

EN TORNO A THE FILE ROOM DE ANTONI MUNTADAS: UN EJEMPLO PIONERO DE CIBER-ARTIVISMO

ABOUT THE FILE ROOM BY ANTONI MUNTADAS: A PIONEERING EXAMPLE OF CYBER-ARTIVISM

Diego Luna Delgado
dielundel@gmail.com
Universidad de Sevilla

Resumen

En este trabajo se proponen una serie de reflexiones en torno al concepto de «ciber-artivismo» tomando como objeto de estudio el proyecto *The File Room* (1994-) del artista Antoni Muntadas. A partir de un análisis formal y técnico de este en su contexto se aborda la redefinición ontológica de la obra de arte contemporánea, cuyo mecanismo adelanta en varios sentidos la naturaleza de las nuevas formas de subversión política desarrolladas en Internet.

Palabras claves

Muntadas, ciber-artivismo, censura cultural, memoria colectiva, arte crítico

Abstract

In this paper a set of reflections on the concept of «cyber-artivism» is proposed, taking as a case study the project *The File Room* (1994) by the artist Antoni Muntadas. From a formal and technical analysis of this in its context, an ontological redefinition of the contemporary work of art, whose mechanism advances in several ways the new forms of political subversion developed in Internet, is approached.

Keywords

Muntadas, cyber-artivism, cultural censorship, collective memory, critical art



1. *The File Room* en contexto.

En la línea de trabajos anteriores, Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) planteaba en *The File Room* una particular indagación sobre las sombras del ejercicio de poder. A diferencia de otros proyectos, sin embargo, el artista proponía en este caso la creación de un espacio explícitamente abierto, una auténtica «obra en movimiento» en los términos de Umberto Eco, que consiguiera superar los límites reflexivos aparecidos –o directamente impuestos por agentes externos– en obras anteriores. Pensamos, por ejemplo, en el experimento fallido que supuso TVE: Primer Intento, una producción documental, encargada en 1988 por la cadena de televisión pública española, que consistió en una revisión de cierto material de archivo del período franquista, cuando la cadena disfrutaba de su monopolio, en contraste con registros de la situación de entonces. Un arduo trabajo de más de dos años que «sin explicaciones», como el propio autor señalara años más tarde (s. f.: 427), jamás llegaría a emitirse. Fue justo tras esta experiencia cuando un decepcionado Muntadas comenzó a sentirse especialmente atraído por los múltiples dispositivos de censura que, como había podido comprobar por sí mismo, no habían sido enterrados, ni mucho menos, junto con la dictadura franquista, sino que fueron tomando nuevas formas y nuevos objetivos conforme fueron desarrollándose los distintos avances tecnológicos en las telecomunicaciones: «La censura es, en la actualidad, más sofisticada también porque los censores son más conscientes y utilizan todos los medios de los que disponen para no hacerla demasiado evidente, para camuflarla y continuar ejerciendo así el poder» (Muntadas, 2003). Residente en Nueva York desde 1971, el artista pudo comprobar entonces, además, que la situación cultural española no distaba mucho de la americana, la ansiada tierra de la libertad para tantos, en cuanto a manipulación de la información y cantidad de casos de censura mediática se refiere: «De manera repetida –decía el autor– sucede que las obras (imágenes, textos, sonidos) son retiradas de las programaciones públicas» (s. f.: 427). Recuérdense, a este respecto, las controversias producidas por el National Endowment for the Arts (NEA) y su labor a la hora de apoyar y gestionar la cultura en la época en que *The File Room* surgiera.

Todas estas percepciones fueron concretándose poco a poco a raíz de la propuesta hecha al autor en 1991 por la Randolph Street Gallery de Chicago (activa entre 1979 y 1998), un espacio alternativo sin ánimo de lucro que, por medio de su responsable de exposiciones, Paul Brenner, contactó con Muntadas para poner en marcha un largo y complejo proyecto en el que llegarían a intervenir un gran número de personas, asociaciones y entidades de diversa índole, de entre las que cabría destacar, bajo la coordinación de María Roussos, la School of Art and Design y el Electronic Visualization Laboratory de la University of Illinois del campus de Chicago, así como el Department of Cultural Affairs de la misma ciudad. Todas ellas indispensables en un proyecto cuyo tema central sería, como ya hemos sugerido, la valoración de la censura como fenómeno histórico, global y multicultural, en una época en que el gran público empezaba a familiarizarse con Internet: «El momento era adecuado para iniciar un trabajo de “archivo de la censura” utilizando



las cualidades y recursos del Net. La censura está siempre presente, pero nunca ha sido archivada. Una obra abierta ofreciendo la posibilidad de ser enriquecida por diferentes personas parecía muy adecuada al respecto» (Muntadas, 2003). Como preámbulo a este trabajo, el autor se preguntaba, entre otras cosas, sobre los orígenes y la presencia de la censura en la historia, sobre la posibilidad de que algún grupo humano hubiese podido sobrevivir sin mecanismos censores que mediasen su realidad cultural o, en general, sobre la configuración de los contextos en que dichos mecanismos habrían podido ser puestos en práctica (1994: 428). A partir de estas cuestiones, el objetivo de Muntadas no sería otro que el de trasladar estas a un marco de cooperación intelectual mediante un sistema interactivo en el que cualquiera pudiese participar: «Consideremos *The File Room* –diría el autor– como un proyecto cultural: un prototipo abierto que permite testear la participación, las posibilidades y los desafíos» (1994: 430).

Si bien existe un coordinador encargado de organizar las informaciones recibidas, en este gran fichero digital estas pueden ser creadas, consultadas y completadas por cualquier persona con acceso a la Red, lo que nos permite hablar de una obra en constante evolución que antecede a célebres proyectos de la Web 2.0 como Wikipedia. Instalada en la primera planta del Chicago Cultural Center, sede actual del Museum of Broadcasting, *The File Room*, en tanto que contenedor comunitario de informaciones, de visiones de cada cual respecto a algún hecho, se integraba a la perfección en la historia de dicho espacio, en otro tiempo biblioteca pública y, por tanto, también organismo archivador en continuo crecimiento. Un hecho que, definitivamente, terminaba de expandir al máximo los límites de la reflexión original: la censura cultural como fenómeno intrínseco a las ideologías políticas, las creencias religiosas o las expresiones individuales, y la censura allende las épocas, las técnicas o los dispositivos (desde las versiones estructurales e invisibles, hasta la represión física y explícita). De este modo, *The File Room*, comenzada en 1994 pero activa hasta nuestros días bajo el mantenimiento de la National Coalition Against Censorship (desde 2001)¹, encontraba su razón de ser en un esfuerzo colectivo de múltiples agentes que, desde el principio, interactuarían entre sí en torno a la construcción de un entramado de visibilización de la censura como fenómeno total, es decir, como conjunto de todos aquellos sucesos que de un modo u otro atentan contra las libertades comunicativas de los individuos. El valor de denuncia ante determinadas injusticias, por una parte, así como el desarrollo del pensamiento crítico, por otra, son dos factores que, existentes en los testimonios archivados, terminaban por dar al proyecto una carga política bastante notoria.

Más allá de la sensación misteriosa y perturbadora que transmite la instalación original – todo un «entorno» construido por 138 ficheros de metal negros–, *The File Room* constituye, con casi 1200 casos registrados a día de hoy, la mayor recopilación de incidentes de censura cultural de toda la historia. En la web encontramos, tras una primera página de

¹ Disponible en: <http://www.ncac.org> [Último acceso: 09/01/2015].



presentación donde se ofrecen algunos datos técnicos sobre el proyecto (<http://www.thefileroom.org/>), un índice que da acceso a los siguientes contenidos: 1) un breve texto introductorio firmado por Antoni Muntadas y la Randolph Street Gallery; 2) un apartado con varias definiciones académicas extraídas de algunos diccionarios de referencia en lengua inglesa y donde, además, se anima a contribuir con el envío de nuevas acepciones; 3) el archivo propiamente dicho con cuatro formas de acceso (fechas, localizaciones, motivos de censura y medios); 4) la opción para subir uno mismo la explicación de un caso de censura; 5) una amplia bibliografía básica sobre el tema de la censura cultural; 6) un listado con todas aquellas instituciones o personas que han colaborado en la producción del proyecto; 7) una colección de ensayos relacionados con *The File Room* editada por Rachel Weiss; y 8) un completo buscador para rastrear las informaciones que alberga el archivo. En la instalación original, todas estas posibilidades eran accesibles desde una red de siete ordenadores Macintosh equipados con Mosaic, un software recién creado en aquellos momentos, que consistía en un navegador gráfico de hipertexto capaz de combinar datos de audio, video y texto.

Se trataba, en cualquier caso, de una idea compleja de materializar que, como bien intuyó Muntadas, exigía un tratamiento técnico que diese cabida a todas y cada una de sus expresiones: «De ahí –decía el autor– el por qué ha sido concebido de golpe para ser accesible e interactivo, de manera de quedar así lo más abierto y libre como sea posible» (s. f.: 428). La necesidad de interacción entre los colaboradores, en otras palabras, traía consigo el inevitable recurso a los nuevos modos de creación, organización y construcción de conciencia colectiva y realidad social, que, basados en las facilidades brindadas por la Web, repercutirían, además, en la forma de entender las prácticas artísticas. *The File Room* surgía así como una plataforma de investigación social que, centrada en el asunto de la censura en el ámbito cultural, tomaba como soporte las nuevas redes comunicativas que permitían el diálogo, el acceso directo y, por tanto, la contribución de todo aquel que, desde cualquier parte del mundo, tuviese algo que decir y que aportar al proyecto.

2. La obra de arte como archivo digital y memoria colectiva.

En relación a los testimonios archivados en *The File Room*, podríamos mencionar, por citar algunos ejemplos al azar, casos de censura tan variados como los que siguen: el cierre al público por mero recato religioso, desde su descubrimiento en el siglo XVIII hasta nuestros días, de gran parte de la colección de arte erótico encontrado en Pompeya²; la prohibición en Cuba, por parte del gobierno de Fidel Castro, de la literatura de Reinaldo Arenas y la reclusión y posterior destierro del autor por su condición de homosexual³; o

2 Disponible en: <http://www.thefileroom.org/documents/dyn/DisplayCase.cfm/id/403> [Último acceso: 09/01/2015].

3 Disponible en: <http://www.thefileroom.org/documents/dyn/DisplayCase.cfm/id/798> [Último acceso: 09/01/2015].



la clausura en 2006 de una exposición de dibujos de niños palestinos en la University of Brandeis de Boston por presión del sector judío de los estudiantes⁴. Todos estos testimonios se recogen en fichas que incluyen datos como los nombres de los autores y de las obras censuradas, el lugar y la fecha, la identificación del censor y, como explicación del suceso, la descripción del producto censurado, del incidente en sí y de sus consecuencias. *The File Room*, cuya idea surgiera a partir de aquel episodio sufrido por Muntadas, comporta, de este modo, un completo instrumento de concienciación colectiva que deposita su propia posibilidad de realización en, por un lado, la colaboración desinteresada de las personas y, por otro, en las opciones de fácil conexión brindadas por las nuevas tecnologías. De ahí precisamente que el origen de *The File Room* no pueda comprenderse sin atender al debate gubernamental, ocurrido en los años noventa, sobre los límites relativamente descontrolados de la cada vez más influyente Red.

Por un lado, las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación (NTICs) han confiado en la lógica de red como soporte y en ello, precisamente, reside la necesidad de plantear una producción reticular de los conocimientos, pero, pero otro, también de los valores éticos (Queraltó, 2002). La clave de todo esto, sin embargo, debemos buscarla, más que en el propio medio, en la cultura o, mejor dicho, contracultura, del momento en que surgieran tanto las NTICs como las primeras propuestas cibernéticas de Muntadas. Una etapa en la que, siguiendo la dinámica propia del ámbito universitario de los primeros hackers, comenzó a darse un fomento a ultranza de las iniciativas de acceso abierto a los entonces encarecidos y poco accesibles trabajos científicos. A dichos hackers, partidarios por definición de la distribución libre de información, debemos el principio de desconfianza hacia la autoridad o la ausencia de estructuras fijas, características de lo que autores como Steven Levy (2010) o Pekka Himanen (2001) han definido como «ética hacken». De esta forma, la Red se constituía, desde su propio nacimiento, como un medio para compartir, cooperar y crear conocimiento colaborativo, por medio de unos recursos propios que aprovechaban eficientemente el potencial de su estructura reticular. Un hecho del que Muntadas era sin duda bastante consciente: «Las tecnologías son en sí mismas herramientas y sistemas en el proceso de desarrollo y deberían existir de manera creativa y útil, no solo como negocios lucrativos» (1996: 443), idea que no hacía sino completar la férrea creencia del autor, partícipe de los movimientos conceptualistas de la segunda mitad del siglo XX, de que los artistas no debían dedicarse exclusivamente a la creación de objetos decorativos –al arte por el arte–, sino que más bien debían participar, en tanto que ciudadanos, aunque desde sus propias maneras de hacer, en los grupos de discusión y de planificación colectiva, en la crítica y, en general, en la producción de ideas y proyectos. Más que en la reflexión crítica sobre los diferentes modos en que las

4 Disponible en: <http://www.thefileroom.org/documents/dyn/DisplayCase.cfm/id/975> [Último acceso: 09/01/2015].



formas de poder operan en los social media, Muntadas, inaugurando la segunda época de Internet, apoyaba su obra en la exploración de las potencialidades del medio de cara a la creación de modos alternativos de comunicación.

Como advirtiese Jesús Carrillo, «en *The File Room*, Muntadas pretende una transformación revolucionaria de la noción de archivo, aquel instrumento por el que las mismas instituciones responsables de los actos de censura organizan, controlan y manipulan la información y la memoria de una comunidad» (2004: 225). Una intención que, casualmente, coincidía en el tiempo con el hecho de que Internet comenzaba a invertir las reglas y los valores del paradigma comunicativo de la sociedad de masas. A partir de entonces, en los nuevos modos de construcción de la realidad social ya no solo intervendrían la capacidad de filtro, la jerarquización de los mensajes o la imposición de los criterios de los medios. El entramado en red de Internet y la estructura colaborativa que traía consigo el paradigma de la Web 2.0 permitirían, a la larga, una evolución fundamental en nuestro propio estatus sociocultural: de consumidores y receptores pasivos a prosumidores y emisores activos. Cualquier persona, desde cualquier parte de la «aldea global», utilizando la expresión mcluhaniana, podría contribuir con sus mensajes a la creación de nuevas explicaciones sobre la situación que vivimos. Un hecho que, en la idea de Muntadas, era tomado como vía hacia la consecución de un objetivo claro: poner en evidencia, recordemos, sucesos que hasta entonces habían contribuido a tergiversar, fragmentar y ocultar la realidad cultural. En palabras de Anna Maria Guasch: «La interactividad de un muy incipiente Internet, en tanto que fuente inmaterial de la voz y la memoria, se presentaba como antagonista de la represora censura, generando constantes contrastes entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo» (2011: 188). Así, tomando este experimento como referente, podríamos afirmar que si en algo han sido relevantes los nuevos medios desde el punto de vista del activismo social, tanto en el trabajo de los artistas como en las transformaciones ocurridas en los modos tradicionales de la lucha social, ha sido en dar una visibilidad inusitada a las protestas fraguadas de forma ajena al relato oficial y hegemónico. Tenemos presente, por ejemplo, la autonomía que recientemente están consiguiendo los ciberactivistas de todo el mundo a la hora de informar de sus acciones y propagar los motivos de las mismas. Un hecho que alcanza su culmen cuando, al lograr estos relevancia en las redes sociales, sus informaciones consiguen irrumpir en la agenda de los medios tradicionales, la cual sigue coincidiendo, a su vez, con la agenda política convencional.

Con la intervención creciente de las redes sociales, las apreciaciones que se tienen sobre lo que es, o no, tiene mucho que ver con lo que en ellas se expresa. Como ha explicado Juan Martín Prada, dichos espacios constituyen «una vía idónea para desarrollar modos alternativos de valoración de los hábitos predominantes de intercambio lingüístico, colaboración y participación colectiva, que son propios de esta fase segunda de la web o, en otras palabras, como una metodología de exploración crítica de lo que acaso podríamos denominar como "capital social"» (2012: 35). Cada manifestante tiene una



historia, un vídeo o una foto, y así se construye una crónica colectiva. De ahí que los estudios más recientes sobre los efectos de los medios se estén centrando, no tanto en el impacto unidireccional y directo, cuanto en los efectos que a largo plazo contribuyen a configurar nuestra realidad social actual. En *The File Room*, del mismo modo, el hecho de que Muntadas apostara por la construcción de un discurso colectivo alternativo implicaba un acto político en sí mismo, una nueva forma de activismo, con mayor motivo si cabe al tratarse de un compendio de casos de censura. Después de todo, como han dicho Mario Tascón y Yolanda Quintana, «la historia del ciberactivismo es también la historia de la apropiación de los mecanismos e instrumentos para contar y difundir informaciones». Una evolución en la que, según los autores, han tenido lugar dos procesos paralelos: el de la democratización tecnológica, con la extensión del uso de nuevas herramientas y canales, y el del desplazamiento de los antiguos discursos y relatos de legitimación –utilizando los términos lyotardianos– y sus propios artífices (2012: 102). Un desplazamiento que encuentra su razón de ser en esa estructura reticular, descentralizada, característica del segundo momento que comporta la Web 2.0 y su lógica inclusiva.

En todo ello reside, sin duda alguna, la importancia simbólica que, a partir de su estructura de «archivo», reside en *The File Room*: la idea de «base de datos», como elemento clave de la tecnocultura actual, producto de la labor participativa de los internautas, implica, como ha propuesto Prada, nuevas formas de narración vinculadas a la espacialización de datos, caracterizadas por una narratividad no secuencial, antisistemática, de relacionalidad constante y dependiente, por un lado, de una reconfiguración de los momentos de acceso a los datos archivados y, por otro, de una puesta en práctica de modelos alternativos de incorporación, ordenación y recuperación de la información almacenada (2012: 102). Todo ello teniendo en cuenta, además, que, como apuntara Anna María Guasch analizando la obra que aquí nos ocupa, tanto el archivo como la censura «comparten el mismo carácter fluido de sus procesos en permanente estado de crecimiento» (2011: 188). Una serie de rasgos en cuya confluencia, dentro del tan permeado ya ámbito de lo artístico, se ha querido ver frecuentemente una nueva «poética» de la yuxtaposición, dependiente del ordenamiento personal del espectador, que, en realidad, no habría hecho sino concluir la larga tradición experimental ocurrida en las artes visuales a lo largo de los dos últimos siglos. En el caso de la obra de Muntadas, no obstante, su naturaleza, más que poética, resultaría más bien sociológica –al menos a priori– en tanto en cuanto el uso del «archivo», más que un recurso poético, se establece como un requisito funcional y técnico para la realización de la obra. El ciberespacio, claramente, es su medio de ejecución y no exactamente el espíritu que la inspira, pues su contenido, recordemos una vez más, es el de la censura cultural a lo largo de la historia. Dicho con otras palabras, en lo que Prada denomina las «nuevas estéticas del archivo informático», no se debe obviar en ningún momento el potencial subversivo de su capacidad destructora de la historia, la cual, como Guasch defendiera, reside tras –y en relación– a sus formas: «En este renovado interés actual por el pasado, la memoria y la historia, la estrategia del archivo



es la que mejor representa las principales aspiraciones del "proyecto inacabado de la posmodernidad", en especial la deconstrucción derridiana. Nada es tan deconstructivo como los archivos en sí mismos, con su relacional y no coherente topología de documentos que esperan ser reconfigurados» (2011: 179).

3. A modo de conclusión: Ciberarte como arte crítico.

Una vez constatadas las particulares implicaciones creativas de la forma de archivo, encarar la naturaleza íntegra del proyecto de Muntadas, incorporando las estrategias de actuación que en este son puestas en marcha, supondría, según creemos, la mejor oportunidad para encauzar la reflexión sobre el alcance político del conjunto de estetizaciones mediáticas en las que, evidentemente, se incluyen los mecanismos propios del ciber-artivismo. Desde una perspectiva transdisciplinar, Jacques Rancière, a este respecto, inspira un marco teórico único para situar estos planteamientos: la lectura de *The File Room* como ejemplo paradigmático de lo que el autor interpreta como «arte crítico»⁵. Un concepto cuya comprensión, según él, dependería en primer lugar del reconocimiento de la tensión histórica ocurrida entre las que identifica como las dos grandes políticas del régimen estético general, la «política del devenir-vida del arte» y la «política de la forma rebelde», siendo la primera de ellas la que nos concierne en este caso: aquella predispuesta a su autosupresión como realidad aparte y garante, al mismo tiempo, de la pluralidad de formas en que se relacionan estética y política. Una diferenciación que justifica el hecho de que el arte crítico, para Rancière, sea aquel que, contrario a la resistencia de la forma representativa, «se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo» (2011: 59). Un objetivo, integrado en la mayoría de las corrientes conceptualistas de la segunda mitad del siglo XX, cuyo logro, como ocurre en la obra de Muntadas, depende en gran medida de las conexiones prestadas al arte para facilitar su «inteligibilidad política»; conexiones procedentes –como diría Rancière– de «las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas»: por ejemplo, la esfera de la comunicación mediática.

Si por una parte, hablando en términos reduccionistas y estancos, prácticas artísticas como la de Muntadas, deudoras del denominado «arte conceptual», tomaron el ciberespacio tanto como índice de reflexión como medio expresivo, el llamado ciberactivismo –o «hacktivismo»–, por otra, ha aportado al ámbito artístico, concretamente al arte de la red, muchas de las propuestas o intervenciones más célebres de su historia. El ciberartivismo resultaría, pues, la suma visible y activa de dos modos de hacer pero, al mismo tiempo,

⁵ En este trabajo recurrimos concretamente al texto «Problemas y transformaciones del arte crítico», recogido en Rancière, J. (2011) *El malestar en la estética*, trads. M. A. Petrecca, L. Vogelfang, M. G. Burello, Buenos Aires, Capital Intelectual, pp. 59-78; y en Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*, trad. M. Arranz, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Bellaterra, pp. 37-54.



la superación de ambos y la invitación a explorar un espacio intermedio, foucaultiano, que huye de los lugares comunes en los que se asientan los discursos. Hablar de ciber-activismo, en tanto que nueva forma híbrida de concebir y hacer la política, implicaría, por ello, asumir una serie de presupuestos que van mucho más allá de una simple –o compleja– redefinición de la ontología de la obra de arte, un producto que, como dijera José Luis Brea, «es presencia, nunca (más) re-representación. Ese modo del trabajo que

llamamos artístico debe a partir de ahora consagrarse a un producir similar, en la esfera del acontecimiento, de la presencia: nunca más en la de la representación» (2003: 121). Una presencia –añadimos– que, en plena diseminación de lo virtual, incita, determina y posibilita la acción en ese movimiento bidireccional, «apropiacionista» o «simulacionista», que, desde hace más de un siglo, ha venido dándose de forma continuada entre los productos artísticos y las mercancías utilitarias del mundo moderno y contemporáneo. Un intercambio o desplazamiento entre el arte y el no-arte que, teniendo a Duchamp como uno de sus principales animadores, se ha establecido con el tiempo como la apuesta creativa básica de los artistas, también de Antoni Muntadas. El movimiento propio del arte crítico, consistiría, además, en un flujo que encierra en sí mismo una disparidad de dialécticas clasificables, según Rancière, en al menos cuatro principales: el doble juego, el inventario, el encuentro y el misterio. Cuatro estrategias, cuatro deslizamientos dentro de lo estético, de los que, indudablemente, debemos destacar la del «inventario» en relación a *The File Room*. Las palabras del pensador francés sintetizan, en cierto modo, el camino que hemos intentado rastrear en este trabajo:

“Dentro de esta lógica, el artista es a la vez el archivista de la vida colectiva y el coleccionista, el testigo de una capacidad compartida. Pues el inventario, que pone en evidencia el potencial de historia común de los objetos y las imágenes, acercando el arte del artista plástico al del ropavejero, demuestra también el parentesco entre el gesto creador del arte y la multiplicidad de las invenciones de los artes de hacer y de vivir que constituyen un mundo compartido: bricolaje, colecciones, juegos de lenguaje, material de manifestaciones, etcétera. El artista se dedica a volver visibles, dentro del espacio reservado del arte, estas artes de hacer que existen dispersas en la sociedad. A través de esta doble vocación del inventario, la vocación política/polémica del arte crítico tiende a transformarse en vocación social/comunitaria” (Rancière, 2011: 71-72).

Llegados a este punto, las dificultades producidas por *The File Room* a la hora de definir su propia ontología no hacen sino confirmarnos que se trata de un caso complejo, inserto entre dos campos de acción –estético y político–, además de en el tránsito entre dos paradigmas cibernéticos, que plantea nuevos interrogantes, no solo en su aspecto técnico, en relación a la naturaleza y al lugar que ocupan las prácticas artísticas en un contexto sociocultural radicalmente nuevo respecto al original en que surgieran, sino también, en la dimensión sociopolítica, sobre la libertad de expresión y de intercambio de información. Podríamos



afirmar, en este sentido, que el proyecto de Muntadas se instala, estética y políticamente, entre el concepto de «escultura social» beuysiano y el de «software social» característico de la segunda etapa de la World Wide Web. Tanto en uno como en otro, si bien a través de técnicas y medios muy diferentes, se acude al potencial transformador de la creatividad para lograr la mejora social. Es precisamente en la llamada «fase social» de la web donde aparece al fin la posibilidad de construir socialmente el conocimiento que se tiene sobre la realidad del momento, dando lugar a términos como el de «cointeligencia ampliada», el «general intellect» o la «inteligencia colectiva»⁶. Una idea que se hace evidente en el caso de *The File Room*, cuya dinámica de participación, debido al objetivo que persigue, no solo se centra en generar mayor cantidad de información que la ya disponible, sino, además, en una actuación colectiva dentro de una única lucha: contra las formas de censura. Una agencia que, como bien apuntase Carrillo, supondría, frente a la tendencia anglosajona que representa el trabajo de artistas como Douglas Davies –basado en la yuxtaposición espontánea y casi orgiástica de informaciones–, «la “toma” del archivo por la colectividad y su puesta al servicio de una reivindicación común. Para él (para Muntadas) la agencia colectiva es una entidad reflexiva y dotada de una misión liberadora. La red de Internet tendría la función de catalizar dicho potencial inherente a la masa social» (2004: 227).

Sin embargo, y pese a tener claro que los espectadores activos de *The File Room* participan siguiendo un objetivo en común, el hecho de que no se contemple la interacción directa entre ellos –a modo de foro o chat–, sino tan solo la publicación de sus testimonios, se explicaría, quizás, por lo temprano de las fechas en que el proyecto fue puesto en marcha o, simplemente, por ser tal la intención original de Muntadas. Su naturaleza eminentemente archivística se correspondería, en cualquiera de los casos, con un momento en que el desarrollo de la Web contaba tan solo con un conjunto bastante reducido de posibilidades técnicas. Una circunstancia que en ningún caso restaría valor a un proyecto que interesa fundamentalmente por su extraordinaria significación tanto como hito histórico como herramienta de lucha social aún en activo. Como reconocía en su décimo aniversario el propio artista: «Las intenciones políticas, sociales y culturales del proyecto permanecen intactas y son cada vez más pertinentes, en especial desde el 11 de septiembre de 2001, un momento en que el miedo, la paranoia y la manipulación política invaden y controlan las libertades individuales» (citado por Guasch, 2011: 189). Frente a los nuevos oligopolios del conocimiento y la información, *The File Room* simboliza, de este modo, un claro precedente en cuanto a políticas alternativas de construcción y distribución de nuestra exomemoria colectiva (García, 2002). Desde este punto de vista, la posibilidad de visibilizar lo censurado, por la que se trabaja desde la obra de Muntadas, sería precisamente la

⁶ Como ha explicado Juan Martín Prada, el concepto de «inteligencia colectiva», incluyendo todas sus tipologías y variantes, es uno de los vectores fundamentales del pensamiento actual (2012: 117). Así se justifica en obras como, por ejemplo, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace* (1994) de Pierre Lévy, *Co-operative Inquiry: Research into the Human Condition* (1996) de John Heron o *The Wisdom of Crowds* (2004) de James Surowiecki.



contribución particular del artista a, como ha dicho Prada, esa «externalización de la memoria (...) que nos sugiere que esta no está ya en nosotros, sino que somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-Ser, en una memoria-mundo» (2012: 100).

The File Room podría entenderse, pues, como un conjunto epistemográfico abierto y articulado en red, global y desterritorializado, que ha llegado a cuestionar, incluso, las propias coordenadas espaciotemporales de los discursos asentados: «Dialécticamente situada –diría Judith Russi Kirshner– entre una referencia a la función del pasado y al uso del presente desde tecnologías punta, *The File Room* existe en una situación temporal incierta y en un terreno conceptual irresuelto: el enigma de la censura... ¿quién controla el poder, cuáles son sus objetivos, a quién desea proteger?» (s.f.). Frente a estos interrogantes, la información transmisible, editable y reutilizable que circula por la Red, resulta ser, ciertamente, no solo algo sencillo de compartir, sino sobre todo algo universal sin afán de totalidad. Un hecho que, si bien por un lado traería consigo muchos otros problemas en torno a la definición y regulación de la cultura ante la nueva frontera de lo digital, por otro, renueva y continúa esa tarea fundamental de los movimientos sociales: la de denunciar injusticias y diseñar ámbitos de investigación que puedan encontrar su recepción en una sociedad formada en el respeto, la tolerancia y los valores democráticos promovidos en red.

Por todo ello, las propiedades intrínsecas al archivo digital de Muntadas, más allá de la influencia decisiva del componente tecnológico en el mismo, reflejan la existencia de una serie de factores que lo sitúan en un modo de hacer política que parece triunfar en nuestros días. Un carácter pionero que, no obstante, tan solo se muestra verdaderamente al ser puesto en relación con algunos de los proyectos y plataformas colaborativas más importantes en nuestros días, muchas de ellas basadas en herramientas interactivas como las proporcionadas por Ushahidi, las redes sociales, las newsletters o, en general, la dinámica 2.0 de construcción comunitaria de significados tan propia de las diferentes Wikis. En este sentido cabría recordar, en conexión con la carga reivindicativa de *The File Room*, además de la célebre WikiLeaks y sus «temidas» filtraciones, o de Anonymous y su desbordante potencial insurrecto, todas aquellas redes que, desde una estructura predominantemente horizontal, contribuyen a denunciar injusticias y situaciones de censura o, en general, a emprender la lucha social por las libertades de los individuos. Una perspectiva que, de nuevo, nos llevaría a afirmar que *The File Room* simboliza, en cuanto al incipiente grado de participación requerido, un auténtico punto de inflexión entre un paradigma cibernético y otro⁷. Desde este o los foros comunitarios, aparecidos ya en las primeras comunidades

7 Siguiendo algunas de las plataformas citadas por Mario Tascón y Yolanda Quintana en *Ciberactivismo: Las nuevas revoluciones de las multitudes conectadas* (2012), podríamos citar, a modo de ejemplos, las siguientes: *Desmontando mentiras* (<http://desmontandomentiras.tomalaplaza.net/>), iniciativa web y de acciones presenciales para divulgar datos e interpretaciones alternativas sobre la realidad económica y social; *Minileaks* (<http://mini-leaks.com>), web para denunciar las irregularidades administrativas o los abusos documentados por pequeños que sean; *Contamos.org* (<http://contamos.org/>), del colectivo *Todos Contamos*, para recopilar, por ejemplo, denuncias de irregularidades electorales en las elecciones presidenciales en



virtuales, hasta la importancia de las redes actuales como Facebook o Twitter, pasando por los blogs donde la gente comparte sus ideas, parece haberse dado una progresión bastante clara en los modos de concebir las prácticas cibernéticas como gestos y armas para la lucha social: en pocas palabras, la confluencia creciente de individuos en Internet, caracterizada por su instantaneidad, está haciendo cada vez más factible la posibilidad de actuar contra quienes intentan imponerse en una escala social ficticia, aunque reproducida hasta la saciedad.

El ciber-activismo, como práctica híbrida de efectos políticos, nace por tanto no solo de la influencia del componente tecnológico en la ejecución y en su forma –de archivo en el caso de *The File Room*–, sino también, no hay que olvidarlo, del propio sentido del proyecto. Como ocurre en la propuesta de Muntadas, la significación de la obra se completa siempre en relación al medio elegido, pero este, en ningún caso, constituye por sí mismo un gesto político. En tanto que medio a través del cual accionar, la Red, para Muntadas, como para otros muchos artistas, era el lugar idóneo para continuar sus investigaciones y, en este sentido, contra el discurso tantas veces considerado «premonitorio» de Barlow –la Declaración de Independencia del Ciberespacio⁸–, y pese a coincidir inevitablemente en su espíritu revolucionario, el autor propondría, sin embargo, el aprovechamiento del Tercer Entorno, utilizando el famoso término de Javier Echeverría (1999), no como lugar definitivamente aparte, sino más bien como lugar aún no contaminado para observar y describir los sucesos acontecidos en su nivel anterior (el urbano, industrial, cultural y social). Como ha afirmado Susan Snodgrass, «*The File Room* nos obliga a replantearnos nuestra relación con las tecnologías actuales y, en el interior de la misma, el rol que tiene el arte en un sistema político que lo ha censurado y seguirá censurándolo. Más importante aún: ¿aceptamos la censura como un elemento inevitable del proceso político, o como una infracción que hemos de tratar como un grito de guerra?» (1994 [2002: 336]). El potencial subversivo de *The File Room* residiría así en la idea que lo origina y que al mismo tiempo permite y contempla, no solo su propia hipervirtualización en el ciberespacio, sino, sobre todo, el diálogo con todo aquel que esté dispuesto a entrar en su juego.

México; o «Propongo», aplicación desarrollada por HackSol (informáticos de acampadaSol) para publicar, debatir y votar propuestas y contribuir a llevarlas a la práctica. En el caso del movimiento español del 15 M destacan, además, iniciativas como Banco de ideas 15M, 15Mpedia, Wikilibro o el embrión de todos ellos Madrid 15Mcc, un relato colectivo multimedia sobre lo que ocurrió en Madrid, sus antecedentes y su evolución posterior, así como su nueva mutación 15hack (<http://15hack.tomalaplaza.net/>).

8 Disponible en: http://es.wikisource.org/wiki/Declaraci%C3%B3n_de_independencia_del_ciberespacio [Último acceso: 09/01/2015].



Bibliografía.

Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* [En línea] Disponible en: <http://www.arteuna.com/CRITICA/3umbral.pdf> [Último acceso: 09/01/2015].

Carrillo, J. (2004). *Arte en la red*, Madrid, Cátedra.

Echeverría, J. (1999). *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*, Barcelona, Destino.

García, A. (2002). *La memoria subrogada: Mediación, cultura y conciencia en la red digital*, Granada, Universidad de Granada.

Giannetti, C. (2000). *Ars Telematica: Estética de la Intercomunicación*, en P. Weibel y T. Druckrey (eds.) *net_condition - art and global media*, Cambridge/MA, MIT Press. Disponible en: http://www.artmetamedia.net/pdf/2Giannetti_ArsTelematicaES.pdf [Último acceso: 09/01/2015].

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo (1920-2010): genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal.

Himanen, P. (2002). *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*, pról. L. Torvalds, epí. M. Castells, trad. F. Meler, Barcelona, Destino.

Kirshner, J. R. (s. f.) *The Works of Muntadas* [En línea], disponible en: <http://www.thefileroom.org/publication/kirshner.html> [Último acceso: 09/01/2015].

Levy, S. (2010). *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*, Sebastopol, O'Reilly Media.

Muntadas, A. y Randolph Street Gallery (1994). «Introductory Notes to *The File Room*» [En línea], disponible en: <http://www.thefileroom.org/publication/Intro.html> [Último acceso: 09/01/2015]. Disponible también en: R. Alonso (ed.) *Muntadas con/textos: Una antología crítica*, Buenos Aires, Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), 2002, pp. 428-430.

Muntadas, A. (1996). *La intervención tecnológica de los artistas en un espacio virtual o El artista como escéptico en un mundo simulado*, en R. Alonso (ed.) *Muntadas con/textos: Una antología crítica*, Buenos Aires, Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), 2002, pp. 442-443.

Muntadas, A. (2003). *A propos de The File Room d'Antoni Muntadas*, en *Art Press*, entrevista con Christophe Kihm, vol. 26, n.º 9 (edición especial), pp. 26-29.

Muntadas, A. (s. f.) *The File Room*, en R. Alonso (ed.) *Muntadas con/textos: Una antología crítica*, Buenos Aires, Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), 2002, pp. 427-428.

Prada, J. M. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Akal.



Queraltó, R. (2002). Ética y sociedad tecnológica: Pirámide y retícula, en *Argumentos de Razón Técnica*, nº 5, pp. 39-84. Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/argumentos/5/art_2.pdf [Último acceso: 09/01/2015].

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*, trads. M. A. Petrecca, L. Vogelfang, M. G. Burello, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Snodgrass, S. (1994). El dominio público: Muntadas y *The File Room*, en R. Alonso (ed.) *Muntadas con/textos: Una antología crítica*, Buenos Aires, Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), 2002, pp. 334-336.

Tascón, M. y Quintana, Y. (2012). *Ciberactivismo: Las nuevas revoluciones de las multitudes conectadas*, Madrid, Los Libros de la Catarata.

