

## **El método-Muntadas.**

### **La corporalidad existencial en un nuevo paradigma estético**

Marcelo Expósito y Gerald Raunig

"Lo importante no es la mera confrontación con una nueva materia de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: individuo-grupo-máquina en intercambios múltiples. Estos complejos facilitan a las personas diferentes posibilidades de recomponer su corporalidad existencial, salir de un impasse y resingularizarse. Se trata de una creación que depende de una suerte de paradigma estético. Se crean nuevas modalidades de subjetivación, del mismo modo que un plástico crea nuevas formas sobre la base de la paleta de la que dispone" (Félix Guattari, *Caosmosis*).

El corpus de obra de Antoni Muntadas resulta casi imposible de aprehender como una totalidad, no solamente por la abrumadora extensión de sus actividades a lo largo de cuatro décadas, sino sobre todo porque su trabajo adopta desde siempre una orientación procesual y *site/time specific* de tal rigor que cada nuevo proyecto requiere la invención de una metodología *ad hoc*. Pero podemos trazar, entre otras muchas posibles, dos líneas de transversalidad en el interior de dicho corpus de obra, de las cuales se deducen ciertos procedimientos que conllevan no tanto metodologías formalizadas o prefijadas, sino más bien una serie de protocolos, puntos de partida para las habituales lecturas críticas que Muntadas aplica a los artefactos culturales (sea este artefacto una tipología arquitectónica, una 'obra de arte' o el nombre propio de un artista).

La primera línea de transversalidad se refiere a la exigencia de prestar siempre atención al contexto de lectura o (re)presentación. El contexto es el humus del que surge una singularidad, y al mismo tiempo es la situación que la enmarca, que sobredetermina su significado y condiciona las diferentes maneras en que dicha singularidad pueda hacerse legible. La segunda línea de transversalidad se refiere a la necesidad de someter siempre a reflexión el formato, el molde, la metaforma que precodifica el discurso. Con Muntadas se aprende que la forma siempre conlleva intrínsecamente un contenido, y que el 'contenido de la forma' no es nunca neutral, de ninguna manera objetivo. Si se percibe como tal es porque se trata de una forma cultural naturalizada; por supuesto, naturalizada —lo cual no significa 'estabilizada' de una vez ni siempre igual a sí misma— mediante el equilibrio dominante en unas relaciones de poder dadas. Con fines retóricos, llamaremos 'método-Muntadas', en nuestra argumentación, a este conjunto de líneas transversales —el análisis del contexto y del contenido de la forma— y de procedimientos que a ellas van asociados.

De acuerdo con este 'método-Muntadas', ni la sobredeterminación que ejercen los contextos de manera no siempre manifiesta, ni la prefiguración discursiva que las formas culturales codificadas imponen deben enfocarse exclusivamente como una suerte de lado oscuro de los sistemas de poder, entendidos como entelequias o materialidades estables, homogéneas y externas a los procesos de subjetivación. Se trata antes bien de que las dos líneas de transversalidad antedichas nos obligan a adoptar, como ya hemos afirmado, una serie de protocolos. Protocolos preventivos, podríamos llamarlos, para estar atentos a no aceptar ni los marcos sobredeterminantes ni las formas preestablecidas de clasificación, categorización o narración como sistemas naturales, objetivos o transparentes. El problema, tal y como aparece con frecuencia en el método-Muntadas, radica más bien en cómo tematizar el contexto, el marco o las formas culturales institucionalizadas *en la propia obra* que bajo tales condiciones ha de expresarse. La obra se sitúa en un contexto, es

percibida en el interior de un marco y se materializa siguiendo unos ciertos patrones formales, haciendo de todo ello, al mismo tiempo, su 'tema': la obra se constituye como un comentario, una intervención en las propias condiciones de las que emerge. A veces, esta intervención es explícitamente crítica. En otras ocasiones, resulta 'sencillamente' reveladora o mostradora de las estructuras, los procedimientos y los mecanismos que son propios de unas determinadas relaciones de poder, de un sistema institucional —trátese del museo, la televisión o la universidad, por ejemplo— cuya naturalización las hace precisamente 'invisibles', o dicho con más propiedad: imperceptibles en primera instancia.

Ser coherentes con la reflexión anterior nos obliga a cortocircuitar el tipo de separación que está implícito en muchas revisiones críticas del trabajo de Muntadas, puesto que el método-Muntadas que estamos tratando sirve para adoptar un enfoque menos rígido en lo que respecta a las divisiones entre lo privado y lo público, el objeto y el sujeto, el 'poder' y las 'subjetividades'. Para demostrarlo, este ensayo propondrá una lectura transversal de unos pocos títulos del corpus de obra de Muntadas. No se puede negar que la formalización que ocasionalmente su obra adopta favorece el punto de vista que establece una estructuración binaria del pensamiento y de la materialidad social, ya que adoptó desde muy pronto una tendencia a organizar sus materiales confrontando dos o tres elementos, empezando por el temprano contraste que la instalación llamada justamente *Confrontations* proponía en 1974 —la era del Watergate— entre el paisaje urbano de Manhattan y el *media-landscape* (la expresión es habitual en Muntadas). Así sucedía también en otro proyecto matricial de 1981, *Personal/Public*, donde el sujeto-espectador podía observar sentado, en un monitor a su derecha, una emisión televisiva, mientras que el monitor a su izquierda le devolvía, mediante un sistema de circuito cerrado de vídeo, su propia imagen de televidente. Muntadas ha afirmado que busca así ofrecer al espectador la posibilidad recorrer "el espacio entre dos extremos". Nuestra hipótesis de lectura propone que, a pesar de las apariencias, algunos aspectos de lo que aquí llamamos método-Muntadas nos permiten atacar dichas dicotomías, siempre y cuando adoptemos un enfoque diferente al de las exégesis de inspiración fenomenológica o estructuralista de la obra de Muntadas.

Si nos proponemos problematizar divisiones dicotómicas como aquella que establece la polaridad entre lo privado y lo público, debemos remontarnos al contexto sociopolítico más amplio del que emerge originalmente con fuerza el trabajo de Muntadas: principios de la década de 1970. Existe, por supuesto, una larga tradición que señala que la privacidad nunca ha sido realmente posible en el capitalismo, excepto para las clases pudientes. Las teóricas y las artistas del feminismo de la segunda ola —que arranca precisamente a inicios de la década de 1970— profundizaron en ese análisis de una manera muy particular: promoviendo el lema "lo personal es político" para llamar la atención sobre el hecho de que tanto el dualismo público/privado, como otro a éste ligado: producción/reproducción, han derivado siempre de la lógica binaria occidental y patriarcal. Al insistir en la dimensión política de lo personal, lo privado, lo subjetivo, se señala esa doble lógica de exclusión y, al mismo tiempo, se busca promover un deslizamiento emancipatorio, al desdibujar las líneas estables de demarcación que se imponen mediante esas polaridades.

Sin pretender de ninguna manera inscribir la obra de Muntadas en una genealogía feminista, sí proponemos que ese contexto histórico es un inevitable punto de partida si queremos someter a discusión el carácter aparentemente no político, privado y subjetivo de las *Acciones/Experiencias subsensoriales*. Buscamos así investigar la importancia que revisten algunos aspectos del método-Muntadas en el momento de abordar una comprensión —y sobre todo: una manera de operar en el seno— del

'poder' concibiéndolo de una manera diametralmente opuesta a su habitual representación objetivada, como una 'esfera' en la cual los individuos circulan y resultan sencillamente manipulados, moldeados o influenciados. Una subjetividad crítica (sea la de un intelectual, un artista o un individuo anónimo), de acuerdo con esa concepción objetivada del poder, se confrontaría con éste desde una posición externa —esa es, en efecto, la figura clásica de un 'intelectual crítico'—, como un sujeto antagonista externo no moldeado ni influenciado por el sistema de poder.

Las *Experiencias/Acciones subsensoriales* adoptaron una primera sistematización documental en un modesto catálogo publicado por la Galería Vandrés de Madrid en el año 1974. Comenzaron a realizarse en 1971, y fueron la primera forma que el aquí llamado método-Muntadas adoptó a la salida de la inicial fase pictórica de la biografía artística de Muntadas. Christopher Phillips, en su texto "Architectures of Information [Arquitecturas de la información]" (1996), ha sido de los pocos analistas de la obra de Muntadas que se ha detenido a desmenuzar con cierto detalle la microfísica de esas acciones. Múltiples formas de percepción siempre a ciegas se ejercitan en dicha serie: la exploración de cómo diferentes materiales untados sobre un cuerpo dejan o no marcas sobre la piel, el reconocimiento táctil de un cuerpo desnudo por parte de un grupo de individuos, la exploración plurisensorial de diversos espacios mediante recorridos azarosos. Hay que resaltar dos aspectos. El primero, que las *Acciones subsensoriales* constituyen un prototipo diseñado para estimular el carácter vibrátil del cuerpo. Suely Rolnik explica cómo las fronteras externas del cuerpo son en realidad un membrana que puede ser activada de tal forma que las relaciones intersubjetivas y las de cada sujeto con su entorno, de ser adecuadamente promovidas, nos permiten atravesar procesos de subjetivación en los cuales la diferenciación racionalista cartesiana entre el mundo y el 'yo' se ve radicalmente puesta en cuestión. El segundo aspecto parecería obvio, casi trivial, si no fuera porque el propio Muntadas lo subrayó en una reflexión temprana sobre este ciclo de acciones: desde el momento en que son registradas en super-8 o vídeo, dejan de ser ejercicios 'privados' para pasar al dominio 'público'.

Pareciera que, en este último aspecto, las *Acciones subsensoriales* constituyen un proyecto paradójico: el enceguecimiento de los *performers*, que produce la hipersensibilización de otros sentidos humanos secundarios, es el método que activa la condición vibrátil latente en el cuerpo. Pero el resultado formalizado de estas experiencias, su documentación *visual*, se ofrece al espectador volviendo a privilegiar justamente el sentido de la visión. Debemos considerar entonces que las acciones así documentadas no constituirían el cierre de una 'obra', sino que formalizarían un prototipo (Muntadas ha afirmado insistentemente que prefiere concebir su trabajo como un proceso dirigido a la producción de *artefactos*). Se pone así en circulación una metodología que parece querer ser reproducida —o mejor dicho: traducida, adaptada, modulada— en otras situaciones y contextos, con el fin de poder multiplicar precisamente las situaciones donde se desactiva la rigidez a la que el racionalismo y el disciplinamiento social someten al cuerpo. El cuerpo se abre a complejos de subjetivación que consisten en *incorporar* el contexto y el otro, mediante una sensibilidad que se relaciona con el pensamiento de manera no jerárquica ni disociada.

Cuando Félix Guattari escribe —en su último libro, *Caosmosis*, publicado en francés en 1992— sobre los "intercambios múltiples entre individuo-grupo-máquina" (¿y qué otra cosa ha venido siendo el trabajo de Muntadas, al hacer uso de una diversidad de tecnologías y, al mismo tiempo, en sus múltiples modos de promover la obra como el resultado de un ejercicio colaborativo de relaciones diagramadas de modos diversos?), esta concepción triádica se relaciona directamente con la "ecosofía" guattariana, que

identifica tres componentes de la ecología. Las ecologías mental, social y ambiental son los tres planos que dan forma respectivamente a: 1. la *subjetivación*, 2. la creación de *nuevos agenciamientos sociales* y 3. el *contexto*. Todos estos componentes están interconectados, y conforman una variedad de posibilidades de recomponer lo que Guattari denomina "corporalidad existencial". Es así que el cuerpo vibrátil no debe ser considerado ni una cárcel de la mente o un lugar en el que se aloja el pensamiento, ni una alteridad claramente diferenciada del mundo exterior. Al contrario, el cuerpo se encuentra impregnado por la ecología social y por la ecología ambiental, produciendo junto con ellas socialidad y contexto; recíprocamente, el cuerpo es producido por ellas. La "corporalidad existencial" denomina por tanto el vínculo estrecho que existe entre los cuerpos vibrátiles, las máquinas sociales y el entorno. Se trata seguramente de una interconexión muy próxima a la que subyace en una formulación frecuentemente adoptada por la obra de Muntadas durante un largo periodo de sus análisis del *media-landscape*: "una ecología de los medios de comunicación" (recuérdese, por ejemplo, el vídeo *Media Ecology Ads*, 1982), expresión que apuntaba a las interrelaciones entre la subjetivación, las tecnologías de comunicación y el contexto social.

Estas reflexiones previas nos permiten abordar ahora *The Board Room* (1987), mencionada habitualmente como una de las instalaciones más características de cómo Muntadas ejerce el análisis de las estructuras de poder. Según una descripción de la obra redactada por el propio Muntadas y Eugeni Bonet, "la disposición y los componentes de la instalación recrean la tipología institucional y corporativa de una sala de juntas: un espacio de toma de decisiones y de poder, un ambiente misterioso, ritual y secreto". La mesa de reuniones, en torno a la cual se congregaban trece sillas dispuestas regularmente a modo de una simbólica "última cena", estaba asimismo rodeada en la periferia de la instalación por sendos retratos lujosamente enmarcados de individuos que representaban relaciones entre los poderes político, económico y religioso, tal y como se configuraban en la década de 1980. En su ensayo monográfico "Born-Again Architecture [Arquitectura renacida]" (1988), Brian Wallis analizaba en detalle esa articulación de un poder molar triádico. En otro texto relevante del mismo año, "L'art de la démonstration [El arte de la demostración]", Raymond Bellour proponía una descripción menos habitual de las instalaciones de Muntadas: "Una atmósfera de lujo y de calma invaden al visitante... La gran mesa oval, iluminada desde abajo por una luz roja invisible, parece flotar... *The Board Room* adopta, sin dudas, la voluptuosidad característica de la pedagogía [brechtiana]". Si Wallis desmenuzaba la dimensión macropolítica que de manera más evidente se corresponde con la sala de juntas, Bellour ponía de manifiesto el carácter fuertemente sensitivo que revestía la experiencia de visitar esa instalación.

También en las sucesivas materializaciones *site-specific* de la serie *Stadium* —siempre contundentes en su carácter de ambientaciones sensoriales adaptadas a diferentes arquitecturas y contextos sociopolíticos, culturales e históricos (se realizan a partir de un mismo molde originario, cuyo primer prototipo fue producido en 1989)— se da una articulación entre dos planos, que consideraremos 'dos' por pura simplificación descriptiva. Tenemos, por una parte, la instalación como una maqueta que surge de la manera en que el método-Muntadas suele reducir con agudeza sistemas complejos de relaciones de poder a sus arquetipos materiales. Tales arquetipos, con frecuencia arquitectónicos, muestran de manera didáctica cómo un sistema concreto de relaciones de poder gobierna a sus sujetos. Por otra parte, ese sistema se manifiesta no solamente en su constitución física, sino también en sus dimensiones relacionales, afectivas, no-discursivas. La síntesis arquetípica que ejecuta el método-Muntadas permite al espectador analizar en una escala comprensible la dimensión macropolítica de una estructura o una institución social. Pero también, y a la vez, la

microfísica de la instalación promueve un tipo de conocimiento que se adquiere no solo mediante la racionalidad, sino asimismo a través de una experiencia sensible. Piénsese por ejemplo en la instalación *site-specific* realizada para el Centro de Arte Reina Sofía en 1988: *Situación*, que enfocaba los cambios históricos que se habían operado sobre la función del edificio, las relaciones entre arquitectura y control, y la propia situación del ejercicio del poder a través de la institución cultural. Era de un modo *sensorial* que el espectador percibía en gran medida ese complejo entramado analítico, ya que Muntadas hizo suspender los sistemas de estabilización ambiental interna y abrir las ventanas a la calle: el frío y el ruido exterior penetraban en la instalación, dando lugar a una situación incomodante para el espectador.

Este último aspecto demuestra claramente que quizá no importe tanto el afuera fenomenológico desde el cual enfrentarse a las 'esferas de poder', cuanto la "sinergia de dos procesos" —tal y como escribe Guattari en *Caosmosis*— que solo se puede apreciar si abandonamos el "reduccionismo estructuralista" para "refundar la problemática de la subjetividad". Solo si prestamos atención a cómo se relacionan la molaridad de la macropolítica y la molecularidad de la microfísica, podemos empezar a concebir en términos de simultaneidad la crítica de los sistemas de poder y la resistencia a los mismos desde su interior.

¿Cuál es nuestra conclusión provisional, hacia dónde quiere apuntar nuestra hipótesis de lectura? Creemos que algunos momentos del corpus de obra de Muntadas permiten que la corporalidad existencial pueda llegar a experimentar la cualidad ambivalente de los agenciamientos sociales: la existencia, por un lado, de la sujeción social que impone un sistema de poder molar, en el marco del cual pueden darse diferentes modos de crítica. Pero también se puede experimentar cómo opera la esclavitud maquínica, que se efectúa induciendo en los sujetos un autogobierno de su propia conducta, frente al cual la crítica como oposición al sistema no es suficiente: se necesitan líneas de fuga microfísicas, moleculares. Las resistencias moleculares —que también podemos aprender o deducir de ciertos aspectos del método-Muntadas— no se crean en un ámbito exterior, porque son inmanentes a los sistemas de poder. Se crean en el aquí y ahora de la subjetivación, de la producción de agenciamientos sociales y en el contexto ambiental existente. Consisten en creaciones prácticas basadas en lo que Guattari denominaba "un nuevo paradigma estético", término que no designa meramente la experiencia estética de individuos aislados, ni algún tipo de novedad estilística encerrada en el sistema del arte, ni propone desterritorializar el arte fuera de la institución artística para volver a territorializarlo u objetivarlo en algún otro dominio de la biopolítica. La corporalidad existencial crea una concatenación siempre en movimiento de la estética con la ética, la estética con la política, la estética con la existencia; siempre y necesariamente por medio de la invención de un nuevo paradigma estético...