede definir la obra en conjunto. Aisladamente, una obra tiene que ver con el momento y el contexto en que se hizo y con tu manera de ver las cosas en esa precisa situación»³². Un planteamiento que confirma, en definitiva, la importancia de la noción de «proyecto» en el universo de Muntadas: «La idea de proyecto me ha servido para poder crearme una forma de trabajo que se acopla a una forma de vivir (Arte/Vida) y a la vez le da una estructura metodológica»³³.

Así se llega finalmente al particular potencial político que, aunque existente en Muntadas desde sus primeras obras³⁴, presenta con especial intensidad esta concepción de la obra artística como proyecto de investigación sociológica que utiliza los nuevos medios. Como se hace evidente en *Media Sites / Media Monuments*, la circularidad de la obra *abierta*, en movimiento, como diría Umberto Eco, comprende en efecto la característica más importante a la hora de plantear un desciframiento colectivo del mundo híbrido actual³⁵. La suma de las subjetividades, el trabajo colectivo, es de hecho un elemento fundamental a la hora de desarrollar los proyectos, cuando no incluso de

concebirlos³⁶. Así puede observarse en el tipo de proceso interactivo que caracteriza a la obra de Muntadas desde *On Subjectivity* (1978) hasta todos los proyectos pertenecientes a la serie *On Translation*, pasando por el célebre *The File Room* (1994-). Un planteamiento en el que, a pesar de que la coordinación del autor está siempre presente, se define así por un carácter participativo, abierto en la mayoría de las ocasiones a todo tipo de aportaciones y cuyo desarrollo, dependiendo de cada caso, ha llegado a prolongarse durante meses o incluso años (más de treinta en el ejemplo comentado)³⁷. Una característica que es a su vez definitoria de las múltiples formas en que el «arte crítico», como diría Rancière, es capaz de ajustar las diferentes lógicas estéticas: la de la política, con sus particulares modos de escenificación y enunciación, y la de la propia estética, con una tensión entre sus dos políticas intrínsecas (la del arte de la «forma rebelde» y la del «devenir vida» del arte)³⁸.

Una idea que finalmente empuja a considerar la idea de *dispositivo* como nueva concepción de la obra artística, un modelo alternativo de acción donde el actor ya no se define por constituir una entidad separada de las máquinas, sino por compartir con ellas una relación en el marco cultural que constituye precisamente un dispositivo, algo fundamental para pensar la situación actual del individuo frente al contexto tecnológico³⁹. Proyectos que participan de una sensibilidad que incorpora una densa trama discursiva, pero que al mismo tiempo, como explicaba Brian Holmes, «se sustentan en el ejercicio lúdico y autorreflexivo de las capacidades básicas del ser humano: percepción, afecto, pensamiento, expresión y relación»⁴⁰. En estos casos, en los que puede hablarse abiertamente de *dispositivo artístico*, el impulso inicial consiste en ofrecer el ambiente y las condiciones óptimas para el desarrollo cualquiera de una investigación colectiva: «Lo que emerge de este tipo de práctica –decía Holmes– es una nueva definición de arte como laboratorio móvil y teatro experimental para investigar e instigar el cambio social y cultural»⁴¹. El dispositivo, en lo que respecta a esta redefinición de la obra artística (que actuaría además como punto de unión entre el hecho real y su crítica), seguiría siendo el sistema foucaultiano de relaciones entre una serie de elementos heterogéneos, desde el cual estos se desligan, se reorganizan o se redireccionan hacia otros propósitos.

Dentro del ámbito del Artivismo o del Arte Activista⁴², el proyecto *artístico-sociológico* funcionaría así como alternativa política en la medida en que constituye un movimiento que jamás había sido planteado anteriormente, y que se constituye una tensión radicalmente nueva entre la pasividad y la activación, entre los estímulos del arte y del *no arte*. En su capacidad de reunir y producir racionalidad y sensibilidad nuevas, el arte supone, como apuntara Marcuse, una alternativa a la racionalidad y sensibilidad

dominantes en el plano institucional⁴³. El dispositivo artístico, por lo que posee de *artefacto antropológico*, puede concebirse como una auténtica *promesa de transformación* dispuesta a ser activada en cualquier momento, un estímulo ante el que reaccionar en base al lugar que vaya a ocupar dentro de los intereses de la cultura dominante, es decir, del espacio urbano y mediático –en sí mismo político– que vaya a concedérsele dentro del régimen *estético-político* general de una comunidad. Una metodología artística basada en la idea de proyecto, por su especial atención a la complejidad que constituye la realidad social, supone, finalmente, la mejor manera de articular y ofrecer resistencia a las relaciones entre poder y saber asentadas culturalmente.

¹ Augé, Marc. «El arte de la distancia», en VV. AA. *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 144.

² Christ, Ronald. «Los Media y los medios: Muntadas», en Alonso, Rodrigo (comp.). *Muntadas: Con / Textos*. Buenos Aires: Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), 2002, p. 375. Publicado originalmente en inglés como: «Media and the Means: Muntadas», *Arscanada*, vol. XXXIX, n° 1, 1982.

³ Cfr. Brea, José Luis (ed.) *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.

⁴ No es baladí a este respecto el hecho de que Ina Blom haya relacionado el *media landscape* de Muntadas con los *mediascapes* de Arjun Appadurai, uno de los cinco imaginarios sociales particulares del mundo globalizado (junto a los *ethnoscapes*, *technoscapes*, *finanscapes* e *ideoscapes*), el cual designa tanto el potencial electrónico global de la producción y diseminación, como las imágenes del mundo generadas por él mismo. Sin embargo, como se ha encargado de matizar la autora, es preciso aclarar que lo que Muntadas propone son siempre trabajos en torno a un «acoplamiento estructural entre el aparato televisivo y el espectador» que van más allá de la cuestión de la representación, que investigan directamente la dinámica de los códigos culturales a partir de metaimágenes (Blom, Ina. «Los paisajes mediáticos de Muntadas», en VV. AA. *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. op. cit., pp. 87-88).

⁵ Muntadas, Antoni. «Detrás de la imagen», en Alonso, Rodrigo (comp.). *Muntadas: Con / Textos*. op. cit., p. 395. Publicado originalmente en: *Telos*, n° 9, 1987.

⁶ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. José Luis Pardo (trad. y pról.). Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 38.

⁷ Cfr. Del Rey, Javier. *El naufragio del periodismo en la era de la televisión. La industria del infoentretenimiento: De Aristóteles a Walt Disney*. Madrid: Fragua, 1998.

⁸ Marchán Fiz, Simón. «Espacios de espectáculo», en VV. AA. *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. op. cit., p. 160.

⁹ Como se ha encargado de analizar Iris Dressler, además de por los monumentales estadios de fútbol –versiones actualizadas de los antiguos circos romanos–, esta «arquitectura mediática» está igualmente simbolizada por emblemáticos espacios urbanos perfectamente integrados en el imaginario colectivo (cfr. Dressler, Iris. «¿Qué es un estadio? ¿Y dónde tiene lugar?», en VV. AA. *Muntadas: Entre / Between* [cat.

Exp.]. op. cit., pp. 168-173). Como apuntaba Marchán Fiz, un ejemplo paradigmático sería Times Square: «Teniendo en cuenta esta deriva, se entiende que la vulgar Times Square se haya transfigurado, gracias al *media landscape* que la configura, en un *architainment* en el enclave neoyorquino; o lo que es lo mismo, en una combinación cinemática entre la arquitectura y el entretenimiento; invadida además por el tropel de voyeurs que la visitamos, en un espectáculo más en la ciudad clásica de los rascacielos» (Marchán Fiz, Simón. «Espacios de espectáculo». op. cit., p.162).

¹⁰ Cfr. Muntadas, Antoni. «A propósito do público e do privado», en VV. AA. *Intervenções: A Propósito do Público e do Privado* [cat. Exp.]. Porto: Fundação de Serralves, 1992, pp. 62-63.

¹¹ Con el término «subsentidos» Muntadas llamaba la atención sobre el papel jugado por aquellos sentidos infravalorados respecto a la vista y el oído, ambos completamente implicados en los procesos de *emisión-recepción* de la cultura mediática, a la hora de construir y percibir los espacios privados. Así fue planteado en la exposición realizada en la Galería Vandrés de Madrid en 1971, auténtico punto de inflexión en su carrera. Una muestra concebida según las propias características del espacio, a partir de tres tipos de propuestas: objetos (manipulables, escalera y piano táctiles, cubos de olores, etc.), entornos y diferentes documentos de acciones.

¹² Según Eugeni Bonet: «La mejor guía para estos preliminares es la carpeta Muntadas Actividades, fechada en diciembre de 1972, en la que se recopilan de manera sistemática –“a modo de registro o ficha técnica”, se indica– los proyectos que había llevado a cabo (o simplemente concebido, ya que algunos no llegaron a realizarse) desde el verano del año anterior» (Bonet, Eugeni. «Sensibilidad y (sub)sentidos: Muntadas, de la pintura al alta de actividades», en VV. AA. *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. op. cit., p. 52). Un archivo que forma parte de una serie de autoediciones fraguadas, con la ayuda de Alberto Corazón, en este mismo año. A ellas se le añadirían en 1976 los documentos Actividades II y III, asociadas a Antoni Mercader como compilador y a la Galería Vandrés de Madrid como editora de la publicación.

¹³ Un método con el que parecía estar de acuerdo Marc Augé, completando las palabras citadas al principio del artículo: «En otras palabras, ni los artistas ni los escritores ni los intelectuales vieron venir (y, aunque así hubiera sido, ¿qué habrían podido hacer al respecto?) una revolución sobre la que hoy no dejan de hablar con un discurso que, según empiezan a asumir, posiblemente parezca una manifestación más del sistema imperante, por más subversivo que intente ser» (Augé, Marc. op. cit., p. 144).

¹⁴ Blom, Ina. op. cit., p. 86.

¹⁵ Existe un texto clave para conocer este proyecto que se titula precisamente «*Media Sites / Media Monuments*» (1982), donde Ronald Christ entrevista a Muntadas y se incluye además una nota explicativa del proyecto redactada por el propio autor (en Alonso, Rodrigo (comp.). op. cit., pp. 377-378).

¹⁶ Cfr. VV. AA. *Muntadas / BS. AS.* [cat. Exp.]. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2007, p. 54.

¹⁷ Christ, Ronald. op. cit, p. 376.

¹⁸ Bonet, Eugeni. «Background / Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas», en VV. AA., *Híbridos* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1988, p. 33.

¹⁹ Cit. por Christ, Ronald. op. cit, p. 376.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Marchán Fiz, Simón. «Espacios de espectáculo». op. cit., p. 164.

²² Cfr. De Diego, Estrella. *Rincones de postales: Turismo y hospitalidad*. Madrid: Cátedra, 2014.

²³ Marchán Fiz, Simón. «Espacios de espectáculo». op. cit., p. 164.

²⁴ Cit. por Marí, Bartolomé. «Fragmentos», en Alonso, Rodrigo (comp.). op. cit, p. 434-435. en Blin, Odile y Jacques Sauvageot (eds.) *Images numériques. L'aventure du regard*. Rennes: École Régionale des Beaux Arts, 1996. Recogido en Alonso, Rodrigo (comp.). op. cit, p. 434-435.

²⁵ Bonet, Eugeni. «Background / Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas», op. cit. p. 29.

²⁶ Cfr. Higgins, Dick. «Intermedia», 1966, en Moren, Lisa (ed.). *Intermedia: The Dick Higgins Collections at UMBC*. Baltimore County: University of Maryland, 2003, pp. 38-42.

²⁷ El propio autor ha expresado a este respecto: «La flexibilidad y el carácter plural de un medio es algo bueno. Fotografías, televisión, video o las redes podrían ampliarse, nosotros podemos ver afuera el espectro de las artes, cuánto de esto ha sido usado aquí. Yo estoy por un nuevo curso en representación de los medios, pintar con fotografías, filmar con vídeo, etc.» (citado en Alonso, Rodrigo (comp.). op. cit. p. 466). Y, en esta misma línea: «Estoy en contra del ghetto. Los ghettos se han producido en la fotografía, el video y ahora en Internet. La gente que está en esos ghettos protege un espacio y piensa: “Nosotros tenemos el verdadero vocabulario de un medio”, versus otros que están empleando el equivocado. La apertura de un medio es muy importante. Digo esto porque muchas discusiones sobre un medio olvidan un factor: esto es también una cuestión de tiempo» (Ibídem, p. 467).

²⁸ Cfr. Guasch, Anna María. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011. En relación al caso de Muntadas, Sven Spieker ha hablado específicamente de «archivos entrópicos» para aludir a la especial predilección del artista por los sistemas mutables: «A Muntadas le interesan especialmente los archivos “entrópicos” con alto nivel de desorden y cambios repentinos, archivos que desafían nuestra presunción de que el conocimiento almacenado es inmune al cambio o que incluso puede concebirse como tal fuera del proceso dinámico de transmisión, traducción o comunicación» (Spieker, Sven. «Los archivos entrópicos de Muntadas», en VV. AA. *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. op. cit., p. 234).

²⁹ Buchloch, Benjamin. «Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo», en *Formalismo e historicidad*, C. del Olmo y C. Rendueles (trads.). Madrid: Akal, 2004, pp. 87-116. Versión original: «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum*, septiembre de 1982, pp. 43-56.

³⁰ Marchán Fiz, Simón. «Una mirada nómada al paisaje de los medios», en VV. AA. *Proyectos* [cat. Exp.]. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1998, p. 15.

³¹ Ibídem, p. 16.

³² Cit. por Bonet, Eugeni. «Background / Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas». op. cit., p. 17.

³³ Marchán Fiz, Simón. «Una mirada nómada al paisaje de los medios», op. cit., p. 15.

³⁴ El interés por la dimensión sociopolítica de las obras y la participación activa del espectador en la obra de Muntadas comenzó en realidad tempranamente, casi desde su participación en la exposición *Machines* (1964), la cual supuso un adelanto de los nuevos soportes y conceptos artísticos en el contexto catalán y

español. Fue esta, después de todo, una de las primeras ocasiones donde el Pop, como puede observarse en la propia interpretación pictórica de Muntadas, empezó a verse como una estética válida para hablar de la situación de la dictadura franquista.

³⁵ La metodología de Muntadas depende de hecho de una consideración explícita de la actitud activa por parte del espectador. En pocas palabras, podría decirse que, para el autor, esta es la manera más eficaz de construir una visión de la realidad relativamente objetiva y, por tanto, socialmente útil: «El público se relaciona con cada proyecto de una manera diferente. A mí el público me preocupa y pienso que los artistas deberían preocuparse cada vez más. Yo siempre lo estuve, pero no solo en el sentido de salir a la calle y hacer algo, sino incluso por la manera en que se comunica la obra. La manera en que enviamos el mensaje es importante. Debemos ser conscientes del público sin hacer concesiones. El público es lo que cierra la obra; sin esto, la obra no existe. La recepción, la lectura de la obra, completan el círculo que la obra realiza» (cit. por Christ, Ronald. op. cit, p. 196).

³⁶ La colaboración con otros artistas ha sido de hecho una constante en la trayectoria de Muntadas: «A fin de aportar alternativas necesitamos ser más objetivos, lo que únicamente puede lograrse combinando las aportaciones de distintas personas y de distintas disciplinas; es decir, trabajando colectivamente» (cit. por Bonet, Eugeni. «Background / Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas». op. cit. p. 29).

³⁷ «Todo mi trabajo lleva mucho tiempo en desarrollarse. Un proyecto llevó 10 años, otros siete, otros tres. El primer proyecto de Internet (*The File Room*) comenzó como una idea de proyecto en 1992. El proyecto de la alfombra (*The CEE Project*) me tomó nueve años» (cit. en Alonso, Rodrigo. op. cit., p. 469).

³⁸ Rancière, Jacques. «Problemas y transformaciones del arte crítico», en *El malestar en la estética*, M. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello (trads.). Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011, pp. 59-78.

³⁹ Según Michel Foucault, posiblemente el autor que más popularizaría el término, se trata de un concepto que apunta directamente a las relaciones creadas entre el saber y el poder. A partir de su trabajo en torno a la *episteme* (que de hecho vendría a aludir a un tipo de dispositivo específicamente discursivo), Foucault propondría el término «dispositivo disciplinario» (ya en el momento que dedicase a la «genealogía» en su trayectoria) para aludir a un poder múltiple, automático y autónomo, que funciona a través de múltiples técnicas que se entrecruzan y se extienden por el tejido social en forma de redes tanto superficiales como sutilmente sumergidas e invisibles. Es especialmente famosa la definición hecha por Deleuze del dispositivo foucaultiano, «una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneo», muy acorde con la teoría del «rizoma» que este formulase junto a Guattari), en la que identifica cuatro líneas principales del dispositivo: de visibilidad, de enunciación, de fuerza y de subjetivación. Deleuze, Gilles. «¿Qué es un dispositivo?», 1989, en VV. AA. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-163.

⁴⁰ Holmes, Brian. «El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas», *Brumaria*, nº 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, 2007, p. 145.

⁴¹ *Ibidem*, p. 146.

⁴² Cfr. Lippard, Lucy R. «Caballo de Troya: Arte activista y poder», 1983, en Marzo, Jorge Luis. *Fotografía y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, pp. 55-82.

⁴³ Cfr. Marcuse, Herbert. *La dimensión estética: Crítica de la ortodoxia marxista*, J-F. Yvars (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2007 (1978).