

# Técnicas y tecnologías de la acción creativa frente al control social mediático: Actitudes críticas en la obra de Antoni Muntadas

Techniques and Technologies of the Creative Action Facing the Media Social Control:  
Critical Attitudes in the Work of Antoni Muntadas

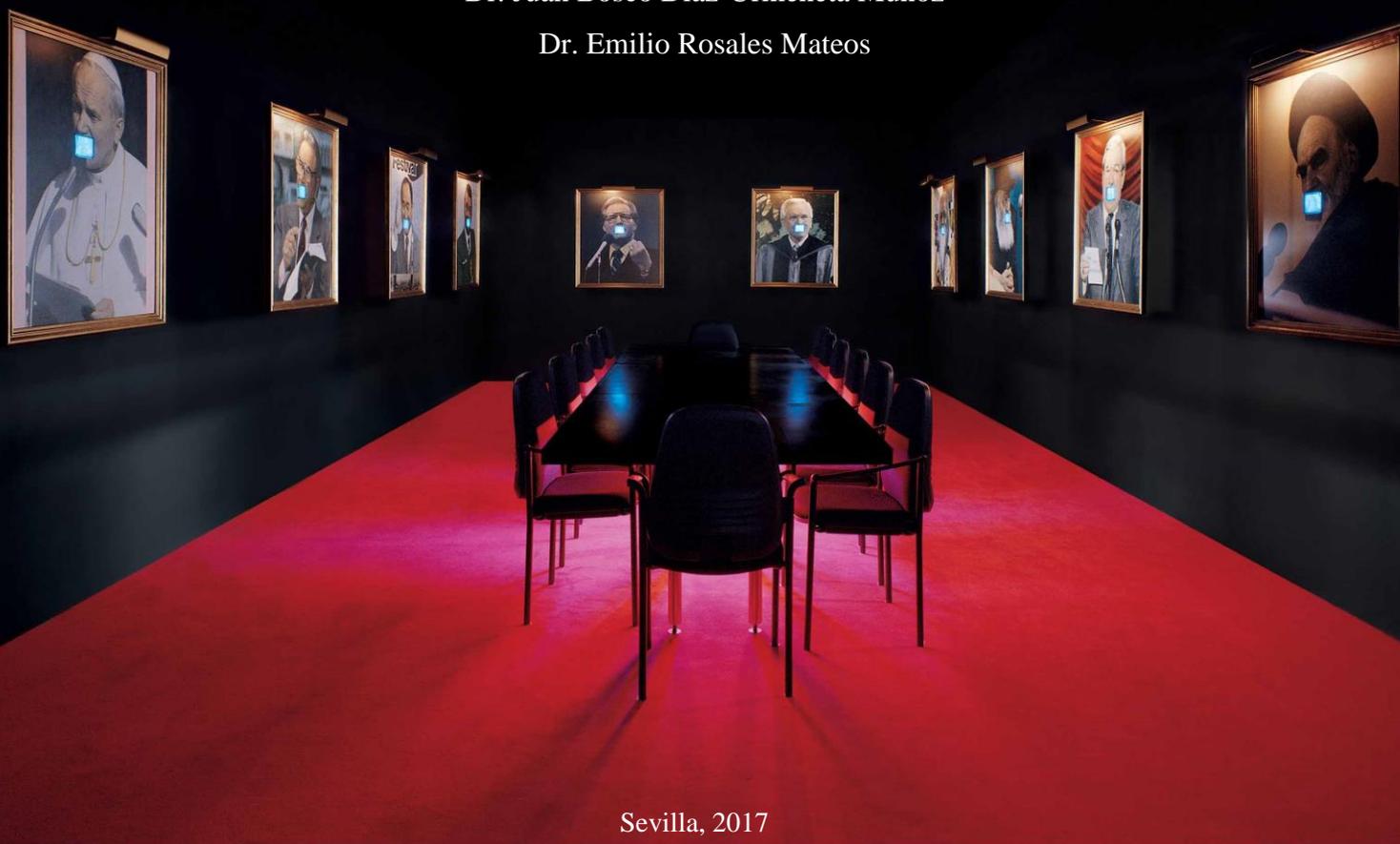
**Autor:**

Diego Luna Delgado

**Directores:**

Dr. Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

Dr. Emilio Rosales Mateos



Sevilla, 2017

**[doc\_fil\_us]**

Programa de Doctorado en Filosofía  
por la Universidad de Sevilla



A Begoña.



## ÍNDICE

RESUMEN / ABSTRACT.....	7
<b>PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>13</b>
<b>0.- ACTUALIDAD Y OPORTUNIDAD DEL TEMA DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>17</b>
<b>0.1.- Historia de una imagen .....</b>	<b>19</b>
<b>0.2.- Ni del <i>panóptico</i> ni de la «vigilancia líquida».....</b>	<b>31</b>
<b>0.3.- La obra de arte en la época del «capitalismo artístico».....</b>	<b>39</b>
 <i>PARTE 1 – Parámetros generales</i>  	
<b>1.- PRELIMINAR.....</b>	<b>51</b>
<b>2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN.....</b>	<b>57</b>
<b>3.- OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE PARTIDA .....</b>	<b>67</b>
<b>4.- MARCO CONCEPTUAL .....</b>	<b>73</b>
<b>4.1.- El control social mediático .....</b>	<b>75</b>
<b>4.2.- La «microfísica del poder» de Michel Foucault.....</b>	<b>84</b>
<b>4.2.1.- La disciplina.....</b>	<b>89</b>
<b>4.2.2.- El control.....</b>	<b>94</b>
<b>4.2.3.- ¿Una doble aporía? .....</b>	<b>98</b>
<b>4.2.4.- Gobierno y gubernamentalidad.....</b>	<b>103</b>
<b>4.2.5.- El «cuidado de sí».....</b>	<b>108</b>

4.3.- Categorías de análisis .....	112
4.3.1.- Discurso y régimen de verdad.....	112
4.3.2.- Prácticas (episteme y dispositivo).....	117
4.3.3.- Técnicas y tecnologías .....	120
4.4.- Campos de investigación.....	124
4.4.1.- Mediología .....	124
4.4.2.- Estudios visuales.....	134

## PARTE 2 – Desarrollo

5.- ACTITUDES CRÍTICAS EN LA OBRA DE ANTONI MUNTADAS .....	143
5.1.- Nota biográfica sobre el autor .....	147
5.2.- Proyectos seleccionados .....	158
5.2.1.- <i>Media Landscape: Polución audiovisual / Confrontations / Emisión/Recepción / Cadaqués – Canal Local / Barcelona Distrito Uno / On Subjectivity / La Televisión / Personal/Public / Credits / Media Eyes / This Is Not an Advertisement / Media Sites/Media Monuments .....</i>	158
5.2.2.- <i>Lógica del neoliberalismo: N/S/E/O / Media Ecology Ads / Slogans / Free Trade? / On Translation: The Bank / Political Advertisement / The Board Room / The Limousine Project / Words: The Press Conference Room .</i>	197
5.2.3.- <i>Síntomas de la globalización: Acción/Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica / The Last Ten Minutes I-II / Cross Cultural Television / On Translation: The Internet Project / On Translation: El aplauso / On Translation: Fear/Miedo / On Translation: Miedo/Jauf .....</i>	235
5.2.4.- <i>Censura y vigilancia: Between the Lines / TVE: Primer intento / The File Room / La sala de control (per a la ciutat de Barcelona) / Alphaville e outros .....</i>	268

### PARTE 3 – *Síntesis y conclusiones*

<b>6.- SÍNTESIS DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	300
<b>6.1.- Recursos y estrategias de la acción creativa de Muntadas</b> .....	304
<b>6.2.- Arte como proyecto de investigación</b> .....	313
<b>6.3.- La importancia de una «subjetividad crítica»</b> .....	324
<b>7.- CONCLUSIONES / CONCLUSIONS</b> .....	333

### *EXCURSUS*

<b>8.- HACIA UNA TEORÍA DEL CONTROL SOCIAL MEDIÁTICO</b> .....	349
<b>8.1.- Formulación general</b> .....	351
<b>8.2.- El giro seductor del CSM</b> .....	353
<b>8.3.- Un régimen antirrepresivo</b> .....	360
<b>8.4.- Psicopolítica y transmodernidad</b> .....	366
<b>8.5.- Internet y la imposibilidad del CSM</b> .....	374
<b>8.6.- Técnicas y tecnologías de la <i>seducción de sí</i></b> .....	379
<b>8.6.1.- Financiarización</b> .....	385
<b>8.6.2.- Fragmentación</b> .....	387
<b>8.6.3.- Miedo y seguridad</b> .....	390
<b>8.6.4.- Transparencia</b> .....	393
<b>8.6.5.- Hiperrealidad y disuasión</b> .....	396
<b>8.6.6.- Indización y pornificación</b> .....	399
<b>8.6.7.- Atemporización</b> .....	402
<b>BIBLIOGRAFÍA CITADA</b> .....	407
<b>BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA</b> .....	437
<b>APÉNDICE</b> .....	451
- Entrevista a Antoni Muntadas (I) .....	453
- Entrevista a Antoni Muntadas (II) .....	472



## RESUMEN

El objetivo de esta investigación ha sido la elaboración de una lectura global y alternativa de la obra del artista Antoni Muntadas. Un proyecto inscrito en los campos de la mediología y de los estudios visuales, de los cuales ha tomado ciertos enfoques e ideas que han ayudado a aglutinar y encauzar su desarrollo, si bien su marco conceptual ha estado definido sobre todo por los parámetros heurísticos de la «microfísica del poder» de Michel Foucault. Como hipótesis de partida se consideró: por una parte, que, además de lo comúnmente señalado en la abundante bibliografía sobre el trabajo de Muntadas, un tipo de «acción creativa» como la suya –acorde con la teoría de Hans Joas–, a medio camino entre la investigación artística y la sociológica, podría constituir una herramienta privilegiada para abordar directamente la construcción de la realidad social actual (con independencia de las condiciones impuestas por el contexto artístico); y, por otra, que existiría de hecho una problemática transversal a toda la obra que justificaría la anterior hipótesis, la del *control social mediático* (CSM). El análisis en profundidad de una serie de trabajos seleccionados y divididos en cuatro bloques temáticos («*Media landscape*», «Lógica del neoliberalismo», «Síntomas de la globalización» y «Censura y vigilancia») demostraría, no solo que el CSM ha sido una preocupación constante en la práctica artística del autor desde sus comienzos, sino que esta misma guarda importantes paralelismos con la práctica filosófica de Foucault: si bien a nivel metateórico aparece en ambos casos una reflexión implícita sobre la metodología del proyecto, cuyo diseño procura siempre comprometer al espectador o al lector en la experiencia investigadora, a nivel teórico, el interés compartido por las técnicas y tecnologías empleadas en los procesos de subjetivación, que ayudan a enmarcar las relaciones de saber y de poder dentro de sus propios medios y objetivos, anima incluso a intuir en Muntadas el eco del trabajo que Foucault nunca pudo llegar a concluir. La tesis surgida entonces sería la siguiente: la progresiva reivindicación de una «subjetividad crítica» a partir de un determinado momento en la trayectoria del artista –en torno al año 1978– es el contrapunto necesario a una nueva forma de control, hoy predominante, que parece ir más allá de los diferentes modelos de normalización –en todo caso, aún activos– identificados por Foucault. La *seducción de sí* –como podría ser denominada esta nueva forma de control–, constituyente de un paradójico y más que factible cuarto momento de las prácticas del «cuidado de sí», encontraría sus orígenes en el proceso de espectacularización de la realidad diagnosticado por autores como

Adorno, Horkheimer, Marcuse, Debord o Baudrillard, es decir, en las mutaciones mediáticas de un poder asimilado a la seducción definitiva de la sociedad de consumo, y algunas claves para su desarrollo en otros como Deleuze, Guattari, Debray, Lipovetsky, Han o Le Breton.

## ABSTRACT

The aim of this investigation has been the elaboration of an overall and alternative interpretation of the work of the artist Antoni Muntadas. It is a project written in the areas of mediology and visual studies, of which certain approaches and ideas have been taken which have helped to harmonise and channel its development, although its conceptual framework has been defined above all by the heuristic parameters of the Michel Foucault's «microphysics of power». The following was considered as a starting hypothesis: on the one hand, that as well as the continuous indications in the abundant bibliography on the work of Muntadas, a type of «creative action» such as his –in accordance with the theory of Hans Joas–, halfway between artistic and sociological research, could constitute a privileged tool for directly tackling the construction of the current social reality (independently of the conditions imposed by the artistic context); and, on the other hand, that a transverse problem would in fact exist for the entire work, justifying the previous hypothesis, the *media social control* (MSC). The in-depth analysis of a series of works selected and divided into four subject areas («*Media landscape*», «*Logic of Neoliberalism*», «*Symptoms of globalisation*» and «*Censorship and surveillance*») would demonstrate that not only MSC has been a constant concern in the artistic practice of the author from his beginnings, but that this practice holds important parallelisms with the philosophical practice of Foucault: although at a meta-theoretical level there is an implicit reflection on the methodology of the project, whose design attempts to involve always the viewer or reader in the investigative experience, at a theoretical level, the shared interest in the techniques and technologies employed in the processes of subjectivization, which help to frame the relationships of knowledge and power within his own means and objectives, even encourages the sensing in Muntadas of the echo of the work that Foucault could never manage to finish. The thesis that arises would thus be as follows: the progressive revindication of a «critical subjectivity» from a determined moment in the trajectory of the artist –around 1978– is the necessary counterpoint for a new form of control, today dominant, which appears to go beyond the different models of disciplinization and normalization –in any case, still active– identified by Foucault. The *seduction of the self* –as this new form of control could be referred to–, constituting a paradox and more than possible fourth moment of the practices of «care of the self», would find its origins in the process of spectacularization of reality diagnosed by authors such as Adorno, Horkheimer,

Marcuse, Debord and Baudrillard, that is, in the media mutations of a power assimilated to the definitive seduction of consumer society, and some keys for its development in others such as Deleuze, Guattari, Debray, Lipovetsky, Han and Le Breton.

Escucha atentamente y lo descubrirás. Estamos examinando la pregunta, no estamos buscando la respuesta (Jiddu Krishnamurti, *El arte de vivir*).



## PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Este trabajo representa un ciclo incompleto. Un recorrido de varios años cuya supuesta finalización, que intenta ser este conjunto de páginas numeradas, no es tal. Técnicamente es la crónica de un período dedicado a la investigación, el registro de un proceso de descubrimiento, pero también es –al menos– otra cosa: una invitación al pensamiento (de ahí, y también de las prisas de la academia y de la vida en general, su carácter *non finito*). En primer lugar, podría decirse que, independientemente del tema y del modo en que ha sido abordado, su objetivo ha marchado siempre parejo a un intento por conciliar dos intereses complementarios: una voluntad individual por saber y un compromiso por mejorar la situación de los demás; tratándose, a la inversa, de un ejercicio que ha intentado escapar tanto del onanismo animal como de la desanimalizadora científicidad (que no suele estimar precisamente cualquier *descarga*, ni la descarga de *cualquiera*). Su motivación, en este sentido, ha sido en esencia la de contribuir al variado debate en torno a las condiciones actuales de producción de sentido desde una perspectiva personal o, quizá mejor, *pseudo-personal*, considerando que lo aquí dicho, como no podía ser de otra manera, sintetiza en cierto modo las *creencias*, no solo de su autor, sino también de los directores que han orientado y supervisado el trabajo, del que es su protagonista y de varias personas más cuyos incondicionales apoyos han resultado indispensables durante todo el proceso. Podría decirse que aquello de que *la realización de este proyecto es fruto de un esfuerzo colectivo* es en este caso muy cierto. Pero, además, hablar de la motivación de este trabajo –aprovechando este conjunto de tópicos introductorios sobre lo que en él hay implícito– es hablar de un afán por no ceder ante la imposición de ciertas costumbres y conductas, al menos no sin antes remitirlas al pensamiento, y, al contrario, por participar en el desarrollo de nuevas miradas sobre la realidad social libres pero argumentadas y dispuestas a ser rebatidas en cualquier momento.

En segundo lugar, cabría reconocer que el hecho de presentar de manera oficial otro trabajo de investigación *más*, teniendo en cuenta el carácter inconmensurable de la producción científica actual, resulta en verdad casi candoroso. Algo por lo que, ante todo, se ruega que lo aquí propuesto sea interpretado como lo que únicamente ha podido ser: un producto relativo a unas circunstancias irrepetibles, realizado exclusivamente *por gusto* y sin pretender ser una verdad absoluta ni una verdad más importante que las ya dichas hasta ahora. De esto parecen tratar las experiencias del arte contemporáneo, especialmente aquellas tomadas aquí como índices de reflexión, que animan a pensar que

quizá sean las circunstancias vitales que han rodeado a este trabajo –y, a falta de estas, su recordatorio en estas primeras líneas– el aspecto más interesante del mismo. La pregunta por la posible existencia de unas condiciones específicas de producción de sentido, *la pregunta por la pregunta* reivindicada insistentemente por Michel Foucault, pero también por Jiddu Krishnamurti y tantos otros, es de hecho la única verdad aprehensible. Y porque, en un sentido heraclíteo, solo se puede escribir algo nuevo, algunas de las ya *no-tan-novedosas* condiciones de este trabajo han sido concretamente las siguientes: la complejidad de una sociedad de «multitudes» y al mismo tiempo de «singularidades», definida en base a una cultura tecnológica y globalizada; un autor del tipo *nativo digital*, que ha intentado operar como «subjetividad crítica» pero también como parte de una colectividad, atado a un presente del que ha procurado no desprenderse; y, por no entender demasiado esta relación, ese mismo presente determinado por una cultura política que a su vez ha constituido el taller donde ese autor ha hallado –o fabricado– las herramientas y materiales *lingüístico-verbales* para pensar y decir algunas cosas.

Pero sobre todo, en tercer lugar, la relatividad del contenido de este trabajo podría justificarse en base a aquello que caracteriza a estas tres últimas premisas en conjunto: la supuesta crisis de identidad que inspira la cultura actual, de forma general, y el propio marco institucional donde se inscribe esta investigación, en particular. Unos pocos años para acotar temáticamente un trabajo, pensar cómo abordarlo y, finalmente, escribirlo, constituyen un marco temporal lo *suficientemente insuficiente* como para realizar un trabajo acorde con la supuesta *precariedad existencial* del momento y, por ello mismo, al tratarse de un tema de actualidad, algo inevitablemente honesto. Sin lamentar las circunstancias, sino lidiando con ellas («no hay solución porque no hay problema», que diría Duchamp), este trabajo ha sido además un añadido y nunca un eje central en la vida de su autor, quien ha intentado *volver a* ver la filosofía como una praxis y la investigación como un encuentro entre la hiperespecialización científica y el potencial autocrítico que pudiera haber existido o no en aquello que dio en llamarse el «espíritu humanístico». Así pues, este proyecto no ha pretendido ser un redescubrimiento de lo obvio, sino el descubrimiento de un camino distinto que, sin pretender llegar a la problemática categoría de *conocimiento experto*, pueda ayudar a que cada cual conciba de un modo más preciso la configuración de la realidad social actual y, asimismo, comprenda su complejidad. A medio camino entre la investigación aplicada y la actitud cuestionadora del propio concepto de *investigación*, así como entre la actividad inquisitiva y la

contemplativa, este ha sido, finalmente, un trabajo que ha padecido en su elaboración la influencia de Internet de un modo directo: ese factor que, en relación al ámbito académico, está sustituyendo el ya antiguo problema del acceso a las fuentes y a la bibliografía por el «Síndrome de Diógenes 2.0» y, consecuentemente, la absoluta dependencia de la tan poco objetiva capacidad selectiva.

Resulta evidente, por último, que la pregunta por la *verdad* aquí formulada no ha querido ceñirse a ningún límite previsible pues, entre otras cosas, su construcción a menudo se desarrolla, paradójicamente, desde lo *no conocido* o *aún no explicado*. De hecho, cada afirmación ya realizada constituye en sí misma una ocasión perfecta para bajar la veracidad del discurso desde el que ha sido pronunciada, por lo que la complejidad de este podría llegar a concebirse como la coexistencia (im)perfecta de un planteamiento y su contrario. Así intenta reflejarlo el aún demasiado extraño prefijo *trans*, tan recurrido sin embargo en los últimos tiempos (*transdisciplinar*, *transcultural*, *transmoderno*, *transexual*, etc.), y así de hecho se ha querido plantear en este trabajo, especialmente en el modo en que la experiencia artística es capaz de llegar a subvertir la lógica de la propia teoría crítica sin peligro de desembocar en un posicionamiento reaccionario. Lo que subyace a este tipo de procedimientos heurísticos es siempre el placer de la *transformación* y de la fusión *sujeto-objeto*, así como un principio de *tolerancia*, entendido como el deseo de no atacar alegremente a ninguna de las partes en base a falsas dicotomías hegemónicas o etnocentristas. Si es que hay algo que puede resultar verdaderamente interesante en este trabajo –o en cualquier otro–, quizá aún más que las circunstancias que han permitido su elaboración, eso es al fin y al cabo la posibilidad de llegar a inspirar otros nuevos modos de pensar y de hacer. Este es en efecto el único aliciente que puede hallarse en algo que muere para justificar su nacimiento.

Valgan estas últimas líneas de presentación para expresar el profundo agradecimiento que debe surgir de cualquier producto colectivo y, aún con mayor motivo, de uno tan altruista como este. Gracias en primer lugar a sus directores, los profesores Juan Bosco Díaz-Urmeneta y Emilio Rosales, por el tan valioso y generoso interés con el que lo han orientado, seguido y comentado, así como a Antoni Muntadas, cuya infinita amabilidad ha demostrado una vez más que los grandes artistas difícilmente existen si tras ellos no existen grandes personas. Gracias a todos los profesores que de una u otra forma han apoyado o inspirado su desarrollo y el de proyectos circundantes, especialmente a Dominique Breton y Amélie Florenchie, coordinadoras del seminario *Intermé-*

*dialité(s)* asociado al laboratorio AMERIBER de la Université Bordeaux-Montaigne. También a Mar Villaespesa y al equipo de BNV producciones por el admirable trabajo que desempeñan y el afecto que desprenden. Asimismo, gracias al personal bibliotecario y documentalista de la Universidad de Sevilla, de las bibliotecas del CAAC, del MNCARS y del MACBA, y en especial del Arxiu/AM de Barcelona, sin cuyo trabajo diario (hoy expandido al entorno digital) no existiría la investigación. Mención específica merecen Andrea Nacach y Pablo Santaolalla, tanto por el gran apoyo logístico brindado como por algunas conversaciones claves. Gracias, por supuesto, a los autores leídos, pero también a los no leídos, porque en ellos se encuentran los resortes que ayudarán a resucitar y reconducir una y mil veces más la reflexión que se propone. Y gracias a mi familia y amigos, en especial a mis padres Antonia y Diego, a mi hermano Antonio, a Begoña López Bueno, a Aimon Pérez y Lucie Dudreil, por todo, y, fundamentalmente, a Begoña Barrera, por su enorme corazón y por estar siempre *ahí*, en nuestro particular y emocionante «círculo hermenéutico».

**0.- ACTUALIDAD Y OPORTUNIDAD DEL  
TEMA DE LA INVESTIGACIÓN**



## 0.1.- Historia de una imagen

El emblema estatal comenzó por el símbolo, se prolonga en el icono y culmina en el índice. Es decir: los escudos de armas; el retrato del Rey; la foto del Presidente (Debray, 1995: 68).

El día 24 de septiembre de 2009 salió a la luz una imagen cuya trascendencia entonces invita a seguir repensándola hoy por varios motivos. Su atípica condición visual la convierte de hecho, quizá por lo que de contradictorio pudiera llegar a emanarse de ella, en un signo privilegiado para emprender cualquier exploración de la realidad social de los últimos años. Su contexto de aparición, el siguiente: un viaje oficial a Estados Unidos del entonces Presidente del Gobierno de España, José Luis Rodríguez Zapatero, con el objetivo de participar en la apertura de la 64ª Asamblea General de Naciones Unidas y, en una segunda fase del periplo, en la cumbre del G-20 en Pittsburgh (Pensilvania). La particularidad que interesa destacar ahora es que desde que el dirigente asumiera su cargo en 2004 habían sido muy pocas las ocasiones en que había podido vérselo en el extranjero acompañado de su esposa, Sonsoles Espinosa, y mucho menos de sus dos hijas, Alba y Laura, quienes viajaron aquella vez en un avión de la Fuerza Aérea Española, mientras que la primera se incorporó por su cuenta algunos días más tarde que el resto<sup>1</sup>. Fue concretamente durante la recepción oficial en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York cuando, de manera formal –y quizá por ello mismo *ingenua*–, un fotógrafo al servicio del Departamento de Estado tomó la *imagen de la discordia*: en ella aparecen posando, de izquierda a derecha, Sonsoles Espinosa, Michelle Obama, Laura Rodríguez, José Luis Rodríguez Zapatero, Barack Obama y Alba Rodríguez. Sin ánimo de emprender un análisis psicológico de los presentes, merecería la pena llamar ya la atención sobre un par de aspectos bastante llamativos: por un lado, la expresividad seductora de cada una de las sonrisas, pudiendo vislumbrarse una rica paleta emocional que iría desde la timidez hasta el regocijo, pasando por el entusiasmo y la pleitesía; por otro, el contraste estético existente entre la etiqueta protocolaria de los dos matrimonios, uniformados con trajes de chaqueta los

---

<sup>1</sup> «Sonsoles y sus dos hijas acompañan por primera vez a Zapatero en un viaje oficial» [en línea], disponible en: <[http://www.elconfidencial.com/espana/2009-09-22/sonsoles-y-sus-dos-hijas-acompanan-por-primera-vez-a-zapatero-en-un-viaje-oficial\\_345363/](http://www.elconfidencial.com/espana/2009-09-22/sonsoles-y-sus-dos-hijas-acompanan-por-primera-vez-a-zapatero-en-un-viaje-oficial_345363/)> [Último acceso: 30/03/2017].

hombres y vestidos de noche las mujeres, y la de las dos adolescentes, ataviadas con túnicas negras, collares con motivos nórdicos y botas militares. Junto a los retratos del matrimonio Obama con el resto de invitados al evento, la imagen fue publicada instantáneamente en su correspondiente álbum web de Flickr del mencionado organismo<sup>2</sup>, un completo archivo que registra visualmente muchas de las principales actividades públicas llevadas a cabo por este: «Ved lo que ocurre en Estados Unidos – había advertido ya Roland Barthes–: todo se transforma allí en imágenes: no existe, se produce y se consume más que imágenes» ([1980] 1995: 198).

La polémica se desataría a raíz de la reproducción de esta imagen en concreto en diversos medios nacionales e internacionales, rompiendo una suerte de «pacto tácito» existente entre el Presidente y los medios informativos –según afirmaron entonces fuentes de La Moncloa<sup>3</sup>– para preservar la intimidad de sus hijas menores: «Zapatero – se dijo– siempre ha cuidado con celo la intimidad de sus hijas, ambas menores de edad, y por ello las ha mantenido fuera de las cámaras desde que decidió emprender la carrera por la presidencia, hace algo menos de diez años»<sup>4</sup>. Si bien en realidad no era la primera vez que se captaban instantáneas de las jóvenes en un acto de su padre<sup>5</sup>, lo cierto es que hasta la fecha nunca antes habían sido publicadas, ni mucho menos se habría podido

---

<sup>2</sup> «U. S. Department of State» [en línea], disponible en: <<https://www.flickr.com/photos/statephotos/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>3</sup> «Un pacto no escrito que se mantenía desde que la revista Diez Minutos difundió unas fotos de las niñas durante el primer veraneo del matrimonio, ya con Zapatero como presidente en 2004. Zapatero y su mujer decidieron entonces no recurrir a la ley de protección de menores, aunque por fax trasladaron a la publicación su profundo malestar y le pidieron que se abstuviera en el futuro de difundir imágenes de sus hijas, lo que la revista cumplió» («La Moncloa lamenta la publicación de las fotos de las hijas de Zapatero con Obama» [en línea], disponible en: <[http://elpais.com/elpais/2009/09/25/actualidad/1253866617\\_850215.html](http://elpais.com/elpais/2009/09/25/actualidad/1253866617_850215.html)> [Último acceso: 30/03/2017]). Sobre los orígenes remotos del problema véase: «Zapatero exige a *Diez Minutos* que se abstenga de publicar fotos de sus hijas menores de edad» [en línea], disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/08/25/comunicacion/1093430633.html>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>4</sup> «Las polémicas fotos de las dos hijas de Zapatero en Nueva York» [en línea], disponible en: <<http://www.20minutos.es/noticia/526444/0/fotos/hijas/zapatero/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>5</sup> De hecho, durante aquel mismo viaje la agencia Efe tomó una imagen de las hijas del Presidente ubicadas entre el público asistente a la Asamblea de la ONU, que jamás llegó a publicarse por decisión de Alex Grijelmo, presidente de dicha compañía, como se expresó en un comunicado: «Por norma, las informaciones que puedan ser lesivas para los menores no incluirán su identidad ni podrán ser reconocidos en los materiales gráficos o de vídeo» («Comunicado de la agencia Efe sobre las fotografías de las hijas de Zapatero» [en línea], disponible en: <[http://elpais.com/elpais/2009/09/25/actualidad/1253866627\\_850215.html](http://elpais.com/elpais/2009/09/25/actualidad/1253866627_850215.html)> [Último acceso: 30/03/2017]).

esperar que un hecho así pudiera llegar a convertirse en un fenómeno viral gracias a su difusión a través de las redes sociales de Internet. La retirada de la imagen de la web del Departamento de Estado por petición del Gobierno español no fue lo suficientemente rápida como para abortar toda una avalancha de comentarios y montajes compartidos a través de plataformas como Twitter o Menéame, aún hoy perfectamente accesibles<sup>6</sup>. Aquí hay que situar el origen de un impacto, expresado a la perfección en el titular que presentó el periódico *El País* en aquel momento («La Moncloa lamenta la publicación de las fotos de las hijas de Zapatero con Obama»)<sup>7</sup>, generado al menos en dos direcciones o niveles distintos: por un lado, el de las lecturas suscitadas por la *derecha mediática* española, caracterizadas por una carga ideológico-moralizante bastante explícita; por otro, el de la lectura más profunda y compleja, quizá aún no realizada del todo (puesto que, entre otras cosas, puede extenderse hasta la actualidad), que tendría que ver con explicitar lo implícito en un caso que desborda con creces tanto la dimensión visual, objeto crítico de la línea anterior, como el enfoque discursivo global en que tuvo lugar.

Respecto a lo primero, cabría mencionar que fueron varias las webs de información de tendencia conservadora y crítica con la gestión del presidente socialista español, ya fueran periodísticas –como las de *La Nación* y *El Economista*– o no, que publicaron la imagen con urgencia (aunque, eso sí, pixelando los rostros de las hijas de Zapatero). El principal error que se le achacaba al Presidente, y mediante el cual se pretendía desprestigiarle públicamente, era la presencia de dos menores en una foto de naturaleza oficial. La supuesta falta de responsabilidad de Rodríguez Zapatero para con sus propias hijas era una metáfora perfectamente válida de la falta de responsabilidad para con el país que dirigía por los motivos que se creyesen entonces oportunos y que ahora no vendrían a cuento. De hecho, tanto en la red como en diversos foros políticos, la fotografía alimentó el debate en relación al viaje oficial en que fue tomada, una actividad que ya el líder del PP, Mariano Rajoy, había criticado previamente en el Congreso. El consejo de este último, propio de alguien que, por su sensatez y coherencia política, se considera un ejemplo a seguir, fue que la próxima vez el

---

<sup>6</sup> «Caballero ZP Channel» [en línea], disponible en: <<http://caballerozpenimágenes.blogspot.com.es/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>7</sup> «La Moncloa lamenta la publicación de las fotos de las hijas de Zapatero con Obama» [en línea], disponible en: <[http://elpais.com/elpais/2009/09/25/actualidad/1253866617\\_850215.html](http://elpais.com/elpais/2009/09/25/actualidad/1253866617_850215.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

Presidente fuese «más prudente»<sup>8</sup>. En esta misma línea, el Vicesecretario de Comunicación del PP, Esteban González Pons, fue un paso más allá declarando que Rodríguez Zapatero y su esposa eran los «únicos responsables» de la publicación de la fotografía: «Son niñas que están en una edad muy complicada» y «no quieren tener esa publicidad, no deberían haberla tenido». Cuando las hijas del presidente «viajan en el avión del presidente, están en el palco oficial y visitan al presidente de Estados Unidos hay que aplicarles la misma norma que aplicamos a las hijas del Rey, que si están en un viaje oficial lo lógico es que aparezcan en las fotografías oficiales»<sup>9</sup>. Contra estas controvertidas posturas, una de las voces que salieron en defensa del Presidente fue, como no podía ser de otra manera, la de su colega María Teresa Fernández de la Vega, entonces Vicepresidenta del Gobierno<sup>10</sup>.

Pero abordando ya el segundo nivel interpretativo señalado, es preciso llamar la atención sobre el que es sin duda alguna el elemento clave para comprender el porqué de la importancia de esta imagen en la actualidad o, quizá mejor, para justificar su utilización hoy como índice de reflexión. Una circunstancia que, aun partiendo de la misma dimensión superficial que la del anterior nivel –de *lo que se ve*–, convierte la imagen en un objeto de estudio idóneo para ser abordado desde una perspectiva más amplia que la centrada exclusivamente en el hecho de la publicación y sus consecuencias inmediatas, atenta, por contra, a sus condiciones de producción, circulación y consumo, más que a lo que de narrativo, en tanto que *texto*, pudiera o no *leerse* en él: «Creo que no se trata ya de una cuestión de contenido –diría Fredric Jameson caracterizando la cultura posmoderna– sino de una mutación más fundamental del mundo objetivo en sí mismo –convertido ahora en un conjunto de textos o

---

<sup>8</sup> «Las polémicas fotos de las dos hijas de Zapatero en Nueva York» [en línea], disponible en: <<http://www.20minutos.es/noticia/526444/0/fotos/hijas/zapatero/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>9</sup> «González Pons: “Si viaja con sus hijas debe asumir que se las fotografíe”» [en línea], disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/25/espana/1253875109.html>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>10</sup> «Afirmó ayer en una conferencia de prensa en La Moncloa que hay que “respetar” que el jefe del Ejecutivo, José Luis Rodríguez Zapatero, quiera “preservar” la “intimidad” de sus dos hijas y recordó que “no es ninguna novedad que los líderes viajen en ocasiones con su familia”. En relación con las críticas a la petición de que no se difundiera la imagen de las hijas del presidente en el posado con Barack Obama en el Metropolitan Museum, señaló que “la privacidad que quieran mantener [Zapatero y su esposa] en torno a la presencia pública de sus hijos, especialmente si son menores, depende única y exclusivamente de sus padres. Hay padres”, añadió, “a los que no les importa y hay otros que prefieren preservar la intimidad de sus hijos. Este es el caso del presidente y creo que hay que respetarlo”, recalcó» («La Moncloa lamenta la publicación de las fotos de las hijas de Zapatero con Obama» [en línea], disponible en: <[http://elpais.com/elpais/2009/09/25/actualidad/1253866617\\_850215.html](http://elpais.com/elpais/2009/09/25/actualidad/1253866617_850215.html)> [Último acceso: 30/03/2017]).

simulacros— y de la disposición del sujeto» ([1984] 1995: 30). El asunto en cuestión, dicho con una palabra, partiría en este caso del conflicto estético que constituye en sí misma la imagen en tanto que imagen protocolaria: al encontrarse en un mismo marco el régimen representacional de la política y un régimen representacional *otro*, el resultado es un signo imposible que atenta de pleno contra el ámbito al que culturalmente debiera pertenecer. Se trataba, dicho de otro modo, de una nota discordante en el propio seno de un discurso o subdiscurso, el de la política institucional, que por definición quiere aparentar *uniformidad* porque según este mismo discurso ello sugiere *profesionalidad* (de cuya materialización se encargan los *protocolos*), pero que esta vez, sin embargo, estallaba por los aires: «No tomemos la causa por el efecto —advertía Régis Debray—: el Estado no tiene una política de imagen, la imagen-sonido tiene una política de Estado» (1995: 107). En realidad, el verdadero protagonista de esta revolucionaria circunstancia estética y, por tanto, también política, era el particular *estilo* de Alba y Laura y no precisamente el hecho de que Rodríguez Zapatero expusiera a sus hijas ante la opinión pública. Resulta atractivo pensar que este fue el origen *real* (pudiendo verse lo anterior —el reproche político— como *lo falso que quiere aparentar ser real*) de una serie de acontecimientos que, desde la misma publicación de la imagen, han venido ejemplificando a la perfección las estrechas, múltiples y sofisticadas conexiones que presentan hoy en día la política, la estética y la comunicación.

El *look gótico* adoptado por ambas adolescentes, tipo Marilyn Manson, constituía en efecto todo un revés a la institucionalidad; el imaginario colectivo no poseía ningún arquetipo semejante. De repente, la oficialidad que implica ser la hija de un presidente de gobierno era supeditada drásticamente a la marginalidad que implica pertenecer a una *tribu urbana*, tratándose además de un grupo, como podría ser cualquier otro, caracterizado por su postura prácticamente apolítica —entendido en el sentido institucional del término— y por la simpatía —cuando no *obsesión*— hacia una serie de valores, gustos y hábitos que no son ni identificativos de lo que las democracias occidentales entienden y fomentan como *ideales*, ni, por ello mismo, compartidos por la mayor parte de sus ciudadanos (empezando por una serie de gustos musicales, literarios o cinematográficos exclusivos y terminando por el culto a la soledad, a la noche o incluso a la muerte). Sin embargo, visto por el lado contrario —y aquí residiría el meollo de la cuestión— la falta de comprensión de la que adolecen individuos como los góticos,

esmerados en la construcción de una *imagen* –una *identidad*– propia de cara a los demás, tendría que ver quizá con la falta de conciencia que los individuos en general tienen respecto a la «hiperrealidad» en la que viven: «La especialización de las imágenes del mundo –dijo Guy Debord– puede reconocerse, realizada, en el mundo de la imagen autónoma, en donde el mentiroso se engaña a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no vivo» ([1967] 2010: 37-38).

Desde esta perspectiva, resulta casi obligatorio pensar que el cameo de dos adolescentes góticas en el decorado más importante del mundo (recuérdese que posaron nada más y nada menos que con el *Presidente de los presidentes*) invirtió de forma espontánea la dinámica lúgubre del espectáculo, por un instante que, pese a intentar censurarse, se terminó extendiendo para siempre al reproducirse viralmente en la red. Como si *muerte más muerte* consiguiese reactivar en el espectador la idea de una vitalidad que desborda cualquier esfera, también la de la política; como si, sencillamente, la imagen de *lo otro que hay entre nosotros* reivindicase una flexibilidad a tener en cuenta. Porque en el tiempo en que las imágenes *parecen* volver a ser más que reproducciones –verdaderos modelos de comportamiento–, el reencuentro con la imagen de *lo no vivo* sigue teniendo el poder de devolver al espectador la capacidad de imaginarse a sí mismo, igual que las chicas góticas debieron hacerlo en su momento, y esto, en efecto, puede que comience por adoptar una actitud de *luto* ante el discurso hegemónico<sup>11</sup>. Sea como fuere, está bastante claro que tanto este como el anterior nivel interpretativo representan directamente dos formas muy distintas de abordar la construcción y el funcionamiento de la realidad social: una hacia dentro de la esfera política, entendiendo esta como un compartimento estanco desde el que se organiza el resto de compartimentos; y otra hacia fuera, atenta a los continuos intercambios entre numerosas esferas discursivas y los individuos que entran, salen e interactúan a través de ellas. Ambas lecturas harían de la imagen tomada en el Metropolitan un signo que, aunque procedente del ámbito de la política por su carácter institucional, donde su instrumentalización ideológica denunciaría una supuesta debilidad o falta moral, se dirigiría hacia *lo político* por lo que de *polémico* hay en él. Solo desde esta segunda

---

<sup>11</sup> En esta línea comentaba Régis Debray: «El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado. De ahí que, a medida que se elimina a la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de imágenes» (1994a: 19).

perspectiva puede comprenderse el posterior devenir de uno de los ejemplos que más ha venido alimentando el debate sobre la separación entre lo público y lo privado en el contexto español de los últimos años.

Brevemente, dentro de la historia menos conocida de esta imagen destacaría en primer lugar el interés del denominado *periodismo del corazón* o *prensa rosa* por la trayectoria de las dos hijas del ya antiguo Presidente, menores en el momento en que fue tomada la fotografía, pero objetivo indiscreto de este tipo de periodismo desde hace poco tiempo: «Por más que le moleste a Sonsoles Espinosa ahora ya no puede evitar que el nuevo *look* de su hija mayor pueble las páginas de papel *couché*. El escudo protector paterno ya no alcanza»<sup>12</sup>. Los principales focos de atención –y esto terminaría de justificar el segundo nivel interpretativo– han sido sin duda las cuestiones del estilo y del curioso porvenir profesional. Por una parte: «Laura, la hija mayor del expresidente José Luis Rodríguez Zapatero, parece haber abandonado el gusto por el color negro y su alineamiento con el *look* gótico y ha sido fotografiada en Madrid, de compras con su madre Sonsoles Espinosa, ataviada con una sudadera de llamativos colores, *leggings* negros y zapatillas deportivas»<sup>13</sup>. Por otra, dejando a un lado temas que tenían que ver directamente con la vida privada de las protagonistas<sup>14</sup>, las noticias publicadas en relación a sus respectivos intereses académicos y profesionales señalarían lo siguiente: «Alba, la pequeña de los Zapatero, acaba de ocupar parte de una portada del kiosco rosa, en la que se muestra cómo ha cambiado de rol: ahora es ella quien persigue a famosos cámara en mano. Tras años viendo cómo su familia era diana de los *flashes*, la joven ahora encamina su futuro a retratar con su cámara a las *celebrities*»; mientras que «Laura, por su parte, tenía intención de estudiar Filosofía, pero finalmente optó por acceder a un grado medio en la Escuela Superior de Comunicación, Imagen y Sonido.

---

<sup>12</sup> «Los paparazzi pillan in fraganti a la renovada hija gótica de Zapatero» [en línea], disponible en: <<http://anterior.esdiario.com/paparazzi-pillan-fraganti-renovada-hija-gotica-zapatero-131768.htm>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>13</sup> «Laura Zapatero cambia el *look* gótico por el poligonero» [en línea], disponible en: <<http://www.eldiariomontanes.es/v/20131025/sociedad/destacados/laura-zapatero-cambia-look-20131025.html>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>14</sup> «Cuore publica fotos de una hija de Rodríguez Zapatero de fiesta» [en línea], disponible en: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/gente/mario-casas-maria-valverde-amor-mexico-3177955>> [Último acceso: 30/03/2017].

Esto le ha facilitado las cosas para firmar un contrato como becaria en el departamento de producción de la cadena Real Madrid Televisión»<sup>15</sup>.

Como si de un acontecimiento premonitorio se hubiese tratado, como si lo *a priori* considerado *anecdótico* hubiese sufrido su propia inversión, aquella imagen con Obama volvía al recuerdo tras más de un lustro para presentarse como un *símbolo repleto de significado*, como la referencia de un momento que habría marcado para siempre las vidas de dos jóvenes. Pero nada que ver con el ámbito de la política, del que aquella imagen tan solo había partido: las dos hijas de «ZP», próximas a la senda de su madre –soprano, flautista y profesora de música–, decidirían hacer de la fotografía, del vídeo, de la interpretación, de la comunicación mediática en definitiva –expresión artística contemporánea por excelencia–, su terreno profesional predilecto. Para ello, según ha seguido informando la prensa, sus padres las han apoyado por completo subvencionándoles, muy lícitamente, el coste de unos estudios a la altura de aquellas quienes consiguieron poner del revés, y tan solo con su presencia en el lugar y en el momento precisos, los parámetros de la comunicación política<sup>16</sup>. La vía creativa, siempre responsable de nuevos márgenes más abiertos y menos nítidos, encuentra en el caso de Alba y Laura, no siempre bien comprendido<sup>17</sup>, sus últimos derroteros. La historia que rodea a la imagen por la que las dos adolescentes góticas se convirtieron en

---

<sup>15</sup> «Las dos hijas *artistas* de Zapatero» [en línea], disponible en: <[http://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2015-01-29/la-vocacion-artistica-de-las-hijas-de-zapatero\\_642425/](http://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2015-01-29/la-vocacion-artistica-de-las-hijas-de-zapatero_642425/)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>16</sup> «La educación (privada y cara) de las hijas de Zapatero» [en línea], disponible en: <[http://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2015-02-20/la-educacion-privada-y-cara-de-las-hijas-de-zapatero\\_715184/](http://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2015-02-20/la-educacion-privada-y-cara-de-las-hijas-de-zapatero_715184/)> [Último acceso: 30/03/2017]; «La hija pequeña de Zapatero trabaja como fotógrafa» [en línea], disponible en: <<http://www.abc.es/estilo/gente/20150128/abci-huja-zapatero-fotografa-201501281259.html>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Las hijas artistas de Rodríguez Zapatero [FOTOS]» [en línea], disponible en: <<http://www.ellahoy.es/famosos/articulo/las-hijas-artistas-de-rodriguez-zapatero-fotos/206031/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «¿Qué fue de las hijas de José Luis Rodríguez Zapatero?» [en línea], disponible en: <<http://www.semana.es/que-fue-de-las-hijas-de-jose-luis-rodriguez-zapatero-20150206-00230057/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Laura, la hija de Zapatero, de gótica a artista audiovisual» [en línea], disponible en: <<http://www.elmundo.es/loc/2014/02/15/52fe60f8ca4741e4018b4585.html>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Zapatero: su hija Laura ficha por una agencia de comunicación» [en línea], disponible en: <<http://informalia.economista.es/informalia/actualidad/noticias/7818005/09/16/Zapatero-su-hija-Laura-ficha-por-una-importante-agencia-de-publicidad.html>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>17</sup> «De la foto de góticas al *coitus interruptus* como *youtuber*: los desastres mediáticos de las hijas de ZP» [en línea], disponible en: <[http://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2015-12-01/de-la-foto-de-goticas-al-coitus-interruptus-como-youtuber-los-desastres-mediaticos-de-las-hijas-de-zapatero\\_1111069/](http://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2015-12-01/de-la-foto-de-goticas-al-coitus-interruptus-como-youtuber-los-desastres-mediaticos-de-las-hijas-de-zapatero_1111069/)> [Último acceso: 30/03/2017].

personajes mediáticos, resulta ser de hecho la verdadera historia de nuestro tiempo: pretendidamente *irrepetible*, pero finalmente *reproducible*.

Lo primero porque, como se ha podido saber en los últimos años, el propio ZP y su partido, el PSOE, hicieron todo lo posible por borrar la imagen de la red tras su publicación; un auténtico ejercicio de *auto-damnatio memoriae*, de *muerte en vida*. Una empresa tan arriesgada que cuando parecía estar cerrándose por fin el círculo, apagándose la estela de aquella imagen problemática para que Alba y Laura pudiesen brillar con luz propia como artistas audiovisuales, las noticias sobre su desastroso intento de prohibición devolvían la imagen al candelero informativo: «El PSOE contrató al informático de la Púnica para acabar con la imagen de góticas de las hijas de ZP»<sup>18</sup>, o, lo que fue casi más alarmante, «Zapatero fichó al experto web de Púnica para enseñar a sus hijas a usar *Facebook* y *Twitter*»<sup>19</sup>. La derecha mediática española, acorde con una cultura en la que no existe la redención, vuelve siempre a la carga, y especialmente en un contexto en que el principal grupo político que la representa, el Partido Popular, dedica grandes esfuerzos a excavar su propia salida en el callejón ciego de la *corrupción*. El contexto actual, en que el poder oculto *tras, ante y en* la esfera mediática se encuentra sufriendo la mayor crisis de representación de toda su historia, es quizá el momento en que los medios se han vuelto más *peligrosos*: ellos son sus mayores enemigos al descubrir con orgullo, coaccionados por su propia simulación ideológica, el sistema corrupto que los ampara. Como comentaba Debray: «Transmitir la rectificación o el desmentido, efectuar a tiempo la corrección de imagen: esta guerrilla de vanidades ya no es la comedia del poder sino su tragedia» (1995: 95), explicando más adelante:

Un Estado *demasiado* atado a la trascendencia, confidente de Dios o de la Historia, expone a sus súbditos a la represión generalizada. Comunismo, islamismo. Un Estado que ya no se refiera a *ninguna* trascendencia, simple prestatario de servicios, se expone él mismo a la depresión generalizada. Se corrompe por ósmosis, sin saberlo. Liberalismo triun-

---

<sup>18</sup> «El PSOE contrató al informático de la Púnica para acabar con la imagen de góticas de las hijas de ZP» [en línea], disponible en: <<http://www.libertaddigital.com/espana/2015-10-16/el-psoe-contrato-al-informatico-de-la-punica-para-acabar-con-las-imagenes-goticas-de-las-hijas-de-zapatero-1276559273/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>19</sup> «Zapatero fichó al experto web de Púnica para enseñar a sus hijas a usar *Facebook* y *Twitter*» [en línea], disponible en: <[http://www.elconfidencial.com/espana/2016-01-06/zapatero-ficho-al-experto-web-de-punica-para-ensenar-a-sus-hijas-a-usar-facebook-y-twitter\\_1131099/?utm\\_source=dlvr.it&utm\\_medium=facebook](http://www.elconfidencial.com/espana/2016-01-06/zapatero-ficho-al-experto-web-de-punica-para-ensenar-a-sus-hijas-a-usar-facebook-y-twitter_1131099/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=facebook)> [Último acceso: 30/03/2017].

fante, socialismo resignado. Se somete a las normas de lo solvente y lo visual. Cediendo a las tiranías conjuntas del ojo y el oro, sucumbe a esas máquinas banales que no saben sino representar lo que es, no el deber ser, utopía o valor: las cámaras (1995: 173).

En nuestra historia, el silogismo es bastante claro: porque una trama de corrupción como la «Púnica» afecta a un partido político como el PP, también afecta a un partido como el PSOE, garante igualmente del sistema en que la existencia de dicha trama y de un tipo de partido político *corrupto por definición* es posible. Una circularidad que, al darse además en un ámbito separado de la realidad, en aquello que Jean Baudrillard denominase «hiperrealidad», apenas sufre las sanciones que, en términos ético-prácticos, merecería. «Y todo ello –como comentaba Jameson– resulta más palmario si nos preguntamos por el estatuto del moralista y del crítico de la cultura: el primero, como todos nosotros, está tan profundamente inmerso en el espacio posmoderno, tan intrínsecamente afectado e infectado por sus nuevas categorías culturales, que ya no puede permitirse el lujo de la crítica ideológica a la antigua, la indignada denuncia moral de lo otro» ([1984] 1995: 103). Al contrario, la circularidad tanto de la imagen de 2009 como de la realidad social actual se muestra abiertamente, sin tapujos, demostrando que las interpretaciones oficiales suscitadas por aquella en el momento de su aparición se quedaron en efecto bastante cortas: «El objetivo de ese contrato –se reconocería seis años después– era contrarrestar la avalancha de burlas que había provocado en Internet el aspecto gótico que Laura y Alba exhibían en la célebre fotografía»<sup>20</sup>.

En cuanto al segundo rasgo apuntado, el de la *reproductibilidad*, cabe decir sencillamente que se trata de una imagen reproducible, no ya por encontrarse en todas las pantallas a través de las que ha sido buscada tras su difusión en red, sino sobre todo por disfrutar de esa potestad única de operar como modelo que tan solo poseen las grandes historias: las propias hijas de Barack y Michelle Obama, los risueños americanos de aquella inolvidable foto, acabaron conectando con las hijas de Sonsoles y ZP mediante la que podría ser interpretada como una nueva versión de la imagen. Quién podía imaginar que unas simples minifaldas en el Día de Acción de Gracias de 2014

---

<sup>20</sup> «El PSOE pagó 52.000 euros al informático de la Púnica para limpiar la imagen en la red de las hijas góticas de ZP» [en línea], disponible en: <<http://okdiario.com/espana/psoc-pago-52-000-euros-al-informatico-de-punica-limpiar-imagen-red-de-hijas-goticas-de-zp-10620>> [Último acceso: 30/03/2017].

harían causar a Natasha y Malia un revuelo semejante al protagonizado por sus antiguas homólogas españolas<sup>21</sup>; como si ambas hubiesen quedado entonces con ganas de salir también en la foto y, solo reproduciendo una situación *antipolítica*, hubiesen podido calmar sus ansias de espectáculo. Un hecho que nos habla al fin de una suerte de *nosotros cosificado*, que se reproduce en su propio medio natural, la hiperrealidad extrema que comporta hoy la esfera mediática en su estatuto digital. La imagen como singularidad, más allá de su trasvase a un formato de recepción colectiva, como era el cine para Benjamin, ha vuelto a mutar apoyándose en Internet. La imagen –incluso la imagen estática, como es el caso– encuentra ahora su potencial político, no solo en su «expectación simultánea» –como subrayaba José Luis Brea ([2004] 2009: 35)–, sino más específicamente en la fluidez de su distribución, de la que los propios receptores son ahora directamente responsables. De esta forma, casos como estos demuestran que las imágenes siguen constituyendo hoy historias cautivadoras, pero sobre todo que en la actual fase de «reproductibilidad técnica», la naturaleza «transmediática» que estas poseen, propia del nuevo paradigma cultural de la «convergencia» (Jenkins, 2008), hace de estas mismas historias relatos inacabados y dispuestos a ser replanteados en cualquier momento. En tanto que «mediación efectiva», como decía Debray, la imagen es una cadena de sentido que nunca deja de generar «acción y reacción» (1994a: 14-15).

Una circunstancia que repercute inevitablemente, llevándola a un período de profunda crisis, en la lógica de la *representatividad* moderna, donde aún se inscribe la mayor parte de la comunicación política: «La fotografía digital –decía Byung-Chul Han remitiéndose sin reconocerlo a Baudrillard– cuestiona radicalmente la verdad de la fotografía. Pone fin definitivamente al tiempo de la representación. Marca el final de lo real. En ella no está contenida ninguna indicación del referente real. Así, la fotografía digital se acerca de nuevo a la pintura: *Ceci n'est pas un pipe (esto no es una pipa)*. Como *hiperfotografía* presenta una *hiperrealidad* que ha de ser más real que la realidad» (2014b: 92-93). En el *diluvio audiovisual* actual, las imágenes, hacia las cuales se huye porque se saben más perfectas –incluso más perfectamente escandalosas– que la realidad, flotan de manera rizomática y eterna en la memoria digital de Internet, que es la nuestra propia como individuos del siglo XXI, transformando las narrativas cerradas sobre las que hasta entonces habíamos venido

---

<sup>21</sup> «Las hijas de Obama evocan la polémica de las de Zapatero» [en línea], disponible en: <[http://www.vanitatis.elconfidencial.com/celebrities/2014-12-03/las-hijas-de-obama-evocan-la-polemica-de-las-de-zapatero\\_531677/](http://www.vanitatis.elconfidencial.com/celebrities/2014-12-03/las-hijas-de-obama-evocan-la-polemica-de-las-de-zapatero_531677/)> [Último acceso: 30/03/2017].

construyendo nuestras respectivas realidades. Sin embargo, puede que los medios digitales, por nutrir en exceso esa hiperrealidad autorreferencial, que directamente presenta la apariencia como real, eludiendo la muerte, constituyan hoy una frontera entre lo real y su representación aún más impenetrable que la de los medios analógicos. El estudio de cualquier problemática en la que estén presentes los ámbitos de la política, la estética y la comunicación, solo será posible teniendo en cuenta esta premisa.



**Fig. 1.** Zapatero y familia con el matrimonio Obama (2009).

## 0.2.- Ni del *panóptico* ni de la «vigilancia líquida»

En estas nuevas relaciones de poder, lo que cambia no es la desigualdad de los términos (el receptor sigue teniendo una capacidad limitada frente al emisor; el consumidor frente al productor) sino el juego, el modo de relación. La relación de poder no está ahora centrada en la anulación del poder del otro. Dicha relación se dirige en cambio a la integración del poder del otro, de su capacidad inevitable para modificar y construir el sentido, incluso a la integración de sus valores particulares (la libertad es hoy un presupuesto fundamental de la industria de la comunicación en sus estrategias de globalización) para invitarlo, para seducirlo a jugar un juego que de antemano tiene perdido (Rosales, 2002: 242).

La encrucijada que conforman política, estética y comunicación, resulta ser un terreno inespecífico y en constante transformación. Una circunstancia que, al menos en parte, podría justificar el hecho de que los primeros pensamientos que el sentido común alimenta sobre alguno de los temas inscritos en dicha intersección estén contaminados por el pesimismo y el agotamiento creativo, por un fundamentalismo crítico que tiene algunos de sus anclajes más importantes en las reflexiones desarrolladas por los autores pertenecientes o vinculados a la Escuela de Frankfurt. Al consultar la bibliografía específica existe de hecho cierta sensación de que los *apocalípticos*, tomando como referencia la famosa obra de Umberto Eco ([1968] 1984), han ganado la partida a los *integrados*<sup>22</sup>. Como si *vender miedo*, disolviéndolo precisamente en el sentido común, fuese más rentable que vender o difundir cualquier otra cosa. El propio Marshall McLuhan se atrevió a diagnosticar en 1964 que: «La tecnología eléctrica ya está dentro de nuestros muros y estamos embotados, sordos, ciegos y mudos ante su encuentro con la tecnología de Gutenberg» ([1964] 1996): 38). Algo muy parecido a lo que ocurre hoy con los medios digitales, consecuencia, según podría intuirse, de una incapacidad de comprender holísticamente, como defendiese Thomas Kuhn hace ya varias décadas ([1962] 2010), los cambios de *paradigma*. En esta línea cabría ubicar a *filósofos*

---

<sup>22</sup> Reivindicando frente a ello la atención hacia el «placer de la recepción», comentaba Emilio Rosales: «Que esta actitud encaminada a desmontar el relato, a descubrir su secreto, a romper sus velos antes que a perderse entre su magia y su asombro, se haya privilegiado y absolutizado en las Teorías sobre la recepción de los mensajes estéticos por encima de actitudes más irracionales, más emocionales, quizá se deba a que se trata, en definitiva, de la actitud que ha caracterizado precisamente al ejercicio de la crítica estética y literaria» (2002: 266).

*mediáticos* como Byung-Chul Han: «Cojeamos tras el medio digital, que, por debajo de la decisión consciente, cambia decisivamente nuestra conducta, nuestra percepción, nuestra sensación, nuestro pensamiento, nuestra convivencia. Nos embriagamos hoy con el medio digital, sin que podamos valorar por completo las consecuencias de esta embriaguez. Esta ceguera y la simultánea obnubilación constituyen la crisis actual» (2014b: 11).

Ejemplos igualmente válidos de la repetición incesante de este tipo de actitudes a la hora de abordar y presentar el impacto tecnológico en las sociedades son una serie de trabajos publicados en los últimos años por grandes intelectuales, dedicados específicamente a la problemática de la *vigilancia*. Remontándose a la metáfora del Estado imaginado por Orwell y del panóptico de Bentham explicado por Michel Foucault, todos ellos coinciden tanto en un diagnóstico apocalíptico como en una falta de ideas casi naif para solucionar la situación que denuncian: Zygmunt Bauman y David Lyon (2013; Lyon, 1995), Armand Mattelart y André Vitalis (2015), Ignacio Ramonet (2016), etc. La ausencia en todos ellos de un análisis *aún más* global y complejo se refleja, por ejemplo, en el olvido de que cualquiera de las partículas de aquella «microfísica del poder» foucaultiana contiene en sí misma un resorte para accionar la resistencia. La mayor novedad aportada por el modelo comunicativo actual no es, en este sentido, su *gran capacidad para la vigilancia*, que después de todo ya existía antes, sino más bien el ofrecimiento de una serie de posibilidades para desvelar, precisamente, la naturaleza real tanto de la vigilancia como, en general, de la actual crisis del Estado del Bienestar y del discurso que la sostiene: si bien todo parece remitir a mecanismos de dominación que siguen intentando pasar desapercibidos, ahora estos son denunciados en Internet desde prácticamente el mismo momento en que se despliegan; si bien el desconcierto social sigue siendo producido estratégicamente con el fin de propiciar situaciones que justifiquen recortes de las libertades individuales y colectivas, hoy existe la posibilidad de tomar plena conciencia de ello pues cualquier individuo tiene a su disposición medios para intentar revertir esa situación de control. Los últimos años, de hecho, han sido especialmente productivos en lo que respecta a la aparición de ciertas teorías que señalan y exigen responsabilidades a individuos y organismos concretos allí donde los medios informativos convencionales jamás lo habían hecho. Figuras como las de Thierry Meysan o Julian Assange, por mencionar algunas de las más conocidas internacionalmente, han lanzado algunas hipótesis al respecto de sucesos

como los del atentado de *Charlie Hebdo*, teorías calificadas de *conspiranoicas* por el pensamiento hegemónico, que sin embargo se producen y reproducen cada vez con más frecuencia<sup>23</sup>. Voces díscolas cuya importancia, en relación a la construcción del discurso o la cultura política actual, no reside exactamente en su contenido o rigurosidad –tantas veces puesta en entredicho–, sino en la facilidad y la rapidez con que circulan a través de las redes sociales de Internet. Una circunstancia que, no solo permite, sino que obliga a cada usuario, a cada individuo presente y activo en la red, a seleccionar de entre toda la cantidad de información a la que está inevitablemente expuesto aquellos elementos que cree válidos para incorporar a su propia visión del mundo y así, indirectamente, mediante la ampliación de su sentido crítico, transformar la visión colectiva<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Tanto Meyssan como Assange se han preocupado de deconstruir este tipo de acontecimientos, llegando incluso a cuestionar con argumentos más o menos contundentes la propia naturaleza yihadista de los mismos y a plantear todo tipo de interrogantes: «El secretismo –apuntaba este último– genera corrupción, pero también engendra incompetencia, y los servicios secretos franceses no son una excepción a esta regla. En esta ocasión el Estado de seguridad francés ha tratado de presentar a los asesinos como supervillanos con el fin de ocultar su propia incompetencia» («Las dudas de Julian Assange sobre el caso Charlie Hebdo» [en línea], disponible en: <<http://www.elciudadano.cl/2015/01/11/138480/las-dudas-de-julian-assange-sobre-el-caso-charlie-hebdo-2015/>> [Último acceso: 30/03/2017]. Véanse también: «¿Quién está detrás del atentado contra Charlie Hebdo?» [en línea], disponible en: <<http://www.voltairenet.org/article186413.html>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Masacre en París... algo no cuadra...» [en línea], disponible en: <<https://falsasbanderas.wordpress.com/2015/11/17/masacre-en-paris-algo-no-cuadra/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Terroristas olvidadizos y pasaportes indestructibles» [en línea], disponible en: <<http://astillasderealidad.blogspot.fr/2015/11/terroristas-olvidadizos-y-pasaportes.html?spref=fb>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Atentado de París: 13 preguntas y 24 reflexiones» [en línea], disponible en: <<http://blogs.publico.es/puntoyseguido/3045/atentado-de-paris-13-preguntas-y-24-reflexiones/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Un extraño patrón asociado a atentados terroristas» [en línea], disponible en: <<http://astillasderealidad.blogspot.fr/2015/11/un-extraño-patrn-asociado-atentados.html>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>24</sup> Así, por ejemplo, han sido tantas las informaciones que han vinculado a Estados Unidos con los más diversos altercados a nivel internacional, desde prácticamente el 11-S, que cuesta creer que nada de ello sea cierto. Véanse: «Trece años después del 11 de Septiembre, persiste la ceguera» [en línea], disponible en: <<http://iniciativadebate.org/2014/09/15/trece-anos-despues-del-11-de-septiembre-persiste-la-ceguera/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «“Top Secret”: Las inéditas fotos y amenazas de Bush durante la masacre del 11-S» [en línea], disponible en: <<http://www.elciudadano.cl/2014/09/13/114920/top-secret-las-ineditas-fotos-y-amenazas-de-bush-durante-la-masacre-del-11-s/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «EE. UU. entra en modo pánico», [en línea], disponible en: <<https://elrobotpescador.com/2016/04/28/eeuu-entra-en-modo-panico/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «¿Prefirió EEUU el dinero antes que evitar los atentados terroristas? Un documental pone en duda la labor del gobierno americano», [en línea], disponible en: <[http://www.lasexta.com/noticias/cultura/prefirio-eeuu-dinero-antes-que-evitar-atentados-terroristas-documental-pone-duda-labor-gobierno-americano\\_201605015728ac394beb28b947c3f49d.html#](http://www.lasexta.com/noticias/cultura/prefirio-eeuu-dinero-antes-que-evitar-atentados-terroristas-documental-pone-duda-labor-gobierno-americano_201605015728ac394beb28b947c3f49d.html#)> [Último acceso: 30/03/2017]; «Arabia Saudita contraataca: amenaza con hacer públicos los informes que acusan a la Casa Blanca de haber conspirado para derribar las torres gemelas» [en línea], disponible en: <<http://mauisaac.blogspot.com.es/2016/05/arabia-saudita-contraataca-amenaza-con.html>> [Último acceso: 30/03/2017].

En ocasiones, han sido de hecho algunos de los propios personajes implicados quienes, consciente o inconscientemente, han dado algunas pistas sobre la verdad oculta o tergiversada tras los discursos mediáticos, posiblemente debido a presiones y a la intensidad de la exposición mediática a la que están sometidos. Hillary Clinton o Tony Blair son tan solo algunos de ellos<sup>25</sup>. Otras veces, en cambio, los acontecimientos recuerdan de manera sospechosa a escándalos o montajes pasados que ya fueron revelados<sup>26</sup>, o directamente consisten en especulaciones que intentan robar alguna parcela de atención al espectador, pero que a veces acaban convenciendo incluso a periodistas tan respetados como Seymour Hersch de *The New York Times* (por ejemplo, a propósito de las dudas sobre la muerte de Osama bin Laden)<sup>27</sup>. En los últimos tiempos, uno de los temas favoritos ha sido lógicamente el del papel desempeñado por Estados Unidos en la creación tanto de Al Qaeda como del Estado Islámico<sup>28</sup>, en

---

<sup>25</sup> «Hillary Clinton: “Financiamos mal a rebeldes sirios y surgió Estado Islámico”» [en línea], disponible en: <<https://actualidad.rt.com/actualidad/view/136648-clinton-ayuda-rebeldes-sirios-estado-islamico>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Tony Blair pide perdón por la “errónea” información que condujo a la invasión de Irak» [en línea], disponible en: <[http://www.infolibre.es/noticias/mundo/2015/10/25/tony\\_blair\\_pide\\_perdon\\_por\\_quot\\_erronea\\_quot\\_informacion\\_que\\_condujo\\_invasion\\_irak\\_39700\\_1022.html](http://www.infolibre.es/noticias/mundo/2015/10/25/tony_blair_pide_perdon_por_quot_erronea_quot_informacion_que_condujo_invasion_irak_39700_1022.html)> [Último acceso: 30/03/2017]; «La realidad del terrorismo yihadista internacional» [en línea], disponible en: <<http://www.elvorticeradio.com/la-realidad-del-terrorismo-yihadista-internacional/#.VzZiPCOLT-k>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>26</sup> «Sobre la difusión del vídeo del asesinato de James Wright Foley» [en línea], disponible en: <<http://iniciativadebate.org/2014/08/27/sobre-la-difusion-del-video-del-asesinato-de-james-wright-foley/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>27</sup> «Más dudas sobre el relato oficial de la muerte de Bin Laden» [en línea], disponible en: <[http://www.lanacion.com.ar/1837936-mas-dudas-sobre-el-relato-oficial-de-la-muerte-de-ben-laden?utm\\_campaign=Echobox&utm\\_medium=Echobox&utm\\_source=Facebook](http://www.lanacion.com.ar/1837936-mas-dudas-sobre-el-relato-oficial-de-la-muerte-de-ben-laden?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Echobox&utm_source=Facebook)> [Último acceso: 30/03/2017]; «Nueva teoría sobre el asesinato de Osama Bin Laden remece a Estados Unidos y al mundo» [en línea], disponible en: <<http://www.elciudadano.cl/2015/10/22/224481/nueva-teoria-sobre-asesinato-de-osama-bin-laden-remece-a-estados-unidos-y-al-mundo/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Cinco años después de la muerte de Bin Laden, la CIA la tuitea *en directo*» [en línea], disponible en: <[http://www.huffingtonpost.es/2016/05/02/tuits-cia-cinco-anos-bin-laden\\_n\\_9819062.html?ncid=fbklnkeshpmsg00000001](http://www.huffingtonpost.es/2016/05/02/tuits-cia-cinco-anos-bin-laden_n_9819062.html?ncid=fbklnkeshpmsg00000001)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>28</sup> «Paso a paso: cómo EE.UU. creó al Estado Islámico» [en línea], disponible en: <<http://tercerainformacion.es/spip.php?article94775>> [Último acceso: 30/03/2017]; «EE.UU y la creación del terrorismo yihadista» [en línea], disponible en: <<http://www.elvorticeradio.com/ee-uu-y-la-creacion-del-terrorismo-yihadista/#.VzNnNYSLTIW>> [Último acceso: 30/03/2017]; «La realidad del terrorismo yihadista internacional» [en línea], disponible en: <<http://www.elvorticeradio.com/la-realidad-del-terrorismo-yihadista-internacional/#.VzZiPCOLT-k>> [Último acceso: 30/03/2017]. Contra este tipo de reflexiones ni siquiera sirve el hecho de que Estados Unidos invierta cada día casi 12 millones de dólares en la lucha contra el Daesh («EE.UU gasta casi 12 millones de dólares al día en operaciones contra DAESH en Siria e Irak» [en línea], disponible en: <<http://www.informacionsensible.com/news/9143/EE.UU-gasta-casi-12-millones-de-dolares-al-dia-en-operaciones-contra-DAESH-en-Siria-e-Irak/>> [Último acceso: 30/03/2017].

relación al cual cabría destacar textos como el de Tom Engelhardt, donde el autor fantaseaba con la idea de la creación de una especie de «califato estadounidense» atendiendo a la existencia de un completo corpus visual *propio* (conformado por vídeos y fotografías de torturas, vejaciones, asesinatos de civiles y reporteros, etc.), que nada tendría que *envidiar* al utilizado por el Estado Islámico para sembrar y difundir el miedo<sup>29</sup>.

En estas tesisuras, volviendo al tema de la vigilancia, lo más urgente no sería sino constatar que en la era del *espionaje total* hay también sitio para la *contravigilancia*, especialmente representada por lo que se conoce como las prácticas *hacker*, garantes de toda una nueva ética basada en un principio de compartición total de la información (Himanen, 2002; Levy, 2010). Resultan casi románticas las formas en que los malintencionadamente llamados *piratas informáticos* han venido acumulando y ejerciendo nuevas formas de resistencia. Asumiendo un rol de *Robin Hood* renovado, en la cultura neoliberal son muchos quienes centran su trabajo informático en la creación y descubrimiento de vías para atacar o contrarrestar las acciones de los bancos, elevados durante mucho tiempo a la categoría de *demiurgos*<sup>30</sup>. Un terreno, el del hackeo, en el

---

<sup>29</sup> Al fin y al cabo, lo cierto es que, como expresaba Engelhardt con ironía, nada resulta tan estimulante para los Estados Unidos como enemigo a su altura: «No todos los días se tiene a un enemigo al que su presidente pueda denominar “cáncer”; al que su secretario de estado pueda llamar el “rostro” de la “maldad más fea, salvaje, inexplicable, nihilista y sin valores” a la que “hay que destruir”; que su secretario de defensa pueda denunciar por “bárbaro” y desprovisto del menor “nivel de decencia, de conducta humana responsable... una amenaza inminente para todos nuestros intereses, ya sea en Iraq o en cualquier otro lugar”; que tu presidente de la junta de estado mayor pueda describir como “organización que tiene una visión estratégica apocalíptica del fin del mundo a la que habrá finalmente que derrotar”; ni que un general retirado y antiguo comandante de las fuerzas estadounidenses en Afganistán pueda tildar de “flagelo... más allá de los límites de la humanidad [que]... hay que erradicar”» («Sus vídeos y los nuestros, su “califato” y el nuestro» [en línea], disponible en: <<http://iniciativadebate.org/2014/09/07/sus-videos-y-los-nuestros-su-califato-y-el-nuestro/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>30</sup> «Un nuevo ataque de piratas informáticos *pone en jaque* a 11.000 bancos» [en línea], disponible en: <<http://www.informacionsensible.com/news/9084/Un-nuevo-ataque-de-piratas-informaticos-pone-en-jaque-a-11.000-bancos/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Un hacker descubre un fallo de aplicación móvil por el que se podía extraer todo el capital de un banco» [en línea], disponible en: <<http://www.informacionsensible.com/news/9145/Un-hacker-descubre-un-fallo-de-aplicacion-movil-por-el-que-se-podia-extraer-todo-el-capital-de-un-banco/>> [Último acceso: 30/03/2017]. Según David Sarabia, quien reflexionaba a partir de un sonado caso en que el FBI debió recurrir a los servicios de un hacker para descifrar el móvil de un terrorista, podrían identificarse hasta tres perfiles distintos de hacker atendiendo a sus objetivos o intereses: los hackers de «sombbrero blanco», los que de forma altruista o contratados por alguna empresa de ciberseguridad buscan, descubren e investigan agujeros de seguridad en el software, notificando los resultados a los responsables del producto para que puedan ser reparados; de «sombbrero negro», aquellos que buscan las fallas de seguridad del software y las aprovechan en beneficio propio beneficio, verdaderos ciberladrones que roban todo tipo de datos para comercializar muchas veces con ellos; y de «sombbrero gris» (los que habrían ayudado al FBI en el caso mencionado),

que uno de los agentes más significativos es sin duda alguna el movimiento activista Anonymous, fácilmente reconocible por la adopción de una estética misteriosa desarrollada en torno a la máscara del célebre Guy Fawkes, diseñada por el dibujante de cómics David Lloyd y muy difundida a partir de la aparición de la película *V de Vendetta* (2005)<sup>31</sup>. La naturaleza virtual de este grupo, en el sentido de que opera sobre todo por Internet –aunque recientemente ha dado algunos saltos hacia *fuera de las pantallas*–, supone de entrada una actualización de las formas de la lucha social y de resistencia política tradicionales, permitiendo además constituirse como un fenómeno mundial y presente en los contextos más variados (Coleman, 2016)<sup>32</sup>. Además de

---

los intermedios, aquellos mercenarios que se dedican a descubrir errores en el código para advertir de ellos a los gobiernos, servicios de inteligencia, militares o la policía, a cambio de una buena recompensa («Los hackers llevan sombrero blanco, gris y negro» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/cultura/tecnologia/privacidad/hackers-llevan-sombrero-blanco-negro\\_0\\_505349668.html](http://www.eldiario.es/cultura/tecnologia/privacidad/hackers-llevan-sombrero-blanco-negro_0_505349668.html)> [Último acceso: 30/03/2017]).

<sup>31</sup> Como su propia denominación sugiere, se trata de un grupo de hackers desinteresados en la noción de *sujeto* –uno de los pilares del discurso neoliberal– y preocupados, en cambio, por todo tipo de problemáticas relativas a la libertad de expresión y a los derechos humanos. En este sentido, puede llamar especialmente la atención el profundo interés mostrado recientemente por agentes como Anonymous hacia el fomento de una educación en las artes del *hackeo* («El hacker que se coló en el sistema de Hacking Team explica cómo lo hizo» [en línea], disponible en: <<http://www.informacionsensible.com/news/8821/El-hacker-que-se-colo-en-el-sistema-de-Hacking-Team-explica-como-lo-hizo/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Anonymous crea una escuela online para futuros hackers de todo el mundo» [en línea], disponible en: <[http://cadenaser.com/ser/2016/04/22/ciencia/1461345763\\_197481.html](http://cadenaser.com/ser/2016/04/22/ciencia/1461345763_197481.html)> [Último acceso: 30/03/2017]).

<sup>32</sup> Asimismo, en el contexto español ha sido especialmente sonado el caso por el cual fueron detenidos en 2011 tres activistas de Anonymous por pertenecer, según explicaba el sumario de 1.600 folios revelado cinco años después, a «grupo criminal» y por haber ocasionado unos ataques a la Junta Electoral Central para entorpecer el proceso electoral, incluyendo como objetivos las respectivas webs del Congreso y del sindicato UGT. Unos daños peritados en 700 euros, por los cuales la Fiscalía solicitaba una pena de más de cuatro años de cárcel para cada uno de los arrestados. Pero lo más interesante han sido sin duda alguna los tintes cómicos que han rodeado todo el proceso desde que el día 10 de junio de 2011 el *community manager* de la Policía Nacional *twitease* el siguiente mensaje a primera hora de la mañana: «Desarticulada la cúpula de la organización *hacktivista* Anonymous en España». Con una puesta en escena propia de las operaciones especiales, la comparecencia de dos orgullosos comisarios jefes ese mismo día terminó de pintar el ridículo según muchos internautas: discos duros, ordenadores y una máscara de Guy Fawkes, para intentar vender la importancia del desmantelamiento de una peligrosa organización cibercriminal y antisistema. Sin embargo, teniendo en cuenta lo dudoso de algunas de las actuaciones policiales durante la investigación (parece ser por ejemplo que, de manera infiltrada, se animó activamente la realización de los ataques; véase: «¿Delito o “chapuza policial”? Arranca el juicio a la *cúpula* española de Anonymous» [en línea], disponible en: <[http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2016-05-06/arranca-el-juicio-a-la-supuesta-cupula-espanola-de-anonymous\\_1195494/](http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2016-05-06/arranca-el-juicio-a-la-supuesta-cupula-espanola-de-anonymous_1195494/)> [Último acceso: 30/03/2017]), es preciso abrir el objetivo para apreciar bien el problema: «El contexto –como decían José Precado y Pedro Águeda– es importante para entender los arrestos y la publicidad que quiso darle la Policía: por aquellos días la Puerta del Sol y otras plazas españolas llevaban casi un mes tomadas por el movimiento 15M» («El primer juicio contra “Anonymous”: cuatro años de cárcel para tres jóvenes por daños de 700 euros» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/politica/primer-juicio-Anonymous-carcel-danos\\_0\\_515499239.html](http://www.eldiario.es/politica/primer-juicio-Anonymous-carcel-danos_0_515499239.html)>

bancos e instituciones gubernamentales, no debe sorprender que uno de los blancos favoritos de Anonymous de los últimos años, por supuesto junto con personajes como Donald Trump, haya sido el Estado Islámico, y que, como objetivo específico, se haya centrado en dismantelar su actividad propagandística mediante diferentes estrategias a través de Internet, elemento fundamental de alimentación para la organización terrorista.

Una línea de acción que penetra ya de lleno en el complejo mundo de la *guerra cibernética*, y que, paradójicamente, es compartida también por los Estados Unidos<sup>33</sup>, gran potencia mundial de la cibervigilancia y al mismo tiempo víctima de ciberataques del ISIS –o Daesh– a sus propios departamentos gubernamentales (de Estado, de Seguridad Nacional, de Defensa, etc.), donde el «Califato Cibernético Unido» ha encontrado gran cantidad de información relativa a decenas de sus empleados, con la cual habría confeccionado una «lista de la muerte»<sup>34</sup>. Todos estos hechos, en definitiva, no sirven sino para ejemplificar la necesidad de un distanciamiento teórico respecto a aquellas posiciones negativas que durante mucho tiempo han interpretado la realidad a partir de una lógica crítica-dicotómica demasiado estricta: no se trata simplemente de que *nos vigilen*, sino también de que nosotros mismos, gracias a las herramientas hoy existentes, podemos *vigilarlos*. Así lo ha defendido por ejemplo Francisco J. García Ull en su tesis doctoral sobre el uso de las *cookies* por parte de los principales cibermedios generalistas y sus importantes implicaciones para la redefinición de la privacidad en el contexto español: «Los propios mecanismos de control –afirmaba el autor– pueden convertirse en tecnologías de libertad cuando se reformulan las relaciones de poder en el sistema. Para esto es necesario que el usuario conozca el potencial de las herramientas de que dispone. Y su lugar en la red» (2015: 721-722). Teniendo en cuenta perspectivas como esta, si algo representa la encrucijada *política-estética-comunicación* esto es sin duda la oportunidad de repensar los temas en términos de *ida y vuelta*, de dominación pero también de resistencia, deconstruyendo cada situación dentro de la complejidad en

---

[Último acceso: 30/03/2017]). Solo así puede comprenderse una operación, como esta, plagada de irregularidades y orquestada de forma que pudiera suponer un aviso a quienes en aquellos momentos comenzaban a plantearse la necesidad de *poner del revés* las instituciones.

<sup>33</sup> «Una nueva línea de combate: los ciberataques de EE.UU contra DAESH» [en línea], disponible en: <<http://www.informacionsensible.com/news/8880/Una-nueva-linea-de-combate-los-ciberataques-de-EE.UU-contra-DAESH/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>34</sup> «Hackers de DAESH *entran* en el Departamento de Estado de EE.UU. y revelan información de empleados» [en línea], disponible en: <<http://www.informacionsensible.com/news/8889/Hackers-de-DAESH-entran-en-el-Departamento-de-Estado-de-EE.UU.-y-revelan-informacion-de-empleados/>> [Último acceso: 30/03/2017].

que se inserta. Las preguntas, a lo largo de estos procesos, serían muy parecidas a la que se hacía Isaac Rosa: «Nos vigilan, bueno, ¿y qué?»<sup>35</sup>. Del mismo modo, García Canclini proponía superar el debate redirigiéndolo hacia otro punto:

Existe el riesgo de registrar solo que los medios se han vuelto grandes constructores de lo «real». Este regreso a la teoría de la manipulación en estudios actuales sobre videopolítica, aunque más sofisticado que aquella concepción conspirativa de los sesenta, presta poca atención a un efecto más radical: el vaciamiento de la esfera pública. Al erosionarse el pacto de verosimilitud con los medios, después de tantos engaños, de videoescándalos reemplazados semanalmente por otros videoescándalos de cualquier signo, la relación de los espectadores o lectores se anuda cada vez más en el registro del *entertainment*, la espectacular oquedad del sentido (2004: 16).

Como sugería Emilio Rosales en las palabras citadas al principio, la clave residiría finalmente en saber identificar los cambios en el «modo de relación» del poder, es decir, en percatarse de las nuevas formas en que el poder hoy vigila y, en general, ejerce y se excede en el resto de sus funciones. Y por ello mismo sería hoy preciso visitar una vez más los planteamientos foucaultianos sobre este asunto. Este fue el propósito de Gilles Deleuze en su famoso «Post-scriptum sobre las sociedades de control» ([1990] 2006), dedicado precisamente a reseñar algunas de las ideas de su colega. La invisibilidad, la persuasión, la seducción..., grandes temas para una *estética desdiciplinada*, constituyen, con toda seguridad, algunas de las cuestiones básicas para poder comprender todas las transformaciones culturales ocurridas a la luz del influjo de la esfera mediática. Después de todo, si por algo ha estado condicionada la estética en las últimas décadas ha sido por su presencia implícita o explícita en las teorías de muchos de los autores contemporáneos más conocidos (Debord, Foucault, Deleuze, Baudrillard, Lyotard, Debray, Rancière, Agamben, Lipovetsky, Negri y Hardt, Han, etc.). Sin embargo, ¿de qué forma concreta podría abordarse, por ejemplo, el fenómeno de la vigilancia en su

---

<sup>35</sup> «El domingo dormí a pierna suelta, y el lunes comí mientras leía la estupenda entrevista de Marta Peirano. Mi escándalo se consumió en el bar de la esquina con un par de indignadísimas cañas. Mi concienciación se esfumó a la hora de descargarme una nueva app (“he leído y acepto las condiciones de uso”, clic). Y mi disposición a denunciar, bueno, hay tantas injusticias en el mundo que uno nunca sabe por dónde empezar...» («Nos vigilan, bueno, ¿y qué?» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/zonacritica/snowden\\_vigilancia\\_6\\_494560571.html](http://www.eldiario.es/zonacritica/snowden_vigilancia_6_494560571.html)> [Último acceso: 30/03/2017]).

complejidad actual? ¿Con qué alternativas teóricas a su reducción *crítica-apocalíptica* podría contarse? Lo ideal, en términos metodológicos, sería encontrar un camino alejado de clichés como el del *panóptico* –hoy recurrido quizá en exceso– o el de la «vigilancia líquida». Al contrario, las claves para su análisis –si así pudieran llegar a considerarse– habría que buscarlas en su propio trazado fronterizo, intermedio y cambiante, rasgos presentes ya en la visión potencialmente relativizadora de cualquier *nativo digital*. Como defendiese Foucault en su famosa reflexión sobre la Ilustración: «Hay que escapar de la alternativa del afuera y del adentro; es preciso estar en las fronteras. Ciertamente, la crítica es el análisis de los límites y la reflexión sobre ellos» ([1984] 1999: 347). El criterio a seguir, dicho con otras palabras, sería el de intentar mirar de un modo descontaminado, más allá de las metáforas caducadas, adoptando una actitud abierta incluso a la coexistencia de varios paradigmas investigadores, especialmente de paradigmas aún no creados.

### **0.3.- La obra de arte en la época del «capitalismo artístico»**

Tal vez haya que considerar todo nuestro arte contemporáneo como un conjunto ritual para uso ritual, sin más consideración que su función antropológica, y sin referencia a ningún juicio estético. Habríamos regresado de ese modo a la fase cultural de las sociedades primitivas (el mismo fetichismo especulativo del mercado artístico forma parte del ritual de transparencia del arte) (Baudrillard, 1991a: 24).

Alberto Santamaría llamaba la atención sobre el hecho de que la Fundación Botín hubiese señalado «la falta de creatividad» como el mayor problema de la sociedad actual, como si no existieran los *rescates* a los bancos, los recortes, el paro o la precariedad laboral: «La creatividad –decía el autor–, tal y como la entienden las grandes instituciones y el gobierno, simplemente es una forma de construir modelos ajenos a la política. ¿No sería necesario acabar de una vez por todas con esta

creatividad? ¿No sería misión del artista llevar a cabo esa destrucción?»<sup>36</sup>. No es mera casualidad que *creatividad* sea una de las palabras mágicas en una cultura cuya principal estrategia discursiva consiste en reciclar significantes para incorporarlos a su particular flujo de intercambio infinito. Este es precisamente el marco en que la creatividad se encuentra con otras nociones igual de vacías, como las de *emprendimiento* o *juventud*, que le ayudan a acelerar su ritmo, alimentando el sistema de riego por el que circula. «¿Qué tiene de malo –se preguntaba Víctor Lenore– que las grandes marcas financien a creadores emergentes? Como en el caso de los antiguos mecenas, se establecen unos límites invisibles. El arte solía romper tabúes, cuestionar a los poderosos y expandir la percepción de la realidad, pero ahora parece centrado en hacer más atractivo el consumismo»<sup>37</sup>. Un ejemplo claro de esta *emergencia creativa* es el del partido político Podemos (que, por cierto, confió al artista Marcelo Expósito –con gran experiencia en anteriores proyectos políticos– uno de los sillones del Congreso de los Diputados), entre otros motivos, por atreverse a recuperar un concepto tan antiguo como el de *belleza* con el fin de seducir a las multitudes: «El objetivo de esos sectores oligárquicos –se defendía su líder, Pablo Iglesias– es evidente: acabar con Podemos, desgastarnos al atacar aquello que nos diferencia del resto de actores: la unidad y la belleza de nuestro proyecto político»<sup>38</sup>.

El hecho de *apropiarse* hoy de la belleza y utilizarla como marca publicitaria en el espacio tradicional de la política constituiría en sí mismo, en tanto que alarde *kitsch* de romanticismo, uno de los mejores ejemplos para comprender el alcance de lo que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy han identificado como el «capitalismo artístico», modelo productivo actual perfectamente compatible con coetáneos como el capitalismo cognitivo o el informacional. En esencia, se trataría de una fase de radicalización máxima de aquello que Max Horkheimer y Theodor W. Adorno denominasen las «industrias culturales» ([1947b] 1998), al incluir, como triunfo definitivo de la *baja*

---

<sup>36</sup> «La Fundación Botín cree que eres conformista (o contra la creatividad en versión Fundación Botín)» [en línea], disponible en: <<http://albertosantamaria.blogspot.com.es/2013/10/la-fundacion-botin-cree-que-eres.html>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>37</sup> «Creatividad: el gran timo cultural del siglo XXI» [en línea], disponible en: <[http://www.elconfidencial.com/cultura/2016-07-05/creatividad-desigualdad-paradojas-de-lo-cool\\_1226078/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2016-07-05/creatividad-desigualdad-paradojas-de-lo-cool_1226078/)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>38</sup> «Defender la belleza. Carta de Pablo Iglesias a los círculos y a la militancia de Podemos» [en línea], disponible en: <<http://podemos.info/defender-la-belleza-carta-de-pablo-iglesias-a-los-circulos-y-a-la-militancia-de-podemos/>> [Último acceso: 30/03/2017].

*cultura*, una suerte de aceptación de la conversión del propio arte en espectáculo, en ocio y en entretenimiento: «Mientras se desata la competencia económica –decían Lipovetsky y Serroy–, el capitalismo trabaja para construir y difundir una imagen artística de sus operarios, para artistizar las actividades económicas. El arte se ha convertido en instrumento de legitimación de las marcas y de las iniciativas del capitalismo» (2015: 22). Ya Gilles Deleuze, caracterizando la importancia de las últimas transformaciones del capitalismo en relación a la instauración de las «sociedades de control» comentaba: «Incluso el arte ha abandonado los círculos cerrados para introducirse en los circuitos abiertos de la banca» ([1990b] 2006: 283). Justamente por ello el concepto de *creación* habría pasado a ser ahora una mercancía adaptada a los gustos y valores comerciales, dentro de un simulacro generalizado que concibe el arte como industria y al artista como un profesional de *cuello blanco* más. Todo ello entraría dentro de lo que los autores citados han denominado la «era transestética», un cuarto régimen sensible (tras la artistización ritual y las estetizaciones aristocrática y moderna)<sup>39</sup> cuyos reflejos más evidentes se perciben en el surgimiento de una suerte de «*homo aestheticus*» y en la consolidación de una serie de circunstancias bastante concretas: una estetización sistemática de los bienes de consumo (mediante cuestiones como las del estilo, las estrategias de seducción, la búsqueda de la emoción, etc.); una generalización de la dimensión empresarial de las industrias culturales (un ejemplo claro reside en la gestión de los museos); un protagonismo de los sectores dedicados a las producciones estéticas (el paradigmático caso de los publicistas y los diseñadores gráficos); y, finalmente, una hibridación máxima entre las antiguas jerarquías artísticas y financieras (2015: 37-38).

---

<sup>39</sup> Según Lipovetsky y Serroy, este cuarto régimen estaría caracterizado por las siguientes cinco premisas: 1) es ante todo aquella que se corresponde con la última fase del capitalismo, completamente tecnológico y globalizado; 2) está constituida por una serie de fenómenos estéticos perfectamente integrados entre sí, que contribuyen a erosionar las rígidas oposiciones de la sociedad moderna y que conforman inmensos mercados organizados por gigantes económicos internacionales; 3) es, por tanto, una estrategia mercadotécnica que discurre paralela al proceso de desdefinición del arte, el cual, transformado en «hiperarte», se infiltra en las industrias, en los intersticios del comercio y en la vida corriente, de ahí que, por otro lado, haya creatividad en todas las esferas sociales con una multiplicación de los estilos, tendencias, espectáculos y lugares para el arte; 4) esta nueva era se desarrolla a nivel mundial, según los mismos procesos de estetización y de hiperconsumo estético en todas partes, a partir de una visión del mundo como objeto de turismo, de musealización y de hiperconsumo; 5) y, en último lugar, es causa y consecuencia de la emergencia de un «*homo aestheticus*» de nuevo cuño, o «individuo transestético», que basa su construcción identitaria en el consumo consciente de productos estéticos que afectan a todos los aspectos de su vida (Lipovetsky y Serroy, 2015: 20-25).

Unas condiciones de producción que, de entrada, responderían directamente al radicalismo de las lógicas de comercialización y de individualización que definen la etapa actual del neoliberalismo y que, en esencia, definirían también el complejo económico de esta a partir de un principio de «inflación estética», es decir, de un componente que, incluyendo cuestiones como la creatividad o la imaginación, sintetiza el carácter exponencial que alcanza hoy la actividad estética<sup>40</sup>. Un elemento que nada tiene que ver con la producción excesiva de belleza como resultado, sino más bien con una determinada organización del sistema, *estética por exceso*, en base a procesos y estrategias puramente empresariales: propuestas innovadoras para la diferenciación de productos y servicios, proliferación de la variedad, aceleración del ritmo de lanzamiento y defunción de productos nuevos, explotación de las expectativas emocionales de los consumidores, etc. (Lipovetsky y Serroy, 2015: 33). El mundo actual, artistizado y transestético, ha sido analizado así por Lipovetsky y Serroy profundizando, no solo en sus implicaciones sociales actuales (bajo categorías como «mundo diseño», «imperio del espectáculo y la diversión», «estadio estético del consumo» o «sociedad transestética»), sino también en unos orígenes que se remontan al siglo XIX con la escenografía de los escaparates comerciales y alcanzan, a través de las industrias culturales, la nueva mentalidad publicitaria (2015: 108-187). Sin embargo, la lectura de estos dos autores no constituye algo completamente original, sino que se remontaría al menos hasta las ideas que Jean Baudrillard planteaba en su ensayo titulado precisamente «Transestética», recogido junto a otros en *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*, publicado en francés en 1990.

Para llevar a cabo su exploración, el autor se apoyaba en un diagnóstico de la situación del arte en el momento en que escribía, la bisagra entre las décadas de los ochenta y los noventa del siglo XX, que podría identificarse de algún modo con el ocaso de lo que se conoce como posmodernidad, corriente especialmente relevante en el plano estético. Desde su característica tónica alarmante, el autor asociaba el arte contemporáneo a la pérdida del ingenio, de su poder de ilusión y de su capacidad para generar nuevos lugares donde la imaginación se opusiera al sentido de lo real. Era una

---

<sup>40</sup> En su trabajo, Lipovetsky y Serroy abordan el modelo de inteligibilidad que trae consigo el crecimiento de los dominios estéticos a partir de cinco lógicas principales que influyen tanto a los objetos industriales como a la cultura, la distribución y el consumo: el estilo como nuevo imperativo económico; una diversificación proliferante; la escalada de lo efímero; la explosión de los monumentos y lugares de exposición del arte; la vertiginosa subida de los precios en el arte moderno y contemporáneo; y, en general, la expansión del hiperconsumo estetizado (2015: 39-51).

práctica que había dejado de tener un discurso propio dentro de la cultura, al igual que ocurría entonces con la consolidación de una sociedad posindustrial donde la mercancía se convertía en algo intangible con lo que especular (información, educación, creatividad, etc.), propia de una economía de servicios, así como el valor del dinero, igualmente, pasaba de basarse en el patrón oro a difuminarse en ese proceso de la *financiarización*, hoy reinante, por el cual se pierde de vista el valor real de las cosas. A partir de entonces el arte, al igual que cualquier otra mercancía, se convertiría en objeto de intercambio y de especulación, por tanto, en algo que descodificar bajo criterios contradictorios. Después de todo, si algo define al arte contemporáneo eso es, en efecto, la gran multiplicidad de formas en que se manifiesta. Una diversidad que, según Baudrillard, era la causante de tal *indiferencia* frente a los objetos artísticos por parte del espectador que hacía factible la aceptación de la coexistencia de elementos muy heterogéneos dentro de un mismo espacio cultural: «Detrás de todo el movimiento convulsivo del arte contemporáneo –afirmaba el autor– existe una especie de inercia, algo que ya no consigue superarse y que gira sobre sí en una recurrencia cada vez más rápida. Estasis de la forma viva del arte y, al mismo tiempo, proliferación, inflación tumultuosa, variaciones múltiples sobre todas las formas anteriores (la vida motor de lo que ha muerto)» (1991a: 21).

La liberación máxima de formas, colores y estilos coincidía para Baudrillard con una estetización general, con una promoción de todas las formas de cultura sin olvidar las formas *contra* o *anticulturales*, una asunción de todos los modelos de representación y de antirrepresentación. Si en el fondo el arte era tan sólo una utopía, es decir, algo que escapaba a cualquier realización, hoy esa utopía se habría realizado plenamente: a través de los media, el ciberespacio, del vídeo, todo el mundo se habría vuelto *potencialmente creativo*; y, por otra parte, incluso lo más obsceno se estetiza, se museifica y se culturaliza. De hecho, incluso el antiarte dadaísta es hoy perfectamente expuesto en los museos de arte; lo más obsceno se estetiza, se museifica y se culturaliza. Se trata de un vertiginoso eclecticismo de las formas y los placeres que, como recordaba Baudrillard, también existía en el Barroco, con la diferencia de que en el siglo XVII las imágenes eran carnales, tenían un sentido, mientras que las imágenes posmodernas eran, según él, iconoclastas, atentaban contra la realidad que supuestamente representaban, escondiéndola. Este es el núcleo crítico de toda su teoría, la denuncia de la nueva función de ocultamiento de los signos: «La mayoría de las imágenes contemporáneas,

vídeo, pintura, artes plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. Lo máximo que se presiente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo. Y sólo son eso: la huella de algo que ha desaparecido» (1991a: 23). En esta misma línea, Régis Debray comentaba:

Subsiste un dogmatismo oculto bajo ese hiper-empirismo, un autoritarismo larvado bajo ese anarquismo visual: la idea de saco. Hoy en día lo puedo coger todo, sea lo que sea: frasco de orina de artista, portabotellas, secador del cabello, cuadro sin nada en él, cuerda con nudos, silla colgada de una pared con una foto de la susodicha silla al lado. Pero aún no tengo derecho a tirar el saco a la basura. Se admite que «todo es arte», pero aún no se admite que el arte no es nada, o solo una ilusión eficaz (1994a: 128).

Como Baudrillard había desarrollado durante prácticamente toda su trayectoria, los signos o, en este caso, las imágenes, no ocultan ni revelan nada, como si tuviesen una intensidad negativa. Así, por ejemplo, una lata de sopa Campbell de Warhol ya no obligaba a plantearse la cuestión de lo bello y de lo feo, de lo real o de lo irreal, de la trascendencia o de la inmanencia. Era algo parecido a lo ocurrido siglos atrás con los iconos bizantinos, los cuales permitían dejar de plantearse la cuestión de la existencia de Dios, aunque en este caso, no solo dejaba de plantearse la existencia del arte, sino que además según Baudrillard se dejaba de creer en el arte (1991a: 23). Sin embargo, más allá de esta especie de *indiferencia inducida*, en el arte contemporáneo surgía otra fascinación: «Una vez liberados lo bello y lo feo de sus respectivas obligaciones, en cierto modo se multiplican: se convierten en lo más bello que lo bello o en lo más feo que lo feo» (Baudrillard, 1991a: 24). Una curiosa circunstancia, cuyas causas remitirían seguramente a las exigencias de llevar la originalidad hasta el extremo en el sistema capitalista, que podría ser ilustrada a la perfección con, por ejemplo: pinturas donde la realidad llega a ser «hiperrealidad», la fealdad llega más allá de la fealdad (el *bad*, el *worse*, el *kitsch*), la geometría llega más allá de la geometría (a los espacios), el naif llega más allá del naif; etc. Una serie de competiciones por ser *más que lo anterior* que habrían comenzado de la mano de la pintura hiperrealista y del pop art. En este sentido, Debray se apoyaba en Baudrillard y Bognoux para afirmar que «el arte moderno “blanquea” el Capital y el Cálculo. Bufón no del rey sino del hombre de negocios.

Nuestro “todo funcional” se redime –caro– por el despilfarro suntuario, gratuito y festivo de un mercado del arte que en ese caso no sería arbitrario y “loco” sino en primer grado. La feria de arte contemporáneo o las subastas de Sotheby’s son a la vez el domingo del banquero y la sensualidad de lo cerebral, la sinrazón de los razonadores y la pasión de los apáticos» (1994a: 185). ¿Qué valores fomentan entonces la «ingenuidad etnocéntrica»<sup>41</sup> del arte y su sistema? O, dicho de otro modo, como hacía en este caso García Canclini: «¿Cuál puede ser la tarea de los artistas en esta escena de descreimiento frívolo? Así como el arte se empobrece al mimetizarse con el lenguaje de las certezas y la “corrección” política, tampoco avanza dedicándose a desmitificar las operaciones mediáticas, tarea que ya cumplen centenares de comunicólogos y las redes de información alternativa, sobre todo en Internet» (2004: 17). Tanto estos como cualquier otro efecto suscitado por las particulares condiciones de producción del capitalismo artístico y la era transestética, tanto la obra artística como cualquier otro producto de consumo, animan a formular tres premisas claves para desarrollar cualquier tipo de aproximación teórica a la realidad creativa del momento.

En primer lugar, decía Baudrillard que, más que un proceso de mercantilización de todo, lo característico de la cultura occidental contemporánea es la «*estetización del mundo*» (que justamente daba título al trabajo mencionado hace un momento de Lipovetsky y Serroy, siendo el rasgo que llevó a estos dos a anunciar la llegada de la era transestética). Para Baudrillard, en efecto, la supuesta condena a la indiferencia que traía consigo el arte contemporáneo se expandía a todas las formas de la realidad social, convertida en hiperrealidad o «campo transestético de la simulación» (1991a: 24). A este respecto, en la medida en que la transestética supondría una completa hibridación entre el arte y el resto de las esferas culturales, hay que considerar especialmente la hibridación con la esfera de la economía. Algo muy visible en el propio mercado del arte, donde, al haber sido derrocada cualquier ley mercantil del valor, todo se vuelve *más caro que caro*, los precios de las obras se vuelven desorbitados, la inflación resulta delirante: «Es una especulación pura –diría Baudrillard–, una movilidad total que, diríase, no tiene otra justificación que la de desafiar precisamente la ley del valor»; y así

---

<sup>41</sup> «“El museo libera al arte de sus funciones extraartísticas”. Como si “el arte” hubiera tenido que esperar, sufriendo en la sombra durante siglos, que se le devolviera a sí mismo, totalidad autosuficiente y autoengendradora, indebidamente desnaturaliza, alienada, pervertida por intereses alógenos e ilegítimos. ¿No sería más conforme con la realidad de las metamorfosis invertir la proporción: “el museo ha despojado a las imágenes sagradas de sus funciones de culto”? La belleza hecha expresamente es lo que llamamos arte; en la historia de Occidente solo ocupa cuatro o cinco siglos. Breve paréntesis» (Debray, 1994a: 128).

pues, «de la misma manera que el arte actual parece estar más allá de lo bello y de lo feo, también el mercado parece estar más allá del bien y del mal» (1991a: 25). El arte, en definitiva, estaría hecho a imagen y semejanza «de los capitales flotantes e incontrolables del mercado financiero; es una especulación pura, una movilidad total que, diríase, no tiene otra justificación que la de desafiar precisamente la ley del valor» (1991a: 25). Solo así se explica el proceso constitutivo del principio de «inflación estética» y, por consiguiente, de una organización del sistema que es *estética por exceso*. En este sentido, la novedad más importante que aporta la perspectiva transestética es, como si la práctica hubiera superado hace tiempo el debate teórico sobre la muerte del arte, la constatación de que tanto la categoría de *estética* como la de *arte* están marcadas hoy por su disolución en el resto de esferas de la realidad social. Una encrucijada cuyas manifestaciones presentan un especial interés, quizá no tanto por sí mismas, cuanto por la revelación del espacio donde se desarrollan. Estos lugares híbridos y cambiantes son, después de todo, las vías o canales por donde transitan los referentes que expresan las condiciones de libertad y las condiciones de represión, o, como diría Jacques Rancière, las condiciones de visibilidad e invisibilidad de un determinado régimen organizativo —«lo sensible»— que es estético a la vez que político (2009)<sup>42</sup>. Más allá de la actualización de ciertos gestos de resistencia por parte de algunos artistas<sup>43</sup>, la penetración del arte en la vida y la conexión de la estética en general con esferas como la política o la comunicación pueden observarse a diario de manera abundante: corruptelas políticas y económicas en el sistema artístico<sup>44</sup>, casos de

---

<sup>42</sup> Así, por ejemplo, el éxito de un breve vídeo de una rata neoyorquina transportando un trozo de pizza no solo habla de la inteligencia de estos animales, sino también del hecho de que solo disfrutemos viendo a un animal tan despreciado como este a través de una pantalla, o incluso de que solo gracias a este tipo de recreaciones seamos capaces de detenernos por un momento a pensar en el estado higiénico de las ciudades y a denunciar ciertos hechos «#Pizzarat: Por qué todo el mundo está fascinado con la rata que lleva un trozo de pizza» [en línea], disponible en: <[http://verne.elpais.com/verne/2015/09/22/articulo/1442918459\\_423956.html?id\\_externo\\_rsoc=FB\\_CM](http://verne.elpais.com/verne/2015/09/22/articulo/1442918459_423956.html?id_externo_rsoc=FB_CM)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>43</sup> «Rosendo no quiere que le hagan una escultura en Carabanchel, su barrio» [en línea], disponible en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/28/actualidad/1461859595\\_164415.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/28/actualidad/1461859595_164415.html)> [Último acceso: 30/03/2017]; «“AnArco”: Arte anarquista frente al arte liberal» [en línea], disponible en: <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=211124>> [Último acceso: 30/03/2017]; «La sede del Banco Central Europeo amanece con un gigantesco graffiti de Aylan» [en línea], disponible en: <<http://postdigital.es/2016/03/12/graffiti-aylan-bce-p20341/#>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Burlar la Ley Mordaza es cuestión de arte» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/cultura/arte/Poner-evidencia-Ley-Mordaza-exposicion\\_0\\_531946971.html](http://www.eldiario.es/cultura/arte/Poner-evidencia-Ley-Mordaza-exposicion_0_531946971.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>44</sup> «El fiasco de la Bienal de Arte de Sevilla acaba en condena» [en línea], disponible en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/21/actualidad/1453376835\\_102090.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/21/actualidad/1453376835_102090.html)> [Último acceso:

censura política en la práctica artística<sup>45</sup>, disputas y contenidos políticos incluso en los dibujos animados<sup>46</sup>, instrumentalización política de creaciones espontáneas a través de Internet<sup>47</sup>, etc.

En segundo lugar, la constatación de un período *transestético*, donde todo lo artístico y lo estético remiten al consumo –eje de articulación de la realidad propio del discurso neoliberal–, exige, cuanto menos, una concepción flexible de la obra artística. De hecho, en la época del capitalismo artístico, el arte *ha desaparecido como tal* al haber dejado de cumplir sus funciones tradicionales. A pesar de su intensa proliferación por todos los rincones y al discurso meta-artístico surgido en los ochenta, característico de la estética posmoderna, el arte transestético sufre directamente una *falta de regla fundamental* o *patrón con el que juzgar* sus valores e ideales, representados hasta entonces por la estética como rama de la filosofía: «La crítica de arte –comentaba Régis Debray– nunca ha hablado tanto de vocabulario, de gramática, de sintaxis, de código, de escritura, etc., como desde el momento en el que estas palabras comodín perdieron todo sentido asignable» (1994a: 48-49). Desde la perspectiva de la crítica a la «economía política del signo» de Jean Baudrillard ([1972] 2007) –aunque augurada en muchos aspectos por Guy Debord<sup>48</sup>–, para la cual la producción cultural en general (artística,

---

30/03/2017]; «Corrupción en el IVAM: billetes de 500, obras falsas y expos fraudulentas» [en línea], disponible en: <<http://www.revistavanityfair.es/la-revista/articulos/corrupcion-en-el-museo-ivam-valencia-consuelo-ciscar/22361>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Almodóvar gestionó una sociedad “offshore” tras sus primeros taquillazos» [en línea], disponible en: <[http://www.elconfidencial.com/economia/papeles-panama/2016-04-03/almodovar-panama-papers-offshore-mossack-fonseca\\_1177327/](http://www.elconfidencial.com/economia/papeles-panama/2016-04-03/almodovar-panama-papers-offshore-mossack-fonseca_1177327/)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>45</sup> «El retrato de Donald Trump y su “micropene”, prohibido en las galerías de EEUU» [en línea], disponible en: <[http://www.lasexta.com/noticias/cultura/retrato-donald-trump-micropene-prohibido-galerias-eeuu\\_2016040900917.html](http://www.lasexta.com/noticias/cultura/retrato-donald-trump-micropene-prohibido-galerias-eeuu_2016040900917.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>46</sup> «Los papeles de Panamá, Seseña, las Torres Gemelas... ¿qué será lo próximo que adivinen *Los Simpson*?» [en línea], disponible en: <[http://www.lasexta.com/noticias/virales/papeles-panama-sesena-torres-gemelas%E2%80%A6-que-sera-proximo-que-advienen-simpson\\_2016051557385a416584a80ce7ac95a8.html](http://www.lasexta.com/noticias/virales/papeles-panama-sesena-torres-gemelas%E2%80%A6-que-sera-proximo-que-advienen-simpson_2016051557385a416584a80ce7ac95a8.html)> [Último acceso: 30/03/2017]; «La guerra de los ultracatólicos contra un “Disney de gays y lesbianas”» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/cultura/cine/Ultracatolicos-Disney-gays-lesbianas\\_0\\_520048069.html?utm\\_content=bufferfc955&utm\\_medium=social&utm\\_source=facebook.com&utm\\_campaign=buffer](http://www.eldiario.es/cultura/cine/Ultracatolicos-Disney-gays-lesbianas_0_520048069.html?utm_content=bufferfc955&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>47</sup> «El ilustrador tras la imagen de “Paz para París”» [en línea], disponible en: <[http://elpais.com/elpais/2015/11/15/tentaciones/1447580827\\_237325.html](http://elpais.com/elpais/2015/11/15/tentaciones/1447580827_237325.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>48</sup> «El objeto que fue espectacularmente prestigioso se torna vulgar en cuanto entra en casa de un consumidor, porque en ese mismo momento entra en las casas de todos los demás consumidores. Revela entonces (cuando ya es demasiado tarde) su pobreza esencial, que procede de las miserables condiciones

científica, militar, etc.) se produce exclusivamente como signo y como valor de cambio –jamás *de uso*–, las prácticas artísticas contemporáneas se caracterizan por su tendencia a abandonar técnicamente los límites convencionales de la obra de arte y, como consecuencia de ello, su propia utilidad –o, mejor, *inutilidad*– como obra de arte<sup>49</sup>. Su lugar está ahora más allá de los marcos, en un *intermedio* (Higgins, [1966] 2003) donde, curiosamente, se entremezcla con una serie de productos, los de la sociedad del espectáculo y del consumo, definidos por lo que podría denominarse un *interés estético* –por oposición al «desinterés» kantiano– que determina su recorrido como mercancía y el auge de un tipo de creatividad democratizada, emergente, excesiva, vacía...

Se trata de un planteamiento que está –o *ha empezado a estar*– lo suficientemente representado en conceptos como el de «arte crítico» (Rancière, [2004] 2011), el de «acción creativa» (Joas, [1992] 2013) o el de «dispositivo artístico» (Holmes, 2007), pero también en filosofías creativas como la del artista Antoni Muntadas: ella constituye, de hecho, una de las opciones más valiosas para indagar, a través de las potencialidades de una práctica artística transestética, en cualquier tema circunscrito simultáneamente a la estética, la política y la comunicación. Los ejemplos inscritos ya en esta encrucijada son muchos y variados: desde las obras de Andy Warhol, objetos de consumo con los que especular (y, en este sentido, síntomas tempranos de la «Alquimia de la estafa artística», de la que hablaba Rafael Argullol)<sup>50</sup>, pasando por el *merchandising* de los museos y centros de arte o por algunas de las expresiones creativas más significativas de los últimos tiempos (tales como los videoclips musicales, los videojuegos, los memes, las *flashmobs*, etc.)<sup>51</sup>, y terminando por la estetización a la

---

de su producción. Y para entonces ya ha aparecido otro objeto que se ha convertido en justificación del sistema y que exige ser reconocido» (Debord, [1967] 2010: 71).

<sup>49</sup> En este sentido, Emilio Rosales comenzaba su magnífico trabajo sobre la estética de los medios de comunicación social marcando distancias respecto a la naturaleza del texto estético moderno: «Nos parece imprescindible, especialmente en referencia a los medios, insertar el texto dentro de los sistemas de producción donde se forma y, sin duda, dentro de las actitudes de recepción donde es interpretado. Porque un texto no puede comprenderse como una entidad autónoma que lleva impresos en su forma un sentido y unos valores estéticos determinados por los emisores. El texto podría verse, más bien, como el eje de un proceso social de producción de sentido y de valores estéticos» (2002: 11-12).

<sup>50</sup> «La alquimia de la estafa artística» [en línea], disponible en: <[http://elpais.com/elpais/2014/12/17/opinion/1418825697\\_312987.html](http://elpais.com/elpais/2014/12/17/opinion/1418825697_312987.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>51</sup> Debray relacionaba el proceso de indización de la realidad, correspondiente a un momento ligeramente anterior a la eclosión de estas prácticas creativas, con el predominio de manifestaciones que él consideraba «lingüísticamente no codificadas»: «Las nuevas jerarquías gubernamentales responden a las nuevas jerarquías artísticas. Las artes que podrían llamarse de interés nacional por estar codificadas por una lengua (teatro, literatura, poesía) se borran frente a las artes de interés mundial por ser lingüísticamente no

que están obligados tanto el Estado como el individuo mismo, fallido icono de belleza al no poder pasar de signo vacío<sup>52</sup>. Como decía Debray: «Todos conocemos el cuerpo legítimo en la videosfera: *gym-tonic*, telefoneado, telegénico, bronceado pero no quemado, bioenergético pero controlado, esbelto sin flacura, sexy sin provocación, en una palabra: a la vez lúdico y contenido. Es aquel, intercambiable, de la *vedette* (de los negocios, la política, las variedades, la tele, la cultura, etcétera)» (1995: 37).

En tercer y último lugar, la perspectiva transestética resulta interesante desde el punto de vista heurístico por concebir la obra artística contemporánea como producto semejante a cualquier otra mercancía, encontrando en ella la revelación más nítida posible de la lógica discursiva en que se inserta. La conversión del propio arte en espectáculo, en ocio y en entretenimiento, mediante estrategias como la apropiación o la simulación, hace de él la mejor herramienta para investigar el espectáculo, el ocio y el entretenimiento (y no precisamente por favorecer un análisis crítico convencional, sustentado en una dicotomía maximalista entre lo que libera a la masa y lo que la aliena). Esto, por un lado, desemboca en una reivindicación de la obra artística como instrumento cognoscitivo y, por otro, conecta con una concepción de esta como texto abierto cuya existencia depende de la participación directa de los individuos. Al desarrollo y consolidación de este planteamiento han contribuido con el tiempo, cada una en una u otra medida –a veces de forma complementaria–, perspectivas tan variadas como la política (de Benjamin a Rancière), la pragmática (Dewey), la fenomenológica (Merleau-Ponty, Dufrenne), la hermenéutica (Gadamer) o la semiótica (Eco, Mukarovsky). En todas ellas se otorga especial importancia a una concepción de experiencia estética como espacio interactivo en que se encuentran *individuo*, *obra* y *contexto*. Esta es la manera en que la exploración de determinados referentes culturales en determinados espacios de socialización consigue desvelar algunas claves para entender la configuración de una realidad social concreta y, asimismo, los cauces visibles e invisibles que en ella se contemplan para que el individuo pueda sentirse

---

codificadas (música, danza, lo visual en general). En todos los dominios el símbolo pierde su competitividad frente al índice» (1995: 47).

<sup>52</sup> Conectando con trabajos como *Political Advertisements* de Muntadas, Debray llevaba la reflexión sobre la obligación de seducir de los presidentes o jefes de Estado al extremo: «Implacable puja del voyeurismo, escalada de la competencia indicial. El emperador ya no asiste, desde lo alto de una tribuna, a los juegos del circo. Esto era “alto y bajo”. Lo *in* y lo *out* cambian las reglas del *panem et circenses*. El *princeps* demócrata debe descender al circo y pagar, siempre más fuerte, con su persona. Seducir hasta morir –con el riesgo de reventar uno mismo–» (1995: 44).

partícipe. A este respecto, metodologías de trabajo como las de Antoni Muntadas deben ser destacadas hoy más que nunca por asumir una premisa muy concreta: el hecho de que el arte siga siendo un espacio de libertad no depende de él mismo, de los valores que representa el estatuto de *lo artístico*, sino del modo en que cada uno quiera sentirse partícipe en un proceso de reinterpretación de los símbolos. Aunque desde la perspectiva transestética el arte haya llegado a su fin, lo que pudo representar en su momento podría seguir constituyendo hoy, en la época del capitalismo artístico, una buena oportunidad para indagar en el régimen de verdad en que se desarrolla gracias a la deconstrucción del diálogo que establece con este.

# **1.- PRELIMINAR**



Un RAZONAMIENTO HEURÍSTICO provisional, tan sólo plausible, tiene un valor importante en el descubrimiento de la solución, pero no debe admitirse como una demostración; incumbe a cada uno adivinar, pero también EXAMINAR LAS HIPÓTESIS. La naturaleza del razonamiento heurístico se trata en INDICIOS DE PROGRESO, pero la discusión se podría ahondar.

(...).

Hemos subrayado el hecho de que los problemas de todo tipo, en particular los PROBLEMAS PRÁCTICOS, e incluso los ENIGMAS, pertenecen al dominio de la heurística. Igualmente insistimos sobre el hecho de que ningún estudio serio podrá admitir las REGLAS DEL DESCUBRIMIENTO como infalibles (Pólya, [1945] 1989: 103-104).

En la época del *mutuo disenso*, de la divergencia aparente, lo que pueda quedar o no del arte es sin duda todo un enigma. Probablemente su función hoy sea de hecho la de contribuir a la recuperación del misterio, de la diferencia, del silencio, encarnando algo así como uno más de esos espacios que aspiran a ser cualquier otra cosa distinta a lo que se espera que sean, que en definitiva buscan sorprender a toda costa, si bien rara vez lo consiguen (principalmente por la anulación a la que se someten unos a otros). No obstante, merece siempre la pena rastrear la evolución histórica ocurrida desde un arte comprometido, de choque, de lucha por la diferencia, a otro en que, como ya nada es distinto en él, parece exigir *ser reinventado para ser*. En el caso de este trabajo se trata precisamente de explicar una reinención, casi una *hiper-reinterpretación*, a partir de un conjunto de elementos que pretenden favorecer una comprensión de sí dinámica pero contextualizada, y que intenta evitar la trampa de quedar dentro de un armazón teórico o metodológico que impida percatarse de las formas emergentes de la realidad, hacia las que sin duda debiera orientarse toda investigación (más que hacia aquellos temas cuyos orígenes y destinos se circunscriben exclusivamente a los círculos y circuitos autorreconocidos como *científicos*). Así al menos parece requerirlo cualquier tema inscrito en las coordenadas sugeridas por las tres reflexiones anteriores: existe una estrecha correspondencia entre estética, política y comunicación; esta complejidad de la realidad social actual, cohesionada por un ejercicio de poder especialmente etéreo, requiere nuevos abordajes más flexibles; y, finalmente, una concepción transestética del arte podría inspirar estos últimos recorridos.

El concepto de *heurística*, tal y como fuera explicado por Imre Lakatos, seguidor de su auténtico recuperador contemporáneo, George Pólya<sup>53</sup>, interesa a este respecto por referir todo aquel proceso de descubrimiento que aúne en su propio despliegue un determinado enfoque teórico y un determinado enfoque metodológico, condicionados recíprocamente. Atendiendo a su etimología griega, a medio camino entre *inventar* y *hallar* (de ahí su conexión con el término *eureka*), la idea podría ayudar, no solo a superar lo problemático de la cuestión metodológica en el ámbito humanístico, sino también a un quizá necesario alejamiento de posicionamientos tan radicales como el de Paul Feyerabend ([1975] 2007)<sup>54</sup>. Con la heurística, teoría y método consiguen constituir las dos

---

<sup>53</sup> Matemático húngaro que, habiendo estudiado gran cantidad de pruebas matemáticas desde su juventud, quería saber cómo se llegaba a ellas, descubrir el *proceso* por el cual se descubren las soluciones a los problemas. Fue en su libro *How to solve it* ([1945] 1989) donde reunió las recetas heurísticas que trataba de enseñar a sus alumnos de matemáticas, explicando que la base de la heurística está en la propia experiencia de resolver problemas y en ver cómo otros lo hacen; el mejor modo, sin duda alguna, de rescatar la heurística en la contemporaneidad. Como comentaba el propio Pólya, la heurística podría considerarse una ciencia antigua y olvidada, cuyo objeto de estudio eran las reglas y los métodos del descubrimiento y la invención y, en último término, el comportamiento humano frente a los problemas. Un estudio que, remitiéndose a la «sabiduría de los proverbios», tendría entre sus referentes más importantes a algunos de los comentaristas de Euclides, como Pappus, o, ya en la modernidad, a Descartes, Leibniz y Bolzano, (Pólya, [1945] 1989: 101). El autor, a quien Lakatos reconocía explícitamente seguir en sus planteamientos ([1978] 2002: 182), definía la heurística como una metodología científica aplicable a cualquier ciencia al incluir en su seno la elaboración de medios auxiliares, principios, reglas, estrategias y programas que facilitan la búsqueda de soluciones a problemas que parecían no tener solución, es decir, a tareas de cualquier tipo para las que no se cuenta con un procedimiento algorítmico de antemano, de unas instrucciones. Del trabajo citado, la parte que más interesa en este caso es sin duda la tercera y más extensa, titulada: «Breve diccionario de heurística». Allí se encuentran sesenta y siete artículos que explican algunos de los conceptos más importantes que aparecen en el resto del libro. Existe un artículo clave sobre la «heurística moderna» que encierra una explicación general sobre el tema, conectando sus diferentes pormenores entre sí (Pólya, [1945] 1989: 55-197).

<sup>54</sup> Entre Lakatos y Feyerabend, aunque coincidentes en la carencia del potencial heurístico de la misma, existía «una gran diferencia en la retórica y diferimos además en nuestra actitud hacia la “libertad” de investigación que emerge de nuestros “criterios”» (Feyerabend, [1975] 2007: 174). Mientras que Feyerabend defendía un tipo de anarquismo –o «dadaísmo» epistemológico– de alcance político extremo ([1975] 2007: 174), Lakatos, más comedido, apostaba por una noción de *heurística* matizable y perfectamente compatible con la noción de *ciencia*. Un planteamiento intermedio, aquí compartido, al entender que la heurística en el plano de toda investigación está siempre limitada a un último marco, que es el del lenguaje que la *hace* y la *comunica*, factor que parecía pasar desapercibido para Feyerabend. En concreto, Lakatos definía la heurística como un conjunto de reglas metodológicas que sugieren o establecen cómo proceder, o no, y qué problemas evitar a la hora de generar soluciones y elaborar hipótesis: «El programa de investigación tiene también una heurística, esto es, una poderosa maquinaria para la solución de problemas que, con la ayuda de técnicas matemáticas sofisticadas, asimila las anomalías e incluso las convierte en evidencia positiva» ([1978] 2002: 13). Por otro lado, para los casos en que esta maquinaria no poseyera señales de progreso empírico, estancando el conocimiento, Lakatos apostaba por el concepto de «degeneración heurística», que nada tenía que ver con el de «heurística negativa»: «El programa [de investigación] consiste en reglas metodológicas: algunas nos dicen las rutas de investigación que deben ser evita-

caras de una misma moneda, en que la una existe solo en base a la posibilidad de que exista la otra, y en que la ciencia, precisamente por ello, deviene conducta de observación continua, un procedimiento caracterizado por varios aspectos: una articulación en base a problemas que afectan directamente a las personas –más que en disciplinas (que atan los problemas a teorías y métodos adecuados tan solo a antiguos problemas)–; una apertura a un tipo de conocimiento de naturaleza *pre* o *extra-científica*, como puede ser el procedente de la experiencia artística (asociada comúnmente a lo irracional, a lo intuitivo, a lo emocional); una correspondencia entre el uso crítico de todo tipo de fuentes y una dimensión autocrítica, que implica ciertos posicionamientos micropolíticos frente a categorizaciones universales que acaban deviniendo totalitarias y excluyentes; y, por último, un proceso de comunicación multidireccional, aunque con una determinada estructura que supone inevitablemente una sistematización u ordenación de los conocimientos tanto hallados como producidos (véase Velasco, 2000). Después de todo, la comunicación de unos resultados científicos, como fase previa a la posible transmisión de estos, debe seguir presentando una serie de atributos (originalidad, utilidad, claridad, rigor, etc.) que no tienen por qué estar necesariamente reñidos con el desarrollo de un ejercicio de liberación del conocimiento.

---

das (*heurística negativa*), y otras, los caminos que deben seguirse (*heurística positiva*)» ([1978] 2002: 65).



## **2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN**



La obra del artista Antoni Muntadas se extiende a lo largo y ancho del mundo entero, de varias décadas y de todo tipo de ámbitos, motivo por el cual la posibilidad de elaborar un estado de la cuestión en torno a las diferentes interpretaciones suscitadas por ella exige previamente cierto conocimiento sobre los lugares concretos donde estas pueden hallarse. Fuera del denominado *sistema del arte*, aunque dirigido normalmente hacia él, han sido muchos los autores que no han desaprovechado la oportunidad de reflexionar sobre los proyectos del artista, subrayando casi siempre la originalidad de un tipo de práctica *intermedia*, como diría Dick Higgins ([1966] 2003), desde un punto de vista tanto formal como conceptual. Los primeros en confiar en las capacidades de Muntadas fueron no obstante algunas de las figuras referenciales de la crítica de arte española, tales como Santos Torroella o Alexandre Cirici<sup>55</sup>, importantes apoyos hacia la primera mitad de los años setenta, pero también algunos colegas, de igual modo agentes imprescindibles del mundo de la teoría y la práctica del arte contemporáneo en España, tales como Antoni Mercader, Eugeni Bonet o Simón Marchán Fiz. En los textos de estos últimos se refleja claramente la pasión de compartir, en este caso con Muntadas, una serie de intereses novedosos para la época en que comenzaron sus respectivas trayectorias. Ellos han sido algunos de los mejores compañeros que el artista ha podido tener a la hora de emprender una serie de experiencias, tanto artísticas como formativas o divulgativas, centradas en general en la búsqueda de otros modos de hacer.

De entre los nombres más destacados en el contexto español se encuentran también los de Javier Arnaldo, Magalí Arriola, Teresa Blanch, Fernando Castro, Marcelo Expósito, Enric Franch, Anna Maria Guasch, Román Gubern, Fernando Huici, José Lebrero, Josep Maria Montaner, Pilar Parcerisas, Rosa Pera, Octavi Rofes, Valentín Roma, Yolanda Romero, José-Miguel Ullán y Mar Villaespesa, así como, en el plano internacional, los de reconocidos intelectuales –grandes «escribas» de Muntadas, decía Jorge La Ferla (2007: 22)– como Marc Augé, Néstor García Canclini, Armand Mattelart o Paul Virilio, además de tantos otros estudiosos, críticos y comisarios de exposiciones; por citar solo algunos: Rodrigo Alonso, Robert Atkins, Raymond Bellour, Caterina Borelli, Laura Buccellato, Cathy Byrd, Nena Dimitrijevic, Iris Dressler, Anne Marie Duguet, Catherine Francblin, Jean-Louis Froment, Iliana Hernández, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Jorge La Ferla, Ana Longoni, Arlindo Machado, Bartomeu Marí, Alexandre

---

<sup>55</sup> Antoni Mercader justificaba la estrecha relación entre Muntadas y Cirici reseñando cronológicamente una serie de acontecimientos compartidos por ambos (1983: 5-6).

Melo, Robert C. Morgan, Cuauhtémoc Medina, Lise Ott, Judith Revel, Francisco Reyes Palma, José Roca, Margit Rowell, Adrian Searle, Jacques Soulillou, Mary Anne Staniszewski, Angela Vettese, Brian Wallis, Thomas Wulffen o Walter Zanini. Todos ellos han sabido valorar el carácter pionero de Muntadas en lo que respecta a su interés por los media, al fomento de la participación, a la naturaleza *glocal* y compleja de los temas elegidos, a la rigurosidad y riqueza de los métodos de trabajo empleados, a la creación de un vocabulario propio cuyos conceptos son aplaudidos una y otra vez, a la ardua labor de documentación previa a la materialización de los proyectos y, sobre todo, a la importancia del discurso tejido *entre* estos últimos. En efecto, gran parte del mérito del artista ha sido justificado a menudo por la estrecha conexión que sabe establecer entre los *textos* y los *contextos*, y, en general, entre los medios, acontecimientos o prácticas.

La abundante bibliografía aporta evidentemente el conocimiento sobre lo ya dicho en torno a todo ello, pero también la comprensión de la evolución de su filosofía creativa y sus inquietudes personales. La mayoría de los textos ensayísticos, muchos de ellos firmados por el propio artista –perspectiva imprescindible y síntoma de la impronta reflexiva de sus trabajos<sup>56</sup>–, pertenecen originalmente a los catálogos publicados con motivo de sus numerosas exposiciones. Estos materiales dan buena cuenta de la variedad de lugares en los que ha trabajado el artista, constituyendo así una cartografía exclusiva de su larga y profusa trayectoria. De entre ellos cabría mencionar algunos tan emblemáticos como las exposiciones a las que acompañaron y de las que hoy dan testimonio (seleccionadas aquí por su carácter retrospectivo, habiendo tenido lugar, en la mayoría de los casos, en instituciones públicas): *Muntadas: Catálogo/Exposición* (1985), *Híbridos* (1988), *Muntadas a la Virreina: Instal·lacions/passatges/intervencions* (1988), *Intervenções: A propósito do público e do privado* (1992), *Muntadas. Between The Frames: The Forum* (1994), *Muntadas: Des/Aparicions* (1996), *Muntadas: Proyectos/Projects* (1998), *Muntadas: Intersecciones* (1999), *Muntadas. On Translation: The Audience* (1999), *Muntadas: Proyectos* (2004) *Muntadas / BS. AS* (2007), *Muntadas: La construcción del miedo y la pérdida de lo público* (2008), *Muntadas: Informação, espaço, controle* (2011), *Muntadas: Entre/Between* (2011). Algunas de las muestras, como por ejemplo esta última –sin duda alguna la más completa hasta el momento–, han

---

<sup>56</sup> A los que se deben sumar los numerosos vídeos de entrevistas y conferencias de Muntadas, algunos de ellos alojados en conocidas plataformas como YouTube o Vimeo.

sido además itinerantes, habiendo podido ser disfrutadas en varios países<sup>57</sup>. Qué duda cabe, a propósito de todas ellas, que la propia ejecución de un nuevo proyecto expositivo implica siempre una revisión parcial o completamente original del conjunto de trabajos que presenta. Una labor en la que con frecuencia se percibe la intervención de Muntadas junto a la de los comisarios.

A los catálogos de estas exposiciones cabría sumar la existencia de varias compilaciones de textos, algunos de ellos ya aparecidos en esos mismos trabajos, que funcionan como guías bastante útiles para ubicarse en las distintas etapas y rincones del universo del artista. Una de las más interesantes y antiguas es la de *Muntadas: 10 proyectos/10 textos* (1980), editada por Antoni Mercader y publicada por la Galería Vandrés bajo la dirección de Fernando Vijande, gran promotor de Muntadas en sus primeros pasos. Un compendio de textos que, según Mercader, «pretende explicitar el componente procesual Proyecto/Propuesta/Modelo y enfatizar el referente conceptual y visual del mundo de la comunicación masiva» (en VV. AA., 1980: 3). Asimismo, el volumen compilado por Rodrigo Alonso en el año 2002, titulado *Muntadas: Con/Textos. Una antología crítica*, recoge un buen número de textos tanto de Muntadas como de otros autores que han reflexionado en algún momento sobre sus trabajos. De él cabría destacar su interesante organización, siguiendo el objetivo de «recuperar el contexto reflexivo e interpretativo en el que surgieron o se prolongaron algunas de las realizaciones más importantes de Muntadas» (Alonso, 2002: 10), así como el volumen continuador de este, compilado en su caso por Rocío Agra y Gustavo Zappa (2007). Finalmente, otro trabajo colectivo algo más reciente es el coordinado por Paulina Varas bajo el título de *Muntadas en Latinoamérica* (2009), cuya particularidad —e hilo argumental que justificase su realización— reside en las múltiples conexiones que guardan tanto las reflexiones como los propios autores reunidos con el contexto latinoamericano, escenario de gran cantidad de trabajos de Muntadas desde que emprendiera su crucial *Proyecto a través de América Latina* entre 1975 y 1976. Estos trabajos colectivos representarían, ya no solo la importancia de todas esas conexiones entre los proyectos que se señalaba hace un momento, sino más específicamente las posibilidades conectivas que presentan a su vez las reflexiones

---

<sup>57</sup> Comisariada por Daina Augaitis y organizada por el MNCARS con la colaboración del Institut Ramon Llull, la muestra recorrió diferentes ciudades del mundo entre los años 2012 y 2014: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (22 noviembre, 2011 - 25 marzo, 2012); Fundação Gulbenkian, Lisboa (31 mayo - 2 septiembre, 2012); Galerie Nationale du Jeu de Paume, París (16 octubre, 2012 - 20 enero, 2013); y Vancouver Art Gallery, Vancouver (9 noviembre, 2013 - 10 febrero, 2014).

emanadas de todos ellos. Un hecho que demostraría que el alcance y desarrollo de un tipo de práctica como la de Muntadas va mucho más allá de las salas de exposiciones, llegando a constituir todo un universo discursivo.

Los últimos volúmenes citados entran dentro de lo que podría caracterizarse como la *ineludible revalorización* que merece la obra de Muntadas bien entrado el siglo XXI, reivindicada, no solo por los autores que, como los hasta ahora mencionados, han dedicado una serie de páginas a reflexionar sobre los proyectos del artista, sino sobre todo por nuevas generaciones interesadas desde el ámbito académico tanto por su labor precursora a la hora de tratar ciertos contenidos desde la práctica artística como por los últimos derroteros a los que esta ha desembocado. En este punto sería conveniente establecer una distinción entre, por un lado, los trabajos dedicados explícitamente a algún aspecto de la trayectoria de Muntadas y, por otro, aquellos centrados en alguno de los temas abordados tanto por él como por otros artistas coetáneos. Respecto al primer grupo, el Arxiu A/M<sup>58</sup> cuenta con un apartado en el que están presentes trabajos como el de David Lanau (2005), relativamente completo –dentro de sus límites (es un trabajo de fin de carrera)–, teniendo en cuenta la especificidad de su tema: la producción en vídeocanal de Muntadas, contando con una contextualización histórica, un comentario sobre la filosofía creativa del artista y el análisis de algunas piezas seleccionadas. De este mismo año es la *Introduction à l'oeuvre d'Antoni Muntadas* (2005), de Emile Soulier, donde, tras una introducción general a la obra del artista, se comentan –aunque quizá de un modo excesivamente formalista– un total de nueve proyectos a través de conceptos como los de «escultura social». También con un carácter introductorio, el trabajo de Valentina Fiore (2006) constituye una nueva perspectiva centrada esta vez en el análisis de

---

<sup>58</sup> El Arxiu/AM es algo más que un contenedor, no es solo la catalogación de todos los materiales bibliográficos generados en torno a los proyectos de Muntadas a lo largo del tiempo, sino que se trata de un *work in progress* que prevee además desarrollar redes de colaboración entre ciudades donde Muntadas ha realizado sus trabajos. Promovido por Antoni Mercader, amigo del artista, aunque apoyado conceptual y logísticamente por este, el proyecto es gestionado por Andrea Nacach y organizado por Pablo Santaolalla y otros colaboradores. De entre las diferentes secciones que lo componen se encuentran los apartados: catálogos individuales, catálogos colectivos, documentos biográficos y recortes de prensa, tesis doctorales y libros de referencia para el artista. En palabras de Muntadas: «Para mí es el hecho de que una serie de personas –que no soy yo (yo solo lo apoyo)– deciden aglutinar una serie de materiales y crear un archivo. Es un archivo que en el fondo tiene como objetivo hacer un *archivo de archivos*, que tenga una base aquí, pero otro *link* en París, otro en Bremen, otro en Sao Paulo, otro en el MIT. Ocho o diez lugares en los que yo he trabajado y que los trabajos se queden ahí –no tienen por qué ponerse todos en un sitio–, y que todo vaya digitalizado e interconectado. Ya están los proyectos y materiales en cada sitio, no hay que llevar nada a ninguna parte» (2016).

una buena cantidad de proyectos pertenecientes exclusivamente a la serie *On Translation*, así como el de Efraín Foglia (2006) amplía la atención hacia la problemática de la globalización, eje de esta misma serie, aunque reduciendo en su caso el análisis de los proyectos. En esta línea se sitúan las tesis doctorales de Paula Alzugaray (2012), un trabajo muy bien desarrollado a partir del proyecto *On Subjectivity*, tomado desde su importancia tanto conceptual –al constituir de hecho un punto de inflexión en la trayectoria de Muntadas– como metodológica –en tanto que archivo de materiales fotoperiódicos–, y la de Monserrat Gascó (2015), justificada por un supuesto problema de periodización de las obras, que en realidad no parece tal atendiendo al rigor organizativo que caracteriza tanto a los proyectos del autor como a los catálogos de sus múltiples exposiciones retrospectivas, y, sobre todo, al hecho de que lo más interesante de ellas son las interpretaciones que generan al ponerlas en diálogos transversales a través del tiempo. Por lo general, en todos estos trabajos predominan los recorridos quizá demasiado reduccionistas, incluso planos en ocasiones, y ciertas confusiones conceptuales voluntarias o involuntarias. Consecuencias, según podría intuirse, de la herencia de ciertos tópicos historiográficos, es decir, del mantenimiento inconsciente de una noción cerrada de *arte*, de una concepción de la obra artística como ventana hacia una serie de problemáticas culturales específicas y no tanto como un trabajo de investigación abierto al espacio y al tiempo, que indaga en los múltiples entresijos de una cultura global y divergente mediante la propuesta de debates específicos.

En relación al segundo grupo señalado, el primer trabajo digno de destacar es sin duda el de Antoni Mercader (1999), una ambiciosa tesis doctoral centrada en las relaciones entre arte y comunicación desde 1963 hasta 1994 a partir del análisis de textos, proyectos y conceptos. Un proyecto que, como particularidad técnica, se presentó además como medio intermedial, impreso a la vez que digital, contribuyendo a su particular desarrollo epistemológico no lineal. Tras ello cabría mencionar trabajos como, por ejemplo: el de Ignasi Gozalo i Salellas (2011), centrado en el contexto barcelonés de la Transición española; los de Eleonora Lambo (2011) y Pablo Santaolalla (2015), sobre el Grup de Treball; la tesis doctoral de Fabio Ciaravella (2014), compuesta por cuatro volúmenes enfocados hacia la dimensión metodológica de los proyectos artísticos desarrollados en el espacio público (con un capítulo dedicado específicamente a la filosofía creativa de Muntadas); o la de Claudia Arbulú (2014), centrada en un importante canal de comunicación abierto en la segunda mitad del siglo XX entre el contexto catalán y el

francés —«Los catalanes de París»—, del que Muntadas participó activamente. Mención aparte merecen los trabajos presentados en el año 2015, por la cantidad y calidad de los mismos: la tesis doctoral de Octavi Rofes (2015), una perspectiva sobre el arte público desde el terreno de la antropología social; la de Samuel Bianchini (2015), sobre el potencial político de los dispositivos artísticos; la de Modesta di Paola (2015), una completísima panorámica teórica del tema de la traducción en torno a sus conexiones históricas con la visualidad, repleta además de ejemplos; el trabajo de Anna Dot (2015), también sobre la traducción pero con un planteamiento mucho menos ambicioso que el anterior, centrado en el medio digital (tomando de Muntadas el caso de *On Translation: The Internet Project*); la rica tesis doctoral de Ramón Parramón (2015), sobre proyectos artísticos dirigidos hacia el contexto social catalán desarrollados desde finales de los años noventa; y, finalmente, la tesis de Ana González Wonham (2015), interesada en las posibilidades del «documental de creación» como formato a partir de una comparación entre dos documentales dedicados a Antoni Muntadas y a Antonio López, respectivamente.

En relación a este mismo bloque resulta especialmente llamativa la profusión en los últimos años de investigaciones centradas en el tratamiento artístico de una serie de problemáticas mediáticas muy específicas y actuales, las cuales tendrían que ver básicamente con las últimas estrategias y medios empleados por el poder (las filtraciones de WikiLeaks, el interés por la vigilancia y el *Big Data* por parte de los gobiernos, los derechos de autor, la privacidad en Internet, la «brecha digital», etc.): «La proliferación de las prácticas artísticas relacionadas con vigilancia y control tecnológico en la primera década del siglo XXI —decía Paloma González— nos han permitido realizar un profundo análisis del que surge nuestra propuesta de clasificación de las diferentes líneas de trabajo desarrolladas en una etapa que culmina con el inicio de lo que se convertirá en la fuerte incursión de nuevos dispositivos tecnológicos de convergencia como el tablet» (2013: 244). Se trata por lo general de trabajos de historización y contextualización de este tipo de manifestaciones, entre los que se encontrarían, por ejemplo, las tesis doctorales realizadas por Ana García Angulo (2009), José Luis Lozano (2012), Tjaša Kancler (2013) o Paloma G. Díaz (2013)<sup>59</sup>, respectivamente. Todas ellas constituyen valiosos ejercicios de documentación, más o menos razonados, de un fenómeno que comenzó

---

<sup>59</sup> Esta última fundó además en 2008 un blog sobre este tema específico (disponible en: <http://www.uncoveringctrl.org/>) [Último acceso: 30/03/2017]).

prácticamente con el movimiento contracultural de los sesenta y la introducción de las NTICs en la experimentación artística, contexto en el que jugarían un papel fundamental los primeros proyectos de televisión y radio alternativos, germen de todas las prácticas posteriores críticas con los mecanismos de poder dependientes de la esfera mediática. Sobre estas genealogías del tipo de *media art* centrado en problemáticas relativas al ejercicio del poder en la actualidad sería preciso señalar no obstante que, si bien por lo general no rehúyen en ningún momento la complejidad de algunos conceptos claves («control», «vigilancia», «persuasión», etc.), descuidan en gran medida la reflexión sobre la naturaleza e implicaciones sociopolíticas del modelo comunicativo actual desde una perspectiva holística, presentando un diagnóstico más o menos cerrado de la situación para centrarse más bien en cuestiones de tipo técnico demasiado concretas (por ejemplo, el funcionamiento de los aparatos de vigilancia) o, por supuesto, histórico (evolución del *media art*, exposiciones y artistas, etc.).



### **3.- OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE PARTIDA**



El principal objetivo de esta investigación ha sido el desarrollo de una lectura global y alternativa de la obra del artista Antoni Muntadas, para lo cual fueron tomados como objetos de estudio una selección de los proyectos más relevantes del autor hasta la fecha. Dentro del análisis de estos se atendería específicamente a propósitos y aspectos tan variados como la identificación de las estrategias creativas empleadas y de los temas tratados, al potencial político de sus proyectos o, más específicamente, a su capacidad para generar una actitud crítica en el espectador. Por otra parte, como hipótesis de partida para llevar a cabo tal empresa se barajaron dos premisas fundamentales: por un lado, que, además de lo comúnmente señalado en la abundante bibliografía sobre la obra de Muntadas, un tipo de práctica como la suya podría constituir una herramienta privilegiada para abordar directamente la construcción de la realidad social actual (con independencia de las condiciones impuestas por el contexto artístico); y, por otro, que existiría de hecho una problemática transversal a toda la obra que justificaría la anterior hipótesis, la del *control social mediático* (CSM), entendiéndolo por ello el conjunto de múltiples y complejas formas en que los medios de comunicación social devienen hoy mecanismos de control de los individuos. Muntadas abordaría pues tal cuestión, propiciando además nuevas reflexiones en torno a la naturaleza del poder, a partir de la coincidencia, según Jacques Rancière, de la estética y la política en «el reparto de lo sensible» ([2000] 2009). De la mera formulación de estas dos hipótesis se derivaría, sin embargo, una serie de nuevos problemas de investigación –que podrían ser concebidos perfectamente como objetivos secundarios– y nuevas hipótesis, clasificados según sus respectivas proximidades hacia la estética, la política o la comunicación en los siguientes tres grupos: a) la naturaleza de un tipo de práctica artística como la de Muntadas; b) el proceso de construcción de la realidad social actual; y c) las posibilidades de teorizar hoy el CSM.

- a) El arte es fuente de conocimiento en la medida en que el individuo es capaz de concebirlo como tal, esquivando por tanto el reconocimiento del arte como arte, es decir, superando el constructo histórico que asocia sus prácticas a la materialización de una serie de valores universales. Frente a su concepción tradicional-moderna, la utilización de la obra de arte como índice de reflexión sobre la realidad en que se inscribe depende hoy más que nunca de la negación de su estatus como obra de arte o, al menos, de la problematización de sus límites y la aceptación de ciertas contaminaciones con otro tipo de prácticas. En relación al tratamiento de la problemática del CSM en la obra de Muntadas, estas hibri-

daciones se realizarían asociando la práctica artística a las prácticas sociopolíticas y comunicativas a través del eje de la creatividad. Sin embargo, ¿cuál sería exactamente la función de lo estético en el desarrollo de problemáticas como la del CSM? ¿Acaso el bombardeo actual de estímulos no provoca un nuevo tipo de «desinterés» estético? ¿Cómo leer dicho tema en términos de un supuesto *interés estético*? ¿En qué medida la experiencia del arte puede seguir ayudando –si es que alguna vez lo hizo– a pensar y resolver los problemas sociales? ¿Qué fenómenos estéticos se revelan en el diálogo entre diferentes prácticas artísticas y la esfera de la comunicación social? ¿De qué forma puede funcionar el potencial alegórico-hermenéutico del arte contemporáneo como fuente primaria para la investigación mediológica? ¿Cómo ayudan a pensar todas estas cuestiones los proyectos del artista Antoni Muntadas?

- b) Dentro de la realidad social pueden ser identificados al menos dos vectores de producción de sentido distintos pero estrictamente interdependientes: el *individuo* y la *cultura* (que puede ser aludida de muy diferentes formas: trasfondo, discurso, horizonte de expectativas, etc.). En términos generales, toda propuesta –práctica o teórica– por parte de un individuo, responde directa o indirectamente a la existencia de un determinado enunciado lingüístico *inédito*, que da lugar a un nuevo *sentido* de algo. Un elemento, este último, que, además de técnicamente lingüístico, es netamente político y estético (quien produce los códigos del lenguaje posee el poder, que solo se despliega a través de los estímulos sensibles que permiten percibirlo o no como tal). A partir de aquí, frente al reto de analizar la problemática concreta del CSM: ¿qué motivos concretos justificarían una supuesta necesidad de renovar los planteamientos de la teoría crítica? ¿Acaso no supone una negación del poder de elección del individuo, y por ende de su capacidad de razonar, el mero hecho de preguntarse por la actualidad del pensamiento crítico? ¿En qué medida el pensamiento foucaultiano puede seguir siendo una alternativa a todo ello a la hora de pensar la construcción política de la realidad social? ¿Qué papel juega el factor estético dentro de las nuevas técnicas y tecnologías disciplinarias que toman el modelo comunicativo actual como escenario? ¿Qué función desempeñaría en esta renovación la reflexión estética?
- c) Y, por último, el CSM parece desplegarse en la realidad social como un fenómeno compartido, tratándose de un problema global que precisaría de una *ex-*

*plicación global.* Hacia ello se dirige –sin llegar ni mucho menos a constituir una explicación definitiva– el *Excursus* con el que cierra este trabajo. De entre todos los tipos de problemas humanos, el problema del control social será siempre inferior al problema más grave de todos, que es dejar de ser humano, es decir, desposeerse del nivel de desarrollo mental que permite al ser hacer un uso pleno del lenguaje, esto es, concebir ideas plenamente abstractas y conceptualizar el conocimiento. Esta dimensión relativa de las ideas constituye paradójicamente la materia prima que posibilita la construcción de la realidad social, la forma política y estética sin la cual no sobreviviría la especie humana, pero también, como requisito de lo anterior, la construcción del pensamiento individual. A propósito de todo ello: ¿es posible mantener un modelo de investigación en comunicación cuyo planteamiento metodológico constituya un esquema básico objetivo a pesar de las inevitables y constantes transformaciones de los discursos y los sistemas sociocomunicativos?, ¿es posible construir un nuevo modelo teórico que no ofrezca solo una lectura del modelo comunicativo actual, sino también unos parámetros interpretativos constantes y válidos para posteriores modelos?, ¿qué aportaría la mediología frente a las posibles limitaciones actuales de la investigación en comunicación?, ¿cuál es exactamente la relación entre teoría y método en el campo de la investigación mediológica?, ¿de qué forma conecta este campo con el de los estudios cultural-visuales?, ¿cuál podría ser un posicionamiento mediológico respecto al protagonismo que ha alcanzado hoy Internet en la vida cotidiana de las personas?, ¿acaso Internet puede ser considerado un *médium*?, ¿hasta qué punto sus prestaciones garantizan la «eficacia simbólica»?



## **4.- MARCO CONCEPTUAL**



#### 4.1.- El control social mediático

En líneas generales, el problema del *control social* suele asimilarse al del *orden social*, descuidando el matiz de dominación y de abuso de poder que lo distingue precisamente de esta última idea, en principio necesaria para la convivencia y, por tanto, la prosperidad de la especie humana. Una diferencia que Herbert Marcuse marcó a la perfección con su concepto de «represión excedente», con el que quiso representar cierto grado de represión social que, más allá de identificarse con un supuesto tipo de represión *básica*, propia del «principio de realidad» freudiano y por tanto indispensable para la vida en comunidad, constituyera una serie de «controles *adicionales*» ([1953] 1983: 50) que constituirían específicamente una lógica de dominación social impuesta por unos individuos a otros con el fin de conservar y conferir mayor amplitud a la posición privilegiada que se les habría concedido ocupar. Desde la perspectiva marcusiana, podría deducirse que el mero conocimiento de este segundo *tipo represivo* constituiría algo así como el primer paso hacia un «orden de la gratificación» basado en una «“razón libidinal” que no sólo sea compatible, sino que inclusive promueve el progreso hacia formas más altas de libertad civilizada» (Marcuse, [1953] 1983: 50). Mientras que el orden social equivaldría pues a un «reparto de lo sensible» satisfactorio por justo para todos, utilizando la expresión de Jacques Rancière ([2000] 2009), el control social sería causa directa de lo contrario: «La justicia política no es simplemente el orden que mantiene unidas las relaciones medidas entre los individuos y los bienes. Es el orden que determina la distribución de lo común» (Rancière, 1996: 17-18). Mientras el control social sería el ejercicio propio de la «policía», la mera racionalidad política, un contrato que *controla* o regula a las personas en términos de pérdidas y ganancias, el orden social sería la política propiamente dicha: «La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte. Esta institución es el todo de la política como forma específica de vínculo. La misma define lo común de la comunidad como comunidad política, es decir dividida, fundada sobre una distorsión que escapa a la aritmética de los intercambios y las reparaciones» (Rancière, 1996: 25-26), es decir, sobre lo que el autor francés denominaba un «desacuerdo», aquella situación del habla «en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro» (Rancière, 1996: 8).

En cualquier caso, lo cierto es que la descripción del *control social* resulta tan problemática que es de hecho esquivada alegremente por muchos de los investigadores

preocupados por el asunto<sup>60</sup>. No solo resulta difícil encontrar algún texto dedicado específicamente al control social actual desde una perspectiva filosófica, sino que los trabajos realizados en otros ámbitos tampoco ofrecen una reflexión acerca de la categoría central que supuestamente estudian o utilizan, ni mucho menos aluden a materiales tan necesarios como el texto de Gilles Deleuze para comprender su estado actual ([1990b] 2006). En líneas generales, podría señalarse que todos esos trabajos, enmarcados dentro de la pregunta *¿cómo tiene lugar el control social en la actualidad?*, eluden al menos tres elementos básicos cuya confluencia podría justificar precisamente sus carencias analíticas: por un lado, el carácter tradicionalmente esquivo de la cuestión del *poder*; por otro, el tipo complejo de realidad a la que este da hoy forma; y, finalmente, como aspecto más atractivo, una esfera mediática que, como su propio nombre indica, se encuentra *mediando* prácticamente en la totalidad de las relaciones sociales, incluyendo las de dominación.

Por un lado, resulta llamativo por ejemplo que la voz *poder* en el *Diccionario Akal de Filosofía Política* remita automáticamente al concepto de *soberanía*, de cuya ambigüedad advertía Olivier Beaud nada más comenzar su exposición (2001: 736), refiriéndose a la dependencia de esta idea respecto al contexto histórico y geográfico en que es aludida. El poder, en efecto, fue entendido durante la modernidad como sinónimo de soberanía, traducéndose siempre de unas lenguas a otras en términos de dominación, fuerza o potestad de tipo más bien violento, manteniéndose hasta ahora de esta misma

---

<sup>60</sup> Tomando como ejemplo ilustrativo los resultados de una búsqueda rápida en la base Teseo (Disponible en:

<https://www.educacion.gob.es/teseo/listarBusqueda.do;jsessionid=52D17275D79A6AC938634F7C1889EC35>) [Último acceso: 30/03/2017]), cabría afirmar que las dos páginas obtenidas muestran en primer lugar que parece tratarse de uno de esos *términos-comodín*, no precisamente por la cantidad de referencias que aparecen (de hecho, la segunda de las páginas solo presenta una referencia), sino por la variedad de campos y disciplinas en que ha sido recurrido. Lo segundo que llama la atención es que aproximadamente el setenta por ciento de estos trabajos guardan un interés por el control social en tanto que tema histórico (es decir, perteneciente al pasado, con un marco que va desde el siglo IV hasta el XIX), en tanto que tema digno de estudio en el contexto latinoamericano (muchos de estos trabajos se contextualizan en Costa Rica, México, Perú o República Dominicana), o como tema que reúne ambos factores. De entre los restantes, la clasificación en materias resulta sencilla (criminología, derecho y educación), si bien en ninguno de ellos aparece una definición propiamente dicha del concepto. Un hecho que tiene que ver quizá con la presuposición de que el lector maneja la misma noción que el autor –en caso de que este haya tenido alguna vez alguna–, con el consiguiente riesgo de llegar a planteamientos bastante infundados. Tales son los casos de las tesis tituladas *Transformaciones del Estado y las nuevas exigencias del control de la corrupción: Transparencia fiscal, control administrativo y control social* (Universidad de Salamanca, 2011) de Helio Saul Mileski, y *Control social del atractivo en un sistema de elección de pareja basado en un sesgo estético* (Universitat de Barcelona, 2015) de Eduardo A. García Alea.

forma por influencia del vocabulario sociológico. Sin embargo, como reconocía el propio Beaud, la soberanía sería tan solo un tipo de poder, siendo este un concepto más genérico que, conforme se ha ido convirtiendo en un auténtico problema de legitimidad –en paralelo curiosamente al desarrollo de las NTICs–, ha venido siendo recuperado por la filosofía política contemporánea. En concreto, el tipo de poder soberano ha designado a partir de Juan Bodino «un poder unificado, indivisible y supremo atribuido a un ser impersonal, el Estado» (Beaud, 2001: 737), como consecuencia de la secularización moderna del metarrelato judeo-cristiano, simbolizada por ejemplo por la laicización del término *maiestas*, tan solo uno de los diferentes estados jurídicos romanos, que en la modernidad pasaría a representar el único, supremo y superlativo poder. Un suceso que traería consigo el nuevo derecho público, de impronta *estatal-civil*, el cual, como se ha demostrado a la larga, no supondría sino una perversión del original romano, de corte *imperial-militar*, que solo podía ser ejercido fuera de la ciudad.

Lo que se ha dado desde entonces no ha sido pues sino una completa anulación de la pluralidad semántica del poder y una rigurosa asociación entre el Estado-nación y el nuevo y único tipo de poder soberano que garantiza la existencia de este en base a tres pilares básicos: el dominio del derecho positivo, la indivisibilidad pública del poder y la lógica de extensión del poder. En efecto, la incursión de la soberanía en la realidad social sigue estando estrechamente ligada a la difusión del derecho positivo: «El poder de la soberanía –diría Hobbes en el *Leviatán*– es el mismo, en cualquier lugar en que esté colocado» ([1651] 2005: 149); es decir, que la lógica de la soberanía, al menos en la teoría, es capaz de imponerse, no solo en cualquier contexto, sino también sobre cualquier tipo de actor político, posibilitando el hecho de que el tipo de poder soberano pueda ser compatible con cualquier forma de gobierno (monarquía, aristocracia, democracia, etc.). La modernidad, desde esta perspectiva, sería producto directo de la universalización de la dominación, por tanto también de la despersonalización del poder, con la consiguiente sujeción inconsciente de todos los habitantes de un territorio al Estado. Un tipo de poder que se formularía racionalmente en términos de contrato social entre el soberano y sus súbditos, para ocultar la condición paradójica de su sistema en conjunto: la soberanía, según esta formulación, es tan solo absoluta en su esfera interna, pues en la externa *se topa* con otras soberanías distintas. ¿Qué se supone que debe ocurrir pues en un mundo globalizado? La *crisis del poder soberano* es, evidentemente, uno de los síntomas más representativos de la cultura política actual.

Concretando algo más el segundo factor señalado, hay que precisar que de lo que se trata es ante todo de un florecimiento de las contradicciones del sistema a la luz del progreso tecnológico. Un hecho especialmente visible en fenómenos como, por ejemplo, la radicalización de cierta *irresponsabilidad* política –*corrupción*– que hasta ahora había debido encarnar solo el *soberano*<sup>61</sup> (visible a través de cuestiones como la multiplicación de cargos, pero también la multiplicación neoliberal de las formas de despilfarrar el dinero), o en general, la paradoja que supone la perfecta simbiosis entre el poder soberano y los principios neoliberales. En un mundo especialmente cambiante, ni siquiera las concesiones que suponen la separación simulada de los poderes o la inclinación federalista por parte del Estado consiguen calmar las ansias de un liberalismo que, en su actualización neoliberal, hace décadas que ha traspasado todo tipo de fronteras territoriales y jurídicas. La propia división del Estado en autonomías no constituye sino una tensión entre un federalismo pactado que pretende ceder a cada territorio su capacidad de autogobierno y un poder soberano de fondo que, como sugería Beaud, tiende más bien a ejercer e imponer el tipo de política imperial romana, deseosa de llegar a todos los rincones. Se trata de una serie de conflictos internos que en casos como el del Estado español, una *monarquía parlamentaria*, parecen ser padecidos doblemente. Una situación que Régis Debray relacionaba con los medios de comunicación y su revolucionaria capacidad de desmantelamiento de toda simbología estatal, empezando por la propia figura del Jefe de Estado, a partir de cuatro «disfuncionamientos»: histerizarse, fragmentarse, banalizarse y esterilizarse (1995: 154-162). En palabras del autor:

Que la simbólica del Estado (es decir su corazón) sobreviva o no al reino de lo «visual»: he aquí la apuesta cívica del próximo siglo. La tele pone en peligro el desdoblamiento de los Príncipes, en el punto más alto de las visibilidades sociales. El jefe del Estado seductor tiene un cuerpo de más, el suyo. Ya no se puede ver a través. Prestaciones, desempeños, exhibiciones: lo que atestigua su presencia devalúa su autoridad. La creencia que liga su suerte a la tele será cada vez menos creíble, como la tele misma. Por introducirse demasiado en el torrente de imágenes, la autoridad se licua y la estatua del Comendador audiovisual se ahoga en sus reflejos, parodias e irrisiones en cascada. En videocracia, la personalización (física) tiende a arruinar la personificación (moral). La transparencia liquida la trascendencia (1995: 23-24).

---

<sup>61</sup> Para detentar de una manera efectiva el privilegio de ser la única figura capaz de guardarse o vigilarse a sí misma, de declarar el «Estado de excepción», que diría Carl Schmitt ([1922] 2009).

Aquello que Gilles Deleuze denominó «la instalación progresiva y dispersa de un nuevo régimen de dominación» ([1990b] 2006: 285) estaría conectado además con el papel crucial de la esfera mediática en la actualidad a la hora de conceder un carácter propio al control social respecto a su desarrollo en épocas pasadas<sup>62</sup>. Se trata, en efecto, de un salto no solo cuantitativo sino también cualitativo, en la medida en que parece transformar la capacidad socializadora y represiva de los media en un proceso líquido, poroso y disperso. Un hecho que tiene lugar gracias a la fluidez con que los signos penetran en las mentes de los individuos, atravesando la sociedad en conjunto, de manera que, a pesar de la intervención de otras variables o condiciones de producción de sentido aportadas por el discurso o cultura política existente, los medios de comunicación parecen ser los principales instrumentos de representación de las ideas, gracias a las múltiples posibilidades técnicas que facilitan la difusión de los mensajes. La comunicación es, sencillamente, el sino de nuestro tiempo. Las industrias pertenecientes a esta esfera constituyen, además de un importante sector económico, un amplio universo simbólico que repercute intensamente en la vida privada y colectiva de los individuos mediante productos que desbordan las tradicionales fronteras de los *mass media*. Se trata de un fenómeno verdaderamente poliédrico que podría caracterizarse como el mayor sistema de *mediación cultural* –o *discursiva*– existente en la actualidad, constituyendo en este sentido un elemento clave para la configuración de la realidad social. Es, de hecho, el lugar al que pertenecen los novedosos y *raramente* democráticos mecanismos de la política, que en sus últimas derivas parece haber instaurado una forma de ejercer el poder casi por omisión, meramente *comunicando*. Como recordaba Debray: «Es un hecho que la comunicación del Estado se convierte en lo esencial de su acción» (1995: 26); de ahí que lo que el autor denominaba «videocracia» pudiera ser caracterizado como «un daguerrotipo gigante, excrecencia póstuma y cancerosa del Índice primero. En la grafosfera, el Estado podía presentarse como un Verbo hecho Carne. En la videoesfera, es una Carne a la búsqueda de Verbo» (1995: 29).

El atractivo de la comunicación social reside hoy, antes que en su finalidad de conectar a las personas o de difundir ciertos mensajes y fomentar ciertos comportamientos, en la complejidad de sus mecanismos *estético-políticos* y en la contundencia de los

---

<sup>62</sup> En su obra *El Estado seductor*, Debray proponía una relación de síntomas de la crisis del Estado-nación desde la perspectiva del desgaste y agotamiento de sus organismos y recursos administrativos (1995: 18). Al respecto de este tema, el famoso trabajo de Antonio Negri y Michael Hardt constituye una aportación teórica indispensable, aunque insuficiente, de entrada, por su carácter omnímodo ([2000] 2005).

procesos imprevisibles que estos constituyen. Pero también residiría en la ambigüedad que supone el hecho de que coexistan varios paradigmas comunicativos, en correspondencia con varios modelos de relacionalidad social: se habla de un mundo tecnológico y globalizado cuando en realidad se trata de un mundo a la vez tecnológico y no tecnológico, globalizado y no globalizado, moderno y posmoderno, y así sucesivamente. Siguen existiendo, en pocas palabras, importantes grietas semánticas que obligan a seguir replanteando, como hace Muntadas en sus proyectos, los significados asentados enfren-tándolos entre sí. De las grietas existentes entre la comunicación y la política se ha ocupado precisamente Manuel Castells en una de sus últimas obras, *Comunicación y Poder* (2009). Un estudio sociológico centrado en la naturaleza del poder y la construcción de su despliegue hegemónico, dentro del marco de lo que tiempo atrás el mismo autor denominó la «sociedad red» (autoría compartida con Jan van Dijk), concepto que resumía en su primer capítulo y al que volvería una y otra vez a lo largo de su trabajo<sup>63</sup>. A partir de ahí Castells abordaba cuestiones como, por ejemplo: la «autocomunicación de masas» (invención cuanto menos problemática), para aludir a los procesos comunicativos a escala social exentos de intermediadores<sup>64</sup>; los «remolinos de la mente», adentrándose en las ciencias cognitivas de la mano de autores como George Lakoff y su *teoría de los marcos*, con el fin de explicar la conexión entre el poder y la mente desde un punto de vista que recuerda al antiguo paradigma comunicológico representado por la *Agenda-Setting*<sup>65</sup>; la propaganda y la crisis de la democracia, incluyendo asuntos como el poder de las imágenes; y, en general, una serie de ejemplos concretos, recientes y muy bien documentados, que comprenden hasta los movimientos sociales de los últimos años.

---

<sup>63</sup> En cierto modo, pareciera que Castells llega incluso a abusar del concepto de *red*, evitando profundizar en la ontología de la realidad social o en las implicaciones sociales del discurso político, lo cual su-ple hablando de más redes, nodos, multidimensionalidad y globalidad. Y dejando a un lado la superficialidad de sus conclusiones, en este trabajo existen asimismo ciertas contradicciones no resueltas o no reconocidas (por ejemplo, ¿la digitalización es buena o mala? O ¿la élite que controla los medios es finalmente identificable o no?). A pesar de quedar ya lejana la Escuela de Frankfurt se sigue percibiendo cierta simplificación de fondo; para el autor: poder = programación de las redes / Contrapoder = reprogramación de las mismas.

<sup>64</sup> «Es comunicación de masas porque potencialmente puede llegar a una audiencia global, como cuando se cuelga un vídeo en Youtube, un blog con enlaces RSS (...) (y) al mismo tiempo, es autocomunicación porque uno mismo genera el mensaje, define los posibles receptores y selecciona los mensajes concretos (...) que quiere recuperar» (Castells, 2009: 88).

<sup>65</sup> Para ello Castells se centra en el ejemplo de la invasión de Irak por parte de Estados Unidos: «Los ciudadanos estadounidenses fueron sometidos a los marcos de la guerra contra el terror y el patriotismo a través de los medios de comunicación, y después se les desinformó con la agenda establecida por la administración, con el consentimiento de las élites política, tal y como se reflejó en los medios» (2009: 252).

Todo ello es reunido en un trabajo que, pese a sus carencias más o menos manifiestas, interesa sobre todo por dos motivos fundamentales: por un lado, por su capacidad de *integración* y, por otro, por presentar las bases sobre las que, según el autor, debiera asentarse una «Teoría de la Comunicación y el Poder».

En cuanto a su carácter integrador, por una parte, es necesario distinguir al menos tres factores distintos: el primero, metodológico, la adopción en su planteamiento de varios campos de investigación y de conocimiento, todo ello sobre un trasfondo profundamente empírico; el segundo, el hincapié –una vez más– sobre el control de los medios por parte del poder, pero al mismo tiempo –algo no tan frecuente– sobre el *contrapoder* de la ciudadanía para reprogramar las redes comunicativas; y, el tercero, por la integración que constituye en sí mismo el hecho de que el autor haya incorporado de forma explícita su propio compromiso político a favor de los valores democráticos en varias partes del libro. Por otro lado, en lo que respecta a la teoría propuesta por Castells, en realidad *tan solo* «un respaldo empírico provisional a una serie de hipótesis sobre la naturaleza del poder en la sociedad red» (2009: 534), cabría decir que es precisamente su carácter propedéutico lo que invita a considerar las direcciones a las que apunta<sup>66</sup>, para lo cual sería preciso remitirse directamente al último capítulo del trabajo, donde Castells reflexionaba en torno al argumento central del mismo, «el papel de las redes de comunicación en la construcción del poder con énfasis en la construcción del poder político» (2009: 546), cuyos puntos principales son ordenados a continuación, no sin antes advertir de la profunda importancia concedida por el autor al capitalismo (2009: 544-546) como escenario cultural en el que se desarrollarían y cobrarían sentido todas estas premisas:

- a) El poder es un proceso de construcción simbólica que comprende hoy dos elementos fundamentales conectados entre sí: por un lado, la *mente humana*, creadora de los mensajes y conectada a «marcos mentales» y, por otro, como novedad histórica, *redes multimedia de comunicación*, que consolidan dichos

---

<sup>66</sup> «El objeto de mi propuesta es sugerir un enfoque que pueda utilizarse en la investigación, rectificarse y transformarse de tal forma que permita la construcción gradual de una teoría del poder que se pueda falsar mediante la observación. En este libro he intentado demostrar la posible pertinencia de este enfoque investigando la construcción de significado que está en el origen del poder político mediante el uso de las redes de comunicación por distintos actores y sus redes de poder. Con seguridad habrá nuevas investigaciones que superarán la aportación que aquí presento, y espero que encuentren alguna utilidad al esfuerzo realizado para abrirme camino en el laberinto de prácticas sociales interconectadas que constituyen el tejido de nuestra sociedad actual» (Castells, 2009: 551).

marcos y a su vez están programadas en cada ámbito de la actividad humana según los valores e intereses de las mentes de los actores empoderados. El tipo de *poder en red (networked power)*, diferente del *poder de la red* y del *poder de conectar en red*, es la forma actual del poder por la cual determinados nodos se imponen sobre otros nodos dentro de las redes. Estas están por tanto interconectadas a su vez dentro de una cultura compleja y versátil, basada en la compartición de los mensajes procedentes de múltiples emisores y receptores, y mutable en función de cada contexto o circunstancia. Esto tiene lugar gracias a dos factores: por un lado –en contra de la máxima macluhaniana–, la idea de que *el medio no es el mensaje*, sino tan solo un condicionante más, y, por otro, que todos los mensajes han de adaptarse a la digitalización como protocolo comunicativo común, que *a priori* permite la difusión viral más allá del control (véase Rodríguez, 2013). Esto último traería consigo la eliminación del control sobre la distribución de la información, pero solo en apariencia: lo que en realidad ocurre, según Castells, es que, al depender las redes de las decisiones de sus programadores (*gatekeepers*), son estos los que siguen poseyendo en último término el poder de filtrar los mensajes.

- b) Los *gatekeepers* o «metaprogramadores», situados *fuera* de la red, son básicamente los propietarios de los medios de comunicación (antes *de producción*) y, como tales, desempeñan la función de *constituir lo programado* para «garantizar el cumplimiento de los objetivos de la red, que son fundamentalmente atraer a la audiencia, con independencia de que el fin último sea maximizar los beneficios, influir o cualquier otro» (Castells, 2009: 539), incluyendo por ejemplo el poder de establecer la agenda, tomar decisiones editoriales y de gestión en las organizaciones que controlan y administran y, en definitiva, todo aquello que les permita mantener su autonomía como actor político privilegiado. Por ello justamente, dentro de sus funciones entra también la de suministrar a otros actores sociales las correspondientes herramientas para la construcción de significados. Todo ello siempre y cuando no pierdan su rasgo identificativo, que no es otro que *el poder de conectar en red (network-making power)*, preservando por tanto la lógica de la dominación dentro del sistema constitucional que los ampara. De este modo, Castells redefinía la lucha de clases marxista, indicando que el poder está ahora «en manos de unos cuantos conglomerados, de sus acólitos y sus socios. (...) relacionados a su vez con inversores de distin-

ta procedencia entre los que se encuentran instituciones financieras, fondos soberanos, fondos de inversión privados, fondos de alto riesgo y otros» (2009: 539-540). Se trata, en resumen, de redes empresariales multimedia (tanto gubernamentales como corporativas) cuyos dueños ostentan el poder en la medida en que programan la «metarred» de redes de comunicación de forma que ni siquiera la supuestamente revolucionaria «autocomunicación de masas» llega a desafiarlos.

- c) En el terreno práctico, finalmente, Castells destacaba el importante papel desempeñado por el Estado y el sistema político en la red global de poder debido a dos motivos: en primer lugar, al garantizar la estabilización del sistema y ejercer una serie de funciones de coordinación y regulación de las que depende la reproducción de las relaciones de poder; y, en segundo lugar, por ostentar el monopolio de la violencia, del que emana la capacidad de imponer el poder como último recurso. En este sentido, cabría decir que existe una perfecta correspondencia entre, por un lado, las redes comunicativas que procesan la construcción de significado sobre la que se asienta el poder y, por otro, el estado que constituye la red normativa para que operen sin problemas las redes de poder lideradas por los *gatekeepers* (véase Moreh, 2012). Las instituciones políticas son por tanto las encargadas de posibilitar en último término el ejercicio de poder de la red sobre los actores políticos, por medio de un poder, como el judicial, que determina el acceso a la competición política: «El poder para crear redes políticas, que es el poder para definir las reglas y las políticas en el ámbito político, depende de que se gane la competición para acceder a los cargos políticos y de conseguir el apoyo o al menos la sumisión de los ciudadanos» (Castells, 2009: 543). Por último, es interesante destacar que lo que se conoce como «política mediática» no es para Castells ni la política en general ni la política de los medios, sino «el interfaz dinámico entre las redes políticas y las redes de medios de comunicación» (2009: 543).

Todo lo antedicho permiten deducir que el tipo de control social definitivo y definitorio del momento actual podría denominarse *control social mediático* (CSM). Un nuevo paradigma cuya primera característica, desde el punto de vista metodológico, sería la necesidad de ser abordado desde un giro interpretativo en torno a los medios de comunicación social que lo vehiculan: de una concepción moderna de estos como instrumento de persuasión, es decir, como herramienta con la que ejercer e imponer el poder je-

rárquica y unidireccionalmente (la forma típica de la sociedad de masas, de la prensa como cuarto poder, de la vigilancia orwelliana, etc.), a una concepción como escenario complejo de intercambio simbólico, donde, a pesar de la persistencia de lo anterior, se dan también una serie de condiciones técnicas que parecen permitir el desarrollo tanto de una dominación más efectiva como –y aquí vendría su gran novedad– de un ejercicio de poder alternativo en base a la posibilidad que tiene hoy cualquier individuo, gracias al potencial de la red, de alimentar y participar de una constante revisión del orden establecido. El gran problema, en todo caso, tendría que ver con la veracidad de ese posible equilibrio, es decir, con el auténtico alcance y desarrollo «microfísico» que tienen hoy las propuestas de resistencia y contrapolítica.

#### **4.2.- La «microfísica del poder» de Michel Foucault**

Es una historia que me interesa completamente. En la última charla que di en Francia, que era sobre los dispositivos, muchos hablaban del dispositivo según Agamben y yo volvía más al dispositivo según Foucault, relacionado con el panóptico y el ejercicio de poder en lugares públicos, geriátricos, bibliotecas, etc. Foucault es un buen punto de referencia (Muntadas, 2016).

Ironías de la vida, Michel Foucault fue a morir con prisa –a los 58 años de edad– al hospital parisino de La Salpêtrière, el mismo que había analizado en su ensayo *Locura y civilización* de 1960. Semanas antes había ofrecido su entrevista final, realizada por dos estudiantes estadounidenses, que saldría publicada en el semanario francés *Le Nouvel Observateur*, además de en el periódico español *El País*. Se trató en efecto, aunque sin saberlo, de su última oportunidad para intentar explicar lo que *pretendían explicar* sus libros, aquello que él mismo denominó indistintamente una «ontología del presente», una «ontología de nosotros mismos», una «ontología de la actualidad», etc. ([1983] 1999: 207). El interés por la ética, por el *discurso* en la Antigua Grecia o, en general, por rastrear y diagnosticar los problemas en su complejidad contextual, entraba dentro

de su trabajo como gran historiador del poder<sup>67</sup>, el cual había incluido desde el primer momento una especial atención hacia la sofisticación y diversificación progresivas de los mecanismos de control: «Marx y Freud quizá no bastan para ayudarnos a conocer eso tan enigmático, a la vez visible e invisible, presente y oculto, ocupado en todas partes, que se llama poder» (Foucault, [1972] 2000: 15). Sin embargo, cabría reconocer de antemano que el desarrollo del corpus teórico foucaultiano se inscribiría en un contexto ligeramente previo a la consolidación del contexto global y tecnológico actual, razón por la cual –por su abrupto final– la tarea de actualizar sus ideas sobre el poder en relación a las condiciones de producción de sentido vigentes se tiene como algo necesario. De hecho, a día de hoy han sido muchos los autores que, seducidos por ejemplo por la ausencia de una reflexión comunicológica en el legado del autor, han intentado trazar una serie de paralelismos a nivel tanto teórico (queriendo ver en él objetos de estudio análogos, como el del *panóptico*) como metodológico (importando enfoques tales como el de la *genealogía* para elaborar una relectura de la evolución y el funcionamiento de los media) (véanse Briguet, 1996; Murcia, 2000; Marocco, 2003; Rascón, 2010; Segura, 2013).

El poder en la obra de Foucault es, en todo caso, uno de esos grandes temas que demarcan algo más que etapas en la trayectoria de un autor –por no decir en el pensamiento de toda una época–, quizá ejes transversales que con el tiempo van adquiriendo cada vez mayor importancia. Más allá de trabajos tempranos como los ensayos dedicados a la literatura y el lenguaje ([1954-1970] 1999, [1962-1966] 1996), el poder como gran tema en Foucault aparece de manera implícita, pero rotunda, en obras como *El nacimiento de la clínica* ([1963] 2001), centrada en la *renovación* de la «mirada médica» ocurrida a finales del siglo XVIII, o en la famosa *Historia de la locura en la época clásica* ([1964] 2012), en este caso concreto, como *racionalidad* que, para imponerse, precisa de figuras como las del loco, el enfermo mental, el peligroso, en definitiva, la de todo aquel que haya de ser *apartado* del resto de la sociedad. Un hecho que, al igual que la aparición de la visión moderna de la medicina, habría tenido lugar, según el autor, gracias a una mutación crucial acontecida en el orden del espacio y del discurso, por

---

<sup>67</sup> «Otro punto sobre el cual podríamos decir algo es la reducción de los análisis de las tecnologías de poder a una suerte de metafísica del Poder con P mayúscula, que los rebaja a ser un dualismo de enfrentamiento entre ese poder y resistencias mudas, sordas, de las que jamás se dirá nada. Se reconstruiría, pues, una especie de conflicto dual. Ante todo, jamás empleo la palabra poder con mayúscula; son ellos quienes lo hacen» (Foucault, [1978] 2012: 118).

tanto de la *mirada* en general, a partir de la *Âge Classique* o el *Ancien Régime* –el barroco francés–. Ambas circunstancias serían a la vez causas y consecuencias de una nueva forma *disimétrica* o *disociada* de ver la realidad, asunto sobre el que Foucault profundizaría en *Las palabras y las cosas*, de 1966. Sería allí donde, rastreando los orígenes de las ciencias humanas –tales como la psicología o la sociología–, a partir de la idea de *episteme* como conjunto provisional de saberes compartidos, el autor establecería su particular lectura de la sucesión histórica de tres «regímenes» diferentes en la cultura occidental (renacentista, ilustrado y moderno). Cuestión estrechamente relacionada con el poder<sup>68</sup>.

Pero dejando atrás, por ejemplo, célebres conferencias como *El orden del discurso* ([1970] 1992) (con la cual inauguró su cátedra de Historia de los Sistemas de Pensamiento), las *Lecciones sobre la voluntad de saber* ([1970-1971] 2012) o las de Río de Janeiro (1973-1974)<sup>69</sup>, la verdadera eclosión del tema del poder en Foucault ha de ubicarse en la publicación de su obra *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* ([1975] 2012), nutrida tanto de las prácticas del GIP<sup>70</sup> como de la preparación de los cursos de

---

<sup>68</sup> «Lo importante, creo, es que la verdad no está fuera del poder, ni sin poder (no es, a pesar de un mito, del que sería preciso reconstruir la historia y las funciones, la recompensa de los espíritus libres, el hijo de largas soledades, el privilegio de aquellos que han sabido emanciparse). La verdad es de este mundo; está producida aquí gracias a múltiples imposiciones. Tiene aquí efectos reglamentados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su “política general de la verdad”: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero» (Foucault, [1977a] 1980: 187).

<sup>69</sup> Fue en la segunda de sus conferencias brasileñas, titulada «El nacimiento de la medicina social», cuando Foucault presentó el concepto de «biopolítica», si bien la conferencia en sí, publicada como artículo en 1977, trató sobre todo de la condición de la medicina respecto al capitalismo: «Defiendo la hipótesis de que con el capitalismo no se pasó de una medicina colectiva a una medicina privada, sino que ocurrió precisamente lo contrario; el capitalismo que se desarrolló a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, socializó un primer objeto, que fue el cuerpo, en función de la fuerza productiva, de la fuerza de trabajo. El control de la sociedad sobre los individuos no se operó simplemente a través de la conciencia o de la ideología, sino que se ejerció en el cuerpo, y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista lo más importante era lo biopolítico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una realidad biopolítica; la medicina es una estrategia biopolítica» ([1977] 1999: 365-366).

<sup>70</sup> «Creo que el GIP –llegó a comentar Foucault– fue una iniciativa de “problematización”, un esfuerzo por volver problemáticas y dudosas unas evidencias, unas prácticas, unas reglas, unas instituciones y unos hábitos que se habían sedimentado desde hacía decenios y decenios». «Desde el punto de vista de su obra –apuntaba Miguel Morey tras citar este comentario–, este fue su activismo más fecundo. Desde de los resultados de la acción, sin duda el más relevante será la fundación, ese mismo año, de Médicos sin Fronteras (y poco después su participación en la fundación de Médicos del Mundo), junto a Bernard Kouchner» (2015: 67). No obstante, fueron muchos los episodios vitales en los que Foucault demostró un compromiso personal con ciertas causas puntuales, siempre minoritarias, reivindicativas o directamente im-

1971-1972 y 1972-1973 en el Collège de France ([1972-1975] 1994), y símbolo de la para entonces aún latente *sacudida sesentayochista* del panorama intelectual<sup>71</sup>. Fue entonces cuando la *pregunta por el saber* (el momento de la *arqueología*, método utilizado en las obras mencionadas hasta ahora) se vio desplazada por una *pregunta por el poder* (casando con la *genealogía* nietzscheana, amplificadora en realidad de la etapa anterior), cuyos objetos de interés llegarían a ejemplificar muy bien el tipo de análisis político que, por definición, desborda los parámetros marxistas: por ejemplo, la aparición del alma moderna y su específica moral. Un planteamiento que, como bien apuntaba Miguel Morey, acabaría resumiéndose en la expresión «microfísica del poder», enfoque principal del *corpus* foucaultiano a partir de mediados de los setenta: «“Física”, porque lo que cuenta en ella es la descripción del funcionamiento de las fuerzas políticas, y “micro” porque privilegia en el análisis (y en las luchas) la multiplicidad de focos institucionales del poder, en detrimento de cualquier unificación bajo la figura del Estado» (2015: 73), del rey o de cualquier otro símbolo trascendental, podría añadirse. Sería precisamente en *Vigilar y castigar* donde Foucault introduciría este concepto al advertir de los diferentes tipos de dominación que pueden ser ejercidos sobre el cuerpo:

El cuerpo solo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. No obstante, este sometimiento no se obtiene solo mediante instrumentos ya sean de la violencia, ya de la ideología; puede muy bien ser directo, físico, emplear la fuerza contra la fuerza, obrar sobre elementos materiales y, a pesar de todo esto, no ser violento; puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo, puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror y, sin embargo, permanecer dentro del orden físico. Es decir que puede existir un «saber» del cuerpo, que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas: este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse la tecnología política del cuerpo. Indudablemente, esta tecnología es difusa, rara vez formulada en discursos continuos y sistemáticos; se compone a menudo de elementos y de fragmentos, y utiliza unas herramientas o

---

perceptibles, como las de los psiquiátricos o las prisiones. Tales serían los casos del apoyo a las revueltas estudiantiles tunecinas o la dirección del Departamento de Filosofía de Vicennes (con Badiou, Rancière, Lyotard y Châtelet), cuya formación fue vetada por el ministro de educación francés del momento.

<sup>71</sup> Cabe recordar, no obstante, que durante las revueltas del 68 Foucault se encontraba en Túnez. Allí, alejado del impacto mediático generado por la publicación de *Las palabras y las cosas*, el autor trabajaría en *La arqueología del saber*, la explicación del que hasta entonces había sido su método de trabajo, haciendo de él un campo de estudio en sí mismo.

unos procedimientos inconexos. A pesar de la coherencia de sus resultados, no suele ser sino una instrumentación multiforme. Además, no es posible localizarla ni en un tipo definido de institución, ni en un aparato estatal. Estos recurren a ella, utilizan, valorizan e imponen algunos de sus procedimientos. Pero ella misma, en sus mecanismos y sus efectos, se sitúa a un nivel muy distinto. Se trata en cierto modo de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, aunque su campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas ([1975] 2012: 35-36).

Lo que preocupó a Foucault desde este momento hasta el final de su vida, llevándolo a relegar los problemas epistemológicos a un segundo plano, fue en efecto el desarrollo de un supuesto desplazamiento del poder desde el ámbito institucional hacia una serie de ámbitos intersticiales con el desarrollo de la modernidad, un enfoque que, completando recorridos como el de *Las palabras y las cosas*, exigía en último término la contemplación de ciertas condiciones de posibilidad que podrían denominarse *no exclusivamente discursivas*, por ejemplo: «Cómo el hombre, el alma, el individuo normal o anormal han venido a doblar el crimen como objeto de la intervención penal y cómo un modo específico de sujeción ha podido dar nacimiento al hombre como objeto de saber para un discurso con estatuto “científico”» ([1975] 2012: 33). En los procesos exploratorios de esas grandes preguntas se encuentra de manera implícita –tal y como *explicitase* Gilles Deleuze<sup>72</sup>– la que aún hoy resulta ser la explicación más completa de la transformación del «poder soberano» en «disciplinario» y «securitario» –o, directamente en «control»–, acontecimiento que habría tenido lugar ya en paralelo al tránsito de la modernidad a la posmodernidad.

Por todo ello, la microfísica del poder foucaultiana ofrece una serie de particularidades que ayudan a contextualizar, conducir y expandir el estudio de la obra de Muntadas. De entrada, no será difícil ver en ella una suerte de *ontología crítica del presente* que intenta identificar y comprender los problemas en su complejidad contextual. Al igual que Foucault, Muntadas puede ser visto como un gran historiador del poder, en la

---

<sup>72</sup> En conversación con Antonio Negri, comentaba Deleuze: «Se considera a menudo a Foucault como el pensador de las sociedades disciplinarias y de su técnica principal, el encierro (no únicamente el hospital o la cárcel, sino también la escuela, la fábrica o el cuartel). Pero, de hecho, Foucault fue uno de los primeros en detectar que estamos saliendo de las sociedades disciplinarias, que estamos más allá de ellas. Estamos entrando en las sociedades de control, que ya no funcionan mediante el encierro sino mediante un control continuo y una comunicación instantánea» ([1990a] 2006: 273).

medida en que todos sus proyectos desembocan de un modo u otro en una reflexión sobre la evolución de los mecanismos de dominación a través de las últimas décadas, siendo, de hecho, un perfecto continuador de la línea abierta por el filósofo francés, en tanto en cuanto su interés por los medios de comunicación permite trasladar fácilmente sus ideas a las condiciones de producción de sentido específicas del contexto cultural actual. Se trata pues de desarrollar una microfísica del poder actualizada, un análisis sobre las fuerzas políticas que contemple los nuevos núcleos, focos y resortes del poder, propios de un mundo tecnológico y globalizado.

#### 4.2.1.- La disciplina

Haciendo honor a su subtítulo, *Vigilar y castigar* comienza con una exploración del nacimiento de la prisión, una novedosa forma punitiva respecto al *suplicio* y el *castigo* anteriores, mediante la comparación de dos ejemplos de castigo reales separados por un lapso de tiempo de setenta y cinco años. A través de ellos se percibe un amplio movimiento de reformas racionalizadoras acontecido hacia finales del siglo XVIII, centrado en conseguir una mayor eficacia en el castigo y, de paso, un menor coste político y económico. Unos objetivos que habrían tenido que ver con una serie de transformaciones en los propios delitos (cada vez más relacionados con la usurpación de las propiedades privadas y menos con el honor), pero también con un incipiente espíritu de resistencia del pueblo, que llegaba a veces a celebrar el coraje de los condenados frente a la brutalidad de los castigos. Sorprendentemente, las reformas implicaron un fortalecimiento de la dimensión teatral de estas medidas como aspecto crucial para *representar* un supuesto pesar colectivo por la violación de las leyes que regían el orden social soberano<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> «En las esquinas, en los jardines, al borde de los caminos que se rehacen o de los puentes que se construyen, en los talleres abiertos a todos, en el fondo de las minas que se visitan, mil pequeños teatros de castigos. Para cada delito, su ley; para cada criminal, su pena. Pena visible, pena habladora que lo dice todo, que explica, se justifica, convence: carteles, letreros, anuncios, avisos, símbolos, textos leídos o impresos, todo esto repite infatigablemente el Código. Decorados, perspectivas, electos de óptica, elementos arquitectónicos ilusorios, amplían en ocasiones la escena, haciéndola más terrible de lo que es, pero también más clara. Del lugar en que el público está colocado, pueden suponerse ciertas crueldades que, de hecho, no ocurren. Pero lo esencial para estas severidades reales o ampliadas es que, según una estricta economía, sean todas instructivas: que cada castigo constituya un apólogo. (...) No ya el gran ritual aterrador de los suplicios, sino al hilo de los días y de las calles, ese teatro serio, con sus escenas múltiples y persuasivas» (Foucault, [1975] 2012: 131-132).

Una muy peculiar filosofía del castigo frente a la cual aparecería precisamente la prisión, con una serie de variaciones funcionales que, según Foucault, harían de ella un nuevo paradigma de ejercicio del poder: de una penalidad corporal a una incorporeal, del cuerpo como blanco al alma, del dolor físico a la coerción de los derechos, del acto público a la corrección silenciosa, etc. El castigo de los delitos ya no se manifestaría más en el exceso de fuerza física de los verdugos, mediante ejecuciones públicas y torturas feroces, sino por medio de dolores más «sigilosos», como la propia *conciencia de ser castigado* mediante reclusión.

En términos históricos, la gestación de este nuevo tipo de poder habría que situarla algo antes, en el siglo XVII, donde Foucault situó la emergencia de la *disciplinariedad* en conexión con el poder de tipo soberano propio de la *Âge Classique* de la cultura francesa, y desarrollado plenamente ya con Napoleón, si bien lo cierto es que, como señalaban Antonio Negri y Michael Hardt, «podemos decir que toda la primera fase de acumulación capitalista (en Europa y en otras partes) se llevó a cabo según este paradigma de poder» ([2000] 2005: 44), en la medida en que se trataba del momento de tránsito de la forma de producción agrícola a la industrial, regida esta última por un conjunto de normas enfocadas hacia la *automatización*, de las que también debían participar los cuerpos. Fue en efecto con las sociedades industriales cuando el cuerpo comenzó a tener un valor mayor que en épocas anteriores, en las que la muerte era un acontecimiento menos temido y más familiar a causa de la abundancia de matanzas, hambre, epidemias, etc. Superadas estas circunstancias —o al menos sus desenlaces extremos—, la modernidad traería consigo una especie de «ortopedia concertada» en torno al cuerpo (Foucault, [1975] 2012: 152), compuesta por una serie de *disciplinas* o «métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad» (Foucault, [1975] 2012: 159), convirtiendo al cuerpo en una máquina de producción en sí misma. A partir de este momento, de la aparición de un interés específico por la capacidad productiva del cuerpo, y el consiguiente interés en mantenerlo sano, el poder ya no se manifestaría más como el *poder de espada y de muerte* de un soberano equiparable a *Dios en la Tierra*, cuyo privilegio no es otro que el de «apoderarse de esta [la vida] para suprimirla», sino

que pasaría a ser directamente un «poder de vida» (véase Foucault, [1976] 1998: 161-194)<sup>74</sup>.

Aparecía así el tipo de poder «disciplinario», una modalidad constituida por toda una serie de objetivos, instrumentos, técnicas, procedimientos, niveles de aplicación, etc., dirigida hacia la «administración de los cuerpos» y la «gestión calculadora de la vida» ([1976] 1998: 167), incluyendo la eliminación de toda *anomalía* o *desviación* en los individuos. Para Foucault, la disciplina es en sí misma un *dispositivo*, esto es, una red de elementos heterogéneos interrelacionados (instituciones, construcciones, reglamentos, discursos, leyes, enunciados científicos, disposiciones administrativas, etc.), dirigidos hacia el cumplimiento de un mismo objetivo estratégico (en el caso disciplinario, la producción de individuos dóciles políticamente y útiles económicamente). Según el autor, el dispositivo disciplinario podría manifestarse en tres prácticas fundamentales, tres «medios del buen encauzamiento», perfectamente combinables: la *vigilancia*, en tanto en cuanto los medios de coacción empleados *visibilizan sin ser vistos* a aquellos individuos hacia los que van dirigidos; la *sanción*, para normalizar todo comportamiento ajeno a una regulación que es por definición absoluta; y el *examen*, el procedimiento que garantiza la conexión entre cierto tipo de saber y el poder disciplinario, aglutinando las dos anteriores ([1975] 2012: 199-225). En lo que respecta a la particular dinámica del poder disciplinario, uno de los ejemplos más célebres y clarificadores es sin duda el de la figura arquitectónica del *panóptico*, diseñada por Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII. Una invención tecnológica dirigida hacia la *disociación* de la mirada en el espacio (*ver-ser visto*): «En la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa todo el ancho de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y otra hacia exterior, que permite que la luz atraviese la celda de lado a lado» ([1975] 2012: 232). La eficacia tanto funcional como económica resulta evidente, pues el seguimiento efectuado por los vigilantes situados en la torre, aunque discontinuo, es sentido como continuo por los cuerpos distribuidos a lo largo del anillo,

---

<sup>74</sup> «Y yo creo que, justamente, una de las transformaciones más masivas del derecho político del siglo XIX consistió, no digo exactamente en sustituir, pero sí en completar ese viejo derecho de soberanía – hacer morir o dejar vivir– con un nuevo derecho, que no borraría el primero pero lo penetraría, lo atravesaría, lo modificaría y sería un derecho o, mejor, un poder exactamente inverso: poder de hacer vivir y dejar morir. El derecho de soberanía es, entonces, el de hacer morir o dejar vivir. Y luego se instala el nuevo derecho: el de hacer vivir y dejar morir» (Foucault, [1976] 2000: 218).

de forma que estos, al interiorizarlo automáticamente, se convierten en *normalizadores de sí mismos*. De esta manera, la superación del castigo represivo y espectacularizado traía consigo la producción de identidades autovigilantes, disciplinadas, normales, morales..., coincidiendo, de manera nada casual, con la posibilidad de desarrollo de las ciencias humanas<sup>75</sup>.

Ya en el siglo XIX, el diseño y la consolidación capitalista del poder disciplinario, correctivo y curativo en vez de represivo, creador en cualquier caso de cuerpos sumisos a los intereses del Estado-nación y del capitalismo industrial, presentaría una transformación aún más importante que las anteriores: el Estado asumiría directamente la función de *fabricar delincuencia* con el objetivo de animar entre la población el requerimiento de protección, dirigiendo para ello su atención hacia la *psique* del delincuente. Una innovación que precisaría de la incorporación al sistema judicial-carcelario, además de todas las novedades punitivas mencionadas, de nuevos saberes (tales como la psiquiatría o la psicología) y de nuevos agentes (los peritos forenses, por ejemplo). Con ello la prisión terminaba de configurarse como un perfecto símbolo de la superposición de la *norma* sobre la *ley*, definitiva de las sociedades modernas (la ley solo puede garantizar la libertad a individuos normales, los *sujetos de derecho*): si bien la ley es un código que distingue entre lo permitido y lo prohibido, la norma –que en este caso representaría el régimen penitenciario– se rige por saberes que permiten adecuar y homogeneizar más allá de la ley por comparación a lo que el discurso en que se inscribe considera óptimo.

En último término, como se encargó de desarrollar Foucault, esta superposición haría de factores como la *culpabilización moral*, en torno a la cual centraba su organización lo penitenciario, un fenómeno mucho más amplio que el encarcelamiento. Se trataría de hecho de una dimensión general de todos los controles sociales. El alcance del funcionamiento de la prisión, en otras palabras, podría ser identificado mucho más allá del contexto carcelario, en *instituciones totales* (fábrica, hospital, escuela, taller, cuar-

---

<sup>75</sup> «Todas las ciencias, análisis o prácticas con raíz “psico-”, tienen su lugar en esta inversión histórica de los procedimientos de individualización. El momento en que se ha pasado de mecanismos histórico-rituales de formación de la individualidad a mecanismos científico-disciplinarios, donde lo normal ha revelado a lo ancestral, y la medida al estatuto, sustituyendo así la individualidad del hombre memorable por la del hombre calculable, el momento en que las ciencias del hombre han llegado a ser posibles es aquel en que se utilizaron una nueva tecnología del poder y otra anatomía política del cuerpo» (Foucault, [1975] 2012: 224).

tel...) y, en general, en el conjunto del cuerpo social, que habría pasado a formar una «sociedad disciplinaria», es decir, un sistema espaciotemporal cerrado en el que los individuos pueden ser distribuidos con facilidad por quienes ostenten normativamente el ejercicio del poder. Desde esta perspectiva, ni la prisión, ni el hospital ni la escuela, podrían calificarse estrictamente como formas de exclusión, sino, todo lo contrario, de prácticas de normalización inclusiva, que no excluyen, sino que secuestran, de entre cuyas funciones podrían distinguirse principalmente la sujeción del tiempo de la vida al tiempo de la producción –incluso del tiempo dedicado al ocio y al descanso–, por un lado, y, por otro, un control que tiene lugar más allá de lo legalmente establecido, pero que contribuye a producir lo social en términos de normalidad, por tanto, con más éxito todavía que antes.

En resumen, el nuevo paradigma del poder disciplinario surgido en la modernidad se tejería entre la soberanía, la industrialización (y su automatización), la prisión, la ortopedia del cuerpo, el panóptico, la vida, la vigilancia, la sanción, el examen, pero sobre todo una primera normalización científica, controlada por el Estado, que establecía lo que era normal, lo aceptado culturalmente, y lo que no. La norma se superponía así a la ley, desbordando sus límites a través de los saberes. Esta es la lógica que sigue penetrando hoy en los cuerpos a través de la psique de los individuos, aunque su comprensión, como intentan reflejar algunos de los proyectos de Muntadas, parece exigir una ampliación de lo que Foucault pudo llegar a identificar como instituciones disciplinarias (la prisión, la escuela, los hospitales, etc.): estas se expanden, se diversifican, se proyectan hacia el resto de la sociedad a través de los canales propios de los medios de comunicación. La esfera mediática se ha convertido de hecho en el principal mecanismo normalizador tras la muerte de Foucault.

#### 4.2.2.- El control

(...) el poder es cada vez menos el derecho de hacer morir y cada vez más el derecho de intervenir para hacer vivir, sobre la manera de vivir y sobre el *cómo* de la vida, a partir del momento, entonces, en que el poder interviene sobre todo en ese nivel para realzar la vida, controlar sus accidentes, sus riesgos, sus deficiencias, entonces la muerte, como final de la vida, es evidentemente el término, el límite, el extremo del poder (Foucault, [1976] 2000: 224).

El siguiente gran hito foucaultiano en relación a la reflexión sobre el poder llegaría tan solo un año después de *Vigilar y castigar*, inaugurando una colección de seis volúmenes –de los cuales tan solo se llegarían a publicar tres– titulada *Historia de la sexualidad*. El primero de ellos, *La voluntad de saber* ([1976] 1998), es un texto introductorio que justifica su propia necesidad en el contexto de los años setenta, cuestionando para ello lo que Foucault llamó la «hipótesis represiva», esto es, el célebre tópico de que con la modernidad y la moralidad burguesa el sexo había sido objeto de una constante represión política, por medio de tres preguntas (histórica, histórico-teórica y política): 1) «¿La represión del sexo es en verdad una evidencia histórica?»; 2) «La mecánica del poder, y en particular la que está en juego en una sociedad como la nuestra, ¿pertenece en lo esencial al orden de la represión?»; y 3) «El discurso crítico que se dirige a la represión, ¿viene a cerrarle el paso a un mecanismo del poder que hasta entonces había funcionado sin discusión o bien forma parte de la misma red histórica de lo que denuncia (y sin duda disfraz) llamándolo “represión”?» ([1976] 1998: 17-18). La inspección de todos estos interrogantes llevaría al autor a determinar que el interés de la burguesía por el sexo, por oposición a la antigua aristocracia, reflejaba a su vez un nuevo tipo de poder que se infiltra y adquiere protagonismo en discursos aparentemente ajenos, que no reprime sino que produce en positivo, que, además, condicionaba precisamente el momento en que escribía, animándole a revisar buena parte de los resultados obtenidos hasta el momento.

Tras la descripción de la formación del «dispositivo de sexualidad», y enlazando con la cuestión del racismo moderno burgués –biológico y de Estado<sup>76</sup>–, sería concretamente en la parte final de *La voluntad de saber*, titulada «Derecho de muerte y poder sobre la vida» donde Foucault retomaría dos conceptos introducidos un par de años antes en sus conferencias de Río de Janeiro: «biopoder» y «biopolítica»<sup>77</sup>. En estas páginas, Foucault se remontaba al antiguo derecho soberano de *hacer morir y dejar vivir*, para presentar la aparición de un poder a partir de la *Âge Classique* que funcionaba de manera justamente inversa, *haciendo vivir y dejando morir*. Si el individuo, diría Foucault, «durante milenios fue lo que era para Aristóteles, un animal viviente y, además, capaz de una existencia política, el hombre moderno es un animal en cuya política está en juego su propia vida de ser viviente» ([1976] 1998: 173). Lo que ahora interesaría específicamente sería el devenir de nuevos fenómenos poblacionales a lo largo del siglo XVIII, tanto biológicos como sociológicos, que hicieron necesaria una nueva adaptación del poder que fuese más allá del surgimiento de las instituciones disciplinarias (también dispositivos de biopoder, pero limitados al cuerpo humano como máquina, por tanto, «anatomopolíticos») mediante las que el poder soberano intentase superar su propia inoperancia a la hora de gestionar un cuerpo social en expansión. Este fue el momento en que el Estado-nación se autoasignaría funciones relativas, no al ciudadano como *sujeto de derechos*, sino a la propia vida de este (*Zoé*), creando para ello instrumentos específicos como la estadística o la policía, así como, de cara al exterior, de un aparato diplomático-militar (con diplomáticos y ejércitos profesionales) enfocado hacia la guerra como criterio para el equilibrio internacional. Funciones que, no obstante, ya no constituirían *derechos estatales* en el sentido hobessiano del término, sino más bien partes de una gran *estrategia* general cuya puesta en marcha permitiría el desarrollo, la promoción y la protección de la vida de la población, entendida «como máquina para producir, para producir riquezas, bienes, para producir otros individuos» ([1976] 1999:

---

<sup>76</sup> «Desde la segunda mitad del siglo XIX, sucedió que la temática de la sangre fue llamada a vivificar y sostener con todo un espesor histórico el tipo de poder político que se ejerce a través de los dispositivos de sexualidad. El racismo se forma en este punto (el racismo en su forma moderna, estatal, biologizante): toda una política de población, de la familia, del matrimonio, de la educación, de la jerarquización social y de la propiedad, y una larga serie de intervenciones permanentes a nivel del cuerpo, las conductas, la salud y la vida cotidiana recibieron entonces su color y su justificación de la preocupación mítica de proteger la pureza de la sangre y llevar la raza al triunfo» (Foucault, [1976] 1998: 181).

<sup>77</sup> El otro material fundamental para comprender el biopoder es la clase del 17 de marzo de 1976, perteneciente al curso «*Il faut défendre la société*» ([1976] 2000: 217-238), donde Foucault exponía dicho concepto en su doble vertiente (poder sobre la vida y poder sobre la muerte), a partir de la evolución del discurso de la *raza*.

246), por encima de cualquier otra circunstancia<sup>78</sup>. Esta estrategia sería evidentemente el capitalismo burgués, cuyo rápido desarrollo entre los siglos XIX y XX se habría debido, al menos en gran parte, tanto a la gestión controlada de cuerpos en el sistema productivo como al ajuste de los fenómenos poblacionales a los procesos económicos ([1976] 1998: 170).

En su nueva formulación *biopolítica-capitalista*, el gobierno ya no se ejercería más como una vigilancia de tipo *disciplinario-normativo* sobre los individuos, sino más bien como una gestión de la existencia biológica de las poblaciones, como *control* colectivo: «El descubrimiento de la población –diría Foucault– es, a la par que el descubrimiento del individuo y del cuerpo adiestrables, el otro gran núcleo tecnológico en torno al cual se han transformado los procedimientos políticos de Occidente» ([1976] 1999: 246). Se trataría pues de una serie de mecanismos políticos dirigidos directamente hacia el cuerpo de la especie humana en conjunto, hacia la regulación de las condiciones vitales de esta entendida como organismo vivo en constante movimiento (niveles de mortandad y natalidad, de salud e higiene, esperanzas de vida, raza, etc.). Para Foucault, la complejidad de la biopolítica podría ser enunciada de distintas formas; por ejemplo: «la manera, que se ha ensayado desde el siglo XVIII, de racionalizar los problemas planteados a la práctica gubernamental por los problemas propios de un conjunto de vivientes constituidos en población» ([1979] 2007: 359); o bien «lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana» ([1976] 1998: 173). En todas estas acepciones el biopoder debe ser entendido como un poder «somatizado», capaz de penetrar en cada fibra mediante sus correspondientes «dispositivos de seguridad» ([1978] 2006), y al mismo tiempo de influir sobre las diferentes dinámicas relativas a la población, desde un punto de vista tanto político (opiniones, comportamientos, ideales, tradiciones, etc.) como biológico (demográfico, endémico, geográfico, climático, etc.). Por ello mismo Deleuze, comparando disciplina y biopolítica, reivindicaba el carácter «rizomático» de esta última, afirmando que: «Los encierros son *molde*s o moldeados diferentes, mientras que los controles constituyen una *modulación*, como una suerte de moldeado autode-

---

<sup>78</sup> «Es sabido que muchas veces se planteó el problema del papel que pudo tener, en la primerísima formación del capitalismo, una moral ascética; pero lo que sucedió en el siglo XVIII en ciertos países occidentales y que fue ligado por el desarrollo del capitalismo, fue otro fenómeno y quizá de mayor amplitud que esa nueva moral que parecía descalificar el cuerpo; fue nada menos que la entrada de la vida en la historia –quiero decir la entrada de los fenómenos propios de la vida de la especie humana en el orden del saber y del poder–, en el campo de las técnicas políticas» (Foucault, [1976] 1998: 171).

formante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía en cada punto» ([1990b] 2006: 279).

La biopolítica, desde esta perspectiva, consistiría en un poder que, por oposición al disciplinario, regularía la vida social desde su interior al convertirse en una función integral de esta, en un «dominio efectivo» –dirían Negri y Hardt ([2000] 2005: 45)– en la medida en que es incorporada por la población y reactivada por su propia cuenta. Un ejemplo claro, al que Foucault dedica un lugar privilegiado en su genealogía del biopoder, es el del cristianismo, garante de un juego de poder específico, de una verdad que, mediante tecnologías tanto de individualización como de masificación, contiene las condiciones idóneas para la producción de unas subjetividades muy determinadas (en el sentido de autoconciencia del individuo y de representación de sí mismo)<sup>79</sup>. La clave de la biopolítica, a la luz de este caso, residiría en el gran nivel de interiorización del discurso existente y de los comportamientos en él contemplados que inflige, en «un estado autónomo de alienación, de enajenación del sentido de la vida y del deseo de creatividad» ([2000] 2005: 44). El objetivo de todo modelo biopolítico, después de todo, no es otro que el de administrar la vida fomentándola, produciéndola y reproduciéndola, dando lugar a un estado de cosas donde el control corporal y psíquico de la población en conjunto marca su ritmo sanguíneo. La biopolítica, por ello mismo, es el tipo de poder garante de la «sociedad de control», un nuevo sistema que, entroncando con la cultura posmoderna, posindustrial y neoliberal, se articularía en base a una serie de técnicas y tecnologías inmanentes a lo social, al conjunto de individuos, que organizan a estos por medio de los más diversos mecanismos (hábitos saludables, ejercicio físico, medicamentos, actividades monitorizadas, redes comunicacionales, etc.).

El segundo estrato de la microfísica foucaultiana es por tanto más amplio, pero también más invisible: describe los entresijos de un poder infiltrado en el disciplinario, positivo y no represivo, sociológico y a la vez biológico, somatizado. Una modalidad que responde a una necesidad histórica, tanto del poder soberano como del capitalismo,

---

<sup>79</sup> En la opinión de Rodrigo Karmy: «Es decisivo aquí, que a diferencia del modelo grecorromano, el cristianismo, en la forma del poder pastoral, se ocupa del cuidado de la “vida” y no de la unidad de la polis. Esta sería la “inversión” que habría introducido el cristianismo respecto del mundo griego. Por ello, en la perspectiva de Foucault, ese poder pastoral cristiano constituye la clave genealógica que permite mostrar el surgimiento de la biopolítica y la progresiva gubernamentalización del Estado que esta implica. Con ello, se hace posible comenzar a trazar una genealogía “teológica” de la subjetividad moderna que muestre cómo es que las tecnologías del poder elaboradas en el pastorado cristiano terminaron por constituir a este nuevo “animal de confesión”» (2009: 221).

la de hacer evolucionar sus estrategias comunes frente a un cuerpo social cada vez más numeroso y sofisticado. Los procesos normalizadores característicos de esta nueva trama de poder se basan en una concepción de la vida como el bien máspreciado – llegando incluso a una sobrevaloración (solo así cuestiones como la eutanasia podrían suponer un conflicto moral)–, gracias a una serie de dispositivos que aseguran la implacable protección de la especie en su conjunto. Este es el núcleo de la *sociedad de control* –perfectamente compatible con la disciplinaria–, un modelo que pervive en la actualidad gracias, entre otros motivos, al apoyo de un discurso, como el científico-médico, que ha encontrado en los dispositivos propios de la sociedad de la información las mejores herramientas para su difusión. Algunos de los proyectos de Muntadas se centran de hecho en cómo ciertos mensajes mediáticos, en especial aquellos cuyo objetivo no es otro que la implantación del miedo al otro en determinadas sociedades, pueden llegar incluso a devenir padecimientos somáticos en toda una población con el paso del tiempo.

#### **4.2.3.- ¿Una doble aporía?**

Llegados a este punto, sería oportuno hacer dos aclaraciones cruciales: la primera tendría que ver con las conexiones entre sociedad disciplinaria y sociedad de control; la segunda, con lo que suponen estos dos modelos foucaultianos respecto a la manera tradicional de pensar el poder. Por un lado, cabría recalcar que, mientras la sociedad disciplinaria articularía su funcionamiento en torno a instituciones y organismos muy concretos, así como mediante técnicas y tecnologías relativamente cerradas, geométricas y cuantitativas, la sociedad de control podría ser caracterizada en un primer momento «por una intensificación y una generalización de los aparatos normalizadores del poder disciplinario –como explicaban Hardt y Negri– que animan internamente nuestras prácticas comunes y cotidianas, pero, a diferencia de la disciplina, este control se extiende mucho más allá de los lugares estructurados de las instituciones sociales, a través de redes flexibles y fluctuantes» ([2000] 2005: 44). Sería justamente en el supuesto tránsito de un modelo a otro donde habría tenido lugar la penetración de la disciplina más allá del orden de retención carcelario, en el campo expandido de las prácticas productivas y de socialización, donde habría surgido el nuevo paradigma del poder biopolítico. Desde

esta perspectiva, la posible diferencia entre un modelo y otro podría definirse en términos de *movilidad relacional: estática* en el caso del primero, con la posibilidad de articular un posicionamiento de resistencia política frente al poder, y *dinámica*, además de cualitativa, abierta y afectiva, con la imposibilidad de tal resistencia al tratarse de una sociedad perfectamente controlada en su conjunto, es decir, asimilada a la maquinaria del poder, desde el propio sentir colectivo de los individuos. Frente a los dispositivos disciplinarios, según Foucault, «los dispositivos de seguridad, tal como intenté presentarlos, tienen una tendencia constante a ampliarse: son centrífugos. Se integran sin cesar nuevos elementos, la producción, la psicología, los comportamientos, las maneras de actuar de los productores, los compradores, los consumidores, los importadores, los exportadores, y se integra el mercado mundial. Se trata por lo tanto de organizar o, en todo caso, de permitir el desarrollo de circuitos cada vez más grandes» ([1978] 2006: 67).

Sin embargo –y aquí vendría una primera aporía–, valdría hacer hincapié en el hecho de que todas las diferencias que quieran establecerse entre los dos tipos de poder no podrán concebirse nunca de manera nítida, puesto que ambos son de algún modo consecutivos y yuxtapuestos dentro de una línea evolutiva de las sociedades que tendría que ver en todo caso con una serie de transformaciones animadas por el devenir de una cultura política, como la occidental, determinada de manera desigual –según cada país– por el progreso tecnológico y el desarrollo del capitalismo<sup>80</sup>. Como matizaría el propio Foucault, los poderes disciplinario y securitario –anatomopolítico y biopolítico– son dos formas de biopoder igualmente normalizadoras, complementarias y coexistentes en los mismos contextos: «Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida. El establecimiento, durante la edad clásica, de esa gran tecnología de doble faz –anatómica y biológica, individualizante y especificante, vuelta hacia las realizaciones

---

<sup>80</sup> Algo parecido ocurrió en su propia trayectoria, donde no se abandonan los temas, sino que se yuxtaponen y adquieren nuevos enfoques siguiendo las exigencias de cada objeto de estudio. Jamás se encuentran asuntos que hasta el momento habían completamente estado ausentes, sino que, como se ha sugerido respecto al poder (ya presente con claridad en obras como *El nacimiento de la clínica* o la *Historia de la locura en la época clásica*), los mismos problemas se ven condicionados por nuevos giros o desplazamientos de perspectiva. De hecho, estos no son otra cosa que las múltiples formas en que cuestiones como el saber, el poder o la moral se interrelacionan entre sí, dando lugar a originales fórmulas como los «modos de veridicción», las «técnicas de gubernamentalidad» o las «prácticas de sí». Y de igual forma ocurriría con categorías como la del «dispositivo», integradora de la de episteme, o la de «práctica», integradora de la de dispositivo (véase Foucault, [1983] 2015: 318).

del cuerpo y atenta a los procesos de la vida— caracteriza un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente» (Foucault, [1976] 1998: 167). Por eso Deleuze, basándose en una supuesta crisis de los «centros de encierro», se equivocaba al afirmar que: «Las sociedades disciplinarias son nuestro pasado inmediato, lo que estamos dejando de ser» ([1990b] 2006: 278). De hecho, en las sociedades actuales — «sociedades de normalización», que diría Foucault<sup>81</sup>—, las relaciones de poder no pueden seguir siendo pensadas exclusivamente en unos términos o en otros, puesto que en ella concurren dispositivos tanto concentrados como dispersos: se sigue recluso en la escuela tanto como el sistema empieza a favorecer lo que denomina, paradójicamente, la «formación permanente», táctica educativa que suele reunir a los individuos sin *demasiada* formación (los que menos suelen reivindicar sus derechos) en torno al aprendizaje práctico de determinados oficios. La noción foucaultiana de poder, sensible a la superposición de la norma a la ley, es, consciente e inevitablemente, aporética, y por ello mismo el autor calificaba el biopoder de «paradoja de paradojas»: «Estamos, por tanto, en un poder que se hizo cargo del cuerpo y de la vida o que, si lo prefieren, tomó a su cargo la vida en general, con el polo del cuerpo y el polo de la población» (Foucault, [1976] 2000: 229).

Al respecto de la segunda observación requerida, cabría matizar que la caracterización del biopoder en el pensamiento de Foucault tan solo sería posible una vez identificado con precisión el paradigma de poder anterior, frente al cual el autor lo hizo surgir (véase Foucault, [1976] 2000: 27-30). Se trata, recapitulando algunos de los rasgos que ya se han venido enunciando, de aquello a lo que Foucault se refirió indistintamente como el modelo «del Leviatán», «jurídico», «represivo», «poder soberano», en cualquier caso, un conjunto de prácticas caracterizado por una «triple primitividad», esto es —como explicase el autor sintetizando los principios hobessianos ([1976] 2000: 49-50)—: el ciudadano como objeto central, quien mediante una suerte de *contrato* recibe protección a cambio de su sometimiento o transferencia de sus derechos al soberano —el «Dios mortal» (Hobbes, [1651] 2005: 141)—; la multiplicidad humana como punto de partida,

---

<sup>81</sup> «La norma es lo que puede aplicarse tanto a un cuerpo al que se quiere disciplinar como a una población a la que se pretende regularizar. En esas condiciones, la sociedad de normalización no es, entonces, una especie de sociedad disciplinaria generalizada cuyas instituciones disciplinarias se habrían multiplicado como un enjambre para cubrir finalmente todo el espacio; ésta no es más, creo, que una primera interpretación, e insuficiente, de la idea de sociedad de normalización. La sociedad de normalización es una sociedad donde se cruzan, según una articulación ortogonal, la norma de la disciplina y la norma de la regulación» (Foucault, [1976] 2000: 229).

que debe ser reducida a la unidad del Estado; y, finalmente, la pregunta por la ostentación de la legitimidad de la violencia política, incluyendo la privación de los derechos humanos, que Carl Schmitt matizaría asociándola a la capacidad de declarar el «estado de excepción» (2009: 13). Tres rasgos que confirmarían una visión del poder como mero ejercicio de represión, asimilada con el tiempo al concepto de *orden social* mediante patrones tanto liberales como marxistas<sup>82</sup>.

Sin embargo, cabría poner también en suspenso esta diferenciación pues, como indicó el propio Foucault, el «viejo derecho de soberanía» no ha sido tampoco sustituido por el nuevo poder sobre la vida reivindicado en su lectura del poder, sino más bien «penetrado», «modificado» o «alterado», de manera que la estrategia mortífera del modelo hobessiano habría sido actualizada de tal manera que sería imposible asociarla fácilmente a sus orígenes. Desde esta perspectiva, ambas fórmulas cooperarían en una única estrategia de *hacer vivir y hacer morir*, fusionándose entre sí. El carácter aporético del poder en la contemporaneidad no quedaría así limitado a la coexistencia de los modelos disciplinario y biopolítico, sino que partiría ya de la relación que establecen con el modelo anterior, el *poder de muerte*. Un paradigma que, lejos de haber desaparecido y vuelto a aparecer, habría permanecido hasta la actualidad potenciado de hecho por los nuevos modelos, encontrando su manifestación más explícita, donde anatomo-política y biopolítica habrían experimentado su máxima fusión, en el nazismo<sup>83</sup>. Aquí, en la confluencia de las dos grandes estrategias inversas de poder, residiría el porqué de la modernidad como la «era de la gubernamentalidad»: «Al lograr combinar estos dos juegos –el juego de la ciudad y del ciudadano y el juego del pastor y su rebaño– en lo que llamamos Estados modernos, nuestras sociedades se nos muestran verdaderamente demoníacas» (Foucault, [1979] 1996: 191); «Desde sus comienzos, el Estado fue a la vez individualizante y totalitario» (Foucault, [1979] 1996: 205). El carácter doblemente aporético de la noción de *poder* en la contemporaneidad podría ser entendido así como

---

<sup>82</sup> Frente al modelo moderno, lo que Foucault intentaría hacer sería revertir la famosa sentencia de Carl von Clausewitz, «la guerra es la continuación de la política por otros medios», con el objetivo de determinar si la política, contrariamente a lo establecido por Hobbes, era «la continuación de la guerra por otros medios» ([1976] 2000: 29, 156).

<sup>83</sup> «Sólo el nazismo, claro está –matizaba Foucault–, llevó hasta el paroxismo el juego entre el derecho soberano de matar y los mecanismos del biopoder. Pero este juego está inscripto, efectivamente, en el funcionamiento de todos los Estados» ([1976] 2000: 235). Y, en *La voluntad de saber*: «El nazismo fue, sin duda, la combinación más ingenua y más astuta –y esto por aquello– de las fantasías de la sangre con los paroxismos del poder disciplinario» ([1976] 1998: 181).

el principal motivo por el cual, según Foucault, sería necesaria una completa redefinición del concepto. De esta nueva interpretación, que sería desarrollada por el autor en *La voluntad de saber* mediante cinco proposiciones clave, también participa desde luego el trabajo de Muntadas:

- 1) El poder no es una cosa, por lo que no es algo que se «adquiera, arranque o comparta», sino una «relación» entre dominantes y dominados ejercida siguiendo «innumerables puntos» que conforman relaciones «móviles» y «no igualitarias» (Foucault, [1976] 1998: 114). De hecho Foucault rara vez habló de *el Poder* –con mayúscula–, sino de «relaciones de poder», las cuales, en tanto que inestables y asimétricas, serían además diferentes *de* e irreducibles *a* los «estados de dominación»<sup>84</sup>.
- 2) Tales relaciones carecerían además de una exterioridad, por lo que serían inmanentes a otras relaciones (económicas, cognoscitivas, sexuales, etc.) y por lo que deberían ser estudiadas en el mismo contexto donde ejercen su acción productiva, siempre ejercida sobre otras acciones (de subjetividad o de verdad, por ejemplo). El poder, en este sentido, tiene lugar positivamente, no solo negativa o represivamente: «Hay que dejar de describir siempre los efectos de poder en términos negativos (...). De hecho, el poder produce; produce realidad, produce ámbitos de objetos y rituales de verdad» (Foucault, [1975] 2012: 225).
- 3) El poder «viene de abajo» (Foucault, [1976] 1998: 114), de un conjunto de individuos que otorgan consciente o inconscientemente la capacidad dominatoria a otro, y no al revés. Esa es la verdadera direccionalidad de la correlación de fuerzas que constituye, a partir de la cual, y teniendo en cuenta la coexistencia de di-

---

<sup>84</sup> «Los análisis que intento hacer se centran fundamentalmente en las relaciones de poder. Y entiendo por relaciones de poder algo distinto de los estados de dominación. Las relaciones de poder tienen una extensión extraordinariamente grande en las relaciones humanas. Ahora bien, esto no quiere decir que el poder político esté en todas partes, sino que en las relaciones humanas se imbrica todo un haz de relaciones de poder que pueden ejercerse entre individuos, en el interior de una familia, en una relación pedagógica, en el cuerpo político, etc. Este análisis de las relaciones de poder constituye un campo extraordinariamente complejo. Dicho análisis se encuentra a veces con lo que podemos denominar hechos o estado de dominación en los que las relaciones de poder en lugar de ser inestables y permitir a los diferentes participantes una estrategia que las modifique, se encuentran bloqueadas y fijadas. Cuando un individuo o un grupo social consigue bloquear un campo de relaciones de poder haciendo de estas relaciones algo inmóvil y fijo, e impidiendo la mínima reversibilidad de movimientos –mediante instrumentos que pueden ser tanto económicos como políticos o militares–, nos encontramos ante lo que podemos denominar un estado de dominación. Es cierto que en una situación de este tipo las prácticas de libertad no existen o existen sólo unilateralmente, o se ven recortadas y limitadas extraordinariamente» (Foucault, [1984] 1994: 109-110).

ferentes modelos enunciada hace un momento, se intuye que el poder tendría lugar de manera multidireccional. Al contrario que en el modelo del Leviatán –jerárquico, binario y descendente–, el análisis ascendente de Foucault privilegia en cualquier caso las relaciones como soportes básicos de toda estructura de poder.

- 4) Las relaciones de poder son «intencionales», en la medida en que tienen lugar en función de unos objetivos a cumplir, pero no «subjetivas», puesto que el agente inserto en tales relaciones, e incluso el agente que propone tales objetivos, no es previo o ajeno a estas relaciones (Foucault, [1976] 1998: 115). No existe por tanto instancia trascendente alguna que aplique calculadamente el poder, sino que este se ejerce *incalculablemente* atravesando a todos los individuos implicados, en cuyas mentes se instala, se proyecta, se reproduce, se anula, etc.
- 5) Por último, «donde hay poder hay resistencia», es decir, que las propias relaciones de poder dan lugar a relaciones de resistencia, llevan implícita y paradójicamente el germen de ello. La «multiplicidad de puntos de resistencia», al ser algo inmanente al poder, no constituye «un lugar del gran Rechazo –alma de la revuelta, hogar de todas las rebeliones, ley pura del revolucionario–» (Foucault, [1976] 1998: 116)<sup>85</sup>, sino que más bien obliga a ejercer el compromiso político de un modo igualmente microfísico.

#### 4.2.4.- Gobierno y gubernamentalidad

No es de extrañar, considerando las revolucionarias premisas enunciadas, que los mecanismos del poder llegasen a desplazar en Foucault la centralidad de la sexualidad como objeto de estudio, acaparando la mayor parte de la producción de la última etapa del autor. Así lo demuestran sus famosos cursos en el Collège de France (pronunciados entre 1970 y 1984, exceptuando el año sabático de 1977), objetos de diversas publicaciones tardías<sup>86</sup>. Desde ellos Foucault profundizó en el tema del biopoder siguiendo por lo

---

<sup>85</sup> Como decía Foucault, la biopolítica «no significa que la vida haya sido exhaustivamente integrada a técnicas que la dominen o administren; escapa de ellas sin cesar» ([1976] 1998: 173).

<sup>86</sup> Los profesores del Collège, una de las instituciones académicas más prestigiosas y antiguas de Francia (fundada en 1530), están obligados a presentar los resultados de sus investigaciones durante los cursos, en clases abiertas a cualquier oyente. Como apuntaba Adán Salinas, quien en su artículo se centraba en «el

general dos itinerarios distintos pero complementarios: lo biopolítico como juego de fuerzas, ya enunciado para entonces, y, de forma novedosa, lo biopolítico como conciencia del propio cuerpo dotado de sexualidad, por tanto, como elemento de resistencia potencial intrínseco a tal entramado<sup>87</sup>. El primer eje, en el que es preciso detenerse ahora, se inscribiría dentro de un segundo grupo de cursos en el Collège de France, tras aquellos materiales relacionados tanto con *Vigilar y castigar* como con *La voluntad de saber*, de entre los que se encontraría el compendio de charlas titulado *Defender la sociedad* ([1976] 2000; [1976] 2006). Allí Foucault expondría una lectura genealógica del racismo entendiéndolo como «una tecnología del poder» en la que el discurso de la «guerra de razas», con sentido biológico gracias a las teorías evolucionistas del siglo XIX, confluiría con el viejo derecho soberano y los mecanismos modernos del biopoder. Se trataba, en una palabra, de poner a prueba lo que el autor denominaba la «hipótesis Nietzsche», esto es, la visión del poder como mera «lucha», como «guerra». Un ejemplo claro, por otra parte, de la necesidad de relativizar la influencia de Nietzsche en Foucault, quien se alejaría de la visión reduccionista del poder del primero: «Probablemente, sea insuficiente afirmar que detrás de los gobiernos, detrás de los aparatos de Estado, está la clase dominante; debemos localizar el punto de actividad, los lugares y las formas en las que se ejerce la dominación» (Chomsky y Foucault, [1974], 2006: 59).

Tras el curso sabático de 1976-1977, las siguientes clases, reunidas bajo el título *Seguridad, territorio, población* ([1978] 2006), se centraron en el surgimiento y desarrollo de nociones como las de biopoder, población, sistemas disciplinarios, acontecimiento, gobierno, razón de Estado o policía. De ahí la importancia de un curso, como este, digno de destacar por varios motivos: en primer lugar, por ofrecer una presentación más sistemática y menos ambigua de sus ideas; en segundo, por poner en valor nuevos conceptos como el de «dispositivo de seguridad», en este caso en conexión tanto con la

---

*periodo formativo del discurso»* de la biopolítica, lo tardío de la publicación de tales cursos ha tenido sus consecuencias negativas en el caso de Foucault: «Este desfase editorial provoca un espacio cercano a los veinticinco años entre la realización de los cursos y su publicación; pero además afecta profundamente a las recepciones, pues muestra cómo las discusiones teóricas más importantes sobre el concepto, realizadas por Agamben, Negri-Hardt y Esposito ha sido elaboradas sin tener a la vista el material bibliográfico más importante de Foucault sobre el tema» (2013: 81).

<sup>87</sup> Dos líneas que han disfrutado de una gran repercusión en las últimas décadas, protagonizando tanto discusiones académicas como aplicaciones al estudio de los más diversos problemas socioculturales –tomando la biopolítica como marco interpretativo en sí mismo–. El punto de inflexión debe ubicarse en trabajos como el de *Homo Sacer I* de Giorgio Agamben, cuya publicación fue el inicio de una serie de reflexiones enmarcadas en los estudios de género, en los biomédicos, bioéticos, jurídicos, críticos y, por supuesto, filosófico político, de la mano de autores como Paolo Virno, Antonio Negri o Roberto Esposito.

biopolítica como con la diferenciación entre «normación» y «normalización» ([1978] 2006: 73-76); y, por último, por introducir el fenómeno del poder pastoral y el pensamiento cristiano a raíz de la cuestión del gobierno y la gubernamentalidad ([1978] 2006: 139-160). Asimismo, las sesiones correspondientes al curso titulado *Nacimiento de la biopolítica* ([1979] 2007) constituyeron una nueva profundización en todas estas cuestiones, aunque de forma estrechamente vinculada al desarrollo económico de Occidente desde Adam Smith, con especial interés en las implicaciones políticas de las ideologías liberal y neoliberal. Finalmente, el curso titulado *Del gobierno de los vivos* ([1980] 2016), supuso un verdadero punto de inflexión entre los análisis anteriores y una introducción en el terreno de la conducta o de la Ética que, mediante la revisión de elementos como el *Edipo Rey* de Sófocles o las prácticas del cristianismo primitivo, ocuparía el centro del interés de Foucault a partir de aquel momento. De manera transversal a todo ello, lo cierto es que, quizá como consecuencia de las carencias instrumentales para desarrollar su particular microfísica del poder, el autor fue dirigiéndose progresivamente hacia el análisis de dos nuevas e importantes cuestiones que le permitirían redirigir automáticamente toda su reflexión hacia el gran tema que hilvana su obra, la construcción de la subjetividad occidental: el gobierno y la gubernamentalidad. «Cuanto más hablaba de la población –comentaba Foucault–, más dejaba de decir “soberano”» ([1978] 2006: 102).

Por una parte, la noción de gobierno en Foucault, acorde con sus postulados sobre el poder, parece intentar abarcar la mayor amplitud semántica posible, relacionándose, de hecho, con «el comportamiento de los sujetos que actúan: incita, induce, desvía, facilita o dificulta, extiende o limita, hace más o menos probable, llevado al límite, obliga o impide absolutamente. Pero es siempre una manera de actuar sobre uno o varios sujetos actuantes, y ello en tanto que actúan o son susceptibles de actuar. Una acción sobre acciones» ([1983] 2015): 334). Una definición de la que se desligarían dos connotaciones distintas pero complementarias: la del gobierno como relación entre sujetos, como conducción de conductas; y la del gobierno como relación consigo mismo, como dominio de los impulsos o placeres propios, por ejemplo. Lo más interesante de esta interpretación doble serían en todo caso las conexiones entre una acepción y otra, donde habrían de ubicarse los diferentes modos de subjetivación y objetivación, especialmente presentes en las últimas reflexiones de Foucault en torno a la ética en la Antigüedad o el poder pastoral. En lo que respecta a la *gubernamentalidad*, por otra parte, cabría empezar di-

ciendo que esta se entiende precisamente como «la confluencia entre las técnicas de dominación ejercidas sobre los otros y las técnicas de sí mismo» ([1982]: 445), refiriéndose, en concreto, al objeto de estudio propio de las maneras de gobernar. Al igual que con el concepto de gobierno, la gubernamentalidad también presentaría varias acepciones:

Con esta palabra, «gubernamentalidad», aludo a tres cosas. Entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esa forma bien específica, aunque muy compleja, de poder que tiene por blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad. Segundo, por «gubernamentalidad» entiendo la tendencia, la línea de fuerza que en todo Occidente no dejó de conducir, y desde hace mucho, hacia la preeminencia del tipo de poder que podemos llamar «gobierno» sobre todos los demás: soberanía, disciplina, y que indujo, por un lado, el desarrollo de toda una serie de aparatos específicos de gobierno, [y por otro] el desarrollo de toda una serie de saberes. Por último, creo que habría que entender la «gubernamentalidad» como el proceso o, mejor, el resultado del proceso en virtud del cual el Estado de justicia de la Edad Media, convertido en el Estado administrativo durante los siglos XV y XVI, se «gubernamentalizó» poco a poco (Foucault, [1978] 2006: 136).

Teniendo en cuenta esta perspectiva múltiple, la gubernamentalidad como marco de reflexión sobre las relaciones entre el gobierno de los otros y el gobierno de sí (que implicaría el análisis de formas de racionalidad, de procedimientos técnicos, de formas de instrumentalización e incluso de estrategias de resistencia), podría corresponderse perfectamente con aquello que Foucault denominó las «artes de gobernar»: «Los políticos fueron quienes dijeron: dejemos de lado ese problema del mundo y la naturaleza, busquemos cuál es la razón intrínseca al arte de gobernar, definamos un horizonte que nos permita fijar con exactitud los principios racionales y las formas de cálculo específicas de un arte de gobernar. Y al recortar así el dominio del Estado en el gran mundo cosmológico del pensamiento medieval y el pensamiento renacentista, definieron una nueva racionalidad» ([1978] 2006: 398). Se trataba, dicho con otras palabras, de buscar los fundamentos del Estado, no en mitos, sino en su propia realidad específica (por ejemplo, una realidad condicionada por los principios del liberalismo, como Foucault se encargase de estudiar en el *Nacimiento de la biopolítica*). De ahí que, como expusiera el

autor en su curso *Seguridad, territorio, población*, uno de los aspectos más importantes para abordar el tema sería el del desarrollo del Estado moderno o «la formación del Estado gubernamentalizado», para lo cual Foucault propondría dedicar una especial atención a toda esa literatura del arte de gobernar desarrollada desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, protagonizada por la introducción de la economía en la política a nivel tanto ascendente (de la mano del Príncipe) como descendente (de la policía): «Esa nueva gubernamentalidad esbozada por los economistas siempre se tratará de asignarse como objetivo el aumento de las fuerzas del Estado en el marco de cierto equilibrio, equilibrio exterior en el espacio europeo, equilibrio interior en forma de orden» ([1978] 2006: 399). En este punto, el de la inauguración de la «era de la gubernamentalidad» en el siglo XVIII, sería preciso recordar el carácter doblemente aporético de la microfísica de poder foucaultiana, en el sentido de que, como decía el propio Foucault: «De modo que es preciso comprender las cosas no como el reemplazo de una sociedad de soberanía por una sociedad de disciplina y luego de una sociedad de disciplina por una sociedad, digamos, de gobierno. De hecho, estamos ante un triángulo: soberanía, disciplina y gestión gubernamental, una gestión cuyo blanco principal es la población y cuyos mecanismos esenciales son los dispositivos de seguridad» ([1978] 2006: 135).

Una vez más resulta bastante sencillo establecer múltiples y enriquecedoras conexiones entre Foucault y Muntadas: si bien, dentro de la cuestión de la biopolítica, el primero se centra en el estudio de las tecnologías empleadas por los gobiernos (entendidos como grupos de sujetos que actúan sobre otros de una determinada manera), el otro denuncia ciertas prácticas gubernamentales mediante sus propuestas artísticas; si bien el primero destaca la importancia de la ideología liberal en la época moderna, el otro señala la influencia de la economía neoliberal en la política actual; si bien el primero reflexiona sobre la relación entre las técnicas de dominación y las técnicas de sí, el segundo parece poner al alcance de cada espectador dichas técnicas para ayudarle a reflexionar sobre sus propias acciones. Todo ello, dentro del campo teórico de la gubernamentalidad, parte de una deconstrucción de los dispositivos de dominación predominantes en cada momento, así como –desde la perspectiva mediológica– en cada mediasfera: «A cada mediasfera –decía Debray–, su ámbito y su mito. En cada periodo se delira el dispositivo que asegure al hacer saber y al hacer creer el rendimiento máximo» (1995: 70). Lo que *a priori* interesa de la obra de Muntadas es precisamente la actualización que

constituyen sus trabajos respecto a los interrogantes examinados por Foucault. ¿Cuál es hoy la función del gobierno? ¿Cómo son los dispositivos que dan forma a nuestra cultura? ¿Ha ocurrido algún nuevo cambio en el proceso de gubernamentalización del Estado?

#### 4.2.5.- El «cuidado de sí»

Me gustaría decir, antes de nada, cuál ha sido la meta de mis trabajos durante los últimos veinte años. No ha consistido en analizar los fenómenos del poder, ni en elaborar los fundamentos para un tal análisis. Mi objetivo, en cambio, ha sido producir una historia de los diferentes modos por los cuales, en nuestra cultura, los seres humanos son constituidos como sujetos. (...) Finalmente, he intentado estudiar –es mi trabajo actual– el modo en que un ser humano se convierte a sí mismo o a sí misma en sujeto (Foucault, [1983] 2015: 318-319).

En la segunda línea temática señalada al comienzo del anterior apartado se inscribirían aquellos cursos del Collège posteriores a los ya mencionados (1980-1984), aunque separados igualmente del tema de la sexualidad: «Debo aclarar –comentó Foucault en su última entrevista– que me interesan mucho más los problemas relacionados con las técnicas del yo que el sexo... El sexo es aburrido»<sup>88</sup>. En efecto, en el primero de ellos, titulado *Subjetividad y verdad* ([1981] 2014), el autor había mostrado ya su atracción hacia tales «técnicas», es decir, hacia los mecanismos mediante los cuales los individuos consiguen fijar o moldear sus propias identidades según sus decisiones personales (por ejemplo: los ritos de purificación, las técnicas de concentración y de retiro, los ejercicios de resistencia, de desciframiento de la conciencia, etc.), todas aquellas operaciones que permiten llevar a cabo ciertas transformaciones sobre algún aspecto de sí mismo (el cuerpo, el alma, el pensamiento, etc.). Un nuevo tema para cuyo desarrollo –retomando una vez más el método genealógico– optaría por una historización de los modos insti-

---

<sup>88</sup> «Michel Foucault: El sexo es aburrido» [en línea], disponible en: <[http://elpais.com/diario/1984/06/27/cultura/457135204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/06/27/cultura/457135204_850215.html)> [Último acceso: 20/04/2017].

tuidos de autoconocimiento<sup>89</sup>: «La historia del “cuidado” y de las “técnicas” de sí sería, pues, un modo de llevar a cabo la historia de la subjetividad: no a través, sin embargo, de las divisiones entre locos y no-locos, enfermos y no-enfermos, delincuentes y no-delincuentes, tampoco a través de la constitución de campos de objetividad científica que dan lugar al sujeto que vive, habla y trabaja, sino a través del emplazamiento y de las transformaciones en nuestra cultura de las “relaciones consigo mismo”, con su armazón técnico y sus efectos de saber» ([1981] 1999: 256-257). La nueva y última fase de la obra foucaultiana consistiría, evidentemente, en el abordaje de la cuestión de la *gubernamentalidad* desde su otra perspectiva, la del «gobierno de sí mismo por sí mismo en su articulación con las relaciones con los otros» ([1981] 1999: 257).

En esta línea ha de ubicarse precisamente el volumen titulado *La hermenéutica del sujeto* ([1982-1984] 1994), dedicado por completo al análisis de la cultura del sí mismo en los contextos socrático-platónico y helenístico-romano, pero también *El gobierno de sí y de los otros* ([1983] 2009) y *El gobierno de sí y de los otros: El coraje de la verdad* ([1984] 2010), compilaciones de las charlas relativas a los cursos siguientes. Junto a ellos cabría destacar el seminario animado por Foucault en la Universidad de Vermont en octubre de 1982, publicado bajo el título de *Las técnicas de sí* ([1982] 1988), si bien lo cierto es que el desarrollo del tema vería su máxima expresión en los volúmenes segundo y tercero de la *Historia de la sexualidad*, elaborados en realidad a partir de los mismos cursos citados. El texto de *El uso de los placeres* ([1984a] 2003) comienza en la Grecia Clásica y se centra en los modos de autogobierno del ciudadano democrático; mientras que el segundo, subtítulo *La inquietud de sí* ([1984b] 2003)<sup>90</sup>, donde se continúa con el helenismo grecorromano, llamaría la atención sobre el interés por el *autoconocimiento* como paso intermedio hacia el cuidado de uno mismo, hacia un auténtico *arte de la existencia* basado en el cultivo de la capacidad de transformación personal.

---

<sup>89</sup> «El problema de las relaciones existentes entre el sujeto y los juegos de verdad yo lo había enfocado hasta entonces bien a partir de prácticas coercitivas –tales como la psiquiatría y el sistema penitenciario–, bien bajo la forma de juegos teóricos o científicos –tales como el análisis de las riquezas, del lenguaje o del ser viviente–. Ahora bien, en mis cursos en el Colegio de Francia he intentado captar este problema a través de lo que podría denominarse una práctica de sí mismo que es, a mi juicio, un fenómeno bastante importante en nuestras sociedades desde la época greco-romana –pese a que no haya sido estudiado–. Estas prácticas de sí mismo han tenido en la civilización griega y romana una importancia, y sobre todo una autonomía, mucho mayores de lo que tuvieron posteriormente cuando se vieron asumidas, en parte, por instituciones religiosas, pedagógicas, de tipo médico y psiquiátrico» ([1984] 1994: 106).

<sup>90</sup> Algunos especialistas han visto con malos ojos esta traducción española del «*souci de soi*», título original en francés. Este a su vez es una traducción del griego «*epiméleia heautoû*» (en latín «*cura sui*»).

En ellos una de las cuestiones principales es por ejemplo la de la *aphrodisia*, relativa a todos aquellos placeres inferiores pero intensos, completamente desaparecidos en la noción cristiana de la carne y, sin embargo, motivo de una preocupación moral crucial en la Antigua Grecia y en los periodos helenístico y romano.

Reflexiones como estas –dicho de un modo sintético– constituirían en conjunto una historia de los diferentes modos de autoconocimiento en Occidente desarrollados en tres momentos fundamentales, dentro de un mismo marco temporal de mil años: la consagración de la reflexión sobre el cuidado de sí de la mano de Sócrates en la Antigua Grecia (siglo V a. C.); un momento cultural álgido helenístico-romano, comprendido entre el estoicismo romano de Musonius Rufus y Marco Aurelio, que se habría desarrollado tras desbordar el tema los límites de la filosofía y pasar a concebirse directamente como el modo en que la libertad individual o la libertad cívica se refleja como ética (siglos I-II d. C.); y, por último, su tránsito del ascetismo pagano al ascetismo cristiano (siglos IV-V). Sobre el primero de los puntos, Foucault reivindicaría, entre otras cosas, que el cuidado del sí, según la fórmula «cuidate a ti mismo», no surgió vinculado a una posición intelectualista ([1982-1984] 1994: 33-37), sino que el cuidarse sería previo al conocimiento sobre lo que significa cuidarse, y algo especialmente dependiente de la figura del *otro* ([1982-1984] 1994: 57-58), inaugurando de hecho el platonismo. No es baladí que en *Apología de Sócrates* Platón presente a Sócrates como el maestro del cuidado de sí mismo. En concreto, Foucault analizaría el *Alcibíades* como punto de partida simbólico del cuidado de sí mismo, donde el tema aparece relacionado con las cuestiones de la política, la pedagogía y el conocimiento de sí, en tanto que «teoría global del cuidado de uno mismo según la cual no se puede alcanzar la verdad sin una cierta práctica o sin un cierto conjunto de prácticas totalmente específicas que transformen el modo de ser del sujeto, que lo cualifiquen transfigurándolo» ([1982-1984] 1994: 45).

Con el helenismo se producirían algunas transformaciones en la práctica del cuidado de sí, al pasar a afectar a toda la vida del individuo (y no solo al momento en que se abandona la adolescencia para ingresar en la vida política); centrándose en la relación consigo mismo, más que con la vida política de la polis, e implicando una serie de prácticas y conceptos que van mucho más allá del mero conocimiento o la reflexión filosófica sobre el tema concreto. Todo ello en general derivaría en una expansión social del cuidado de sí mismo, con un gran enriquecimiento y diversificación que, sin embargo, se verían radicalmente frenados con la llegada del poder pastoral, fagocitador de estas.

Como estableciese el modelo «ascético-monástico» del cristianismo, en torno a los siglos III y IV el conocimiento de sí pasaría a estar ligado al conocimiento de la verdad bíblica, tal y como es dada en los evangelios. Según Foucault, esto plantearía una estrecha circularidad entre dos dimensiones que no tendrían por qué fusionarse, afectando directamente al cuidado de sí mismo, y viceversa, en la medida en que ya no sería posible llegar a conocerse a sí mismo sin la previa aceptación de un dogma purificador de sí mismo. En este sentido, resulta inevitable que las prácticas de sí mismo adopten como función esencial diagnosticar las tentaciones prohibidas del alma y, al mismo tiempo, desatar una serie de seducciones de las que caer víctima. El objetivo del cuidado de sí, desde esta perspectiva, no vendría a ser otro que el de renunciar paradójicamente a sí mismo, a las necesidades de uno ([1982-1984] 1994: 17, 76, 87, 90). El cuidado de sí, integrado en el poder pastoral, habría constituido a lo largo de todo ese tiempo una constante en la cultura occidental, si bien, como Foucault explicase en *La hermenéutica del sujeto*, este tipo de prácticas concluirían coincidiendo con una suerte de distanciamiento entre la filosofía y la espiritualidad –que hasta entonces habrían permanecido como una misma cosa ([1982-1984] 1994: 37-41)– propia del *momento cartesiano*, esto es, cuando la comprobación de la existencia del sujeto se transformó en el modo de acceso a la verdad y el método para lograrlo se definió en términos epistemológicos ([1984] 1994: 130-131). A partir de este momento, la imposibilidad de volver a integrar filosofía y espiritualidad, a pesar de intentos como el de Hegel en el siglo XIX o de Lacan en el XX, habría marcado rotundamente el devenir de las prácticas del cuidado de sí hasta la actualidad. Toca ahora preguntarse por la actualidad de tales prácticas, por el tipo de relaciones que uno establece hoy consigo mismo, en un contexto donde el exceso de visibilidad –consciente o inconsciente–, como se da hoy en las redes sociales de Internet, son causa y consecuencia de un renovado –aunque puede que obligado– arte de la existencia.

### 4.3.- Categorías de análisis

#### 4.3.1.- Discurso y régimen de verdad

El tipo de análisis que llevo a cabo no trata del problema del sujeto hablante, sino que examina las diferentes maneras en las que el discurso desempeña un papel dentro de un sistema estratégico en el que el poder está implicado y gracias al cual funciona. El poder no está, por tanto, al margen del discurso. El poder no es ni fuente ni origen del discurso. El poder es algo que opera a través del discurso, puesto que el discurso mismo es un elemento en un dispositivo estratégico de relaciones de poder (Foucault, [1978] 1999: 59).

Si bien el propio Foucault reconociese la categoría de *sujeto* como el único tema de investigación de su obra ([1983] 2015: 319), podría afirmarse que la idea de *discurso* es su principal objeto de estudio, o al menos el nexo que atraviesa todas las etapas que, de forma candorosa, quieran distinguirse en su trayectoria. Tras dejar a un lado aquel «ser del lenguaje» y su posible compatibilidad con el «ser del hombre», protagonistas de *Las palabras y las cosas*, el interés del autor por el nivel de funcionamiento del lenguaje, por su uso histórico en la dinámica de los discursos que determinan los procesos de subjetivación, aparecería oficialmente en *La arqueología del saber*. Como allí sostenía, el discurso consiste a grandes rasgos en el «conjunto siempre finito y actualmente limitado de las únicas secuencias lingüísticas que han sido formuladas, las cuales pueden muy bien ser innumerables, pueden muy bien, por su masa, sobrepasar toda capacidad de registro, de memoria o de lectura, pero constituyen, no obstante, un conjunto finito» ([1969] 1979: 44). Tales «secuencias lingüísticas» o «formaciones discursivas» se corresponderían con los «enunciados» —conformados a su vez por «signos»— «que dependen de un mismo sistema de formación, y así podré hablar del discurso clínico, del discurso económico, del discurso de la historia natural, del discurso psiquiátrico» ([1969] 1979: 181). Pero además de la asimilación de tales elementos, la comprensión del discurso dependería, por un lado, de la «sacudida» o suspensión provisional de algunos *clichés (unidades materiales* como las del «libro» y la «obra», pero también cualquier ley de construcción o situación del sujeto parlante)<sup>91</sup> y, al contrario, la aceptación de

---

<sup>91</sup> Pese a todo, no se trata de «recusarlas definitivamente. Sino sacudir la quietud con la cual se las acepta; mostrar que no se deducen naturalmente, sino que son siempre el efecto de una construcción cuya reglas se trata de conocer y cuyas justificaciones hay que controlar; definir en qué condiciones y en vista de qué

nuevas premisas: «Ya no se refiere el discurso al suelo primero de una experiencia ni a la instancia a priori de un conocimiento, sino que se le interroga a él mismo sobre las reglas de su formación»; es preciso «acometer esas largas investigaciones sobre el sistema de emergencia de los objetos, de aparición y de distribución de los modos enunciativos, de colocación y de dispersión de los conceptos, de despliegue de las elecciones estratégicas»; y, por último, «se quiere construir unidades tan abstractas y tan problemáticas en lugar de acoger aquellas que se daban» ([1969] 1979: 131).

De todo ello se deriva una concepción necesariamente amplia y difusa del término discurso –no podía ser de otra manera en el universo foucaultiano–, como efecto de una construcción basada en reglas y formas de control que pueden no ser estrictamente gramaticales, sino criterios invisibles de legitimación y deslegitimación a partir de los cuales tiene lugar la emergencia de las *prácticas*<sup>92</sup>. Una idea que, aunque no sería reductible ni a la materialidad ni al contenido semántico de ningún objeto, sí que se apoyaría en una serie de reglas normalizadoras: de formación y emergencia de los objetos a los que refiere; de las modalidades enunciativas; del papel y la evolución de determinados conceptos; o de la prioridad de ciertas estrategias discursivas sobre otras ([1969] 1979: 65-116). A este respecto, resulta evidente que, frente a lo defendido por el análisis convencional de la lengua<sup>93</sup>, lo primero que exigiría la noción de discurso en tanto que «sistema de formación» o «condiciones de existencia» ([1969] 1979: 63) sería *ser problematizada*<sup>94</sup> y, para ello, ningún método sería tan válido como el *arqueológico*, cuya explo-

---

análisis ciertos son legítimas; indicar las que, de todos modos, no pueden ya ser admitidas» (Foucault, [1969] 1979: 41).

<sup>92</sup> «En cuanto al término *discurso*, del que se ha usado y abusado aquí en sentidos muy diferentes, se puede comprender ahora la razón de su equívoco: de la manera más general y más indecisa designaba un conjunto de actuaciones verbales; y por discurso se entendía entonces lo que había sido producido (eventualmente, todo lo que había sido producido) en cuanto a conjuntos de signos. Pero se entendía también un conjunto de actos de formulación, una serie de frases o de proposiciones. En fin –y es este sentido el que al fin prevaleció (con el primero que le sirve de horizonte)–, el discurso está constituido por un conjunto de secuencias de signos, en tanto que estas son enunciados, es decir en tanto que se les puede asignar modalidades particulares de existencia» ([1969], 1979: 180-181).

<sup>93</sup> «La cuestión que plantea el análisis de la lengua, a propósito de un hecho cualquiera de discurso, es siempre este: ¿según qué reglas ha sido construido tal enunciado y, por consiguiente, según qué reglas podrían construirse otros enunciados semejantes? La descripción de los acontecimientos del discurso plantea otra cuestión muy distinta: ¿cómo es que ha aparecido tal enunciado y ningún otro en su lugar?» ([1969], 1979: 44).

<sup>94</sup> Según Foucault, habría que «estar dispuesto a acoger cada momento del discurso en su irrupción de acontecimiento: en esa coyuntura en que aparece y en esa dispersión temporal que le permita ser repetido, sabido, olvidado, transformado, borrado hasta en su menor rastro, sepultado, muy lejos de toda mirada, en el polvo de los libros. No hay que devolver el discurso a la lejana presencia del origen; hay que tratarla

ración acapara en gran medida el contenido de *La arqueología del saber*. La arqueología, en tanto que «descripción intrínseca del monumento» ([1969] 1979: 11) es básicamente una dinámica de identificación del horizonte de sentido de los hechos discursivos mediante la descripción de estos; es, directamente, la «descripción pura de los acontecimientos discursivos» ([1969] 1979: 43). Una función, que no alcanza a ser ni formalista ni interpretativa, sino que en todo caso debe ser desarrollada gracias a la capacidad del método, por un lado, de suspender «las continuidades irreflexivas por las que se organiza, de antemano, el discurso» ([1969] 1979: 39) y, por otro, de reflejar los enunciados en la propia dispersión en que han sido formulados, en su particular «ley de repartición»<sup>95</sup>. De lo que se trata es en definitiva de suspender la continuidad del discurso que hasta el momento habría hecho a este ilegible.

A partir de *La arqueología del saber*, el concepto se iría transformando en la obra foucaultiana conforme la presencia de lo *no-discursivo* fuese haciéndose mayor en ella (con la incursión de nociones como las de *dispositivo* y *práctica*)<sup>96</sup>: «Yo supongo –diría Foucault– que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad» ([1970] 1992: 12). Así pues, siguiendo el fin de ampliar los criterios metodológicos, el autor promovería en su conferencia *El orden del discurso* la atención a diversos procedimientos: de exclusión (qué objetos pueden ser considerados discursivos, por quiénes y en qué contexto); de control interno al discurso (ejercido por discursos sobre otros discursos mediante comentarios, autores o disciplinas científicas); o de enrarecimiento (que, como el sistema educativo o el aparato judicial, limitan el intercambio y la apropiación social de discursos) ([1970] 1992). Una serie de estrate-

---

en el juego de su instancia. Estas formas previas de continuidad, todas esas síntesis que no problematizamos y que dejamos en pleno derecho, es preciso tenerlas, por lo tanto, en suspenso» ([1969] 1979: 40-41).

<sup>95</sup> «De una manera paradójica, definir un conjunto de enunciados en lo que hay en él de individual consistiría en describir la dispersión de esos objetos, captar todos los intersticios que los separan, medir las distancias que reinan entre ellos; en otros términos: formular su ley de repartición» (Foucault, [1969] 1979: 53-54).

<sup>96</sup> Ya en la propia *Arqueología del saber* comentaba: «En fin, en lugar de restringir poco a poco la significación tan flotante de la palabra “discurso”, creo haber multiplicado sus sentidos: a veces dominio general de todos los enunciados, a veces un grupo individualizable de enunciados, a veces una práctica reglada que da cuenta de un cierto número de enunciados; y esta misma palabra “discurso” que debía servir de límite y envoltura al término enunciado, ¿no la he hecho variar a medida que desplazaba mi análisis o su punto de aplicación, a medida que perdía de vista el propio enunciado?» (Foucault, [1969] 1979: 132).

gias que ayudan a limitar la explicación del concepto de discurso en Foucault: «No intento encontrar tras el discurso lo que constituiría su fuente, y que sería el poder, como haría una descripción de tipo fenomenológico o cualquier otro método interpretativo» ([1978] 1999: 59), pues de hecho los discursos, en tanto que instrumentos de lucha y de subjetivación, entre otros muchos usos, constituyen de hecho los propios canales y redes por las que transitan las relaciones de poder. Discurso y poder son las dos caras de una misma moneda, en concreto, de un «régimen de verdad».

Este es, finalmente, el concepto que mejor sintetiza la necesidad de ampliación de la noción de discurso. Aunque ya adelantado tanto en *Las palabras y las cosas* (1968) (donde Foucault hablaba de «régimen de signos», «régimen de representación» o «régimen teórico»)<sup>97</sup>, como en *La arqueología del saber* ([1969] 1979) (mediante conceptos como los de «régimen de existencia», «régimen de objetos» o «régimen enunciativo»), lo cierto es que no sería sino hasta los primeros años de los setenta cuando Foucault se percatase de la importancia real de esta idea: «El problema, en suma –comentaba en una famosa entrevista–, es un problema de régimen, de política de los enunciados científicos. Se trata de saber no tanto cuál es el poder que pesa desde el exterior sobre la ciencia, sino qué efectos de poder circulan entre los enunciados científicos; cuál es, de algún modo, su régimen interior de poder; cómo y por qué, en determinados momentos, dicho régimen se modifica de forma global» (Foucault, [1971] 1999: 44). El régimen de verdad es, en esencia, la metáfora que funciona como marco para la confluencia necesaria de saber y poder en una determinada sociedad, es decir, para el desarrollo de dispositivos. Para Foucault cada sociedad tiene su propio régimen de verdad, un factor que determina los discursos en torno a lo verdadero y lo falso y, por ende, cuestiones como la de los mecanismos sancionadores o asignadores de estatus.

Desde esta perspectiva, la verdad va ligada a una economía política que la produce, la legisla, la reparte, la pone en circulación..., y su régimen no es ideológico o superestructural, sino algo aún más amplio y profundo: una «condición de formación y de desarrollo» ([1971] 1999: 55). Así lo revela el método genealógico, esa mirada indiscreta hacia la complejidad multidimensional y cambiante que reside tras la verdad o las ver-

---

<sup>97</sup> «Traté de localizar y describir estos diferentes regímenes en *Las palabras y las cosas*. Bien es verdad, que, como en ese libro decía explícitamente, no intentaba de momento explicarlos, y que era preciso hacerlo en un trabajo posterior. Pero lo que faltaba en mi trabajo era este problema del «régimen discursivo», de los efectos de poder propios al juego enunciativo. Lo confundía en exceso con la sistematicidad, con la forma teórica o con algo así como el paradigma» (Foucault, [1971] 1999: 44).

dades, hacia la red entretejida entre lo físico y lo mental articulada por saberes y poderes. El régimen de verdad es en este sentido la lógica articuladora de tales elementos, configuradora de nuevas atribuciones sociales y, en términos generales, de nuevas realidades sociales. Lo importante a la hora de analizar un régimen de verdad son por tanto las *mediaciones*, es decir, todas aquellas transformaciones globales acontecidas históricamente en las reglas de formación de enunciados debido a la función de ciertas prácticas políticas y ciertos discursos científicos. Un caso bastante especial señalado por Foucault es por ejemplo el tránsito ocurrido en el siglo XVIII desde «un arte de gobernar un arte de gobernar a una ciencia política, el paso de un régimen dominado por las estructuras de soberanía a un régimen dominado por las técnicas del gobierno» ([1978] 2006: 133), todo ello en torno a la categoría de *población* y con el consiguiente surgimiento de una economía política, como la actual, basada en cinco presupuestos: «la “verdad” se centra en la forma del discurso científico y en las instituciones que lo producen; está sometida a una constante incitación económica y política (...); es objeto, bajo formas diversas, de una inmensa difusión y consumo (...); es producida y transmitida bajo el control, no exclusivo pero sí dominante, de algunos grandes aparatos políticos o económicos (...); en fin, constituye el núcleo de todo un debate político, y de toda una serie de enfrentamientos sociales (“luchas ideológicas”)» (Foucault, [1978] 2006: 53-54). Por no hablar de una transformación quizá aún más importante, la «identificación del decir veraz y del haber visto la verdad» (Foucault, [1980] 2014: 67), que preocupará a Foucault ya en su etapa de los ochenta, momento en que la idea de régimen de verdad, a través de la exploración de las prácticas del «cuidado de sí» –por ejemplo la «autoalelurgia» (Foucault, [1980] 2014: 71)–, así como del cristianismo como ejemplo paradigmático, adquirirá su desarrollo definitivo:

Un régimen de verdad es por lo tanto lo que obliga a los individuos a esos actos de verdad, lo que define, determina la forma de esos actos y establece para ellos condiciones de efectación y efectos específicos. A grandes rasgos, si se quiere, un régimen de verdad es lo que determina las obligaciones de los individuos en lo referido a los procedimientos de manifestación de lo verdadero. (...) ¿Por qué no hablar, en efecto, de régimen de verdad para designar el conjunto de los procedimientos e instituciones que comprometen y obligan a los individuos a realizar, en ciertas condiciones y con ciertos efectos, actos bien definidos de verdad? (...) Para ser más claro, diré esto: para que haya obligación de verdad, e incluso para que, a las reglas intrínsecas de manifestación de la verdad, se agregue algo que sea una

obligación, es preciso o bien que se trate justamente de algo que por sí mismo no puede demostrarse o manifestarse como verdadero, y que carece en cierta forma del complemento de fuerza, el *enforcement*, el complemento de vigor y obligación, de coacción que hace que uno esté efectivamente obligado a plantearlo como verdadero aunque sepa que es falso, o bien que uno no esté seguro de que sea verdadero, o bien que no sea posible demostrar que es verdadero o falso ([1980] 2014: 115-117).

#### 4.3.2.- Prácticas (episteme y dispositivo)

(...) estimé que, si se quería efectivamente estudiar la experiencia como matriz para la formación de los saberes, había que tratar no de analizar el desarrollo o el progreso de los conocimientos, sino de señalar cuáles eran las prácticas discursivas que podían constituir matrices de conocimientos posibles, estudiar en esas prácticas discursivas las reglas, el juego de lo verdadero y lo falso y en general, si se quiere, las formas de la veridicción (Foucault, [1983] 2009: 20).

Si bien se dijo que el discurso es uno de los principales objetos de estudio en Foucault, ahora cabría afirmar que el dominio de análisis del autor estuvo marcado específicamente por las *prácticas*, tanto complejizadoras como amplificadoras del sentido del discurso. Algo que tuvo lugar desde las primeras obras (prácticas médicas, clínicas, punitivas, etc.) hasta las últimas (en torno a las prácticas históricas del cuidado de sí), con la peculiaridad de que en ninguna de ellas aparece una exposición detallada de tal concepto, obligando a elaborar una definición más o menos intuitiva del mismo: se trataría de una suerte de regularidad con la que los individuos organizan lo que hacen, que posee un carácter sistemático y recurrente, y que, finalmente, se da en forma de experiencia (incluyendo la forma de experiencia del pensamiento). Así lo dejaba entrever Foucault en su texto «¿Qué es la Ilustración?» ([1984] 1999), donde planteaba tres posibles enfoques metodológicos complementarios para analizar las prácticas históricamente constituyentes del individuo a partir de una concepción de la modernidad como *ethos* filosófico o actitud investigadora: el de la «homogeneidad» en tanto que racionalidad u orden de organización de los modos de hacer –Foucault también habló de «regularidad»

([1969] 1979: 62)–; el de la «sistematicidad» como entrelazamiento de los dominios del saber, el poder y la ética; y, por último, el de la «generalidad», entendida como recurrencia histórica que hay que reconstruir a través de su estudio ([1984] 1999: 350).

El ámbito de las prácticas sería en todo caso el lugar de confluencia por excelencia de los órdenes del saber y del poder, dentro del cual destacarían dos tipos distintos, ambos cruciales desde la perspectiva de la microfísica del poder: el de «episteme» y el de «dispositivo». Dos conceptos que vehiculan de hecho el a menudo señalado tránsito –en realidad inexistente– desde la etapa arqueológica, con *Las palabras y las cosas* y *La arqueología del saber* (donde se aborda la descripción de la episteme y sus problemas metodológicos), hacia la genealógica, con *Vigilar y castigar* y *La voluntad de saber* (desarrolladas en torno a los dispositivos disciplinarios y de sexualidad, respectivamente), en la obra de Foucault. La episteme, por una parte, se correspondería con la *práctica discursiva*, aquella dependiente de «un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido, para una época dada y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa» (Foucault, [1969] 1979: 198), de modo que no podría confundirse ni con la verbalización de ideas o deseos por parte del individuo ni con una actividad meramente racional<sup>98</sup>. El dispositivo, por su parte, comprendería prácticas discursivas y no-discursivas al mismo tiempo, pues, de hecho, su aparición en la reflexión foucaultiana va estrechamente ligada a la necesidad de introducir las relaciones de poder entre las condiciones de posibilidad de la formación de los múltiples saberes. De ahí su amplia diversificación en los tipos disciplinarios, de sexualidad, de seguridad, de alianza, de subjetividad, de verdad..., e incluso discursivo, pudiendo entenderse de hecho la episteme como una tipología específica dentro del amplio grupo de los dispositivos, motivo por el cual mercería la pena detenerse algo más en este segundo tipo de prácticas.

---

<sup>98</sup> No sería baladí remitir, como ejemplo desarrollado a partir de un planteamiento semejante, a la clasificación llevada a cabo por Régis Debray en torno a la *mirada* como episteme en la segunda parte de su *Vida y muerte de la imagen*. Allí el autor, reconociendo de antemano el inevitable solapamiento de los elementos, describía los que podrían ser concebidos como los tres grandes momentos de la «historia de lo visible» o, como también decía, las «tres cesuras mediológicas de la humanidad»: la «mirada mágica», asociada al ídolo; la «mirada estética», unida al arte, y la «mirada económica», relativa a lo visual (1994a: 178-179).

De entrada, la noción de dispositivo es uno de los términos empleados por Foucault –aunque no creado por él– que con el tiempo ha tenido una mayor difusión en el campo de las humanidades y también de las ciencias sociales, especialmente en las investigaciones de corte cualitativo. Para el autor, el dispositivo representaría la canalización de un poder múltiple, automático y autónomo, que funciona a través de múltiples técnicas que se entrecruzan y extienden por el tejido social, en forma de red tanto superficial como sutilmente sumergida e invisible, a través de las cuales el poder se desligaría, reorganizaría o redireccionaría hacia otros propósitos. Es especialmente famosa la exposición elaborada por Deleuze del concepto foucaultiano, donde, acorde con la teoría del «rizoma» que el autor formulase junto a Guattari, se habla de «una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal», así como de cuatro tipologías principales: de visibilidad, de enunciación, de fuerza y de subjetivación ([1989] 1999). Según Deleuze, de cada dispositivo emergería un régimen propio de enunciados (una «curva de enunciabilidad»), la cual expresaría su carácter permeable y circunstancial, más allá de todo discurso. El dispositivo vendría a significar, en todo caso, una línea de fuerza que se desplaza por multitud de puntos, un modelo de acción donde el actor ya no se definiría por constituir una entidad separada de las máquinas, sino por compartir con ellas una relación en el marco que constituye precisamente un dispositivo, algo fundamental para pensar la situación actual del individuo frente al contexto tecnológico.

En resumidas cuentas, la noción foucaultiana de dispositivo –a la que Muntadas recomendaba volver (2016)– estaría definida por su disposición siempre en red de diversas relaciones entre elementos heterogéneos (procedentes tanto de lo dicho como de lo no dicho), por un tipo de nexo particular, por el desempeño de una función estratégica frente a una situación determinada, por su génesis, por su capacidad de reajuste estratégico... Una serie de rasgos que animan a pensar que las muchas posibilidades del método genealógico, por oposición a una historización lineal al uso, dependería en gran parte del dispositivo –su categoría de análisis central–, hasta el punto de que la explicación de los diferentes cambios de época podría reducirse a la explicación del dispositivo que en cada momento cumpla la función dominante: si bien, como se sugirió a propósito del carácter doblemente aporético de la microfísica del poder, dispositivos como el disciplinario o el de seguridad habrían existido siempre, lo cierto es que no sería hasta la llegada de la modernidad y del ejercicio del biopoder cuando ambos adquirirían ese protagonismo por el cual las relaciones entre saber y poder empezarían a configurarse de un

modo distinto, aunque coexistente con el anterior paradigma soberano. Nuevamente, la tarea ahora sería sin duda la identificar y analizar los dispositivos predominantes del siglo XXI, aquellos cuya «curva de enunciabilidad» participe presumiblemente del discurso promediático característicos de nuestros días.

#### 4.3.3.- Técnicas y tecnologías

Hay que considerar estos mecanismos de poder, estos procedimientos de poder, como técnicas, es decir, como procedimientos que han sido inventados, perfeccionados y que se desarrollan sin cesar. Existe una verdadera tecnología del poder o, mejor, de los poderes, que tiene su propia historia (Foucault, [1976] 1999: 241).

La revolución que suponen las ideas de Foucault en torno a las prácticas del poder guarda aún un par de conceptos que terminan de configurar su sentido y nutrir su alcance: las técnicas y las tecnologías. Ambos ayudan a precisar la microfísica del poder, por tanto a repensar el poder, y a enmarcar la descripción de sus efectos entre los medios y los objetivos, permitiendo de paso la expansión del universo foucaultiano hacia el terreno de la ética. Sin embargo, la diferencia entre ellos –como podría esperarse– no está del todo clara; de entrada, los dos parecen ser utilizados por Foucault en al menos dos sentidos distintos: uno, convencional, cercano tanto a lo que la mayoría de la población posee en su vocabulario cotidiano como a lo que definen los diccionarios<sup>99</sup>, y otro, personal –el que interesa ahora–, que habría surgido en paralelo a la aparición de la refle-

---

<sup>99</sup> Según la RAE, la *técnica* (del lat. mod. *technicus*, y este del gr. *τεχνικός technikós*, der. de *τέχνη téchnē* 'arte'), por un lado, haría referencia a: «1. adj. Perteneciente o relativo a las aplicaciones de las ciencias y las artes. 2. adj. Dicho de una palabra o de una expresión: Empleada exclusivamente, y con sentido distinto del vulgar, en el lenguaje propio de un arte, ciencia, oficio, etc. 3. m. y f. Persona que posee los conocimientos especiales de una ciencia o arte. 4. m. Méx. Miembro del cuerpo de Policía. 5. f. Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte. 6. f. Pericia o habilidad para usar una técnica. 7. f. Habilidad para ejecutar cualquier cosa, o para conseguir algo». Por otro, como acepciones de *tecnología* (del gr. *τεχνολογία technología*, de *τεχνολόγος technológos*, de *τέχνη téchnē* 'arte' y *λόγος lógos* 'tratado') estarían: «1. f. Conjunto de teorías y de técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico. 2. f. Tratado de los términos técnicos. 3. f. Lenguaje propio de una ciencia o de un arte. 4. f. Conjunto de los instrumentos y procedimientos industriales de un determinado sector o producto».

ción explícita sobre el poder en la trayectoria del autor<sup>100</sup>. A primera vista, las técnicas podrían ser perfectamente entendidas desde la microfísica del poder foucaultiana como mecanismos simples y concretos –bien de poder, bien de saber– puestos en marcha con el fin de obtener un resultado determinado, y, las tecnologías, en cambio, como mecanismos complejos e inconcretos –que reúnen al mismo tiempo técnicas de poder y técnicas de Saber– cuyo fin sería en este caso el de establecer unas determinadas condiciones de producción de sentido bajo las cuales las primeras puedan ser activadas<sup>101</sup>. En otras palabras, las técnicas serían las funciones de las que se componen las tecnologías, mientras que estas serían las funciones encargadas de aglutinar bajo una forma general de producción de sentido a un conjunto de las primeras.

Así, por ejemplo, la fórmula «tecnología política del cuerpo» querría aludir a una misma matriz de poder y de saber confeccionada en torno al cuerpo como objeto central gracias a la confluencia de según qué técnicas corporales. Dependiendo del empleo de unas u otras –volviendo a lo expuesto en *Vigilar y Castigar*–, Foucault aseguraba que a finales del siglo XVIII podían distinguirse hasta tres tecnologías de castigo distintas: una ceremoniosa, de herencia medieval y monárquica; otra, también ceremoniosa, pero racionalizada por los juristas reformadores para perfeccionar tanto el efecto disuasorio entre la población como la universalización del castigo mediante una representación más sofisticada; y, finalmente, un nuevo modelo protagonizado por la institución carcelaria, donde el castigo se concibe como ejercicio de gestión psíquica y corporal de los individuos (Foucault, [1975] 2012: 153). En cualquiera de los casos, la utilización de los conceptos de técnica y tecnología para explicar la constitución y el funcionamiento de diferentes estrategias de poder parece ser desde luego la mejor manera de hacer constar que existe un saber –el del cuerpo, en los ejemplos mencionados– que es algo más que un conocimiento, que es de hecho una política de cálculo, de organización, de canalización de fuerzas y de capacidad de manejo. Ahora sí, resulta evidente que: «La “disciplina” no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, que implica todo un conjunto de instrumentos, de

---

<sup>100</sup> «Este régimen, tal y como se instauró en el siglo XIX, se ha visto obligado a elaborar todo un conjunto de técnicas políticas, técnicas de poder, por mediación de las cuales el hombre se encuentra ligado a una realidad como la del trabajo; todas estas técnicas constituyen un conjunto que hacen que los cuerpos y los tiempos de los hombres se conviertan en tiempos de trabajo y en fuerza de trabajo, de tal forma que puedan ser efectivamente utilizados para ser transformados en beneficio» (Foucault, [1974] 1999: 256).

<sup>101</sup> Valga decir ante todo que por *mecanismo* habría que entender un tipo de patrón que activa cambios y que puede ser descrito e identificado sistemáticamente.

técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una “física” o una “anatomía” del poder, una tecnología» (Foucault, [1975] 2012: 248).

Pero además de en todos aquellos dispositivos disciplinarios enfocados hacia la fabricación de cuerpos útiles y dóciles, el lugar de la tecnología en tanto que *confluencia de técnicas* también resulta clara en los casos de los dispositivos constituyentes de una «tecnología de la representación» (Foucault, [1975] 2012: 121), de una «tecnología del sexo» (Foucault, [1976] 1998: 110) o de una «tecnología cristiana de la carne» (Foucault, [1976] 1998: 147). Junto a todas estas tipologías, una de las más especiales es sin duda la de la «tecnología de la verdad», que, por oposición a la idea tradicional de que la verdad es aquello que espera ser revelado, podría definirse como el acontecimiento generado o producido a partir de la confluencia de ciertas técnicas discursivas. Para Foucault, la verdad se da mediante el desarrollo de una determinada estrategia, entendida esta como «elección de las soluciones ganadoras». Una idea que además sintetiza a la perfección las diversas connotaciones derivadas de la utilización foucaultiana de los conceptos de *técnica* y *tecnología*, distinguiendo, concretamente: la elección de medios empleados para conseguir un objetivo, es decir, para diseñar y mantener un dispositivo de poder; los «modos de acción sobre la acción posible» o, en otras palabras, los modos en que un agente se desenvuelve según la visión que tiene de los demás y que estos tienen de él; y, por último, integrando la visión nietzscheana del poder como lucha, el conjunto de procedimientos encaminados hacia la confiscación de los medios del enemigo, hacia la confluencia entre las relaciones de poder y de resistencia (Foucault, [1983] 2015).

En cualquier caso –hay que insistir una vez más en ello–, ni en el propio Foucault ni en sus traductores parece estar clara la diferencia entre técnica y tecnología, utilizándose un concepto u otro casi indistintamente; lo mismo que ocurre con los términos de *táctica* y de *estrategia*, los cuales se inscribirían dentro de la «hipótesis Nietzsche» sobre el poder, antes mencionada, es decir, la consideración del poder como mera lucha o enfrentamiento. En *Vigilar y castigar*, por ejemplo, el término táctica es recurrido en varias ocasiones para referir conceptos como el del *castigo* o la *disciplina*, definiéndolo de esta manera: «Arte de construir, con los cuerpos localizados, las actividades codificadas y las aptitudes formadas, aparatos donde el producto de las fuerzas diversas se encuentra aumentado por su combinación calculada» ([1975] 2012: 195); y, la estrategia, de esta otra: aquello «que permite comprender la guerra como una manera de con-

ducir la política entre los Estados; es la táctica lo que permite comprender el ejército como un principio para mantener la guerra ausente de la sociedad civil» ([1975] 2012: 196). Todo ello no obligaría sino a relativizar las definiciones anteriormente esbozadas, animando a pensar que de lo que se trata, como no podía ser de otra manera, es de una *cuestión de perspectiva*<sup>102</sup>: dependiendo del método de análisis utilizado, la situación del foco permitirá observar unos elementos u otros, bien técnicas, bien tecnologías. Cada uno de los puntos que componen la densa trama que constituye cada problema forma al mismo tiempo parte de una técnica y parte de una tecnología. Como si todas las técnicas pudieran ser interpretadas como tecnologías y todas las tecnologías pudieran ser interpretadas como técnicas, como si se tratase de conceptos perfectamente intercambiables<sup>103</sup>. Una dificultad que no puede pasar desapercibida en un trabajo, como este, cuyo tema conecta directamente con la producción de todo tipo de artefactos culturales, elementos que, mediante las más diversas técnicas y tecnologías dependientes de la esfera mediática, satisfacen las premisas del poder.

---

<sup>102</sup> «Nuestra representación imperfecta de una inmensa red informática y comunicacional no es, en sí misma, más que una figura distorsionada de algo más profundo: todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de nuestros días. Así pues, la tecnología de nuestra sociedad contemporánea no es fascinante e hipnótica por su propio poder, sino a causa de que parece ofrecernos un esquema de representación privilegiado a la hora de captar esa red de poder y control que resulta casi imposible de concebir para nuestro entendimiento y nuestra imaginación: esto es, toda la nueva red global descentralizada de la tercera fase del capitalismo» (Jameson, [1984] 1995: 85).

<sup>103</sup> Intercambiables no solo entre ellos, sino también, además de con táctica y estrategia, con otros términos como: método, modelo, tratamiento, procedimiento, proceso, modalidad de gestión, (véase Foucault, [1971-1977] 1999). Un ejemplo claro en este fragmento: «El caso de la penalidad me convenció de que el análisis no debía hacerse en términos de derecho precisamente, sino en términos de tecnología, en términos de táctica y de estrategia, y es esta sustitución de un esquema jurídico y negativo por otro técnico y estratégico lo que he intentado elaborar en *Vigilar y castigar* y utilizar después en la *Historia de la sexualidad*» (Foucault, [1977b] 1980: 154).

## 4.4.- Campos de investigación

### 4.4.1.- Mediología

Elevar una evidencia a problema, o construir un objeto consistente a partir de meros desechos, era abrir un espacio crítico con todas las de la ley y exigir que se identificara un sector original de investigaciones consagradas a los hechos de la transmisión: pareció cómodo colocar un letrero delante de esos materiales de construcción. Fue «mediología»; poco importan el autor, la fecha, la etiqueta. No es una patente registrada (Debray, 1997: 12).

El primer y principal campo en que se inscribe esta investigación es el de la mediología, caracterizado ante todo por enfocarse hacia un objeto de estudio difícil de precisar. Esto, sumado a la dificultad de insertarla en los programas de estudios, a las dificultades editoriales y traductoras y, en definitiva, al rechazo natural que provoca toda propuesta novedosa en el ámbito académico, desemboca en cierta confusión a la hora de definir aquello que compete exactamente a la mediología. Ha sido calificada de método de análisis, de ecología de los medios, de disciplina, de «forma original de conocimiento», etc., incluso por negación, autores como César Augusto Rodríguez han dicho de ella que no era semiótica (aunque debería valerse de ella), ni histórica (aunque debería utilizar datos históricos), ni hermenéutica (aunque debería utilizar los mensajes ocultos en los productos culturales como confirmaciones del espíritu de una época) (2009). Ni siquiera es del todo cierto que la mediología se ocupe del estudio de los medios, por lo que la única opción restante es abordar el problema desde la perspectiva de las que podrían ser consideradas las preguntas *específicamente mediológicas*: ¿de qué manera las normas, estándares, soportes, técnicas, etc., construyen el aspecto cultural de las sociedades? ¿Qué presencia tiene el entorno técnico en los modelos teóricos que sobre él se formulan y que dan forma al discurso social? ¿Cuál es la conexión entre las técnicas y la construcción simbólica de la realidad? ¿Y en los procesos de subjetivación? ¿Dónde reside el éxito de un determinado sistema político? ¿Qué papel juega en todo ello una determinada mediosfera (sistema dinámico de ecosistemas desarrollados en torno a un medio dominante)? ¿Cómo se fabrica una imagen en términos de técnica, simbología y política? (Debray, 1994a: 91).

Según parece intuirse, todas estas cuestiones requieren de un proceso de descubrimiento bastante peculiar, deconstructivo podría decirse, *re-velador* de ese tipo de vela-

dura que concierne a los productos culturales –que son en realidad todos los productos (ideas, valores, imágenes, etc.)– y, en concreto, a los itinerarios que estos transitan hasta adoptar sus respectivas formas actuales. Una serie de complejos procesos de *elaboración-transmisión* en los que intervienen múltiples agentes, algunos conocidos y otros desconocidos, y multitud de intereses, algunos explícitos y otros más bien ocultos. En todos ellos, por muy distintos que parezcan ser entre sí, se da la peculiaridad de que se ha padecido el influjo de cierta mediación, de algún fenómeno que ha traducido una determinada forma a una parcialmente nueva. La mediología intenta, entre otras cosas: descifrar los entresijos de estos procesos de transformación, comprender de qué forma pueden ser estos explicados en base a un principio de «eficacia simbólica»<sup>104</sup>, identificar los efectos originales y actuales de una invención técnica, establecer una dialógica entre objetos y símbolos, etc. La idea fundamental es que la evolución de una determinada cultura está intrínsecamente relacionada con el desarrollo tecnológico<sup>105</sup>. De lo que se trata es de rastrear la transferencia en el tiempo de un determinado producto y para ello, con un enfoque muy parecido al del método genealógico de Foucault, precisa en primer lugar de un conocimiento exhaustivo del presente. Como decía Javier Del Rey explicando la construcción de una supuesta «inteligencia telesentiente» que diese alguna clave para explicar la época televisiva, el punto de vista del mediólogo es propio de aquel «que se pregunta cómo es posible que simples palabras o imágenes puedan modificar el curso de las cosas. La mediología examina esa zona en la que se entrecruzan los modernos medios de transmisión y las formas de gobierno, y el producto cultural resultante de ese entrecruzamiento: las nuevas formas de hacer política y las nuevas formas de proponer la información» (1995: 159-160).

De todo ello se deduce la importancia del concepto de *transmisión*, directamente ligado a la creación y el establecimiento de sentido a través de los diferentes momentos históricos, algo crucial para comprender la razón de ser de la mediología. Se trata de esa capacidad o función performativa, constitutiva e institutiva, que contribuye al diseño del

---

<sup>104</sup> Debray la entiende como la capacidad de penetrar física y emocionalmente en el individuo una «intención de sentido» efectuada a través de una imagen (1994a: 94-97).

<sup>105</sup> Así expresaba esta misma idea Emilio Rosales: «En los medios, es de Perogrullo, la comunicación no puede establecerse más que a través de transmisores y receptores artificiales, que no son innatos a los sujetos que se comunican: aparatos que multipliquen y transporten las señales en el espacio y en el tiempo, pues los objetivos buscados sobrepasan en este caso las capacidades humanas de relación. Solo por las capacidades de la técnica empleada pueden los medios alcanzar esa audiencia tan dispersa y tan numerosa que constituye la garantía de rentabilidad de sus costosos procesos de producción» (2002: 44).

discurso social bajo el que los individuos piensan, hablan, miran y se relacionan creando activamente. La transmisión es, en otras palabras, un *relato de lo comunicativo* conformado tanto por creencias como por las materializaciones (máquinas, herramientas...) de estas mismas referencias dadas *a lo largo del tiempo*, por lo que desborda con creces los efectos de la comunicación<sup>106</sup>. Así se demuestra en la siguiente tabla, siguiendo el triple alcance –material, diacrónico y político– que le era asignado por Régis Debray, fundador y máximo representante de la mediología, a la idea de *transmisión* (1997: 15-23):

	Comunicar	Transmitir
Material	Alude a hacer conocer, hacer saber, conectando con lo inmaterial, los códigos, el lenguaje.	Se aplica tanto a los bienes como a las ideas, tanto a fuerzas como a formas, a aleaciones de agentes materiales.
Diacrónico	Transporte en el espacio. Puntual o sincronizadora, una trama: una red de comunicaciones vincula sobre todo a contemporáneos, emisores y receptores. El tiempo es un criterio externo. Destaca al acortar. Una sociedad de comunicación tenderá a valorar el desecho y el flujo, lo precario o lo instantáneo. Los mensajes son sonoros, visuales, escritos, etc.	Transporte en el tiempo. Diacrónica y móvil. «Una trama más un drama», establece un vínculo entre los muertos y los vivos, la mayoría de las veces en ausencia física de los emisores. Ordena lo efectivo a lo virtual (pasado o presente). El tiempo es un criterio interno. Destaca al prolongar, perdurar es crucial. El rebote o la recuperación de la información importan más que la naturaleza de esta.
Político	Proceso individualista del que participan los animales. Cualquier cosa puede ser un mensaje. Se efectúa gracias a máquinas. El canal se reduce a un mecanismo físico (ondas sonoras o circuito eléctrico) o a un dispositivo industrial (radio, televisión, etc.) Un periodista comunica informaciones. Hay comunicaciones inmediatas, directas, alegremente transitivas.	Proceso colectivista humano. No cualquier cosa puede ser una herencia. No hay máquinas de transmitir. El ruido ya no es defecto o desorden inintencional, sino conflicto en el seno de una mediasfera, en la cual, como en la biosfera, no hay lugar para todo el mundo. Un maestro transmite conocimientos. Opera en cuerpos para hacer que pase de ayer a hoy el corpus de conocimientos, valores o <i>savoir-faire</i> que, a través de múltiples idas y vueltas, sostiene la identidad de un grupo estable. Se impone por su carácter procesual y mediatisado, que conjura toda ilusión de inmediatez.

<sup>106</sup> «En síntesis, si las dos nociones no se pueden separar por completo *in vivo*, habrá que abstenerse de confundirlas, subordinando *in vitro* la más moderna a la más antigua, que nos parece a la vez más integradora y más rigurosa. Un proceso de transmisión incluye necesariamente hechos de comunicación; lo inverso puede no producirse; el todo primará entonces sobre la parte. Reflexionar sobre el “transmitir” aclara el “comunicar”, pero lo contrario no vale» (Debray, 1997: 22).

Frente a la comunicación, la transmisión es el dispositivo que comunica instituyendo, asentando valores y saberes que superan las coordenadas espaciotemporales de los hechos comunicativos. Mientras que la comunicación es efímera, coloquial, incluso banal, cada vez más instantánea y fluida (por lo que tiene lugar en el espacio), perdurable solo de forma accidental, se vale de máquinas específicas e implica *hacer conocer* y *hacer saber*; la transmisión va más allá de su cronotopo original, más allá de la realidad social donde se supone que surgió (por lo que tiene lugar en el tiempo), con un contenido que se mantiene generacionalmente y que puede ser material o intelectual, imponiéndose sobre lo efímero, siendo patrimonial, careciendo de máquinas para llevar a cabo su función y basándose en la perduración o la prosperidad (Kalume, 2013). Así pues, mientras un proceso de transmisión incluye obligatoriamente la existencia de ciertos hechos comunicativos, estos últimos no tienen por qué llegar a transmitirse. Son los primeros los que, en definitiva, aseguran la creación de sentido perdurable en el tiempo, es decir, la constitución de una determinada cultura<sup>107</sup>. Hacia ellos se enfoca la mediología, como puede verse con claridad en su análisis, por ejemplo, de la televisión: considerando no solo el aparato, los mecanismos de reproducción, o el lenguaje televisivo, etc., sino los fenómenos entre sistemas, asociando por ejemplo la innovación técnica del televisor con la situación del Estado que la posibilita, y el cual intenta comunicar a través de la imagen<sup>108</sup>.

De este modo, podría afirmarse que el objetivo principal de la mediología no es otro que explorar los entresijos y paradojas de la transmisión cultural, todos los procesos que hacen factible la perdurabilidad de los mensajes o, en otras palabras, cómo lo técnico repercute en lo social a la hora de configurar una determinada *imagen de socie-*

---

<sup>107</sup> Estas diferencias entre la investigación comunicológica y mediológica son las que harían que dentro de este segundo campo encajasen a la perfección enfoques metodológicos como el de la genealogía, utilizado también en otros planteamientos teóricos renovadores, tales como el de la historia pos-social: «El objetivo prioritario de la investigación histórica ha de ser el de identificar, especificar y desentrañar el patrón categorial de significados operativo en cada caso, analizar los términos exactos de su mediación entre los individuos y sus condiciones sociales y materiales de existencia y evaluar sus efectos realizativos sobre la configuración de las relaciones sociales. Será ello lo que nos permita explicar las formas de conciencia y las modalidades de acción, hacer inteligibles los procesos y los cambios históricos y dar cuenta de la génesis y evolución de las sociedades» (Cabrera, 2001: 180).

<sup>108</sup> «Ante el caso particular de la televisión no analiza simplemente el aparato, sus mecanismos de reproducción, el lenguaje televisivo, etc.; busca entender los fenómenos entre sistemas, relaciona la innovación técnica del televisor y la situación del Estado que intenta comunicar a través de la imagen. Su interés es en el cruce, la diagonal entre las instituciones y los objetos técnicos determinantes de una era, en este caso ejemplar, el Estado en la videoesfera» (Santos, 2010: 17).

*dad*: «La mediología –decía Del Rey– entiende que la tecnología al servicio de la difusión de mensajes es a la cultura y a la política lo que las categorías kantianas son a la razón pura: ella construye el puente entre las percepciones y las categorías» (1995: 160). Solo a partir de aquí, de un conocimiento del funcionamiento real de las transiciones culturales, que la mediología elabora en términos de «eficacia simbólica» puede establecerse un diagnóstico riguroso de cómo funciona una determinada realidad social, de cómo determinadas formas de gobierno implican determinadas formas de vida. En todo ello están incluidos los que se conocen como *medios de comunicación* –aunque también otros muchos tipos de medios–, cuyos productos, *comunicados* cada vez más a través de Internet, conforman un escenario inédito en la historia en la medida en que sus sujetos receptores no son simplemente terminales hacia cuyos sentimientos se enfoca un complejo engranaje de dominación, sino que además estos receptores tienen la posibilidad de usar estos mismos medios como herramientas de contestación a dicho engranaje.

Al respecto de todo ello, es preciso advertir que, si bien la mediología ha causado un gran impacto en numerosas universidades de todo el mundo (especialmente en las facultades de ciencias de la comunicación), lo que predomina, sobre todo en España, es un desconocimiento prácticamente generalizado de ella. De hecho, ni la bibliografía ni los autores abundan, pudiendo centrar directamente la cuestión en torno a la obra de Régis Debray, quien consiguió introducir la mediología en la programación curricular de la Sorbona<sup>109</sup>, con permiso de todos aquellos autores enfocados de un modo u otro hacia *lo sublime* y la revelación del sentido de los materiales (Debray, 2009). Aun a riesgo de caer en el personalismo, y a sabiendas de que el desarrollo de cualquier perspectiva rara vez depende de un impulso aislado, debe reconocerse que solo en Debray se encuentran reunidos los parámetros esenciales de este nuevo campo lleno de posibilidades, en lo que respecta tanto a sus conceptos claves como a sus posicionamientos metodológicos. En líneas generales, lo que intentó el autor fue cruzarse en el camino de McLuhan, contradiciendo su máxima absolutista de que *el medio es el mensaje*, al apostar por una comunicación fluida<sup>110</sup>. Con un talante prudente pero libre y liberador, De-

---

<sup>109</sup> «La escuela de la mediología» [en línea], disponible en: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-34251>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>110</sup> «El título de McLuhan no sólo se presta a confusión (¿acaso no confunde, bajo el emblema de medio, al canal, al código y al soporte?) sino que está en los límites de lo irracional. Ya sea sobre una hoja de palmera o en papel biblia, en inglés o en turco, oralmente o por escrito, “2 + 3 = 5” sigue siendo verdad. Medio indiferente. El medio y el mensaje sólo guardan una relación de simbiosis en el universo mágico-religioso» (Debray, 2001: 53).

bray construiría el estatuto epistemológico de la mediología apartándose de toda pretensión científicista, sin hacerla «ciencia ni panacea» (2001: 237).

De entre su amplia trayectoria (en la que tiene un papel fundamental un compromiso político no exento de polémica, sobre todo en su época de juventud)<sup>111</sup>, son especialmente destacables siguientes trabajos: *Crítica de la razón política* de 1981, que simboliza un giro en el pensamiento político del autor a propósito de los límites de la teoría revolucionaria (consecuencia, entre otras, de la muerte de Salvador Allende en 1973); el *Cours de médiologie générale* (1991), una obra fundacional, no traducida al español, que recoge los primeros pasos de la mediología; *Vida y muerte de la imagen. Una historia de la mirada en Occidente* (1994), publicada originalmente en francés en 1992, donde Debray elabora un atractivo relato para comprender el desarrollo histórico del símbolo identificando tres etapas claves («logosfera», «grafosfera» y «videoesfera»); *El Estado seductor: Las revoluciones mediológicas del poder* (1995) de 1993, un ensayo de filosofía política donde aborda la concepción del poder en la era de la imagen, atendiendo específicamente al papel del Estado como médium de transmisión; los *Manifestes Médiologiques* (1994), sin traducción española, que supone un paso más en la especialización del autor dentro de su personal empeño en desarrollar un enfoque holístico del conocimiento; *Transmitir* (1997), un trabajo de corte casi didáctico, aunque no exento de la máxima complejidad, centrado en uno de los conceptos esenciales del autor; *Introducción a la mediología* (2001), traducido al español un año después de su publicación original, que resulta ser el manual de referencia de este campo, donde Debray explicaba con detalle en qué consistía la revolución teórica y metodológica que constituye la mediología<sup>112</sup>.

Una serie de obras a las que habría que sumar, por un lado, las revistas *Cahiers de Médiologie* (1996-2004)<sup>113</sup> y *Médium* (2004- actualidad)<sup>114</sup>, dirigidas por el propio De-

---

<sup>111</sup> Lo han acusado nada más y nada menos que de ser el causante último de la muerte del Che Guevara (véase: «La hija del Che Guevara acusa al francés Régis Debray de la captura de su padre» [en línea], disponible en: <[http://elpais.com/diario/1996/08/30/internacional/841356007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/08/30/internacional/841356007_850215.html)> [Último acceso: 30/03/2017]; «La traición de Régis Debray al Che Guevara» [en línea], disponible en: <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=63629>> [Último acceso: 30/03/2017]; «El francés Régis Debray, pseudo-revolucionario y auténtico informador-topo saboteador de los servicios de inteligencia» [en línea], disponible en: <<http://www.voltairenet.org/article164054.html>> [Último acceso: 30/03/2017]).

<sup>112</sup> Además de las mencionadas, existen algunas obras más (disponible en: <<http://regisdebray.com/mediologie:bibliographie>> [Último acceso: 30/03/2017]).

<sup>113</sup> Disponible en: <<http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>114</sup> Disponible en: <<http://mediologie.org/medium/>> [Último acceso: 30/03/2017].

bray, más la antología colectiva editada con textos de la primera (2009), y, por otro, el volumen editado por Mario Pireddu y Marcelo Serra (2014), con una serie de textos *proto-mediológicos*, o al menos de alusión obligada por parte de los mediólogos, que se remontan a Georg Simmel y concluyen con Joshua Meyrowitz, quien escribiera pocos años antes de que Debray condensase su planteamiento. Podría decirse que todos estos trabajos constituyen una serie de fuentes imprescindibles a la hora de configurar una concepción de la mediología como campo de investigación, de cara al *alojamiento* de un tema como el del análisis de la obra de Antoni Muntadas: un conjunto de propuestas que versan sobre los entresijos de la cultura a partir de una deconstrucción y reutilización alternativa de los medios de los que esta se nutre. De todos esos textos podrían extraerse las siguientes características generales a modo de parámetros teóricos y metodológicos básicos:

a) Como ya se ha adelantado, el objeto de estudio de la mediología no es otro que la transmisión de los productos culturales o, dicho con otras palabras, los procesos de *mediación cultural*. Un fenómeno que tiene lugar gracias a una estrecha relación entre las ideas, creencias e instituciones, por un lado, y los elementos que las transportan, memorizan y recuperan, por otro. En este sentido, el interés mediológico no se limita al ámbito de los medios de comunicación, sino que se expande hacia todo tipo de medios de transmisión, de ahí que el principal problema que aparece siempre de fondo sea el de las relaciones entre técnica y cultura. La mediología, en palabras de Debray, «tiene por eje la conexión controlada de la historia noble de las creencias y las instituciones con la historia prosaica de las herramientas y las máquinas» (1995: 11). Independientemente de los criterios de exclusión e inclusión del conocimiento en el momento en que sea recurrida, lo que más le interesa es precisamente descifrar la forma en que se han establecido estos criterios: «“Cuando el sabio señala a la luna –recordaba Debray–, el idiota mira al dedo”. Un mediólogo hace de idiota y no se avergüenza de ello. Pone la intendencia en el centro, y desplaza la atención de los valores a los vectores, o de los contenidos de creencia a las formas de administración, propagación y organización que le sirven de armazón» (2001: 223).

b) La mediología no pretende alcanzar verdades últimas para problemas concretos. Al contrario, trata de diseñar explicaciones específicas pero complejas, creativas e inacabadas, por lo que sus estudios nunca constituyen estructuras jerárquicas o li-

neales, sino horizontales y rizomáticas. Metodológicamente, la sabiduría mediológica se apoya en el cuestionamiento del método, en la confianza en el proceso de investigación y en la conectividad práctica de los conceptos desde la perspectiva del giro lingüístico: «La mediología no concierne a un ámbito de objetos, sino a un ámbito de relaciones» (Debray, 2001: 99). Un hecho que implica dos consecuencias: por un lado, se hace uso de lo ya dicho pero no como dogma, sino como material con el que enriquecer unas cartografías propias; por otro, el intérprete es un elemento esencial en este proceso heurístico, de sus conocimientos depende el sentido último de toda explicación mediológica. Con su planteamiento transdisciplinar y transcultural, especialmente consciente de la espiritualidad humana, la mediología está dispuesta, en definitiva, a afrontar y construir todo tipo de conclusiones.

c) Los tres conceptos básicos de la mediología, como bien apuntaba Martín Santos (2010), son: la *transmisión*, que representa el acto trascendente de proyectarse en el tiempo generando sentido (mientras que la comunicación se proyecta en el espacio), que es llevado a cabo por una institución (no por un aparato), y que conlleva abocarse al estudio de la memoria colectiva y de la configuración del conocimiento; el *médium*, todo objeto o entramado de objetos (no solo los medios de comunicación, que no tienen por qué ser *médiums*) que, en calidad de dispositivo vehiculador de simbología, con una doble dimensión lógico-estratégica<sup>115</sup>, transmite eficazmente en un contexto determinado; y, en tercer lugar, la *mediasfera*, un concepto que alude a un sistema dinámico de ecosistemas complejos, los cuales se organizan y reorganizan en torno a un medio de comunicación dominante (Internet en nuestros

---

<sup>115</sup> Según explicaba Horacio Pons, traductor de *Transmitir*: «Médium, moyen, milieu, remiten en castellano a “medio”. Para evitar la ambigüedad, ya que dichos términos se utilizan continuamente, y a veces en la misma oración, se decidió mantener médium, entre comillas, y los otros traducirlos por la palabra “medio”. En el caso de *milieu*, también se tradujo por “ámbito”» (Debray, 1997: 15). Con la palabra médium se aludiría pues tanto al plano material como al *socius*: «El doble cuerpo del médium responde a las dos vertientes de un proceso de transmisión: el logístico y el estratégico. Por un lado, existe un trabajo de organización de la materia inorgánica: acumulación de señales sobre ciertos materiales (trazado de caracteres sobre una hoja de papel o grabación de una información digitalizada sobre un disco de aluminio), según ciertos procedimientos específicos. Este trabajo produce un entramado de la memoria (la logística). Por otro lado, existe un trabajo de organización del socius: constitución de un dispositivo antirruido, institución, administración o corporación. La resultante de todo ello es algo así como un ser vivo no biológico o un activo inanimado (la comunidad creada a este efecto). Este trabajo produce un canal de envío (el estratégico)» (Debray, 2001: 169-170).

días), y que regula en cada etapa histórica los canales tecno-culturales de producción de sentido («logosfera», «grafoesfera», «videosfera» y «numerosfera»)<sup>116</sup>.

d) Para la mediología la imagen constituye un perfecto *médium*, es decir, un soporte y a la vez mensaje que impacta en la vida de las personas. En la medida en que su producción genera automáticamente significados, y por ende cadenas mediológicas de significación, la imagen puede cumplir funciones de muy distintos tipos (política, mágica, económica, etc.). Tanto el tiempo como el espacio son simbólicos y, en ellos, tanto la palabra como la imagen hacen las veces de elementos cohesionadores. De ahí que para Debray la mediación en terrenos como el de la comunicación política dependa fundamentalmente de una determinada configuración de la imagen: «Al cambiar de naturaleza (técnica), la imagen ya no tiene los mismos efectos (políticos) ni la misma función (simbólica). La historia de la espiritualidad es militar, la de los imperios es religiosa y las dos poseen una base técnica. Ese triedro, en el que la dimensión y las propiedades de cada cara dependen de las otras dos, constituye el *complejo mediológico*» (1994b: 92).

e) De todo lo anterior se desprende que la mediología es un campo crítico, autocrítico y acrítico al mismo tiempo, en todo caso radicalmente desprovisto de contenido ideológico, queriendo decir con ello que en ningún momento pretende interpretar los productos culturales desde una perspectiva partidista (lo que supondría la preexistencia de ciertos criterios metafísicos para juzgar), sino que tan solo mantiene un componente crítico para consigo misma, es decir, para perfeccionar sus propios métodos heurísticos. Se trata, en otras palabras, de un modelo de comprensión desprendido de todo fanatismo o pensamiento externo, pues, como decía Martín Santos, debe tenerse en cuenta que el «discurso del mercado» y sus «relatos prácticos» desean «hacer circular sus mercancías en todo el mundo, para todo el mundo, dentro de todo el mundo; por lo tanto las figuras institucionales, los fenómenos de

---

<sup>116</sup> «A cada mediasfera corresponde en Occidente una máquina crucial de transmisión: la Iglesia, la escuela, la tele. La logosfera había producido el soberano fabulador. La grafosfera engendró el Estado educador; la videosfera, el Estado seductor» (Debray, 1995: 58). No obstante, habría que tener en cuenta que, como explicaba el autor refiriéndose a una tabla explicativa de tales conceptos (Debray, 1995: 66-67): «Estos esquemas estrictamente pedagógicos, recordémoslo, no ponen el acento sobre la cronología de los umbrales sino sobre las variaciones mediológicas pertinentes o significativas (incluso anecdóticamente)» (Debray, 1995: 69). Y, más adelante: «Lejos de expulsarse una a otra, las mediasferas se entrelazan a cada instante en figuras complicadas, pero no se conoce una nueva de ellas que no haya remodelado las formas de autoridad anteriores, las jerarquías y la definición misma de la *auctoritas*» (Debray, 1995: 101).

transmisión de un médium, no son del todo bienvenidos cuando instauran en el sujeto un sentido crítico» (2010: 5).

Todas estas características permiten ver que el interés de la mediología reside en su preocupación técnica por la producción e institucionalización de sentido, procesos implicados en la transmisión mediológica. Se trata básicamente de explorar la construcción histórica de los entornos simbólicos en los que se desarrollan los individuos para contribuir, desde una perspectiva materialista y holística al mismo tiempo, a la explicación, por ejemplo, de por qué se acaba instalando una determinada creencia en una determinada cultura. En lo que aquí se ha querido ver como un campo de investigación, encuentran precisamente una alternativa las exigencias de todos aquellos comunicólogos que, desde los años ochenta del pasado siglo, han venido promoviendo una actitud distinta a la hora de afrontar su objeto de estudio: «La situación [de los estudiosos de comunicación de masas] –decía Denis Mcquail– es la de exponer conocimientos sobre una institución enraizada, autorreflexiva, que goza de autoridad, que se encuentra ella misma en una posición de potencial tensión con otras instituciones que gozan de la misma autoridad, están bien estructuradas y son fuentes de poder económico y político» (citado por Wolf, [1987] 1996: 120). Y del mismo modo Mauro Wolf se preguntaba: «¿Cómo se articulan las relaciones entre el sistema de los media y las demás estructuras e instituciones sociales? ¿Qué reflejos de dicha relación se desarrollan en el funcionamiento y respecto a los media?» ([1987] 1996: 120)<sup>117</sup>. La mediología contribuye además al desarrollo de nuevas y revolucionarias lecturas sobre las prácticas artísticas (D'Agvilo, 2002), ciber-comunicativas (Islas, 2009) y educativas (Vásques, 2014).

En estas tesisuras, la novedad del enfoque propuesto por Debray reside en la apropiación de la concepción antropológica de la técnica para trazar una dialéctica real entre los objetos y las ideas o, dicho más específicamente, para justificar la creación de los diferentes estadios de lo simbólico, las distintas sensibilidades y mediasferas, que han articulado la evolución histórica. En palabras del autor: «Como los discursos, textos e

---

<sup>117</sup> Después de todo, como apuntase lúcidamente Jesús Carrillo: «Esto es lo que los teóricos que abogaban por este proceso de desarrollismo global denominarían el *system approach* –la perspectiva de sistema–: una articulación de los distintos niveles tecnológicos en la redefinición del entorno de los comportamientos humanos. Los medios de comunicación iban a tener un papel fundamental en este proceso de sistematización de la tecnología y de transformación de los modos de vida, sentando un claro precedente de la estructura reticular de la sociedad de la información que tomaría forma en las últimas décadas del siglo» (2004: 20), en la medida, podría añadirse, en que estos avances en telecomunicaciones penetraban directamente –como más tarde lo ha hecho Internet– en los propios hogares y en la organización del día a día de las personas.

imágenes deben circular para convertirse en operacionales, la historia descriptiva y estática de los signos del poder, la historia de los historiadores, es incompleta sin el estudio de los medios de transmisión de esos signos, la historia de los mediólogos. Puesto que una lógica de dominación depende siempre de una logística de los símbolos, y no se puede acceder a la primera sin pasar por la segunda» (1995: 60-61). Justamente por ello los planteamientos de la mediología, que, de entrada, exigen una concepción transdisciplinar del conocimiento —e incluso cierto desaprendizaje, como proponía César Augusto Rodríguez (2009)—, pueden resultar tan interesantes. Ellos persiguen la clave para entender las condiciones de subjetivación en cada época, incluyendo las mediaciones subjetivadoras de un modelo comunicativo, como el actual, que *se sabe* manipulado pero también manipulable desde dentro. En la medida en que permite pensar la complejidad de la *conver/diver-gencia* cultural en sus propios términos, dicho con otras palabras, la mediología constituye en efecto el espacio idóneo para adentrarse en propuestas como las de Muntadas.

#### **4.4.2.- Estudios visuales**

El segundo campo en que se ubica esta investigación es el de los estudios visuales, como su propio nombre indica, una vertiente culturoológica del conocimiento especialmente interesada en la visualidad contemporánea y sus implicaciones epistemológicas. Un objeto que conecta a la perfección con el propio de los estudios mediológicos, ayudando a una mejor definición de un tema, como el que aquí se aborda, en el que la imagen como medio constituye uno de sus ejes principales. En líneas generales, la matriz de la que procede, los estudios culturales, se ha vinculado tradicionalmente al análisis y la consiguiente reivindicación de la cultura popular: un buen ejemplo de ello sería el planteamiento de Juan Antonio Ramírez en *Arte y medios de comunicación de masas* (1992) (por no decir en su trabajo en conjunto). Se trata de un posicionamiento peculiar respecto a la tradición académica decimonónica, que precisa necesariamente de un enfoque teórico y metodológico *inter-* o transdisciplinar, capaz de integrar en una sola mirada aspectos de la sociología, la economía, la política, la historia, la teoría de la comunicación, la teoría literaria, la filosofía y, en realidad, todo tipo de discursos teóricos. El planteamiento básico de los estudios culturales, surgidos a mediados de los sesenta en torno al Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, consiste esencial-

mente en no ceñirse a los límites del texto en tanto que producto autónomo, sino en analizar el lugar que este ocupa en un contexto de prácticas, en unas determinadas condiciones de producción simbólica, la mayoría de las veces de carácter *intertextual*. Se trata en este sentido de ir del texto al contexto con el fin de constatar la complejidad de las infinitas formas culturales, entre ellas las mediáticas, que componen la realidad social.

Teniendo por tema de investigación la interpretación alternativa de una práctica artística como la de Muntadas, no debe extrañar que en este trabajo se recurra a un modo de entender los fenómenos mediáticos atento sobre todo al funcionamiento simbólico de las estructuras sobre las que se asienta un determinado relato cultural. Sobre la especial perspectiva que aportan los *Cultural Studies* en el ámbito de la comunicación, Mauro Wolf defendía que su objetivo era precisamente el de analizar la función desempeñada por los mass media en tanto que elementos activadores de las elaboraciones culturales, dentro de un concepto amplio de *cultura* donde cabían todos los valores, prácticas y significados compartidos por una sociedad, por muy contradictorios y dinámicos que estos fueran. De ahí que las distintas prácticas culturales tiendan a fusionarse y de ahí también que, como principal motivación para seguir manteniendo abierto este campo, los estudios culturales sigan constituyendo una alternativa a todos esos modelos (teoría hipodérmica, análisis económico, teoría de la propaganda, etc.) desarrollados sobre una concepción estática, reductiva, instrumental, mecánica, superficial y dicotómica de la cultura: «La complejidad de la reproducción cultural –decía Wolf– pasa a primer plano, así como es ilustrada la conexión fundamental entre el sistema cultural dominante y las actitudes de los individuos» ([1987] 1996: 122).

Al tiempo que, por ejemplo, las teorías *conspiradoras* de los media establecieron una conexión fija entre los contenidos de los *media* y el objetivo del control social perseguido por las clases dominantes (mediante cuestiones como la censura, los mensajes subliminales, etc.), los estudios culturales, con un planteamiento complejizador que subraya el hecho de que las estructuras sociales y las específicas condiciones históricas son elementos esenciales que evidencian y ayudan a comprender de una forma más precisa la verdadera dialéctica entre sistema cultural, conflicto y control social. Un paso más allá han intentado dar autores como Douglas Kellner, apostando, bajo el influjo de la Escuela de Frankfurt, del posestructuralismo y de los estudios culturales propiamente dichos, por una versión de estos últimos crítica, multicultural y multilateral, centrada en una conceptualización de la sociedad como terreno de dominación pero también de re-

sistencia, interesada en el avance del proyecto democrático: «La cultura de los medios – decía el autor– puede ser un impedimento para la democracia en la medida en que reproduce discursos reaccionarios, promociona el racismo, sexismo, discriminación por edad, clasismo y otras formas de prejuicios. Pero la cultura de los medios también puede representar los intereses de los grupos oprimidos si ataca el racismo, el sexismo o, al menos, acaba con ellos mediante representaciones más positivas de la raza y el género» ([1995] 2011: 11). En este sentido, Kellner defendía una concepción de los textos o productos culturales fraguados en la esfera mediática, no como meros vehículos de la ideología dominante, ni tampoco de entretenimiento alienante, sino más bien como artefactos complejos que representan discursos de todo tipo, cuyos análisis e interpretaciones exigen igualmente métodos de lectura y crítica que consigan articular su específica inserción en la economía, las relaciones sociales y el entorno político en que son producidos, circulan y son recibidos.

Pero llegados a este punto, ¿acaso este enfoque no precisaría de ciertas actualizaciones en un contexto, como el actual, donde gran parte de estos productos culturales participan cualitativa y cuantitativamente de una predominancia de lo visual nunca antes vista? Se ha hablado de que vivimos en tiempos de gran «densidad iconográfica» (Ramírez, 1992), de que la vida tiene lugar en una «iconosfera» (Gubern, 1996), que la red ha radicalizado la visualidad de la cultura a nivel global<sup>118</sup>. En ello han incidido autores como por ejemplo: Nicholas Mirzoeff (*Una introducción a la cultura visual*, 2003), quien intentase formular una definición general de la cultura visual por medio de una posible descripción del papel desempeñado por esta en la sociedad moderna, defendiendo la cultura visual como la conexión entre el espectador y la imagen a la que mira; Martin Jay (*Ojos abatidos*, 1993), profundizando en el privilegio concedido a la vista por la cultura occidental a través de un interesante rastreo que se remontaba a Platón y que culminaba con una serie de pensadores franceses del siglo XX, los cuales se atrevieron a manifestar su desconfianza hacia este hecho; por no mencionar a otros como Jonathan Crary (*Techniques of the Observer*, 1990; *Suspensions of Perception*, 2000) o W. J. T. Mitchell (*Teoría de la imagen*, 1994). Una serie de perspectivas que a su vez se

---

<sup>118</sup> Esa potente visualidad intuida ya por Guy Debord: «Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a *visualizar*, merced a diversas mediaciones especializadas, un mundo que ya no es directamente accesible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado, papel que en otras épocas desempeñó el tacto; el sentido más abstracto, el más mistificable, es el que corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual» ([1967] 2010: 43).

apoyaban en ese caldo de cultivo que supusieron trabajos realizados en las décadas anteriores, tales como los de: James G. Gibson (*La percepción del mundo visual*, 1950) quien, partiendo del terreno de la psicología, aunque con un enfoque interdisciplinar, proponía un nuevo paradigma «ecológico» de la visualidad; John Berger, con sus famosos «modos de ver» (*Modos de ver*, 1972); Michael Baxandall y su «ojo de la época» (*Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, 1972), Christian Metz, trasladando los conceptos lacanianos al análisis del cine (*El significante imaginario*, 1977); o Svetlana Alpers (*El arte de describir*, 1987), con su magnífico estudio sobre la cultura visual de la Holanda del XVII, donde triunfó una concepción empírica de la imagen alternativa a la alegoría italiana.

Todos ellos coincidirían en la idea de que los medios de representación y de transmisión cultural dominantes en cada momento histórico han constituido desde siempre los elementos necesarios para una producción nada inocente de la visualidad, y que el estudio de esta es, precisamente por ello, una de las vías más completas para comprender un determinado contexto. En este sentido, Jesús Carrillo recordaba que hoy día eran pocos los historiadores del arte que aún seguían apelando a la vida interna de las formas o a la sucesión autónoma de los estilos a la hora de interpretar los procesos creativos, sino que, desde Ernst Gombrich, «han analizado la dimensión del fenómeno artístico, o aquello que reconocemos históricamente como tal, en tanto medio de comunicación social, provocando una ruptura con el rígido modo de análisis de la historia del arte tradicional basado en la distinción sustantiva de sus objetos, la dimensión genial de sus productores y en la inscripción de unos y de otros en el canon» ([1950] 2004: 155). No obstante, lo cierto es que en las propias raíces centroeuropeas de la Historia del Arte, con figuras como Aby Warburg o Erwin Panofsky, pueden hallarse modelos de análisis exentos de muchos de estos prejuicios, y si bien la sociología alemana de principios del XX ya había señalado también la importancia de las entonces nuevas tecnologías de reproducción y telecomunicación en las prácticas sociales (entre ellas, la artística), el campo de los estudios visuales habría nacido en efecto bajo el influjo de los estudios culturales anglosajones. El detonante, según Carrillo, residiría en la concepción del *medio* de Raymond Williams, padre de este campo junto a Richard Hoggart, quien defendía una acepción compleja del mismo en la que aparecerían combinados aspectos tecnológicos, socioeconómicos, ideológicos y psicológicos.

Los estudios visuales, en tanto que campo de investigación centrado en la cultura visual, posee unos orígenes que, como explicaba Anna Maria Guasch (2005a), podrían remitirse a una cartografía doble: por un lado, estarían los intentos por renovar la disciplina de la historia del arte por parte de los historiadores desencantados con sus clásicos métodos y, por otro, una dirección políticamente comprometida y protagonizada por autores adscritos al movimiento de los estudios culturales. Entre ellos cabría mencionar a Charles Jencks, Jessica Evans, Stuart Hall y Nicholas Mirzoeff, interesados por la imagen bajo una perspectiva global, tecnológica y desjerarquizada. Un campo que en el ámbito español va estrechamente ligado a un nombre, el de José Luis Brea, quien fuera su máximo impulsor gracias a acciones como: la fundación y dirección de la revista *Estudios visuales* (2003-2010), la organización del I Congreso Internacional de Estudios Visuales (ARCO, 2004), la edición del volumen colectivo *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005) –que inauguró una colección dedicada a este campo en la editorial Akal–, su contribución al desarrollo de varias *websites* (*aleph*, *artes.zin* y *salonKritik*) y, por supuesto, su propia labor como comisario de exposiciones, como crítico de arte, como miembro de la Société Anonyme<sup>119</sup>, como profesor del área de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad Carlos III de Madrid y como ensayista, con un gran número de trabajos publicados en libre acceso<sup>120</sup>, que necesariamente han estado muy presentes en esta investigación. De su personalidad precursora y clarividente daba buena cuenta Guasch, otra de las figuras claves en el desarrollo de los estudios visuales, en un bello texto conmemorativo (2013). Podría decirse, en pocas palabras, que la naturaleza de los estudios visuales, cuyo potencial aún no se ha agotado, no podría entenderse sin un pensamiento como el de Brea, libre, rizomático, complejo, transdisciplinar y preocupado, en general, por las transformaciones tanto del conocimiento como de los afectos bajo el influjo de la cultura digital.

Como explicase el autor en la introducción a *Estudios visuales* (2005), el nuevo campo se definiría ante todo por un componente crítico que, entre otros aspectos, pondría en cuestión: la división disciplinar convencional (en el caso de los estudios sobre arte, en la estética y la historia del arte), los procesos que llevan a constituir determinadas prácticas (como las artísticas) en hechos socialmente relevantes, la educación en el

---

<sup>119</sup> Disponible en: <[http://aleph-arts.org/lisa/index\\_esp.html](http://aleph-arts.org/lisa/index_esp.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>120</sup> Disponible en: <[www.joseluisbrea.es](http://www.joseluisbrea.es)> [Último acceso: 30/03/2017].

conocimiento del dogma iniciático constitutivo del campo teórico o la preparación para el ejercicio de sus «sacerdocios» (haciendo un paralelismo con el campo de los estudios religiosos), así como la supuesta delimitación epistémico-fenomenológica de la visualidad a un rango de objetos de naturaleza *esencialmente visual*. Una serie de críticas que desembocarían, según Brea, en: la ampliación de un campo dedicado a la dimensión visual a todos aquellos objetos que posibilitan procesos comunicativos (incluyendo la transferencia social de conocimiento), la comprensión de la realidad según los efectos del trabajo del signo que se inscribe en el espacio de una sensorialidad fenoménica bajo el condicionamiento de un marco simbólico específico, la idea de que la vida social de los objetos no es nunca ajena a su inscripción en unas u otras «constelaciones epocales, en unos u otros ordenamientos simbólicos y (trans)discursivos, ni tampoco obviamente a su pertenencia a unas u otras “formaciones culturales”: a unos específicos entornos cognitivo-disciplinares y los campos socialmente regulados de prácticas comunicacionales que se asocian a ellos» (Brea, 2005: 8).

A partir de todo ello, la explicación del nuevo campo de investigación que abandonaba Brea (y que describía a la perfección de esta forma: «*estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad*») se concentraba en una premisa fundamental: *todo ver es siempre un hacer complejo*, multidimensional, en el que operan infinitos intereses políticos, entre otros, el de *vigilar* y el de *ser vigilado*. Esto llevaba finalmente al autor a considerar la fuerza performativa de las prácticas visuales, esto es, la capacidad de las mismas de producir realidad en base a los infinitos procesos de subjetivación y socialización generados, en un sentido claramente foucaultiano, por los imaginarios existentes (tanto hegemónicos como contrahegemónicos). Así se expresaba Brea sintetizando su planteamiento:

De esa importancia crucial se deriva la estratégica de estos *estudios* y la necesidad efectiva de abordarlos (...) desde la perspectiva de la urgencia de desarrollar un equipamiento analítico amplificado –un utillaje conceptual *indisciplinadamente transdisciplinar*– que sea capaz de afrontar críticamente el análisis de los *efectos performativos* que de las *prácticas del ver* se siguen en términos de producción de imaginario; y ello teniendo en cuenta el tremendo impacto *político* que tal producción de imaginario conlleva, por su efecto decisivo en cuanto a las formas posibles del reconocimiento *identitario* –y por consiguiente, en cuanto a la producción histórica y concreta de formas *determinadas* de subjetivación y socialidad (2005: 9).

Una vez formulado este marco general, Brea pasaba a identificar dos escenarios o líneas de interés principales dentro de los estudios visuales. El primero de ellos se correspondía con el régimen escópico lacaniano y los procesos de subjetivación a él ligados: «Bajo mi punto de vista –decía el autor–, lo que los estudios visuales deben en relación a ello procurar es “destrascendentalizar” el esquema –en cierto modo el formalismo lacaniano es todavía un poco demasiado “puro” (casi en sentido kantiano), demasiado absolutizador. En lugar de ello, es preciso esfoliar esa escena, desmembrarla y estratificarla en lógicas menos abstractas y universalizadoras» (2005: 10). Con estas palabras, en las que se observa la influencia de autores como Deleuze y Guattari, Brea animaba a remitir el esquema lacaniano a la dinamicidad procesual característica de los procesos de construcción del yo y sus imaginarios a la irreductible multiplicidad de la visualidad y su eminente capacidad de producir simbolicidad cultural. El segundo escenario, por otra parte, tendría como objeto los procesos de socialización y su relación con los imaginarios compartidos. Un tema que, teniendo uno de sus principales referentes en el célebre ensayo de Foucault sobre las *Meninas*, tenía que ver directamente con el carácter intersubjetivo de las imágenes y con una necesidad de historizar y enmarcar el análisis del campo escópico. Todo ello para decir que las arquitecturas abstractas de un determinado discurso, de una *episteme* que marca lo que es visible y lo que no, «funcionan además *políticamente* –es decir, de acuerdo con una distribución disimétrica de posiciones de poder en relación al propio ejercicio del ver» (2005: 11). De ahí la llamada del autor a «desuniversalizar» el modelo, a descentralizarlo respecto al eje del tiempo y de las diferencias culturales, a modificar el régimen escópico y su conjugación de fuerzas en que se inscriben los *actos de ver*.

Una serie de propuestas que pueden ser comprendidas aún mejor atendiendo a las «Doce reglas para una Nueva Academia» propuestas por Guasch, para reivindicar una nueva concepción híbrida, inclusiva y experimental de la historia del arte; brevemente: «lo visual *versus* arte», a favor de la heterogeneidad y complejidad de la *imagen*; «giro de la imagen *versus* giro lingüístico», con un desplazamiento del texto a la imagen en las estrategias deconstructivistas; «lo visual, entre lo cultural y lo social», con una reivindicación de su carácter performativo; «cultura *versus* historia», con la consiguiente apuesta por modelos teóricos sincrónicos y horizontales; «el modelo antropológico», como premisa fundamental y marcada por el trabajo de Aby Warburg; «interdisciplinaria *versus* disciplina», con la adopción de una perspectiva dialogante, relativizadora

y enriquecedora; «Estudios Visuales y Estética», con una renovación de esta última en términos de heteronomía, descontextualización y creatividad; «cultura virtual *versus* cultura material», debido al especial interés que suscita la visualidad en el peculiar cibespacio; «inclusión *versus* exclusión», para referir la apertura a todo tipo de objetos visuales; un nuevo «campo epistemológico» acorde con la multiplicidad, el carácter rizomático y la perspectiva foucaultiana; una fusión entre «Estudios visuales y Academia», con el fin de revolucionar la segunda desde dentro; y «la Semiótica visual», como metodología transdisciplinar, superadora de las disyuntivas *palabra-imagen* o *creación-recepción*, acorde con el «giro icónico» (2005a: 62-72). Un concepto, este último, cuya relevancia ha estado necesariamente presente en este trabajo.

El *giro icónico*, explicado a la perfección por Keith Moxey (2009), reivindica la experiencia *inmediata* que ofrecen las imágenes por encima de la experiencia *mediata* de los signos lingüísticos, constituyendo una alternativa al *giro lingüístico*. Una perspectiva que, de entrada, estaría conectada con la defensa de esa multiplicidad dinámica que defendiesen filósofos como Deleuze, Guattari o Badiou, pero también con una reactivación de los enfoques fenomenológicos derivados de modelos creados por Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty durante los años 1930 y 1950. El *acceso a lo real* de los artefactos visuales que conlleva dicha demanda consiste básicamente en una sustitución de la imagen como *representación* por la imagen como *presentación*. Un planteamiento reconocido, según Moxey, por dos vertientes distintas: la *anglosajona-ontológica*, con autores como Mitchell y Elkins, partidaria de atribuir un valor existencial a los artefactos visuales, lo que implica que poseen un status cargado de significado anterior al encuentro con el espectador; y la *alemana-semiótica*, con nombres como Boehm, Belting y Bredekamp, donde uno debe asumir una perspectiva filosófica o ideológica que permite encontrar la aparentemente caótica y heterogénea calidad de la cultura visual como si poseyera significado político. Incompatibles como parecen ser, ambas dependen en realidad de una serie de puntos comunes: las formas en que los objetos nos atraen, su animación, su aparente autonomía, sólo derivan de su asociación con nosotros; en esta asociación los artefactos visuales cobran vida, abandonando su tradicional estatus como vehículos inertes aptos para el transporte de ideas; el estudio de las imágenes no se restringe a la categoría *arte*, sino que afirma que la recepción de cualquier artefacto visual es importante, así como la propia naturaleza cambiante de las condiciones de visualidad y percepción en que se inscriben; la inteligencia humana emplea a

veces imágenes en lugar de palabras para construir significados; y la antropología proporciona los enfoques idóneos para detallar la vitalidad de las imágenes.

Los motivos por los que reivindicar hoy este tipo de estudios serían múltiples y variados: la visualidad que tiene por objeto nunca cesa de tomar nuevas e inesperadas formas; reúne una serie de cualidades (transdisciplinariedad, perspectiva crítica, complejidad, etc.) que garantizan un diálogo efectivo entre los diferentes elementos aquí convocados (práctica artística, discursos sociales, teoría del poder, etc.); y, por último, contribuye al desarrollo y la actualización de un componente autocrítico que lleva implícito en su seno. «El “giro icónico” –decía Moxey– nos recuerda que los artefactos visuales se niegan a ser confinados por las interpretaciones que les sitúan en el presente. Objetos de interés visual persistirán en circular a través de la historia exigiendo métodos de análisis radicalmente diferentes y obligando a generar nuevas narrativas en su tránsito» (2009: 22). Precisamente por ello este es además el momento idóneo para confirmar que, si algo ha demostrado el paso de los años, esto ha sido que el debate sobre la posible institucionalización o no de los estudios visuales, en la medida en que se siga desarrollando en los términos convencionales, está ya fuera de toda lógica: afortunadamente, *no se ha conseguido ganar la partida*. Más que una versión regenerada de la estética o de la historia del arte, como han intentado plantear algunos autores, los estudios visuales constituyen en realidad, no una *disciplina* (no hay teorías y metodologías prefijadas), sino un verdadero campo de investigación independiente, que se nutre de todo tipo de fuentes y enfoques teóricos, cuyos objetivos principales, a modo de síntesis, serían: en primer lugar, reflexionar sobre las condiciones de producción y recepción de las imágenes y la dimensión visual de la cultura que estas generan; y en segundo, funcionar como acicate crítico para que las disciplinas tradicionales del conocimiento se replanteen su propia existencia. Todo ello, en definitiva, permite comprender la necesaria apelación a los estudios visuales en este trabajo, coincidiendo además con las perspectivas transes-tética y mediológica<sup>121</sup>, debido a las posibilidades que ofrece para relativizar el propio concepto de *arte* –aspecto importante a la hora de abordar la práctica de Muntadas–.

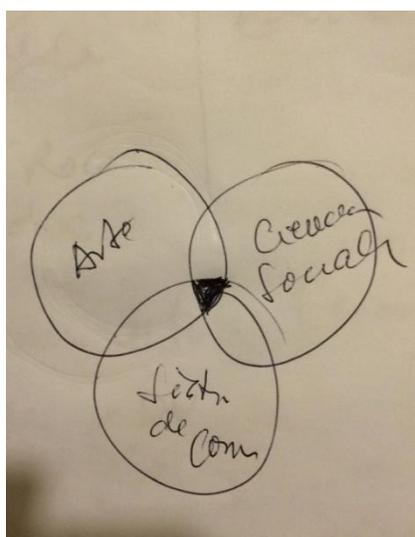
---

<sup>121</sup> «Entre nuestras imágenes y nosotros se alza una palabra pantalla: “arte”. Todos hemos tropezado en distinta ocasiones, y como maquinalmente, con ese trasto. La engañosa palabra bisílaba constituye un obstáculo para toda elucidación de las variables de la imagen. Presenta un artefacto como producto natural, un instante como esencia y un folclore como universal. La retórica sumaria del arte, gran embuste, es demasiado omnipresente para eludirla. Nos contentaríamos con verla de nuevo en el sitio que le corresponde» (Debray, 1994a: 127).

**5.- ACTITUDES CRÍTICAS EN LA OBRA  
DE ANTONI MUNTADAS**



Hay un esquema que no sé si has visto, que responde un poco a esta pregunta. Un esquema que sigo reivindicando, que me parece que es del mismo periodo de los setenta. Son tres círculos: en uno escribo la palabra *arte*, en otro *ciencias sociales* y en otro *sistemas de comunicación*. Y entonces en medio queda como una superposición que es donde sitúo el trabajo, por decir que el arte no es un territorio autónomo sino que está interconectado con ciencias sociales y sistemas de comunicación (...). Porque creo que son territorios que se relacionan, que las ciencias sociales tienen unas metodologías, unos casos de estudio, los procesos de campo, los procesos de investigación, de entrevistas y todo eso que siempre me ha interesado como práctica. Y los sistemas de comunicación, finalmente, que son los medios que usas y la manera en que los mensajes se difunden, etc. En esta cierta forma de diagrama puede sintetizarse todo ello. Claro que esto es más complejo que eso, porque habría que profundizar, pero me sirve para hacer entender que son tres territorios que me interesan. Es algo que a veces se puede entender, pero que otras tantas te dificulta porque la gente del arte dice: «¡Uy, tu trabajo es muy sociológico!» o «¡ah, tu trabajo es muy mediático!». Y es que la verdad que tiene elementos muy diversos, pero no es ni una cosa al cien por cien ni otra, sino que es una configuración que hace que cada proyecto se cree, se contamine y se hibridice de una determinada forma (Muntadas, 2015).



**Fig. 2.** Muntadas, *Esquema* (Venecia, 2015).



## 5.1.- Nota biográfica sobre el autor

Antoni Muntadas nació en Barcelona en 1942, donde, tras ocho años en un colegio jesuita<sup>122</sup>, estudiaría en la Escuela Superior de Ingenieros Industriales y permanecería hasta el año 1971, momento en que abandonó la ciudad para instalarse en Nueva York. La dictadura española, con su característica dinámica de represión de las libertades civiles, marcaría fuertemente tanto su etapa universitaria (1963-1967), con la experiencia en primera persona de la violencia policial en protestas y disturbios, como, en general, los diez primeros años de su carrera como artista. Esta fue en cualquier caso la etapa en la que se asentaron las bases de una trayectoria marcada por una serie de inquietudes intelectuales de lo más variadas<sup>123</sup>. Como contrapunto a su particular formación como ingeniero, ligada en concreto al campo de la arquitectura, Muntadas había comenzado a desarrollar a partir de 1962 una actividad pictórica que continuaría hasta finales de la década<sup>124</sup>, cuando decidió buscar medios expresivos que desbordaran los límites del lienzo y su excesiva mercantilización: «Quería exteriorizar mi mensaje, que fuera realmente efectivo; y en aquella época pintar se había convertido en lo que es ahora, *toda-vía*: el circuito de las galerías. Algo muy limitado. El tiempo de las galerías ha termina-

---

<sup>122</sup> «¿Sabes lo que significa? Al final, ¿estás muy enterado de pisos y relojes! Las cosas que más recuerdo de la escuela son los mosaicos del piso, de mirarlos todo el tiempo, y los relojes, porque siempre esperaba la salida» (en Alonso, 2002: 371).

<sup>123</sup> Así lo demuestra la selección de trabajos referenciales para Muntadas existente en el Arxiu A/M. En ella se encuentran desde catálogos de exposiciones tan célebres como *Information* (1970) o *Multiples* (1974), pasando por obras filosóficas y sociológicas (Debord, Baudrillard, Bourdieu, Rubert de Ventós, Skinner, Mattelart, Virilio, Barthes, Eco, García Canclini, McLuhan, Suzuki), hasta textos de psicología, tecnología, arquitectura, y vinilos (que van desde el jazz de Miles Davis hasta música centroafricana). Todos estos materiales fueron expuestos en la exposición realizada en la Fundació Suñol junto con el diseñador y colaborador Enric Franch (VV. AA., 2014).

<sup>124</sup> Como pintor Muntadas participó, además de en la célebre muestra *Machines*, en varias ediciones de los Salones de Mayo en Barcelona, en algunos certámenes y homenajes colectivos en Cataluña (como el dedicado a Salvador Dalí en Cadaqués en 1965) o en muestras colectivas de jóvenes artistas realizadas en el extranjero (Copenhague, Londres, Nueva York). Especial atención merecería –por haber tenido lugar justo antes de su giro hacia la acción corporal– la exposición titulada *Muntadas*, celebrada entre enero y febrero de 1971 en la Sala Joven del Ateneo de Madrid (Muntadas, 1971a). En las obras allí presentadas pudieron vislumbrarse, desde un personal uso de la estética pop austero y sombrío, algunas de las principales preocupaciones que marcarían la trayectoria del autor durante las siguientes décadas: la alusión a dialécticas como la de comunicación/incomunicación, la despersonalización de la información, la desmitificación de lo artístico o, en general, el recurso a la imagen como símbolo metacomunicativo. «La combinación de una práctica intuitiva y personal de la pintura y la racionalidad de la ingeniería provee los elementos básicos en mi trabajo, que incluye a ambos», y en un gesto duchampiano: «luego, en una decisión radical, dejé de pintar. Y no guardé nada. (...) aunque acepto aquel período como un puente hasta mi situación actual» (citado por Christ, [1982b] 2002: 371-372).

do; se está creando algo nuevo» (citado por Christ, [1982a] 2002: 194)<sup>125</sup>. De su etapa pictórica, no obstante, cabría destacar su participación en la célebre muestra *Machines*, del grupo del mismo nombre, en el sótano de la Sala Lleonart de Barcelona (abril-mayo, 1964). Una exposición que reunía una serie de trabajos relacionados en muchos casos con el estilo pop del momento (incluyendo obras desarrolladas según procedimientos como el *collage* o el *assemblage*, además de diapositivas como las de Camprubí, fotógrafo del grupo), colocados en diálogo con objetos industriales procedentes del duchampiano ámbito de la mecánica<sup>126</sup>, en la que Muntadas participó junto a los artistas Antoni Mercader (coordinador del evento), Jordi Galí, Joan Escrivà, Raimon Camprubí, Joan Prats y Jordi Huguet, algunos de los cuales hubo conocido anteriormente en un concurso universitario de pintura<sup>127</sup>.

*Machines* marcaría un hito en la escena artística catalana de los años sesenta en la medida en que traería consigo un adelanto de los nuevos soportes y conceptos artísticos que aún no habían sido vistos ni utilizados entonces. En líneas generales, la pintura pop empezaba a encontrar entre los artistas jóvenes, muchos de ellos auspiciados por críticos como Cirici i Pellicer o Santos Torroella, una estética válida para hablar de una situación sociopolítica, la de la dictadura franquista, especialmente dura con ciertos sectores españoles geográficos y culturales<sup>128</sup>. Un contexto en el que de forma paralela al inci-

---

<sup>125</sup> De 1971 data una «declaración de intenciones», en la que el autor expresaba: «La pintura en sí llega a su fin. Razones generales y particulares me reafirman sólidamente en esta creencia... La pasividad de la pintura como objeto –la necesidad de participación por parte del público... La pintura como elemento de consumo (después de la nevera, el televisor, el coche...)» (citado por Staniszewski, 2002: 39-40).

<sup>126</sup> «Su título mismo –explicaba Eugeni Bonet– se refería a la disseminación, entre las obras propiamente dichas, de una serie de impenetrables artefactos tomados en préstamo de la Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona, a lo que se añadió una ambientación sonora con composiciones atonales y electroacústicas de Homs, Mestres Quadreny, Stockhausen y Eimert, y una glosa poética de Joan Brossa como aval de “nuevas disciplinas de las que aún no se prevén los resultados”» (2011: 54).

<sup>127</sup> El 1er Concurso Universitario de Pintura del Palau de la Virreyna (1963). No resulta baladí el hecho de que algunos de estos artistas (Muntadas, Galí, Mercader, etc.) terminasen cumpliendo un rol principal en el desarrollo del arte conceptual catalán y el uso de los nuevos medios. Otra exposición importante, anterior a esta, fue *Presencia 63*, con Lluís Güell, Antoni Mercader y Jordi Gimferrer en el Museo Arqueológico de Banyoles, apoyado por un texto de Joan Brossa en el catálogo y una conferencia de Cirici i Pellicer.

<sup>128</sup> En la introducción al catálogo de la exposición *El llegat del Pop Art a Catalunya* –donde, por cierto, Muntadas estuvo representado con dos obras pictóricas– su comisario, Antonio Álvarez explicaba: «En nuestra tierra se dan factores determinantes que harán que este cambio sea distinto respecto a las obras producidas en el mismo período en Estados Unidos, Valencia o en el resto de Europa. La tradición artística, por una parte, hará que aquí no se olvide nunca la pintura, y esto, como ocurrió en el Reino Unido, causará un retorno del arte figurativo, un retorno a la imagen. El otro gran condicionante ha sido el peso del arte abstracto en Catalunya, y un cierto desprestigio hacia la figuración. (...) Así pues, muchas de las

piente protagonismo de la imagen, del objeto de consumo y de los medios de comunicación, comenzaban a aparecer nuevas herramientas de control de la ciudadanía, pero también, a la inversa, para la lucha social. Así pudieron comprobarlo de forma especialmente directa los entonces denominados «catalanes de París» (Arbulú, 2016), algunos de ellos estudiantes becados en la *ciudad de la luz*, quienes a partir de 1963 habían venido funcionando como el nuevo nexo entre Barcelona y Francia. Fue allí donde estos jóvenes entrarían en contacto con el *Nouveau Réalisme*, movimiento fundado y promovido por el crítico Pierre Restany y nutrido de artistas como Klein, Arman, Spoerri, Tinguely, Cesar, Niki de Saint-Phalle o Christo, entre otros<sup>129</sup>. Muntadas, calificado por Restany como la «*talgo connection*» *Barcelona-París* por no terminar de asentarse nunca en el país galo (Parcerisas, 2007: 371)<sup>130</sup>, empezaba en aquellos años a plasmar mediante su personal interpretación del pop, minimalista en color y forma, una serie de temas que continuaría investigando hasta prácticamente la actualidad: aquellos relativos a las implicaciones sociopolíticas de la cultura mediática<sup>131</sup>.

Los propios títulos de las obras de este período, el de los «*hombres-robot* (“seres anónimos” sometidos al cerco de la información, la publicidad, el consumo, los aparatos

---

obras que se pueden hallar en esta exposición conviven en el mismo momento histórico que la época dorada de la abstracción en Catalunya. Se podría decir que fue una reacción contra este arte, que en aquel momento era el mayoritario. No son pocos los artistas que a mediados de la década de los sesenta, cansados de la abstracción, se acercan a la figuración y a nuevas formas artísticas. Modest Cuixart, Josep Guinovart, Albert Ràfols-Casamada, Daniel Argimón y Romà Vallès proceden de la pintura matérica, y empezamos a encontrar en sus obras referencias explícitas al mundo que les rodea, a menudo a través de *collages* que nos muestran la guerra de Vietnam, al Che Guevara, a Martin Luther King o a los primeros astronautas. Otras veces incorporan elementos cotidianos en la propia obra. Representan un soplo de aire fresco en las tendencias informalistas del momento» (Álvarez de Arana, 2004: 10).

<sup>129</sup> Pilar Parcerisas recoge un breve comentario de Pierre Restany dedicado precisamente al grupo catalán de París (2007: 124). De entre ellos se encontraban, además de Muntadas, otros artistas como Jaume Xifra, Joan Rabascall, Benet Rossel y Antoni Miralda (2007: 369-376). Gracias a una cadena de coincidencias, en París nacieron una serie de colaboraciones, orquestadas por la presencia cohesionadora de Miralda, quien prolongaría posteriormente en solitario las fiestas, ágapes y celebraciones como obra de arte. Los llamados «*rituels*» (1967-1973) funcionaron como un importante punto de confluencia de diversos lenguajes entre el ambiente, el objeto, la acción y el *happening*. El texto de Alexandre Cirici «*A l'entorn dels ceremonials*», recogido parcialmente por Parcerisas, presenta algunas claves al respecto de estos ceremoniales al entenderlos, no como símbolos que representan cosas, sino como liturgias o rituales propiamente dichos (2007: 125).

<sup>130</sup> Cabe destacar a este respecto la importancia del afán viajero de Muntadas ya desde su juventud, contando, incluso antes de su traslado a Estados Unidos, con una estancia en Londres y diferentes viajes a países de Oriente Próximo y el norte de África entre 1968 y 1969.

<sup>131</sup> Destacan asimismo algunas temáticas típicamente pop como las trabajadas en la serie de los *Homenajes a Monica Vitti* (1965) o en su participación en una muestra colectiva sobre la figura cinematográfica de James Bond (1966).

del poder y el desarrollismo)» (Bonet, 2011: 54), resultan a este respecto especialmente esclarecedores: *Positivo y Negativo, Incomunicación, Contaminación, Información, De espaldas al mundo* o *Dirígete a las grandes superficies* (véase Muntadas, 1971). Un tipo de piezas que, como pudo comprobarse ya en *Machines*, anunciaban algunas de las estrategias creativas que definirían la obra de madurez de Muntadas: tales serían el contraste dicotómico como recurso temático o la utilización de recursos técnicos más propios del mundo de la publicidad y del cómic, esto es, de las industrias culturales, que de la tradición pictórica. Diseñada a la manera de *ambiente*, incluyendo un fondo musical con piezas de Mestres Quadreny, Homs, Stockhausen y Eimert, aquella exposición acabaría constituyendo un importante acontecimiento en la historia del arte contemporáneo catalán por simbolizar de algún modo, no solo el potencial de la cantera local, sino también la pervivencia del espíritu vanguardista de toda una generación anterior de artistas: la de Dau al Set y célebres figuras como Joan Brossa, autor del texto de presentación de la muestra, cuyo trabajo poético se dejó percibir entonces como un referente claro de los artistas participantes.

Dentro del ámbito catalán cabría destacar, además de esta experiencia fundamental, el papel bastante activo que llevaría a cabo Muntadas una década más tarde en el Grup de Treball. Pese a estar afincado ya en Nueva York, el artista desarrolló en paralelo a su propia obra una serie de colaboraciones con dicho grupo, establecido en Barcelona, al lado de nombres como el ya citado Antoni Mercader y otros como Francesc Torres<sup>132</sup>, Pere Portabella o Carles Santos, estos dos últimos los más activos ideológicamente<sup>133</sup>. Un colectivo que, como bien explicaba Pilar Parcerisas, incorporó posturas conceptualistas a la preocupación por temas políticos y sociales que ocupaban a España cuando la era autoritaria del régimen franquista estaba llegando a su fin (2007: 233-259), momentos en que el régimen estaba reforzando su carácter represivo ante los aires de cambio y renovación procedentes tanto del exterior como del interior, donde en el contexto catalán jugó un papel importante la Asamblea de Catalunya: «Eso fue una cosa interesante

---

<sup>132</sup> Al respecto de este, Pilar Parcerisas establecía cierto paralelismo con el trabajo de Muntadas atendiendo a la dimensión multimedial y crítica de los trabajos de ambos, así como a la coincidencia de ellos tanto en el Grup de Treball como en Estados Unidos (2007: 276-278). De entre el resto de los artistas que también participaron en el Grup de Treball más activamente cabría citar a Francesc Abad, Jordi Benito, Hac Mor, Àngels Ribé, Manuel Rovira y Dorothée Selz.

<sup>133</sup> Sobre el Grup de Treball se recomienda ver el catálogo de la exposición antológica que tuvo lugar en el MACBA del 10 de febrero al 11 de abril de 1999 (VV. AA., 1999b). Pilar Parcerisas llevó allí a cabo una recopilación de textos representativos del grupo.

–reconocía Muntadas– porque a veces los grupos acaban mal y esto fue un grupo de acción que acabó en el momento en que Franco murió. En un trabajo de grupo hay muchas intersubjetividades, pero evidentemente había una cosa con la que estábamos de acuerdo: todos contra Franco. Todos contra una historia política clarísima» (2016). Poco a poco este compromiso social también llegó a introducirse en la obra de Muntadas, y de un modo especialmente visible en sus colaboraciones con el Grup de Treball, un colectivo que, aunque de corta duración (1973-1975), irrumpió con fuerza en la escena artística catalana reivindicando tanto una expansión radical de los límites del arte, como una función social de este desde una óptica marcadamente marxista: «Gran parte de estas iniciativas –comentaba Muntadas– estaban relacionadas con el fin de la era franquista: solidaridad con los prisioneros, manifiestos con los trabajadores, obras de fotografía y texto, activismo» (citado por Staniszewski, 2002: 32). En líneas generales, el fuerte posicionamiento ideológico del grupo les enfrentó, no solo a la vanguardia moderna catalana y al sistema comercial en que se apoyaba, sino también a la dictadura española. La radical apuesta por un arte conceptual y efímero, con fuerte presencia de las ideas de *proceso* y de *autorreflexión*, aunque sin estilo propio, subvertía todas las nociones tradicionales sobre los materiales y los contenidos del arte que hasta mediados del siglo XX habían estado nutriendo al arte moderno. El propio autor recordaba treinta años más tarde la inexistencia en España de un ambiente propicio para el desarrollo de prácticas conceptualistas a principios de los años setenta: «Mi generación estaba completamente aislada. La última tendencia internacional era el pop, con un fuerte énfasis en la pintura abstracta... No había tradición alguna para este tipo de obras» (citado por Staniszewski, 2002: 31).

Previamente a su actividad en el Grup de Treball, había sido a principios de los setenta, en la última etapa de la dictadura franquista, cuando Muntadas había empezado a utilizar el Súper 8, y más tarde el vídeo (con el añadido del sonido en directo), para documentar sus propias acciones<sup>134</sup>. Un cambio de orientación en el uso de soportes que supondría automáticamente un alejamiento efectivo de los límites de la pintura, capaz de expresar los temas que le interesaban pero tan solo de un modo descriptivo, virando hacia un tipo de acción privada –hecha pública una vez convertida en documento audiovisual (véase Bonet y otros, 1980: 19)– pura y desmaterializadora del objeto. Una evo-

---

<sup>134</sup> «La elección del vídeo era una cosa completamente práctica. Yo utilizaba el vídeo solamente para documentar eventos, que es lo que realmente me importaba. Las acciones desaparecen, pero el vídeo da un tipo de recordación» (Muntadas, citado por Christ, [1982b] 2002: 373).

lución que era compartida por muchos otros jóvenes artistas catalanes, quienes veían en el informalismo matérico de Tàpies, en su forma irracional de alcanzar la libertad, algo que superar<sup>135</sup>. Así pudo comprobarse, en el caso de Muntadas, no solo en su temprana experiencia ambiental *Vacuflex-3* (1971), realizada en colaboración con Gonzalo Mezzà y consistente en una escultura móvil de participación<sup>136</sup>, sino sobre todo en su importante exposición sobre los «subsentidos» en la Galería Vandrés de Madrid en octubre de 1971, la cual podría considerarse, de hecho, como un auténtico punto de inflexión en su carrera artística por dos motivos que van más allá de la mera renovación técnica en los soportes utilizados: en primer lugar, por simbolizar, lejos de lo que pudiera parecer a primera vista, un perfecto nexo entre los contenidos de su obra pictórica inicial y la reflexión posterior sobre los *media*, y, en segundo, por haber sido el propio Fernando Vijande<sup>137</sup>, director de la galería, quien le animase a viajar a Estados Unidos, lugar en el que terminaría de adentrarse en el complejo universo del *media art*<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> Como muestra de ello vale recordar el polémico debate suscitado por la publicación en *La Vanguardia* del artículo de Antoni Tàpies titulado «La creación: Arte conceptual aquí» (disponible en: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1973/03/14/pagina-13/34242049/pdf.html?search=arte%20conceptual%20aqu%C3%AD>> [Último acceso: 30/03/2017]. Un texto que fue contestado mediante el manifiesto firmado por el Grup de Treball contra la práctica artística como tendencia y el arte como fenómeno burgués y elitista, y, al contrario, a favor de conferir al arte una función social (disponible en: <<http://ferrangarciasevilla.cat/05-73%281%29%20bo.pdf>> [Último acceso: 30/03/2017]; véase también: Marchán, 1994: 283-284; Parcerisas, 2007: 239-243).

<sup>136</sup> Enmarcado en el *Congreso Internacional de Diseñadores Industriales* (ICSID), celebrado en la Cala Sant Miquel de Ibiza del 14 al 16 de octubre de 1971, este proyecto de *Land Art* proponía un recorrido paisajístico a través de un hinchable de goma (un tubo de 150 m de largo x 22 mm de diámetro) que podía ser manipulado por cualquier persona. El título, *Vacuflex 3*, era el de la empresa que fabricaba este tipo de tubos y el número 3 aludía a los componentes aire, tierra y agua. Según explicaba Parcerisas, dentro de los grandes acontecimientos de la Historia del Arte conceptual catalán, este congreso tomaría el relevo a la *Primera Mostra Internacional d'Art en Granollers*, primera expresión pública y colectiva de arte conceptual (2007: 381), en torno a la que se produjo la eclosión de un nuevo formato de obras, y, más tarde, tras los hitos de la Documenta de Kassel y de los Encuentros de Pamplona, vería su continuación en la gran muestra –tanto de obras como de publicaciones a disposición del público–, *Informació d'Art Concepte a Banyoles*, según Parcerisas la definitiva presentación de este tipo de manifestaciones en Cataluña (2007: 410; véase Guasch, 1997 [2009]: 215-221).

<sup>137</sup> «Desde aquel tiempo –reconocía Muntadas– Fernando Vijande, el director de la galería, ha sido importante para mí, porque él me ayudó, no como en la típica relación del comerciante con el artista (porque yo no tengo demasiado para ofrecer en términos de productos para vender), sino en una relación realmente buena, en la cual él sostuvo algunos de mis proyectos, sin esperar resultados inmediatos. Él me da el espacio para trabajar, por ejemplo, y es una buena relación de trabajo» (Muntadas, citado por Christ, [1982b] 2002: 372).

<sup>138</sup> En realidad, como bien apuntó Eugeni Bonet, cada una de sus exposiciones en la Galería Vandrés supuso un viaje de *ida sin vuelta*: «En 1971 como manifestación de unos nuevos comportamientos en las artes visuales, salvo que acentuaba lo táctil antes que lo ocular; en 1974 como recapitulación de un ciclo y apertura de otro; y en 1980 como decantación hacia unos planteamientos más sibilinos que didácticos y

Respecto al primer punto, es preciso advertir que el tema de los subsentidos (desarrollado entre 1971 y 1973) permitiría un tratamiento más efectivo, en tanto que inmediato y activo, de algunos de los temas comunicativos ya aparecidos en sus pinturas, en especial de aquellos vinculados con los fenómenos perceptivos. 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 de Vandrés, concebida según las propias características del espacio, mediante tres tipos de propuestas: objetos (manipulables, escalera y piano táctiles, cubos de olores, etc.), entornos y diferentes documentos de acciones (véase Bonet, 1988: 19-21). A la galería propiamente dicha, ubicada en el madrileño barrio de Salamanca, Muntadas decidió incorporar el espacio del patio de entrada, donde dispuso unas cortinas de plástico y gran cantidad de metros de tubo transparente que otorgaban a la exposición una apariencia laberíntica, además de diversas formaciones con bolsas de plástico. Junto a la sala convencional de la galería, Muntadas instaló una estancia completamente a oscuras –una «cámara subsensorial»– y otra a modo de plató, con una serie de hilos atravesando el espacio y un circuito cerrado de televisión.

Los «subsentidos», desde la dimensión táctil a la que apelaba este proyecto en su conjunto, constituían un primer acercamiento hacia el tipo de conocimiento derivado de la interpelación de la realidad a partir de los cuerpos y, en efecto, sus sentidos más olvidados –y por ello mismo menos condicionados– (véase Muntadas, 1971b; Bonet, 2011: 56-58). En aquella exposición en la Galería Vandrés, cuya presentación-manifiesto fue compuesta por el propio Muntadas<sup>139</sup>, «había –según contaba Pilar Parcerisas– formas

---

sociológicos. Y todavía, en 1985, en la Galería Fernando Vijañe, sucesora de la anterior, con *Exposición-Exhibition*, que fue como un vaciado de toda clase de convenciones soportes y formatos expositivos. Cuando de la pintura ya solo quedaba el marco» (2011: 53). En el caso de la primera exposición, el mismo autor señalaba el rechazo con que las propuestas fueron recibidas por parte del público, argumentando que durante las dos semanas que duró la exposición, esta fue objeto de continuos altercados vandálicos que, de algún modo, burlaron la invitación original de Muntadas a manipular los objetos expuestos (Bonet, 2011: 56).

<sup>139</sup> Así decía el cartel realizado a este respecto: «LOS SUBSENTIDOS. Partiendo de que la sensibilidad humana está muy relacionada con los sentidos en cuanto a efectos estéticos se refiere, podemos definir que nuestra sensibilidad no está del todo desarrollada. Sentidos tales como olfato, tacto y gusto (SUBSENTIDOS) deben tener igual oportunidad de desarrollo que los sentidos audiovisuales. El hecho de que el sentido del oído y de la vista hayan sido artísticamente desarrollados (escultura, pintura, música...) no quiere decir que los SUBSENTIDOS no puedan desarrollarse y salir de su estado de atrofia. El

“manipulables” (formas elementales fragmentadas como un círculo, que tenían que ser reconstruidas con los ojos vendados), un “piano táctil” (pequeño objeto con teclas de diversos materiales) y un “poema táctil” (un libro en forma de caja con cuatro materiales dentro de texturas y cualidades diferentes: papel de lija, madera de balsa, cartulina negra y plástico adhesivo sobre cartón ondulado)» (2007: 122)<sup>140</sup>. Además de estas propuestas, son dignas de mencionar las acciones realizadas meses antes por Muntadas en una finca familiar situada en Vilanova de la Roca (antecedentes, además, de las rondas de acciones realizadas al verano siguiente por un grupo de artistas invitados y recogidas en el vídeo *1.219 m2*), donde Muntadas daría comienzo a su investigación sobre los «subsentidos» con propuestas basadas en la sensibilización táctil y olfativa a partir del reconocimiento de distintos materiales y cuerpos. Algunas de ellas fueron: *Experiencia 1* (sensibilización del tacto a través del contacto y reconocimiento de distintos materiales con los ojos tapados), *Experiencia 2* (encuentro entre dos personas, guiadas por el tacto y el olfato a través de una senda de materiales diversos) y *Experiencia 3* (de carácter colectivo, en la que trece personas descalzas trataban de reconocerse con los ojos cerrados y los oídos tapados)<sup>141</sup>.

El tacto, el gusto y el olfato, tradicionalmente olvidados en el arte e infradesarrollados en las sociedades modernas, se convertían así en los protagonistas de una serie de acciones de redescubrimiento, en muchas ocasiones tan solo registradas en vídeo o en fotografía —con la consiguiente polémica que este hecho ha suscitado siempre—, en las que se exploraban íntimamente tanto los cuerpos físicos como los entornos personales. Como ejemplos de ello podríamos citar *Transformació* (transformación de un material

---

desarrollo de los subsentidos puede crear para nosotros la posibilidad de una nueva estética. Barcelona, abril 71» (Muntadas, [1971b] 2002: 361).

<sup>140</sup> La tactilidad de las propuestas fue precisamente la mecha que prendió en este caso la incompreensión hacia las prácticas conceptuales aludida hace un momento. Como explicaba el artista: «Prácticamente destruyeron una parte de la exposición... Con algunos de los objetos manipular —estructuras hechas de madera y una serie de bolsas de plástico colgando, con distintas texturas en su interior— ocurrió una especie de vandalismo... Había creado una habitación en forma de caja en un patio de la Galería Vandrés, cuyo suelo y paredes interiores estaban cubiertos con espuma. Pero algunos visitantes quedaron confundidos... Y hubo reacciones extrañas y violentas. Algunas obras fueron destruidas. Creo que esto se relaciona con la situación de represión», y es que, en la España de aquel entonces, «Todo estaba muy dirigido. No era una situación participativa, cosa que se relacionaba con la falta de democracia... Todas las propuestas realizadas eran para los visitantes, pero no había ninguna tradición de participación en un país en el que ni siquiera podías votar» (citado por Staniszewski, 2002: 32).

<sup>141</sup> Todas estas propuestas, centradas en una suerte de «reconocimiento táctil» guardaban curiosamente ciertos paralelismos con el potencial sensorial de los objetos que en aquellos momentos estaban trabajando algunos artistas neoconcretos latinoamericanos como Helio Oiticica y Lygia Clark.

vegetal mediante la acción del tacto) o *Pressió* (exploración / descubrimiento táctil de una superficie / un texto con letras en relieve). A ellas debemos añadir algunos proyectos en los que se llega a percibir cierto componente autobiográfico tales como las diferentes *Experiencias* (1971-1972) o *Reflexões sobre a morte* (1973), mientras otros tantos consistirían en instalaciones olfativas, instalaciones con bolsas de basura o propuestas para elaborar un mapa alternativo de ciudades como Nueva York en base a sus olores, casi al modo de las psicogeografías de Guy Debord. Finalmente, algunas de las acciones, por ejemplo *Concert-Estructura sensorial* (1973) realizado en la Universidad de Verano de Prada, importante foco de estas propuestas, guardaban ciertos paralelismos con grupos como ZAJ, precursor de la acción en España, en cuanto a la expansión de las potencialidades del lenguaje musical a partir de la influencia de John Cage, si bien resulta complicado determinar hasta qué punto ambos referentes influyeron en el accionismo catalán<sup>142</sup>. En esta última obra, seis personas voluntarias colocadas en círculo emitían un sonido individual al tiempo que se percibían unos a otros tomando el pulso en las sienes, las muñecas o el corazón.

En resumen, todas estas acciones definirían un recorrido desde la creación de estructuras móviles y participativas, hasta la propuesta de reconocimientos corporales y de objetos comunes, pasando por una serie de recorridos morfológicos y sinestésicos a través de lugares potencialmente sensitivos e investigaciones sensoriales compartidas (véase VV. AA., 2011a: 21y ss.). Todas ellas estarían caracterizadas por una economía de medios que las vincularía al Conceptualismo más radical y al mundo de la acción, el *happening* o la *performance*, pero también a otras corrientes como las del *Povera* italiano, por el uso de materiales pobres, o en general a un tipo de experimentación *body art* bastante coincidente con la que en aquellos años estaban llevando a cabo en España artistas como Nacho Criado. Sobre este trasfondo, Muntadas iría depositando progresivamente su interés en todo el abanico de tensiones entre lo personal y lo social, hecho

---

<sup>142</sup> En la opinión de Pilar Parcerisas, resultaría excesivo otorgar a ZAJ o al artista fluxus Wolf Vostell, quien tuvo relación con España desde 1958, la paternidad del accionismo catalán. Quizá más bien, aun teniendo en cuenta la dificultad de cartografiar unas prácticas realizadas en muchos casos en el entorno íntimo de los artistas, la inspiración hubiera que buscarla en figuras como Joan Brossa, Mestres Quadreny, Carles Santos y, especialmente en la de Gonçal Sobré, autor del considerado primer *happening* de Barcelona en 1966. En relación a la línea catalana de experimentación corporal en la que se inscribe el trabajo de Muntadas sobre los subsentidos, cabría citar a artistas como Antoni Llena, Jordi Benito, Olga L. Pijoan, Robert Llimós, Francesc Abad, Alicia Fingerhut, Manel Rovira, Dorothée Selz, Sílvia Gubern, Àngel Jové, Àngels Ribé y, sobre todo, Lluís Utrilla, cuya obra ha sido estudiada por Parcerisas al lado de las acciones corporales de Muntadas (2007: 105-121).

que nos permitiría corroborar una evolución dada en su trabajo –confirmada por el propio artista– desde los espacios de *microentorno* (el contacto sensorial del individuo con cosas y cuerpos cotidianos) hasta el *macroentorno* (la comunicación social en el tejido urbano), pasando por el *mediaentorno* (aquella pantalla o filtro que suponen los medios de comunicación en la sociedad posindustrial). El trabajo con los subsentidos consistía, pues, en una idea en la que subyacía, no solo un cuestionamiento de las jerarquías perceptivas, sino también un primer paso hacia la transformación de lo subjetivo en un espacio de intercambio donde las identidades se tornan sociales. Las últimas acciones de este período se solaparían, de hecho, con obras que, ya dentro de la colaboración con el Grup de Treball, comenzaban a reflexionar de forma explícita sobre la sociedad mediática.

En lo que respecta al segundo punto, vinculado a su exposición en la Galería Vandrés, hay que decir que su traslado a Nueva York permitiría a Muntadas no solo abrir sus miras creativas al ritmo frenético en que se consolidaba el nuevo epicentro mundial del sistema artístico, sino sobre todo enfrentarse a los entresijos y la agresividad de la gran urbe moderna por excelencia. Como si a un nuevo «Sr. G» baudelaireano estuviese describiendo, así relataba Simón Marchán el encuentro entre Muntadas y la ciudad de los rascacielos: «Sin menoscabo del nomadismo, Muntadas vive intensamente los acontecimientos de la metrópolis por antonomasia de la globalización. Nueva York parece transfigurarse para él en un texto cuyas calles y lugares devienen paradas de iluminación o de intervenciones, acicate para posibles recorridos pasados, presentes o futuros» (1998: 21). La ciudad neoyorquina era en efecto un escenario rebosante de atractivo para aquellos que, como el artista catalán, gozaban perdiéndose en los infinitos entresijos y experiencias que esconden las grandes ciudades. Fue allí en efecto donde Muntadas acabaría incorporándose plenamente a la escena artística, experimentando con medios aún no conocidos en España, pero también, como apuntase el propio Marchán, «a ese modo tan peculiar y cosmopolita de entender la profesión artística como un proyecto de vida al cual se está dispuesto a supeditar todo lo demás, en las antípodas del conformismo, del cinismo o de los éxitos fulgurantes» (1998: 14). En Estados Unidos Muntadas ingresaría, además de en el Pratt Graphic Center de Nueva York, donde completaría su formación artística, en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology (MIT), lugar en el que, de forma paralela a su actividad como artista ajeno al círculo galerístico convencional, desempeñaría durante más de dos décadas

(1977-1998) tareas de becario investigador y como conductor del seminario *New Media/Media Culture*. Sería durante este período cuando el artista comenzase a afianzarse como una de las figuras imprescindibles del panorama artístico internacional gracias a sus particulares métodos de investigación sobre la sociedad mediatizada<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> Su CV completo puede encontrarse, además de en la mayoría de catálogos de exposiciones editados hasta la fecha, en varias webs de galerías a las que el artista está vinculado en la actualidad, por ejemplo: Galería Michela Rizzo de Venecia (disponible en: <<http://www.galleriamichelarizzo.net/1995-2/muntadas-curriculum/>> [Último acceso: 30/03/2017]); Kent Gallery de Nueva York (disponible en: <<http://www.kentfineart.net/attachment/en/5374fae0a9aa2cd3748b4568/TextOneColumnWithFile/5374fb0ba9aa2cd3748b4821>> [Último acceso: 30/03/2017]; o Luisa Strina de Sao Paulo (disponible en: <[http://www.galerialuisastrina.com.br/wp-content/pdfs/artistas/muntadas\\_pt-br.pdf?nocache=1](http://www.galerialuisastrina.com.br/wp-content/pdfs/artistas/muntadas_pt-br.pdf?nocache=1)> [Último acceso: 30/03/2017]). Un hecho, este último, ampliamente justificado en la realización de numerosas e importantes exposiciones, intervenciones y proyectos de todo tipo, y alrededor del mundo entero, en emblemáticos espacios tales como la Addison Gallery of American Art en Andover, la Kent Gallery y el Store Front for Art and Architecture en Nueva York, la List Gallery del MIT en Cambridge, el I.C.C. de Antwerp, en Bélgica, el Guggenheim Museum de Nueva York, la Vancouver Art Gallery, el MoMA de Nueva York, el Berkeley Art Museum de California, el Musée Contemporain de Montreal, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Jeu de Paume de París, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el *Institut Valencià d'Art Modern* de Valencia. Del mismo modo, es igualmente destacable su presencia en grandes eventos internacionales, tales como las ediciones VI y X de la Documenta de Kassel (1977, 1997), la Whitney Biennial of American Art (1991) y la 51 Bienal de Venecia (2005), así como, más recientemente, las de São Paulo, Lyon, Taipei, Gwangju y La Habana. En el ámbito nacional español, tampoco ha faltado su presencia con exposiciones periódicas en galerías, salas y centros de arte de Madrid y Cataluña fundamentalmente, aunque también en ciudades como San Sebastián, Valencia o Granada. En líneas generales, su trabajo se encuentra ampliamente documentado y analizado por medio de numerosas publicaciones (catálogos, artículos de revistas especializadas, diarios, etc.). Una trayectoria en la que no puede olvidarse su dilatada labor como conferenciante y docente, habiendo participado como invitado en cursos y seminarios en diversas instituciones tanto de Europa como de Estados Unidos y América Latina. Por citar algunos ejemplos: la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, las Escuelas de Bellas Artes de Burdeos y de Grenoble, la Universidad de California en San Diego, el Instituto de Arte de San Francisco, la Cooper Union de Nueva York, la Universidad de São Paulo o la Universidad de Buenos Aires, entre otros. Asimismo, ha sido artista residente y profesor de varios centros de investigación y educación, incluyendo el Visual Studies Workshop de Rochester, el Banff Centre de Alberta, Arteleku en San Sebastián, el Studio National des Arts Contemporains Le Fresnoy y la Universidad de Western Sydney. Actualmente es además profesor invitado del Programa de Artes Visuales de la Escuela de Arquitectura del MIT en Cambridge y del Instituto Universitario de Arquitectura del Véneto de Venecia, donde vive durante varios meses al año. Como reconocimiento a todas estas actividades, debemos mencionar por último algunos de los premios y distinciones más importantes que el autor ha recibido a lo largo de su carrera, tanto de instituciones privadas como de organismos públicos: la Solomon R. Guggenheim Foundation, la Rockefeller Foundation, el National Endowment for the Arts, el New York State Council on the Arts, el Arts Electronica en Linz, el Laser d'Or en Locarno, el Premi Nacional d'Arts Plàstiques otorgado por la Generalitat de Catalunya y el Premio Nacional de Artes Plásticas 2005, o el Premio Velázquez de las Artes Plásticas 2009, uno de sus últimos y más importantes galardones, concedido en los dos últimos casos por el Ministerio de Cultura español.

## 5.2.- Proyectos seleccionados

### 5.2.1.- *Media landscape: Polución audiovisual / Confrontations / Emisión/Recepción / Cadaqués – Canal Local / Barcelona Distrito Uno / On Subjectivity / La Televisión / Personal/Public / Credits / Media Eyes / This Is Not an Advertisement / Media Sites/Media Monuments*

Los medios para las masas no son tan sólo la suma total de las acciones que representan o de los mensajes que se irradian desde esas acciones. Los medios para las masas constan asimismo de diversos estratos de significados, superpuestos los unos a los otros y todos los cuales contribuyen al efecto. Ciertamente es que debido a su naturaleza calculadora estos productos racionalizados parecen ser más nítidos en sus mensajes que las auténticas obras de arte, las cuales no pueden ser reducidas a uno u otro «mensaje» inconfundible. Pero el legado del significado polimorfo ha sido usurpado por la industria cultural en la medida en que lo que trasmite se organiza por su parte con el objeto de dominar el ánimo de los espectadores en diversos niveles psicológicos a la vez (Adorno, [1954] 1966: 21).

El «*media landscape*» o «paisaje de los media» es el concepto clave en el trabajo de Muntadas. Un término que fue acuñado por el autor a finales de la década de los setenta para referir una nueva manera de entender el espacio comunicativo, en pleno proceso de revolución en aquellos momentos (sobre todo en el contexto de una dictadura como la española), y que desde entonces ha ocupado transversalmente su trabajo. Tras una fusión efectiva de todos los soportes, ya intuida por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer<sup>144</sup>, los media habían comenzado a penetrar por todas partes (tanto en lo urbano, o público en general, como en lo privado) de una forma que, como señalaba Robert Morgan, guardaba ciertas conexiones con los rasgos que según la teología medieval consti-

---

<sup>144</sup> «Los medios técnicos son impulsados a una creciente uniformidad recíproca. La televisión tiende a una síntesis de radio y cine, que está siendo frenada hasta que las partes interesadas se hayan puesto completamente de acuerdo, pero cuyas posibilidades ilimitadas pueden ser elevadas hasta tal punto por el empobrecimiento de los materiales estéticos que la identidad hoy apenas velada de todos los productos de la industria cultural podrá mañana triunfar abiertamente, como realización sarcástica del sueño wagneriano de la “obra de arte total”. La coincidencia entre palabra, imagen y música se logra de forma tanto más perfecta que en Tristán, porque los elementos sensibles, que se limitan, sin oposición, a registrar la superficie de la realidad social, son ya producidos, en principio, en el mismo proceso técnico de trabajo y se limitan a expresar la unidad de éste como su verdadero contenido» (Horkheimer y Adorno, [1947b] 1998: 169).

tuían los atributos de lo divino: omnipotente, omnisciente y omnipresente (1985: 9). Concretamente, como aclaraba Muntadas, «la noción de “paisaje mediático” partió de la consideración de que dos paisajes nos rodean: uno exterior que percibes al abrir la ventana –información directa–, y otro constituido por los media, el cual percibimos por ejemplo al encender el televisor» (citado por Christ, [1982b] 2002: 375) (si bien, no obstante, incluso abriendo la ventana puede uno toparse con una pantalla gigante). Quizá precisamente por esto habría que entender el *media landscape* como una «estructura de múltiples estratos», como defendiera Adorno en su argumentación a favor de un análisis «psicológico-profundo» de la televisión ([1954] 1966). De ello se derivaría una primera definición de este elemento: el *media landscape* es 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 encuentra determinado, entre otras cosas, por el protagonismo en él de un fuerte componente audiovisual que amplificaría las posibilidades informativas de la tradicional prensa escrita.

Sin embargo, como ha venido demostrando Muntadas durante casi cincuenta años, el desarrollo de esta «pantalla global», entendida como la expansión total del dispositivo cinematográfico de la que hablasen Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009), no ha ido del todo parejo a una transparencia efectiva a la hora de emitir los mensajes que a través de ello circulan, sino que en realidad ha sido, paradójicamente, el elemento que en muchos casos ha constituido una pantalla *opaca* capaz de subvertir el sentido informativo de estos y dificultar intencionadamente sus interpretaciones. Desde esta perspectiva, de lo que se trataría sería de un entramado conformado por todos aquellos soportes comunicativos *planos*, pero densos, encargados de vehicular y hacer factibles ciertas estrategias de regulación política del contexto social contemporáneo, incluyendo las que van más allá del mero mantenimiento de un orden. Esto haría que el *media landscape* deba ser comprendido como el marco medial y mediático, *espectacular* y *espectacularizado*, del que parte y hacia el que se dirige el grueso de los procesos políticos, un escenario donde tiene lugar la representación del poder –cuando no el ejercicio del poder mismo– y, por consiguiente, gran parte de la reproducción de las diferencias sociales. Como exclamaba Jean Baudrillard, inspirándose evidentemente en Guy Debord: «A falta de la voluntad de poder, hartamente menguada, y de la voluntad de saber, problemática, permanece por doquier hoy en día la voluntad de espectáculo, y con ella, el anhelo obstinado de conservar intacto y a salvo su espectro o su ficción» (1991b: 24). Sobre las consecuen-

cias de la espectacularización del propio concepto de *Estado*, fenómeno garante de una «sociedad indicial», reducida en sus contenidos, Régis Debray comentaba lo siguiente:

*Lo performativo*: en la sociedad indicial, un testimonio es más contundente que un análisis. El primero es físico, el segundo intelectual. El testimonio, enunciación en primera persona, atrapado en lo vivo, en directo, es caliente; el análisis, enunciado impersonal, en diferido, fuera de contexto, es frío. En la videoesfera, la relación prevalece sobre el contenido y la enunciación cuenta más que el enunciado. Lo importante es el contacto, no el discurso. Ahora bien, la imagen-sonido es mucho más contagiosa y participativa que el discurso lógico. Lo óptimo de la relación está del lado del índice (la imagen en directo), no del símbolo (la palabra escrita), ni del icono (el plano cinematográfico) (1995: 117).

Debido a su frecuente asociación a ello, cabría señalar asimismo la importancia de ciertos factores tangenciales como, por ejemplo, la denominada *arquitectura del espectáculo*, otro de los temas más relevantes en el trabajo de Muntadas y desde luego mucho más antiguo que el del *media landscape* desde un punto de vista histórico (podría conectar, de hecho, con todas aquellas *arquitecturas efímeras* del Renacimiento y del Barroco). Un elemento más de escenificación en base a ambiguos intereses ideológicos y corporativistas, que complementa la mayoría de las veces al paisaje mediático, conectándolo con el trasfondo urbano. Tanto el espacio mediático como el arquitectónico participan, de hecho, de un mismo espectáculo perfectamente orquestado por «una mediación de las imágenes que despierta en las masas un hambre de vivencias», como diría Marchán Fiz (2011: 160), un «*media environment*» cuyo propósito más inmediato no sería otro que la apelación directa a las emociones de los individuos<sup>145</sup>. En él se apoya hoy el Estado nación: «Es el espectáculo del Estado el que hace el Estado, así como el monumento hace la memoria. Estado y espectáculo (fiesta y ceremonia, según los gra-

---

<sup>145</sup> Además de por los monumentales estadios de fútbol –versiones actualizadas de los antiguos circos romanos, como se ha encargado de analizar Iris Dressler (2011)–, esta «arquitectura mediática» está igualmente simbolizada por emblemáticos espacios urbanos perfectamente integrados en el imaginario colectivo. 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» (2011: 162). Sobre este tema merecen destacarse, además del texto titulado «Notas sobre *Stadium*» (1989) del propio Muntadas, otros como el de Daina Augaitis, «Notes on Mass Events» (1989).

dos de implicación decrecientes del público) son términos redundantes» (1995: 60). El interés por todo ello llevaría a Muntadas a hacer del *media landscape* no solo el principal *objeto de estudio* de sus investigaciones artísticas (bien de un modo directo, bien por medio del estudio de otras problemáticas intrínsecas o paralelas), sino también la fuente de recursos técnicos con la que obtener y materializar los resultados de estas.

En relación al lugar específico que ocupa la imagen en el *media landscape*, cabría afirmar que esta, en tanto que elemento central de un *continuum* alimentado por múltiples *técnicas y tecnologías* que regulan las condiciones de producción y recepción de la información<sup>146</sup>, constituye un elemento clave para comprender tanto la naturaleza de este ámbito de socialización, como, en general, la realidad social a la que contribuye a dar forma: «Las técnicas y tecnologías –coincidía Muntadas– tienen que ver con dos procesos: construcción y transmisión, influyendo ambos consciente/inconscientemente en cómo la imagen es producida y reproducida» (1987: 126). Una idea que, por otra parte, ya fue tenida en cuenta por Guy Debord al afirmar en su célebre cuarta tesis aquello de que: «El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes» ([1967] 2010: 38); y por Jean Baudrillard, quien, desde sus primeras obras hasta las últimas, vendría a defender que, bajo el imaginario consumista de la cultura de masas, la principal aspiración tanto de la imagen como de la palabra era algo parecido a un *suicidio* previo a toda posibilidad de llegar a la realidad: «Vivimos así al abrigo de los signos y en la negación de lo real. Seguridad milagrosa: cuando observamos las imágenes del mundo, ¿quién puede distinguir esta breve irrupción de la realidad del placer profundo de no estar allí?» ([1970] 2009: 15). «¿Es la luna, o es un anuncio de la luna?», se preguntaría en esta misma línea el nobel onubense, Juan Ramón Jiménez.

La primera aproximación por parte de Muntadas al *media landscape*, al menos de manera oficial, ha de situarse en su intervención en los emblemáticos Encuentros de Pamplona de 1972 (véase VV. AA., 2009), auténtico hito cultural del franquismo no

---

<sup>146</sup> 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 disseminación, 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, 2011: 87-88).

exento de polémica<sup>147</sup>, un momento en que, tras abandonar definitivamente los pinceles, el autor se lanzaría a utilizar los propios recursos creativos que ofrecía entonces dicho paisaje. Bajo el patrocinio del empresario Juan Huarte y la dirección artística de Luis de Pablo y José Luis Alexanco, este acontecimiento consiguió reunir en la ciudad navarra las tendencias y propuestas nacionales y extranjeras más destacadas de aquellos momentos junto a propuestas folclóricas de todo tipo, promocionando un desarrollo cultural que había sido oprimido y segmentado arbitrariamente a lo largo de casi cuarenta años (véase Ruiz y Huici, 1974). Una verdadera fiesta del arte, en la que se le cedía especial importancia al espacio público, a la que Muntadas contribuyó con una propuesta a la altura de las circunstancias: *Polución audiovisual*. Desde el lado técnico y formal, el proyecto consistió en una instalación efímera conformada por la dispersión de una serie de aparatos electrónicos por el pavimento, dentro del espacio de una de las cúpulas neumáticas diseñadas por el arquitecto José Miguel de Prada Poole para acoger parte de las actividades de los Encuentros. De entre los medios seleccionados se encontraban diversos aparatos de reproducción sonora y visual, tales como magnetófonos, televisores, radios, proyectores de diapositivas, micrófonos y altavoces, los cuales emitían al unísono una sucesión de mensajes comerciales y publicitarios, destacando especialmente la existencia de un micrófono y dos altavoces dedicados a la participación del público en la actividad. Los sonidos contrastaban unos con otros radicalmente, dando lugar a la creación de una atmósfera de absoluto desconcierto que pretendía exponer de forma condensada la cantidad de estímulos que inconscientemente recibían los espectadores en su día a día. Un hecho que, como apuntase Antoni Mercader, tenía que ver probablemente con esa asimilación primigenia de la creatividad videográfica al concepto de *ruido* en su sentido más técnico, esto es, a la *distorsión* de las señales de video (1988: 49), si bien, por otro lado, la pieza de Muntadas conectaba sin pretenderlo con las propuestas musicales de otros artistas invitados, tales como el grupo ZAJ o el propio John Cage (Luna, 2015).

---

<sup>147</sup> El evento ha llegado a ser definido como «la carnavalización de la vanguardia» por la ambivalencia de su lectura política. Una teoría que defiende, al igual que ocurre con los carnavales desde la perspectiva sociológica, una doble interpretación de la finalidad real de los Encuentros: como un ejercicio de liberación, una expresión de la cultura no oficial, un ataque contra la jerarquía de valores, una reivindicación del cuerpo, etc.; o bien como una reproducción invertida de *lo oficial* que actúa como válvula de escape y que, en última instancia, contribuye a consolidar la jerarquía de valores vigente (Carrillo y otros, 2004: 19).

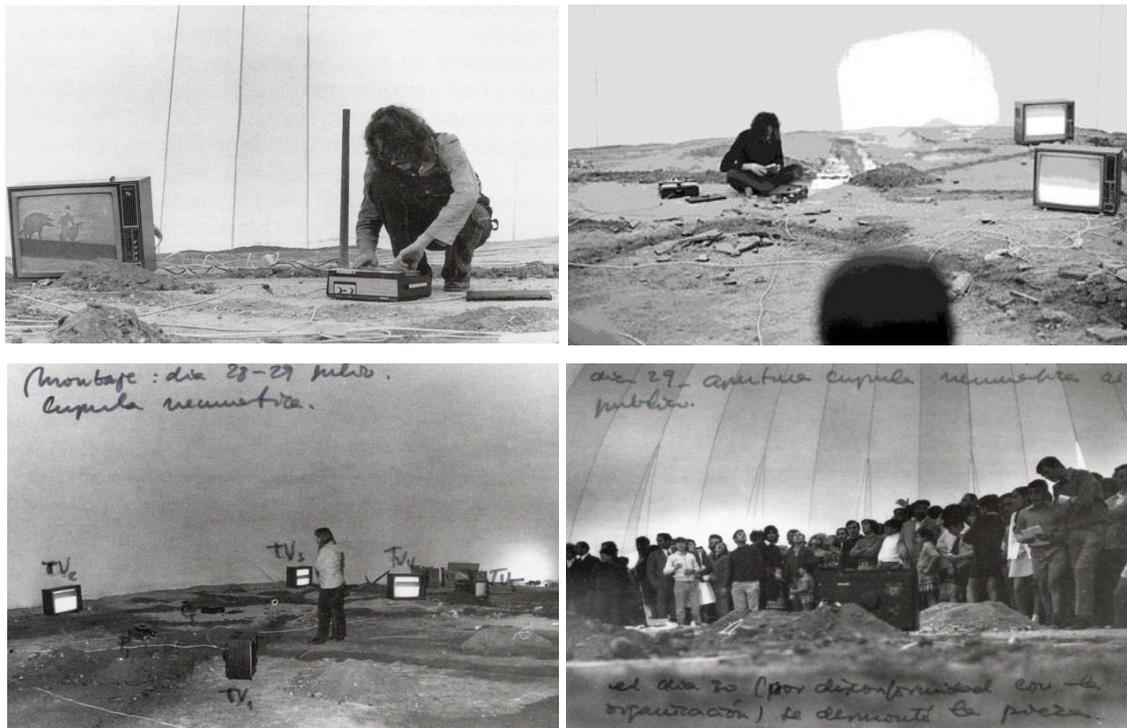


Fig. 3. Polución audiovisual (Pamplona, 1972).

En líneas generales, como puede observarse en las imágenes captadas en aquel momento, la actitud de los espectadores ante tal propuesta no sería ni mucho menos participativa. En un contexto cultural marcado fuertemente por el ideario artístico academicista –como aún ocurre hoy–, obras de arte procesuales, intermediales (a medio camino entre la escultura, la instalación, la música y la acción), que utilizaban los medios de comunicación como materia prima y cuyos contenidos se inscribían en la línea de una reflexión crítica sobre la sociedad del momento, ni siquiera podían ser juzgados bajo ningún criterio conocido. En un país sin apenas una tradición real de vanguardia artística, tan solo existía, quizá, cierta sensación de que lo desconocido era por naturaleza algo ajeno al régimen dictatorial. En cualquier caso, el propio título de la propuesta arrojaba un poco de luz a la cuestión, insinuando que, aunque todavía desconocida –sobre todo a principios de los años setenta–, comenzaba a darse una especie de contaminación en el ambiente que afectaba a todos los individuos expuestos a los sonidos y las imágenes de la sociedad que se estaba consolidando. Se trataba, en cualquier caso, de un primer acercamiento crítico al *media landscape* a partir de una idea de insensibilización –aparecida anteriormente en los trabajos de Muntadas sobre los subtextos–, en base tanto a una confrontación de los elementos que lo componen como a una invitación

al espectador a reflexionar sobre su propio contexto sociocultural. Presumiblemente, la estupefacción ante las nuevas formas de arte reunidas en Pamplona sería en efecto la tónica dominante en un evento marcado en general por la radicalidad de las propuestas y, en particular, por una reivindicación tanto del uso de la tecnología como herramienta creativa (así lo demostraron con sus obras los propios organizadores del evento) como del componente participativo<sup>148</sup>.

También de 1972 serían algunas de las experiencias accionistas de Muntadas, como por ejemplo la titulada *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, quizá durante su etapa pictórica –donde ya aborda temas como la incomunicación o la infoxicación–, lo cierto es que no sería hasta su etapa accionista, entre 1971 y 1973, cuando aparecería un interés fuerte por las experiencias perceptivas centrado en los subsentidos, la construcción de las experiencias colectivas a partir de la deconstrucción de los ámbitos privados o, como en la obra *Anuncios por palabras* (1973), el espacio comunicativo propiamente dicho<sup>149</sup>. Esta última intervención, desarrollada en el marco de un proyecto más amplio del Grup de Treball, 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 el artista formuló su personal máxima, ARTE ⇌ VIDA, que estamparía en los años sucesivos 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 planteó la visión de la muerte del cuerpo en el ámbito público, o *Diario 10-22 diciembre* (1974), una serie de *collages*

---

<sup>148</sup> Además de este proyecto Muntadas contribuyó al desarrollo de los eventos de otras dos formas: aportando la pieza *Sensorial Way* al ciclo de vídeo *This is your roof*, coordinado por Willoughby Sharp, y ayudando a los organizadores a contactar con artistas de Nueva York, donde ya residía entonces, tales como el propio Sharp, Dennis Oppenheim, Hélio Oiticica o Leandro Katz (VV. AA., 2009).

<sup>149</sup> 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» (2011: 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 1974 el catálogo de la exposición *Muntadas. Films, Videotapes, Videocassettes. Relación y características* (1974), y, en 1976, los documentos Actividades II y III, asociadas a Antoni Mercader como compilador y a la Galería Vandrés de Madrid como editora de los documentos.

acerca del contexto urbano de Madrid, terminan de recoger una primera preocupación del artista por las tensiones entre identidad privada e información pública o imaginario colectivo a través de los medios de comunicación y, 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 política<sup>150</sup>.

Sobre ello valía doblemente la pena incidir en un momento, como el de los años setenta, en que determinados sucesos políticos que suponían un claro cuestionamiento de la legitimidad de los gobiernos occidentales empezaron a adquirir una dimensión estética propia, como si las noticias valiesen por sí mismas con independencia de que fuesen o no ciertas. La incipiente consolidación del *chismorreo* –también llamado elegantemente *repercusión mediática*–, a la que van siempre unidos los sucesos públicos o de actualidad, alimentaría una nueva manera de percibir la realidad, situada a medio camino entre la información y el entretenimiento, dos ámbitos que hasta el momento se habían procurado separar. Un ejemplo clave ocurrió concretamente en el mes de marzo de 1974, cuando el Gran Jurado Federal de los Estados Unidos consideró al por aquel entonces Presidente Richard Nixon copartícipe en el hito del «Watergate», escándalo desencadenado como consecuencia del descubrimiento del abuso de poder ejercido por parte de su Administración, mediante el desarrollo de gran cantidad de actividades clandestinas ilegales. Un hecho que obligaría al mandatario a convertirse meses después en el primer y único presidente estadounidense hasta la fecha en presentar su dimisión<sup>151</sup>, y a Muntadas, como no podía ser de otra manera, a incluir fragmentos de una entrevista televisiva al personaje en el proyecto que en aquellos momentos se encontraba realizando: *Confrontations*. Su título, de entrada, representa en sí mismo el concepto que amalgama la temprana reflexión sobre el *media landscape* en Muntadas, tratándose básica-

---

<sup>150</sup> Un método con el que parecía estar de acuerdo Marc Augé, completando las palabras que citábamos al principio de este apartado: «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» (2011: 144).

<sup>151</sup> Al ser preguntado por la posible similitud entre este caso y el célebre «escándalo Lewinsky» –también denominado irónicamente «*Monicagate*»–, en el que el presidente Bill Clinton fue acusado de un delito de perjurio por mantener relaciones sexuales con su becaria, Muntadas comentaba lo siguiente: «No me diga que lo compare con lo que ahora pasa con Clinton. Es verdad que este problema es una extensión de lo que pasó con Nixon, pero el fenómeno mediático que se ha montado en torno a Clinton tiene otras dimensiones de privacidad, cuestiones personales y transparencia» (disponible en: <[http://elpais.com/diario/1998/09/24/cultura/906588012\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/09/24/cultura/906588012_850215.html)> [Último acceso: 30/03/2017]).

mente de una recopilación de informaciones procedentes de distintos medios (televisión, prensa, cartelería, etc.), que de un modo u otro, de forma física o conceptual, entran en disputa.

Como puede verse en los documentos que recuerdan la primera versión del proyecto, instalado en la Automation House (un espacio neoyorquino dedicado al debate sobre los problemas de la *automatización* y a la exposición de obras de arte tecnológico), frente a tres secciones de instantáneas urbanas que mostraban la vida cotidiana del Nueva York de los setenta, proyectadas mediante diapositivas en uno de los muros de la sala y correspondientes a las calles Canal Street, 14° Street y 42° Street, se encontraban tres monitores que mostraban paralelamente una serie de fragmentos de programas de tres géneros televisivos de la época (también existe una versión monocanal de la pieza): programas de noticias, de entretenimiento y películas de ficción, confrontadas con portadas de periódicos de un mismo día en distintos países del mundo. La primera *confrontación*, de naturaleza medial, residía pues en el uso de dos soportes distintos: el primero, diapositivas cuya imagen fotográfica, estática por definición, inspiraba la captación de un instante fugaz de la vía pública casi baudelaireano, el segundo, la televisión, simbolizaba cierta sofisticación en el tratamiento de una imagen en movimiento –tanto a nivel compositivo como tecnológico, incluyendo el elemento sonoro–, que desde hacía algunos años había empezado a aparecer eminentemente en color. Sin embargo, el objetivo principal de *Confrontations*, causante de tal despliegue intermedial, estribaría en la comparación, no tanto de dos estadios distintos en la historia de los medios audiovisuales, sino más bien de dos formas distintas de percibir la realidad: una, más convencional y espontánea, centrada en una visión directa, aunque distanciada, de los movimientos de los ciudadanos en la ciudad, y otra, históricamente más reciente, basada en la asimilación de una información en apariencia más atractiva, pero también más codificada y compleja. Esta última, la televisiva, sería precisamente la protagonista indiscutible del *media landscape* desde su aparición hasta prácticamente la actualidad, cuando sus efectos y posibilidades se han visto multiplicados gracias a la amplificación que le brindan nuevos medios tecnológicos.



Fig. 4. *Confrontations* (Nueva York, 1974).

Perteneciente también a 1974, así como a la misma línea de exploración de las paradojas de la recepción presente en las anteriores propuestas, *Emisión/Recepción* formó parte de la segunda exposición de Muntadas en la Galería Vandrés de Madrid, titulada *ARTE  $\rightleftharpoons$  VIDA*, aquella que, según Eugeni Bonet, supuso la «recapitulación de un ciclo y el inicio de otro» (2011: 53). En relación a este acontecimiento, cabría destacar en primer lugar la celebración de un coloquio paralelo sobre *El vídeo como medio de expresión, comunicación e información*, en el que participaron figuras como René Berger, Alexandre Cirici, Simón Marchán y otras tantas, que, conectando con otras iniciativas de este tipo promovidas igualmente por Muntadas, contribuiría al desarrollo de una novedosa dimensión informativa y formativa del arte. Como relataba el artista, la muestra contó con tres áreas bien diferenciadas: una primera con una serie de trabajos registrados en vídeo de la etapa subsensorial; una segunda correspondiente al proyecto titulado *Diario 10-22 Diciembre 1974, Madrid*, una actividad de corte procesual y cambiante diariamente en base a cualquier tipo de incidente y a cualquier tipo de aportación por

parte de los visitantes a la muestra (hechos que quedaron igualmente documentados en vídeo); y, en tercer lugar, la instalación que ahora ocupa, *Emisión/Recepción* (Muntadas, 1988: 24). En este caso se trata de un montaje consistente en una proyección simultánea de dispositivos que contraponen dos series fotográficas distintas: la primera, con programas de televisión y, la segunda, con instantáneas, tomadas tanto en ámbitos privados como públicos, de espectadores atentos a esos mismos programas. Para ello Muntadas utilizó la sencilla y eficaz técnica fotográfica del *plano-contraplano*, recurso, como es bien sabido, característico de las escenas de *conversación* en las narrativas visuales y audiovisuales. En el caso de las escenas de Muntadas, se trata no obstante de un *diálogo* truncado, esto es, de una comunicación unidireccional, por tanto imposible, vislumbrada precisamente gracias al tipo de tratamiento compositivo, de enfrentamiento y yuxtaposición, elegido. Una estrategia que permitía enfrentar al observador a sí mismo, desviando su atención de la televisión hacia la pasividad que le era inspirada por dicho aparato.

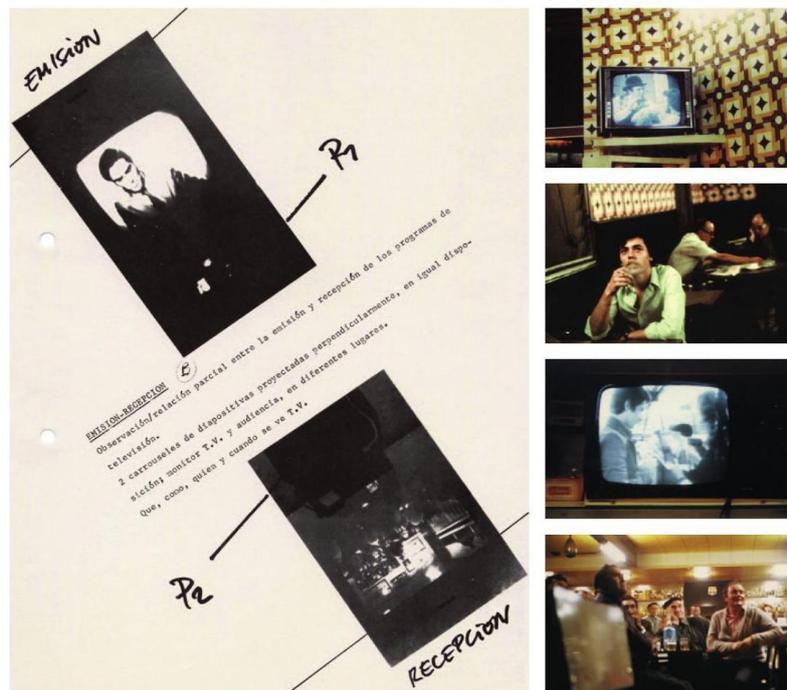


Fig. 5. *Emisión/Recepción* (Madrid, 1974).

La particular praxis comunicativa que, debido a sus peculiaridades técnicas, comprendía y comprende la televisión en tanto que medio masivo era ya lo bastante conoci-

da para la época –después de todo, antes de ella ya se había conocido la prensa y la radio–. Como señalaba Rosales, es preciso asociar el medio a unas mejores posibilidades de racionalizar la producción y la recepción respecto a las de la industria cinematográfica, dependiente exclusivamente –al menos hasta hace poco tiempo– de un medio *discontinuo* como es el cine (2002: 100-101). Como se observa en las instantáneas reproducidas, este hecho propiciaba una idea de televisión como *hecho social* perfectamente asumida por los individuos: los espectadores, atentos al flujo infinito de imágenes en movimiento, expresan en sus rostros la satisfacción de sentirse por unos minutos *en otra parte*, en realidad en un espacio virtual delimitado por el *media landscape*. Un sentimiento que es compartido por todos los ciudadanos anónimos que aparecen retratados en las instantáneas, quienes en la mayoría de los casos se encuentran en uno de los lugares de esparcimiento favoritos de la sociedad española: los bares. Este tipo de establecimiento, regentado principalmente por hombres en aquel entonces, sigue funcionando aún a día de hoy como punto predilecto de encuentro entre personas, de socialización. Desde esta perspectiva, cabe concluir que *Emisión/Recepción* dirigía con acierto su dimensión crítica hacia un hecho sociotecnológico de crucial importancia y, específicamente, en el contraste existente en los variados procesos comunicativos desarrollados entre, por un lado, los lugares tanto físicos como conceptuales ocupados por los individuos, y, por otro, la dimensión técnica del *media landscape*.

Sin embargo, también es preciso recordar que, a diferencia de otros países vecinos, la España de los setenta se encontraba aún sumida en un subdesarrollo tecnológico donde el medio televisivo era propiedad estatal y las infraestructuras de televisión de cable, local o comunitaria, brillaban por su ausencia. Este es el contexto histórico donde Muntadas desarrollaría otros dos de sus proyectos más valiosos, tanto por su originalidad en el plano conceptual, como por su sofisticación técnica respecto a las circunstancias del lugar y el momento elegidos. Dos acontecimientos, estrechamente conectados entre sí, que deben ser asociados al especial interés del autor por un tipo de sensibilidad autóctona que a menudo carece de un reflejo o filtración justa en el *media landscape*, y que en su extensa trayectoria profesional ha comprendido desde proyectos como *Mercados, calles, estaciones* (1973-1974), un conjunto de vídeos sobre el comportamiento y las actitudes de los individuos en espacios que anteceden a aquellos que Marc Augé bautizase como «no-lugares» ([1992] 2000) (en países como España, Portugal, Marruecos, Estados Unidos, y México), hasta otros más recientes, tales como *Ciudad Museo* (1991-

2011), donde los espectadores podían observar a través de mirillas una serie de escenas urbanas protagonizadas por turistas registrando la vida de la ciudad. El primero de ellos: un taller de vídeo organizado junto con Bill Creston en la Sala Vinçon de Barcelona, celebrado del 11 al 14 de julio. En un país donde solo había un canal oficial de televisión, la necesidad de debatir con personas interesadas en vías de producción alternativas, y especialmente con profesionales de muy distintas procedencias (arquitectos, diseñadores, directores de cine, etc.), era bastante clara. El segundo de los proyectos, en el que merece la pena detenerse: la puesta en práctica de muchas de las conclusiones obtenidas en aquel taller.

De entrada, *Cadaqués–Canal Local* puede ser considerada la primera experiencia de *microtelevisión* –también denominada *televisión pirata, comunitaria o alternativa*– realizada en España. Como su propio título indica, el trabajo fue llevado a cabo en el pueblo pesquero de Cadaqués, situado en el punto más oriental de la costa catalana. Un enclave que ocupa un lugar referencial en la historia del arte moderno al haber sido residencia veraniega de un gran número de artistas de vanguardia: desde Salvador Dalí, quien, instalado en una de las calas del municipio (Port Lligat), invitó en su momento a Federico García Lorca, hasta Pablo Picasso, Joan Miró, Richard Hamilton o John Cage, además de multitud de pintores catalanes, tales como Rafael Durancamps o Joan-Josep Tharrats, u otras figuras como Eugenio D’ Ors o María Gay. Sin embargo, merece la pena destacar especialmente la presencia de Marcel Duchamp, quien a partir de 1958 encontró en Cadaqués cada verano su lugar de retiro idóneo, pero también de inspiración: además del portalón que importó directamente de una casa del pueblo para su obra *Étant Donnés*, es también su paisaje, el del salto de agua de La Caula concretamente, el que se encuentra en el fondo de esta (Parcerisas, 2009: 91 y ss.). Con el apoyo de la galería del mismo nombre, impulsada en 1973 por el arquitecto y coleccionista Lanfranco Bombelli, la experiencia de Muntadas acabaría reflexionando precisamente sobre el impacto de la invasión turística que por aquel entonces comenzaba a perpetrarse en la Costa Brava. José M<sup>a</sup> Martí recalca a este respecto la importancia de dicho apoyo, pues, según él, la categoría de *hecho artístico* que otorgaba la galería a la experiencia fue lo que permitió llevar a la práctica algo que de otra forma hubiera sido imposible, «debido a las rígidas normas que regulan la información pública en el país, de la misma manera que no se censurará un cuadro en el que haya desnudos pero tampoco se permitirá esto en una publicación normal» ([1974] 2002: 281).

*Cadaqués – Canal Local* consistió básicamente en la grabación, edición y reproducción de diversos reportajes y entrevistas que recogían distintos testimonios y sucesos cotidianos de los habitantes de este pueblo catalán. Un proyecto que fue desarrollado durante cuatro jornadas seguidas, del 26 al 29 de julio, y cuyos resultados, además de en la Galería Cadaqués, pudieron verse cada noche en el casino municipal y en diferentes bares. Para sacarlo adelante, Muntadas contó con la ayuda de un grupo de trabajo, en el que se encontraban Dario Grossi y Gonzalo Mezzà, además de algunas personas del propio pueblo, y, técnicamente, con tres equipos sencillos de vídeo (dos fijos y uno portátil, el famoso *portapak* de Sony) y una serie de aparatos receptores situados en los lugares donde comúnmente se observaba la televisión (los típicos bares de encuentro). A este respecto, cabe hacer hincapié en la importancia del *portapak* de Sony en el proceso de grabación, pues ofrecía la posibilidad de grabar en directo y en cualquier lugar del pueblo durante el tiempo que duró el proyecto, además de que incorporaba una serie de mejoras técnicas nada desdeñables: a la flexibilidad, manejabilidad e inmediatez del aparato, se le sumaban la posibilidad de filmar incluso en condiciones de poca luz, sin revelado (pues se trataba de un material en cinta completamente recuperable) y, todo ello, sin un alto coste. Gracias a estos avances tecnológicos tuvo lugar el que fue sin duda alguna el evento artístico del año en Cataluña, y con seguridad uno de los más significativos desde el punto de vista experimental en toda España.

Para el artista el objetivo estuvo claro desde el principio: «Así como en un periódico existe la posibilidad de escribir cartas al director, para lo cual no se necesita más que papel y lápiz, para esto sería necesario que existiesen centros de acceso al material y a los equipos para poder recoger la realidad y mostrarla. Así se podría hablar de TV en dos sentidos, emisión y recepción» (citado por Martí, [1974] 2002: 286). Se trataba por tanto de crear una emisora local de televisión en la que pudiera tener voz todo tipo de gente en un contexto político donde el Estado ostentaba el monopolio cultural<sup>152</sup>. Además, como comentaba Alexandre Cirici: «La elección estuvo bien hecha, Cadaqués es

---

<sup>152</sup> Por aquel entonces, la televisión española estaba conformada por dos canales que emitían un total de treinta y seis horas diarias de programación siguiendo fielmente las consignas culturales del régimen franquista, por lo que, como dijo el periodista de *El País* Francisco Rivas, «utilizar un modelo de comunicación con un sentido alternativo a lo establecido implica un acto de transgresión de las estructuras de control ideológico del sistema. Una “televisión” que no sea “telesumisión”, por ejemplo, abre posibilidades de gestión de los medios por parte de aquellos a los que el sistema condena a solo sufrirlos» («Muntadas: Hacia una estrategia de los medios», disponible en: <[http://elpais.com/diario/1976/10/28/cultura/215305202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1976/10/28/cultura/215305202_850215.html)> [Último acceso: 30/03/2017]).

un buen ejemplo del cliché distorsionado por los intereses de la clase dominante» ([1974] 2002: 289). Y es que, frente al Cadaqués de «aquellos figurones» de la Vanguardia parisina, el «Cadaqués profundo» era, como tantos otros, un pueblo vivo y auténtico que debía sobrevivir cada invierno sin la inyección económica del verano<sup>153</sup>. De esta manera, amparado en el sistema del arte, Muntadas hizo hablar a todo tipo de gente por medio de entrevistas (profesores, hosteleros, amas de casa, viejos pescadores, jugadores de cartas, guardias civiles, etc.), sacando a relucir rápidamente una serie de conflictos de entre los que destacó con mucho la problemática del turismo. Según contaba José M<sup>a</sup> Martí, a él se debieron tanto la recesión que se había estado viviendo durante todo ese año, como el impacto que podría tener la continuación de su desarrollo en una comunidad cerrada como Cadaqués<sup>154</sup>: «Si normalmente el pueblo tiene en invierno mil trescientos habitantes –apuntaba el autor–, este número se multiplica por diez cada verano, además la cerrada situación geográfica de Cadaqués, los quince kilómetros de curvas que le separan de Rosas, el carácter de sus gentes y su especial identidad, le hace el sitio adecuado para que cualquier experiencia de este tipo, debido a la polarización de opiniones, se manifieste más claramente» ([1974] 2002: 281).

---

<sup>153</sup> «Hace pocos años –recordaba Cirici–, era la comunidad que describe maravillosamente Josep Pla, aislada del Cotinente, solo abierta hacia el mar, como una isla, que mantenía un dialecto diferente, una psicología diferente, y que vivía de una economía tradicional, de la pesca, el aceite, el vino, las anchoas y el coral» ([1974] 2002: 289).

<sup>154</sup> En relación al turismo, algunos temas más específicos eran los de la afluencia masiva de coches por el casco urbano, así como la especulación del terreno y la construcción acelerada de viviendas. Por citar uno de los testimonios recogidos por José M<sup>a</sup> Martí: «Sí, el pueblo está de acuerdo con el turismo, puesto que esto le da vida. La manera de ser de Cadaqués hace que a veces parezca que el pueblo está desligado del turismo, pero no es así porque de hecho todos vivimos de él y es la única cosecha que tenemos. De todos modos las actividades que se puedan hacer en Cadaqués durante el verano no pertenecen al pueblo de Cadaqués...» ([1974] 2002: 283).



Fig. 6. Cadaqués – Canal Local (Cadaqués, 1974).

La propia idea de llevar a cabo el proyecto durante el período estival respondía a su planteamiento original<sup>155</sup>, que pretendía precisamente contrastar la situación de esta época del año con las actividades propias del invierno por medio de materiales y testimonios recabados durante esa estación, así como, indirectamente, el contenido de todos estos contrastaba diametralmente con la opinión estereotipada de los veraneantes: «De este proyecto –afirmaba Muntadas– me interesó el factor humano del pueblo, que sus gentes fuesen reflejándose, sus aislamientos, sus inquietudes, sus problemas y que unos y otros pudiesen intercambiar opiniones y darlas a conocer...» (citado por Martí, [1974] 2002: 282). En este sentido, se observa claramente que la dimensión política desprendida de la comparación entre los *tiempos* de la televisión oficial y los de una posible alternativa a esta, promovida en el proyecto de Muntadas, parte de –o mejor, *está disuelta en*– un trabajo antropológico y sociológico de fondo, propio de un enfoque investigador de corte cualitativo y culturoológico. Se trata, en cualquier caso, de un tema que ha esta-

<sup>155</sup> Como explicaba Martí: «Precisamente el presentar este proyecto se hacía intencionadamente en verano para producir una concienciación acerca de la situación normal del pueblo durante el resto del año, intentando evitar el aspecto turístico-folklórico veraniego recuperando situaciones cotidianas del invierno» ([1974] 2002: 281). Existía, de hecho, un proyecto de volver a hacer la experiencia a la inversa que, sin embargo, no fue llevado a cabo.

do de actualidad en los últimos años debido, por ejemplo, al debate suscitado a raíz de la promoción de ideas como la denominada «Marca España»<sup>156</sup>, y que conecta sorprendentemente con reflexiones recientes y necesarias, como la de Estrella de Diego, en torno a las implicaciones sociológicas y estéticas del turismo de masas en un mundo global:

¿Por qué viajamos entonces si, en tanto turistas, perseguimos sombras y ausencias en el mejor de los casos y estereotipos en el peor? Para qué salir de casa, llegar lejos, encontrarnos con las diferencias... Si no conseguimos apreciarlas, si somos incapaces de entender a ese otro que vive en el lugar al que llegamos; si no le vemos siquiera, ineficaces a la hora de entender sus matices, exigiendo de él a cada paso que se adecue a nuestras expectativas, a las ideas preconcebidas con las cuales emprendemos el camino y que las más de las veces no modificamos siquiera al regresar (2014: 193).

En líneas generales, podría convenirse que todos los parámetros técnicos señalados a propósito de *Cadaqués – Canal Local* fueron tenidos nuevamente en cuenta dos años más tarde en un segundo proyecto de microtelevisión titulado *Barcelona Distrito 1*, en este caso, realizado durante los días 8, 9 y 10 de octubre de 1976 en la capital catalana. Para ello Muntadas contaría esta vez con el apoyo de la Galería Ciento, así como de algunos ayudantes (J. L. Carrillo, J. Rodes y M. Smith) y, una vez más, de la compañía Sony, que aportaría los equipos técnicos. En esta ocasión, los materiales registrados diariamente se mostraron en un lugar bastante céntrico de Barcelona: un popular quiosco-bar de la zona de Pla de Palau donde cualquier viandante podía sentarse a visualizar la peculiar televisión que se proponía. Existía, en este sentido, un cambio radical en las coordenadas espaciotemporales: de un contexto local cerrado y propicio al debate de cualquier tipo de tema, a otro, correspondiente a una gran ciudad, con sus amplias avenidas, su trazado ortogonal y sus grandes plazas públicas, donde asuntos como el impac-

---

<sup>156</sup> Opiniones como la de Juan José Millás simbolizan bien la crítica con la que esta idea se ha encontrado: «La marca España cerró hace tiempo el servicio de atención al cliente. No hay donde depositar las quejas, donde te arreglen la dentadura. Al contrario, te la desarreglan cada día más, basta con ver en la tele la violencia con la que las fuerzas del orden sacan a la gente de su casa para ponerla en la calle. Como marca, tendríamos que haber cerrado ya. Pero tal vez como país, incluso como país sin burbujas, y si pudiéramos cambiar a esta panda de directores de personal sin escrúpulos por políticos decentes, tuviéramos algún futuro» («Empresa y país» [en línea], disponible en: <[http://elpais.com/elpais/2013/04/11/opinion/1365704546\\_656223.html](http://elpais.com/elpais/2013/04/11/opinion/1365704546_656223.html)> [Último acceso: 16/04/2017]).

to medioambiental del turismo o los desajustes estacionales de población no habían sido tradicionalmente los temas más preocupantes. En el nuevo y lustroso marco que ofrecía la ciudad condal con sus edificios modernistas, el proyecto se dirigió fundamentalmente a la incierta situación de tránsito político que se había iniciado un año antes en todo el país con la muerte del dictador Franco. De esta forma, todas las entrevistas realizadas, la grabación de escenas o, en general, el registro audiovisual, estuvieron centrados sobre todo en tomar el pulso a una situación social especialmente sensible a las reivindicaciones que durante décadas habían estado violentamente sancionadas: actividades populares, manifestaciones políticas, propuestas vecinales, etc. Todas ellas, como había ocurrido en Cadaqués, eran mostradas horas más tarde de su grabación en el espacio público que constituía en este caso el conocido quiosco. Los sucesos políticos eran así intensamente amplificadas y el arte, por el otro lado, sintonizaba fuertemente con el impulso democratizador del momento, contribuyendo a una rápida consolidación de este.

En una sociedad que, como había dicho José M<sup>a</sup> Martí a propósito del anterior proyecto, «solo escapa a este rígido dirigismo por medio de las opiniones individuales, que poco eco despiertan» ([1974] 2002: 281), la necesidad de un canal que, no solo amplificase dichas opiniones, sino que además fomentara el diálogo entre ellas resultaba del todo urgente. Sin embargo, considerando que casi todos los países tenían y tienen una legislación en contra de modelos alternativos de televisión, las posibilidades de que esta revirtiera en manos de la sociedad parecían prácticamente nulas antes de la aparición de Internet. Cabe recordar que Muntadas para entonces, en la línea de los pensadores frankfurtianos, ya había llamado la atención sobre la característica unidireccionalidad del medio televisivo en su obra *Emisión/Recepción*, denunciando o al menos invitando a cuestionar su facilidad para afectar el ánimo de los espectadores. Por otra parte, siempre quedará la pregunta de si los participantes de ambos proyectos fueron conscientes del hecho artístico, del hecho social, de ambos o si, simplemente, pretendían experimentar la sensación de verse a sí mismos en la pantalla de un televisor y disfrutar los 15 minutos de fama por la que apostó Warhol pocos años antes. En cualquiera de los casos, ambas experiencias serían del todo válidas en la medida en que, como afirmaba Martí, «tampoco se debe ver en este intento un trabajo exhaustivo sobre el tema sino más bien un punto de referencia para el desarrollo de las posibilidades de este medio que podría llegar a constituirse en emisoras de barrio, de pueblo, escuelas, etc.» ([1974] 2002: 280). Ambas de hecho, cada una dentro de sus respectivos contextos, tuvieron una repercusión

sión notable (fueron de hecho el germen de algunas televisiones locales posteriores) y, al menos por unos días, consiguieron desbordar el proceso de *emisión-recepción* tanto desde el lado de la mera difusión televisiva como de la mera idea de obra artística (véase Luna, 2015d). Dos consecuencias de las que pueden extraerse algunas conclusiones provisionales.

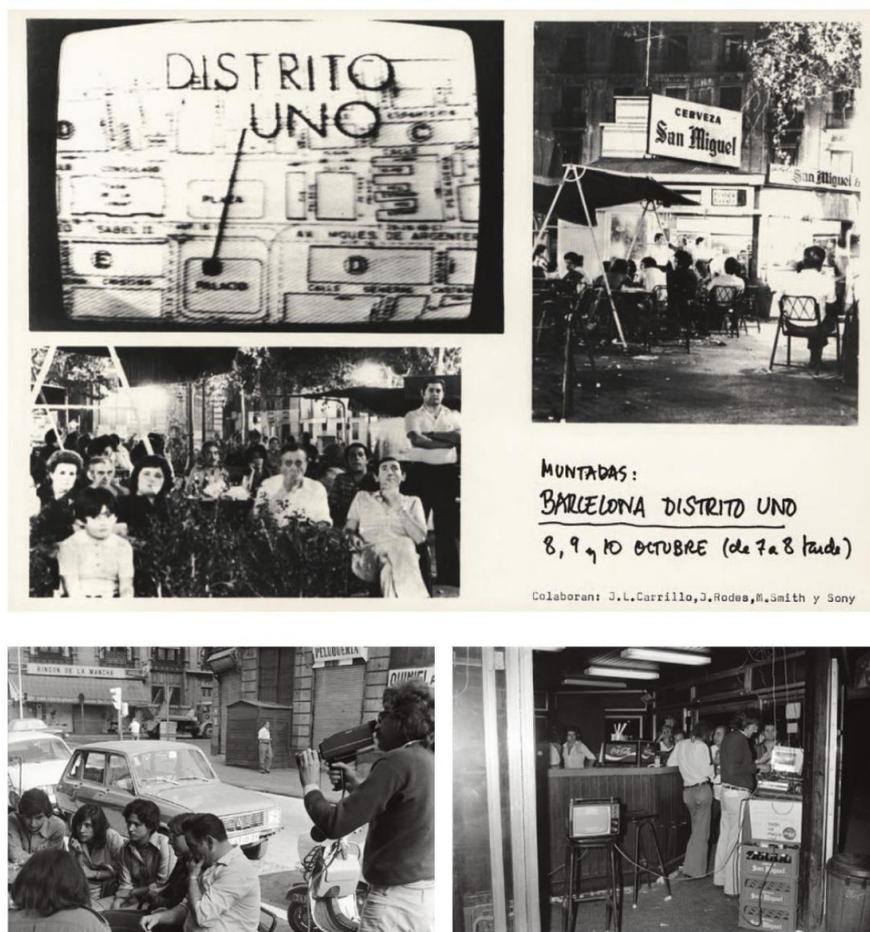


Fig. 7. *Barcelona Distrito Uno* (Barcelona, 1976).

En primer lugar, como argumentase Alexandre Cirici, los dos proyectos simbolizaron la decadencia del arte tradicional. Ni la originalidad de los mismos ni el interés suscitado podrían haberse dado desde una propuesta monologuista, objetual y ajena a la realidad social: «En efecto, es evidente que ningún objeto habría podido interesar a todo un pueblo tres horas seguidas durante cuatro días seguidos» ([1974] 2002: 291), diría a propósito de la experiencia en Cadaqués. Al contrario, un tipo de arte acorde con la sensibilidad de su tiempo y, por ende, la renovación de los lenguajes, debía desarrollar, por

un lado, un modo de hacer inserto en sus propias condiciones de producción (históricas, tecnológicas, políticas, económicas, etc.) y, por otro, una conexión estrecha con su público siguiendo sus mismas rutinas y ocupando sus mismos espacios de socialización. En segundo lugar, merece la pena señalar el hecho de que, desde la dimensión estética, ambas experiencias permitiesen comprobar que los espacios y los tiempos de la televisión tenían que ver con el grado de veracidad de unas coordenadas producidas de forma espontánea y, en algunos casos, a tiempo real. Otro aspecto importante fue conformado, en este sentido, por la riqueza y el interés que otorgaba al proyecto la existencia de factores lingüísticos específicos, tales como los dialectos, argots o acentos locales. En tercer y último lugar, hay que señalar que tanto en un caso como en otro se trataba de construir un prototipo de comunicación descentralizada en respuesta a unas determinadas condiciones sociales, de ahí la actitud participativa de los espectadores. Un modelo que, basado en el principio de la libertad de información, asumía las funciones de una televisión verdaderamente comunicadora y deseable: informar, educar, entretener, etc., todo ello bajo una óptica objetiva y prodemocrática desde la que, como defendiera Ciriaci, se fomentaban sobre todo «las respuestas contradictorias y las preguntas en lugar de las afirmaciones categóricas. La vida real en lugar de la convención. El área geográfica real en lugar del área geográfica artificial. Dar paso a la contrainformación, a los procesos inacabados. Descolonizar, desalienar la comunicación» ([1974] 2002: 289).

En efecto, los valores promovidos por Muntadas mediante sus proyectos de microtelevisión de los setenta son perfectamente congruentes con el espíritu de cambio del momento, aunque también –cabe reconocerlo– con las muchas dudas existentes hoy en torno a *lo que pudo haber sido y no fue* del período de la Transición española: si bien las experiencias de Cadaqués y de Barcelona podrían verse como el *grano de arena* con el que Muntadas contribuyó a dar el paso hacia delante que necesitaba la sociedad española, las prácticas de la primera cadena de la televisión pública del país desarrolladas en los últimos años, de carácter eminentemente corrupto y propagandístico<sup>157</sup>, constituyen

---

<sup>157</sup> Son muchas las noticias y reflexiones publicadas en los últimos años que denuncian abiertamente la falta de imparcialidad, rigurosidad y objetividad, característica de la cadena pública. De entre los cientos de artículos disponibles en Internet, podrían citarse a modo de ejemplo los siguientes: «Un día cualquiera en “la España que va como un tiro” de los telediarios de TVE» [en línea], disponible en: <<http://www.elplural.com/2014/08/19/un-dia-cualquiera-en-la-espana-que-va-como-un-tiro-de-los-telediarios-de-tve>> [Último acceso: 16/04/2017]; «Los trabajadores de TVE denuncian niveles de manipulación y censura informativa “sangrantes”» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/sociedad/Trabajadores\\_RTVE-manipulacion\\_informativa-denuncia\\_0\\_313918893.html](http://www.eldiario.es/sociedad/Trabajadores_RTVE-manipulacion_informativa-denuncia_0_313918893.html)> [Último acceso: 16/04/2017]; «Caballero: “Esta TVE es peor que la de

un motivo de peso para pensar que, más que *cambio*, lo que ocurrió a finales de los setenta en España fue en gran medida, y de forma encubierta, un proceso de continuación de muchos de los principios, prácticas y élites del régimen franquista<sup>158</sup>. A este respecto, no dejan de parecer curiosos hechos como que el primer presidente de la Democracia, Adolfo Suárez, quien fuese igualmente Gobernador Civil de Segovia (1968-1969) y Ministro-Secretario general del Movimiento (1975-1976), hubiese sido durante varios años Director General de Radiodifusión y Televisión (1969-1973). Un cargo que, cuanto menos, impregnaría al personaje de cierta conciencia, por no decir pleno conocimiento, sobre la responsabilidad, los objetivos y los mecanismos evidentes que poseen los medios informativos en el contexto de una dictadura. Parámetros que, como es lógico, resultaban diametralmente contrarios a los predominantes en modelos de televisión horizontales y comunitarios como los que Muntadas puso en marcha.

El respaldo por parte del pueblo español a la Constitución promulgada al año siguiente de *Barcelona Distrito Uno* coincidiría a nivel internacional con sucesos tan destacables como la promoción de una serie de reformas por parte de Deng Xiaoping en China, que darían pie al rápido crecimiento económico que ha vivido el país hasta la fecha (sin olvidar la continuación de la represión política, simbolizada con la trágica intervención del ejército en las manifestaciones de la Plaza Tian'anmen de 1989), o la

---

Urdaci”» [en línea], disponible en: <<http://www.publico.es/politica/caballero-tve-peor-urdaci.html>> [Último acceso: 16/04/2017]; «Cinco casos que explican cómo funciona la “redacción paralela” de los informativos de TVE» [en línea], disponible en: <<http://www.publico.es/politica/cinco-casos-explican-funciona-redaccion.html>> [Último acceso: 16/04/2017]; «Los periodistas de TVE denuncian la manipulación y la “redacción paralela” ante el Parlamento Europeo» [en línea], disponible en: <[http://www.infolibre.es/noticias/medios/2015/04/10/los\\_periodistas\\_tve\\_llevan\\_manipulacion\\_redaccion\\_paralela\\_ante\\_parlamento\\_europeo\\_31167\\_1027.html](http://www.infolibre.es/noticias/medios/2015/04/10/los_periodistas_tve_llevan_manipulacion_redaccion_paralela_ante_parlamento_europeo_31167_1027.html)> [Último acceso: 16/04/2017]; «11 ejemplos de manipulación reciente en los Informativos de TVE» [en línea], disponible en: <[http://www.huffingtonpost.es/2015/06/02/manipulacion-informativos\\_n\\_7491510.html](http://www.huffingtonpost.es/2015/06/02/manipulacion-informativos_n_7491510.html)> [Último acceso: 16/04/2017]; «Rosa María Calaf: “No están todas las voces en RTVE”» [en línea], disponible en: <[http://www.infolibre.es/noticias/politica/2015/11/25/rosa\\_maria\\_calaf\\_quot\\_estan\\_todas\\_las\\_voces\\_rtve\\_quot\\_41296\\_1012.html](http://www.infolibre.es/noticias/politica/2015/11/25/rosa_maria_calaf_quot_estan_todas_las_voces_rtve_quot_41296_1012.html)> [Último acceso: 16/04/2017]; o «El Consejo de Informativos de RTVE pide la destitución del presidente del ente público» [en línea], disponible en: <[http://www.huffingtonpost.es/2016/01/21/consejo-informativos-rtve\\_n\\_9041774.html](http://www.huffingtonpost.es/2016/01/21/consejo-informativos-rtve_n_9041774.html)> [Último acceso: 16/04/2017].

<sup>158</sup> Para comprender este planteamiento pueden resultar especialmente útiles las visualizaciones de «Érase una vez la transición» (2014) (disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=724kr9sihE8>> [Último acceso: 16/04/2017]), una de las entregas del programa de debate político *Fort Apache*, dirigido por Pablo Iglesias, y del falso documental *Operación Palace* (2014) (disponible en: <[http://www.dailymotion.com/video/x1d6xpi\\_operacion-palace-completo\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x1d6xpi_operacion-palace-completo_news)> [Último acceso: 16/04/2017]) dirigido por Jordi Évole, cuya emisión, que buscaba reivindicar la necesidad de una reflexión crítica sobre la lectura hegemónica del intento de golpe de Estado de 1981, el 23-F, supuso un gran revuelo en la opinión pública, sobre todo a través de las redes sociales de Internet.

muerte del Papa Juan Pablo I tras 33 días de pontificado, con el consiguiente relevo de Karol Wojtyła, una de las figuras mediáticas más influyentes del siglo XX, referente fundamental del anticomunismo. En general, habían sido muchas las transformaciones, de consecuencias ambiguas, acontecidas en la década posterior al estallido del Mayo Francés y sus movimientos vecinos. En estos sucesos se establecieron las bases para el desarrollo de lo que vendría a denominarse la «Nueva Izquierda», movimiento crítico tanto con el capitalismo occidental como con el socialismo del Este, distanciándose de Rusia y de la lucha revolucionaria, pero conforme –y aquí vendría su gran contradicción– con las democracias liberales y el progreso científico según ha sido entendido por estas últimas. Entre traiciones, acusaciones, frustraciones, mitificaciones (de las guerrillas latinoamericanas, por ejemplo), las ideologías europeas supuestamente contrarias al neoliberalismo predominante han sido relegadas a luchas demasiado concretas y pacíficas como para suponer una amenaza real (ecológicas, contra el hambre, manifestaciones contra la militarización y los conflictos bélicos, etc.). En este contexto plagado de protestas colectivas y concretas, pero sin apenas trascendencia, Muntadas optaría por promover otra forma de protestar mediante la instalación de otro modo de hacer. Sobre alternativas a la incipiente *homogeneización ideológica* versaría precisamente *On Subjectivity*, una forma original de abordar el terreno de la *doxa* para problematizar el de la *episteme*.

Este otro hito de la trayectoria de Muntadas, realizado ahora al otro lado del Atlántico durante una provechosa y duradera estancia en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology (MIT), fue inaugurado en el marco de una exposición celebrada en la Hayden Gallery en 1978. Como declara su propio título, en esta propuesta el autor dirigiría directamente su foco de atención hacia la idea de «subjetividad crítica» y en todas las implicaciones participativas que puede llevar asociadas dentro de un proceso de creación artística tan particular como el suyo. El propio Muntadas relataba en qué consistió técnica y conceptualmente este proyecto en un texto titulado «Sobre los mecanismos invisibles», donde formulaba las dos preguntas de las que partía su trabajo: «¿De qué manera nos vemos condicionados por la información que deciden darnos las compañías? Y ¿cómo decidimos interpretar lo que vemos?» (1980b: 266). A partir de aquí, el proyecto se apoyó básicamente en dos tipos de materiales: un primer tipo, titulado *On Subjectivity: Fifty Photographs from The Best of LIFE*, consistente en cincuenta fotografías periodísticas seleccionadas de un número espe-

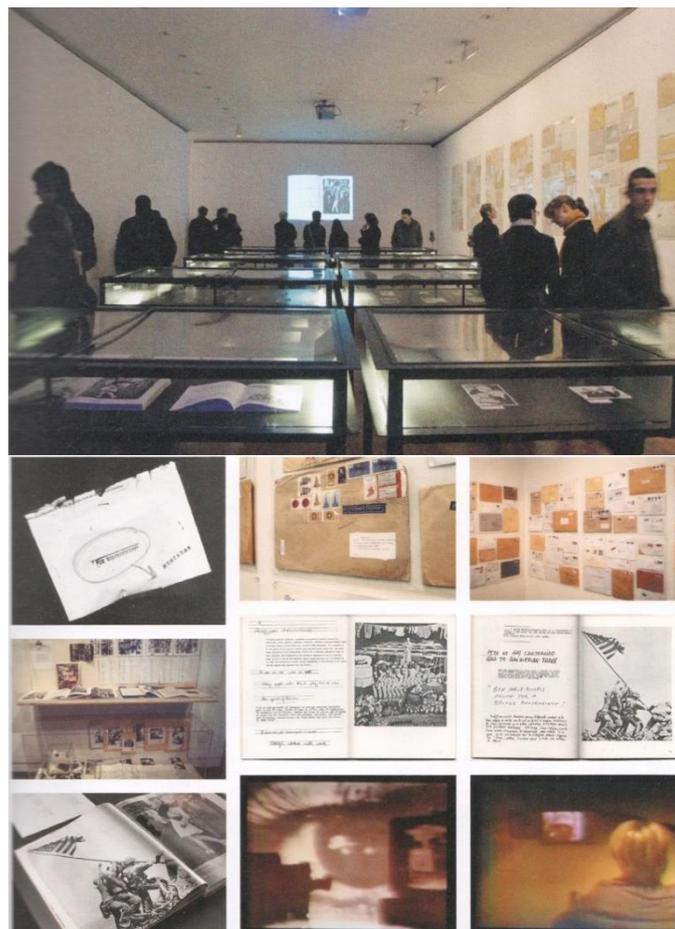
cial de la emblemática revista *LIFE* (*The Best of LIFE*) y, un segundo, un vídeo titulado *On Subjectivity: About TV (a videotape)* de unos cincuenta minutos de duración. Respecto al primer elemento, Muntadas justificaba su azarosa elección en base a la importancia que en él adquieren las fotografías de todo tipo –algunas de los temas más banales– tanto desde el punto de vista estético como testimonial, relacionado concretamente a la actualidad más reciente; en cuanto al segundo, parece ser que el autor recurrió a él con el fin de confrontar de algún modo sus mecanismos con los del medio fotográfico. Una vez más la idea de *confrontación*, en este caso, bajo la forma que un diálogo intermedial entre dos ensayos.

En primer lugar, de cada una de las fotografías seleccionadas se harían cinco copias que serían enviadas a cinco personas diferentes (de distintos países, ocupaciones, etc.), llegándose a un total de doscientos cincuenta participantes. Cada una de estos, por su parte, debía imaginar y anotar un título sugerido por la imagen que le había tocado: «Cada imagen –decía Muntadas– tiene una lectura diferente para cada persona; cada imagen tiene un número infinito de interpretaciones. Cada uno de los significados que se atribuye a una imagen es el resultado del conocimiento, la personalidad y las influencias recibidas individualmente por cada persona (*background*, información, etc.)» (1980b: 266). Como comentaba Robert Morgan a propósito de este trabajo (1985), uno de sus aspectos más interesantes era el propio hecho de interpretar una serie de imágenes fotoperiodísticas –pretendidamente objetivas– en un ámbito tan subjetivo y libre como el de la creación artística. Las conclusiones de esta experiencia se concretaron en una publicación en la que se reproducían todas las fotografías con sus correspondientes epígrafes y comentarios redactados por los participantes, un conjunto de textos que fueron reproducidos tal cual habían llegado, con sus mismas grafías, idiomas, etc., aunque desposeídos de sus respectivas firmas, que fueron desplazadas a la parte final del libro con el objetivo de dar todo el protagonismo posible a las ideas, por encima de cualquier intento de protagonismo subjetivo (véase Muntadas, 1978). Asimismo, el hecho de que cada comentario implicase una interpretación condicionada por un contexto distinto, fue simbolizado por una marca negra estampada en la cubierta del documento. Se trataba, pues, de un trabajo a medio camino entre el juego de la experiencia estética y la encuesta de las ciencias sociales, en el que, en todo caso, no se planteaba ninguna conclusión, sino que los resultados se mantenían abiertos a nuevos posibles lectores.

En cuanto al segundo de los ensayos, correspondiente a la propuesta videográfica, cabría decir que, acorde con la actitud crítica que por definición le fue conferida al videoarte en sus orígenes, esta consiste efectivamente en un documento *meta-televisivo* o –quizá como consecuencia de esto– directamente *anti-televisivo*. Una pieza que cuestiona, ya no solo los mecanismos mediante los cuales la televisión intenta implantar ciertos códigos de percepción entre los individuos, ni siquiera el modo en que la gente interpreta ciertos estímulos e informaciones visuales, sino sobre todo las formas en que estos se distribuyen y articulan: «En parte –decía Muntadas– son fragmentos entresacados de los propios programas de televisión y las reacciones u opiniones de diferentes personas ante la televisión, y en parte es también una reflexión sobre la televisión como medio» (1980b: 267). Una doble dimensión que era apelada desde una narrativa densa, a modo de *collage* interactivo, y desde una perspectiva cuyo movimiento oscilaba, exteriormente, en torno a un televisor encendido, como si se le diera al espectador la posibilidad de convertirse por un momento en aquel Picasso cubista observando –y en este caso también *escuchando*– una pieza de bulto redondo en todos sus ángulos, pero también, interiormente, a través de una consecución de extractos de programas televisivos de todos los géneros: noticiarios, westerns, anuncios de diversos productos, deportivos, películas de ciencia ficción, etc. Una serie de clips que incluían metáforas y definiciones académicas de los conceptos de *subjetividad* y *objetividad*, así como diferentes testimonios personales sobre la *caja tonta* y una toma del propio autor en pleno proceso de grabación. Finalmente, en este detritus visual no podían faltar algunas referencias fugaces a la historia del arte, tales como el ojo que homenajea al film *el Hombre de la cámara* (1928) del documentalista soviético Dziga Vertov.

En la opinión de Morgan, esta segunda parte de la obra se centraría específicamente en la relación del artista con la información televisiva *aleatoria*, de forma que «el espectador actúa en este caso como un intruso en este espectáculo dual, como una tercera persona que interviene sobre un diálogo ya escrito» (1985: 11), tratándose por tanto de un segundo nivel interpretativo, propio de una *subjetividad crítica* y acorde con la experiencia estética de la fórmula *ready-made*. También en esta línea se expresaba Rodrigo Alonso, al afirmar que una vez «enfrentado a la omnipresencia de la imagen televisiva, el mundo pasa a transformarse en un segundo universo artificial (...), donde las coordenadas espacio-temporales tienden a reconfigurarse según leyes diferentes a las cotidianas» (1997: s. p.). Aún más acertada estaría en este sentido Kathy Rae Huffman al per-

catarse de que «la cinta es algo más que un “menú” de programas y de que estas secuencias, caras y bandas sonoras que nos resultan familiares aparecen descontextualizadas de una manera tal que va más allá de la simple apropiación, para remitirnos sinies-tramente a nuestro propio comportamiento como espectadores» (1985: 33). Se trataba pues de ofrecer una apertura tal del problema –más que la que plantean ya de por sí los productos mediáticos (Rosales, 2002: 241)– que, reubicando la cuestión en el propio lugar del consumidor de imágenes mediáticas, e incluyendo la colaboración imprescindible de este, consiguiera desarrollar una reflexión metalingüística sobre el lenguaje televisivo. Esta sería, en definitiva, la manera en que *On Subjectivity* plantea una pregunta acerca de lo que John Searle identificase como el «*background*» en su particular ontología de la realidad social (1997, 2001, 2010), el trasfondo, ese *sentido común* compartido por una misma sociedad, aquello que Jauss denominó «horizonte de expectativas» y Foucault «régimen de verdad».



**Fig. 8.** *On Subjectivity* (Cambridge, Massachussets, 1978).

Atendiendo a trabajos como los anteriores, resulta evidente que el posicionamiento crítico de Muntadas ha tenido como objeto de especial interés la televisión y su capacidad para intervenir en la vida diaria de las personas: «Hace ya años –dijo Ina Blom– que Muntadas se dedica a ver la televisión por nosotros. O más concretamente, la vigila de cerca en nuestro nombre» (2011: 86). En su fácil asimilación, según el autor, reside precisamente la diferencia respecto al cine: si por lo general aún se sigue percibiendo esta última expresión como un fenómeno artístico relativamente autónomo, separado del individuo en base a la existencia de sus propios lugares físicos de recepción –aunque cada vez menos (las salas de cine son ya un espacio más dentro de los grandes complejos comerciales, y las televisiones, por su parte, se fabrican con un cada vez mayor número de pulgadas y se oyen mejor gracias a sofisticados equipos *home theater*)<sup>159</sup>–, lo cierto es que sin la televisión, poseedora de un estatus ontológico y de unas temporalidades diferentes, no existiría directamente la realidad cotidiana tal y como es hoy concebida, de forma simulada: «La información “en tiempo real” –comentaba Baudrillard– se sitúa en un espacio completamente irreal, que muestra por fin la imagen de la televisión pura, inútil, instantánea, en el que se pone de manifiesto su función primordial, que consiste en llenar el vacío, el colmar el agujero de la pantalla del televisor a través del cual se esfuma la sustancia del acontecimiento» (1991b: 22).

El característico potencial simulador de la televisión –operativo a nivel político, económico y psicológico–, a través, no solo de sus contenidos, sino también de su temporalidad acelerada, fragmentada y publicitaria, pareciera fomentar la pasividad, la banalidad y el alejamiento del movimiento real de la naturaleza humana. La sutilidad con la que ha sido introducida en el ámbito privado se refleja en lo social en el establecimiento de unos parámetros de comportamiento colectivo muy determinados, tan interiorizados que resultan prácticamente imposibles de identificar, quizá, como señalara Marcuse, porque antes de intentarlo siquiera sería necesario relativizarlos: «Nuestra insistencia en la profundidad y eficacia de esos controles –decía el autor– está sujeta a la objeción de que le damos demasiada importancia al poder de adoctrinamiento de los

---

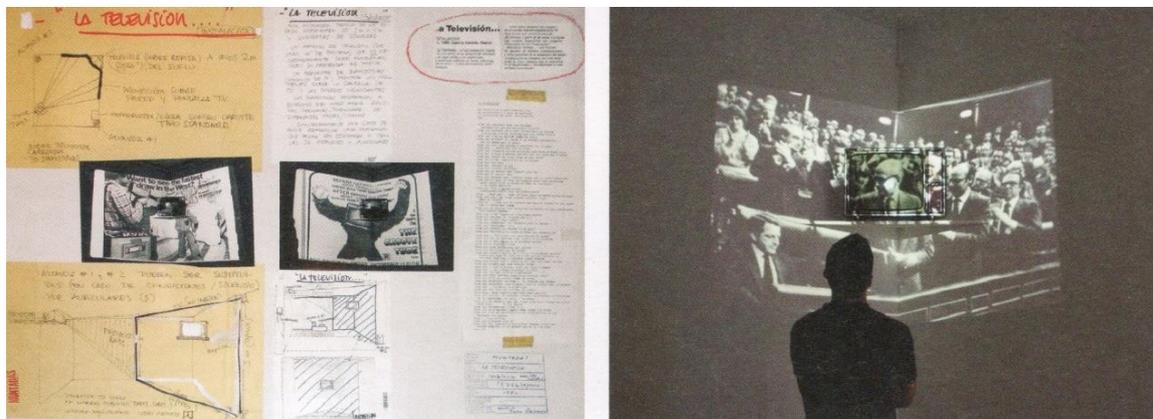
<sup>159</sup> Desde la perspectiva actual resulta doblemente interesante recordar las palabras pronunciadas por Adorno y Horkheimer en el contexto protohistórico de la televisión: «La sinfonía se convierte en un premio por el hecho de escuchar la radio, y si la técnica tuviese su propia voluntad, el cine sería ya ofrecido a domicilio a ejemplo de la radio. También él se desarrolla en dirección al “sistema comercial”. La televisión indica el camino de una evolución que fácilmente podría llevar a los hermanos Warner a la posición –sin duda, nada agradable para ellos– de músicos de cámara y defensores de la cultura tradicional» ([1947b] 1998: 206).

mass-media, y de que la gente por sí misma sentiría y satisfaría las necesidades que hoy le son impuestas. Pero tal objeción no es válida» ([1954] 1993: 38). Solo desde esta perspectiva puede comprenderse el particular tratamiento que Muntadas hace del *media landscape*, un abordaje que, coincidiendo con el nivel de apertura semántica que permite la práctica artística contemporánea, atiende a dicha esfera siempre en relación a otras. De ello se deriva el hecho de que, como problemas concretos, de entre los temas trabajados por Muntadas, no solo se encuentren las paradojas de la recepción televisiva y la monitorización de las actividades diarias a la que supuestamente esta empuja, sino sobre todo el desarrollo de un tipo de metodología que permita a cada cual pensar por sí mismo dichas problemáticas en el mismo contexto en que tienen lugar. Aquí entraría lógicamente la proposición de esos modelos alternativos de creación e intercambio de información, vistos hace un momento, que permiten salir del *media landscape* por un momento para constatar la existencia de una gran variedad de factores que intervienen en sus procesos. Como argumentaba Marcuse:

El preconditionamiento no empieza con la producción masiva de la radio y la televisión y con la centralización de su control. La gente entra en esta etapa ya como receptáculos preconditionados desde mucho tiempo atrás; la diferencia decisiva reside en la disminución del contraste (o conflicto) entre lo dado y lo posible, entre las necesidades satisfechas y las necesidades por satisfacer. Y es aquí donde la llamada nivelación de las distinciones de clase revela su función ideológica. Si el trabajador y su jefe se divierten con el mismo programa de televisión y visitan los mismos lugares de recreo, si la mecanógrafa se viste tan elegantemente como la hija de su jefe, si el negro tiene un Cadillac, si todos leen el mismo periódico, esta asimilación indica, no la desaparición de las clases, sino la medida en que las necesidades y satisfacciones que sirven para la preservación del «sistema establecido» son compartidas por la población subyacente ([1954] 1993: 38).

El proyecto *La televisión*, cuya primera versión apareció en la exposición que Muntadas celebrase en la Galería Vandrés de Madrid en 1980, consiste, por ejemplo, en una instalación que incorpora un televisor apagado encima de una repisa ubicada, tal y como es frecuente en los establecimientos hosteleros más reducidos (por su obligado aprovechamiento del espacio), en uno de los rincones de la sala expositiva. Sobre la pantalla apagada del aparato se proyectan un total de ochenta diapositivas con imágenes proce-

dentos de la prensa y de diferentes anuncios publicitarios, mientras que, a modo de contrapunto sonoro, se oye de fondo la melodía de la sarcástica canción *La televisium* del cantante italiano Enzo Jannacci, interpretada en su particular dialecto<sup>160</sup>. En *La televisión*, Muntadas subvierte una vez más el funcionamiento del medio, convirtiendo en inservible un objeto al que se le suelen atribuir cualidades casi mágicas: «Sin sus componentes informacionales –decía Robert Morgan–, la TV queda enfatizada como objeto; la cultura comercial contemporánea es vista así como si emanara de lo que podríamos llamar, sin bromas, el místico tubo de rayos catódicos» (1985: 18). El aparato inerte y suspendido en el aire es literalmente decorado por brillantes imágenes de diapositivas que lo cubren. Estas instantáneas desbordan el marco de la pantalla dirigiéndose hacia las paredes de las que cuelga, representando de algún modo las limitaciones y contradicciones del discurso televisivo: «Aunque Muntadas –decía Morgan– haga abstracción de las características inherentes a la TV y otros media a fin de formular una fenomenología esencial de la recepción –un *eidós* de la interreceptividad–, su atención se detiene en los atributos formales y técnicos de estos media solo como un apéndice y contrapeso de su simultánea distribución de contenido» (1985: 11).



**Fig. 9.** *La televisión* (Madrid, 1980).

Dentro de esta misma reflexión sobre el funcionamiento y los límites de la televisión, *Personal/Public*, del mismo año que el anterior proyecto, incorpora una paradoja más: la de la información sensorial que se convierte en pública mediante la televisión y,

<sup>160</sup> La transcripción de la letra se encuentra en el catálogo de la exposición *Ideas i actituds*, comisariada por Pilar Parcerisas (VV. AA., 1992b: 173).

a la inversa, la de la información pública que deviene privada a través de la interpretación de cada individuo. En el caso de este, surgido con motivo de una exposición celebrada en la famosa sala The Kitchen de Nueva York, la instalación se compone de una silla que debe ser ocupada por el espectador, quien se enfrenta a dos monitores colocados en un panel. Cada uno de estos, situados entre un calendario y un reloj, reproducen respectivamente la imagen del propio espectador a tiempo real, registrada mediante una cámara oculta y en circuito cerrado («*personal/public*»), y la programación de un canal televisivo cualquiera («*public/personal*»). Pese a no ser de los trabajos más comentados de Muntadas, tanto este como el anterior poseen un gran interés en la medida en que, a partir de una nueva deconstrucción del medio televisivo (en su funcionamiento interno en *La televisión* y en su funcionamiento externo –en relación al espectador– en *Personal/Public*), así como a una especie de descontextualización del espacio de consumo televisivo por excelencia (el hogar), penetran un poco más en la complejidad del *media landscape*. Después de todo, fueron los proyectos que vendrían a partir de este período los que terminaron de consolidar al autor como una de las figuras más importantes del *media art* a nivel internacional. Al respecto de las estrategias empleadas en ellos, cabría destacar el carácter intermedial del dispositivo multimedia diseñado, así como el grado de apertura conceptual que contemplan, conectando con otros proyectos de Muntadas: la primera de ellas, consolida la relación entre información y publicidad como un objeto de investigación; la segunda, recupera la doble dimensión crítica hacia el proceso de recepción de la televisión, esta vez contando con la imagen del propio espectador. En este sentido, podría decirse que ambas obras invitan a seguir reflexionando, no solo sobre la unidireccionalidad del medio televisivo, sino también sobre la monitorización de todo tipo de actividades (planeadas en casos extremos según el horario de la propia programación televisiva) y la pasividad crítica a la que relega en la vida cotidiana de los individuos.



**Fig. 10.** *Personal/Public* (Nueva York, 1980).

Como si se tratase de un paso más en la revelación de todas estas cuestiones, la videoinstalación titulada *Credits*, realizada para Los Angeles Contemporary Exhibition de 1984, supondría una verdadera inmersión en la economía política del *media landscape*. Como su propio nombre indica, la propuesta consiste en la proyección de lo que parece ser una serie infinita de títulos de créditos (aunque el vídeo dura 25 minutos), en un televisor ubicado en un mueble junto con otros objetos domésticos, tales como una lámpara, libros, etc. El *collage* audiovisual casi azaroso que se muestra incorpora más de treinta fragmentos finales de películas y programas de televisión, incluyendo elementos como sus correspondientes melodías musicales, logotipos y tipografías, efectos visuales, de entre los que destaca la jerarquización de los propios responsables, instituciones o trabajadores de los productos mediáticos: «Se intuía y percibía —explicaba Muntadas— el carácter de los diferentes programas a través de los títulos de crédito, que no solo eran comentarios a unos valores de producción, sino también múltiples referencias del qué, quién y el cómo las imágenes están hechas y producidas, y de todo lo que está detrás de cualquier producción» (1997c: 6). El objeto de estudio aquí es pues un tipo de información que puede resultar verdaderamente útil para comprender las relaciones de poder que configuran desde la sombra algunos de los contenidos más importantes de la esfera mediática pero que, sin embargo, resulta ser prácticamente indiferente a ojos del espectador —«*Wallpaper TV*» la llama Muntadas—. Paradójicamente, decía Rosales, «el carácter colectivo e impersonal, no ya de la producción sino de estas formas comunicativas en general, actúa como un velo que borra de cara al receptor la importancia de ese dato. El programa no es anónimo en el sentido literal del término, evidentemente; pero dentro de la relación comunicativa se sitúa como si lo fuese» (2002: 110). El objetivo de

Muntadas, en este sentido, no es otro que el de deconstruir el contexto de producción del discurso televisivo a partir de una llamada de atención sobre cierta información que, aunque está ahí, pasa desapercibida: «El único espacio –mantenía Alonso– que no parece compartir ni mercantil ni estilísticamente los lineamientos comerciales es precisamente el de los créditos; de ahí la rapidez con que atraviesan la pantalla –haciéndose muchas veces ilegibles– o la escasa importancia que les atribuye el espectador, que suele aprovechar la ocasión para distraer su atención de la pantalla» (1997: s. p.).



**Fig. 11.** Credits (Los Angeles, 1984).

Pero del mismo modo que la deconstrucción del *media landscape* revela la forma en que este genera y gestiona su propia narratividad, sus propios tiempos, también la deconstrucción de los espacios en que a menudo se despliega contribuye a delatar sus particulares mecanismos de producción y difusión de informaciones. El espacio televisivo es desde luego uno de ellos, y también el lugar que ocupan los anuncios en la prensa. Sin embargo, si hay un ámbito donde el cronotopo específico del *media landscape* se deja ver con mayor nitidez, ese es sin duda el del contexto urbano: en las grandes ciudades, los límites entre los lugares físicos y los lugares del *media landscape* se hacen, casi por definición, prácticamente irreconocibles. Una circunstancia que, según Rodrigo Alonso, produciría dos categorías de espacio medial aparentemente contrapuestas: «por un lado, construcciones y representaciones espaciales “neutras” desprovistas de referen-

cias históricas y/o topológicas específicas; por otro, espacios sobredeterminados por sus representaciones y que parecen llevar una vida paralela a partir de su inserción en la retórica discursiva de los medios» (1997: s. p.). Dos niveles que, en realidad, parecen terminar coexistiendo la mayoría de las veces por medio de un vaciamiento semántico de lugares que hasta entonces habían guardado un determinado significado. Conectando una vez más con las ideas de Debord y de Baudrillard, lo que permite hablar de la aparición de un tipo de *arquitectura mediática*, «hiperreal» por definición, es justamente el desplazamiento de la arquitectura a ese mismo flujo continuo del espectáculo en que los signos conviven fusionándose, por tanto, anulándose mutuamente, y, sobre todo, seduciendo: «El lenguaje del espectáculo está hecho con los signos de la producción imperante que son, a su vez, la finalidad última de tal producción» (Debord, [1967] 2010: 39).

La intervención *Media Eyes* de septiembre de 1981 puede ofrecer algunas claves al respecto. Llevada a cabo durante la decisiva estadía de Muntadas en el MIT, esta tuvo lugar en una céntrica y transitada calle de una zona de negocios de Cambridge, en Massachusetts, con la colaboración de la fotógrafa Anne Bray. Básicamente, la propuesta consistió en la manipulación de un cartel publicitario allí existente, encima de un restaurante chino, donde se colocó una composición que consistía en el primer plano de un rostro anónimo con gafas de sol, bajo el cual podía leerse, en letras rojas, la pregunta: «What are we looking at?». Lo más interesante, y a lo que apelaba precisamente dicha pregunta, ocurría dentro de los cristales: durante el día se observaban las superficies completamente blancas, planas y opacas; durante la noche, se proyectaban por detrás imágenes en diapositivas procedentes del terreno publicitario (dos carros simultáneos de 80 diapositivas que duraban unos veinte segundos cada una). Las imágenes, como contaba Muntadas, eran concretamente fragmentos de fotos de medios masivos que subrayaban especialmente la naturaleza fragmentaria de la publicidad (1997b). A grandes rasgos, podría decirse que el propio uso de uno de los soportes físicos del mobiliario urbano más característicos, una típica valla publicitaria, permitía explorar de primera mano el proceso de producción de imágenes simbólicas y sus insistentes proclamas.



Fig. 12. *Media Eyes* (1981).

De esta forma, podría afirmarse que, sin ser un anuncio, sino más bien lo contrario, y aunque esta vez su mensaje no fuera nada convencional, el misterioso personaje atraía la mirada del espectador: invitaba a la interrogación a la vez que interrogaba, pedía explicaciones a los viandantes; «quizá esta pieza –decía Robert Morgan– sea la más próxima a la pesadilla orwelliana del estado despótico, en la medida en que los espectadores, a ras de suelo, se ven sometidos a la autoridad elevada de los media impresos» (1985: 20). Lo que pretendía Muntadas con esta intrusión forzosa en el *media landscape* era precisamente crear una sensación distinta a la que por lo general despiertan los soportes publicitarios, ya fuera desafección, desilusión o incluso paranoia. Un problema que, como comentaba Morgan, presentaría dos formas de ser abordado: el cinismo o la resistencia. La primera, en la estela nietzscheana, aceptaría los media como celebración de un alocamiento deliberado; la segunda, que el autor relacionaba con el existencialismo camusiano, sería la encarnada por el propio Muntadas: la «opción donde el observador renuncia libremente al papel del espectador (*no-ser*) y, como consecuencia de ello, toma un papel activamente comprometido mediante un examen o investigación concienzuda de la estructura de poder que modela la publicidad» (1985: 20), dando lugar a

un tipo de resistencia que no renuncia a una superación crítica de la propia dicotomía *negación-aceptación* de la sociedad de consumo.

Junto a *Media Eyes*, *This Is Not An Advertisement* supone otro genuino intento de intromisión en la dimensión urbana del *media landscape*. Un proyecto de 1985 que tuvo lugar en el emblemático Times Square neoyorquino en el marco de un programa para artistas, titulado *Messages to the Public* y financiado por la Public Art Fund, consistente en intervenciones en la pantalla luminosa *Spectacolor* de 72 m<sup>2</sup>, instalada en el histórico edificio One Times Square. A grandes rasgos, el proyecto de Muntadas, un vídeo de cincuenta segundos realizado por ordenador y que se intercalaba cada veinte minutos con los anuncios convencionales, constituía una versión amplificada y desarrollada a pie de calle –fuera por tanto del hasta cierto punto hermético espacio expositivo– de la pieza *Slogans*, vista anteriormente: a la proyección de la frase que da título a la obra, le seguirían de forma intercalada su propia negación –«*This Is An Advertisement*»–, junto a las palabras «*Subliminal*», «*Fragmentation*» y «*Speed*» –que también recuerdan a *Media Ecology Ads*–, las cuales devenían progresivamente en un mosaico de color conforme las letras iban aumentando de tamaño y modificando su velocidad de aparición y desaparición. Un tratamiento muy parecido al que Mondrian aplicase a sus famosas composiciones tras llegar, casualmente, también a Nueva York (así surgiría la serie *Broadway Woogie-Boogie*). En el caso de Muntadas, esta fragmentación llevaba al anuncio hasta una total disolución semántica, en pos de su implosión y disolución en el resto de signos del paisaje urbano. Se trataba, en otras palabras, de someter una vez más el vaciado del espectáculo al vaciado del filtro crítico de Muntadas, con el fin de desenmascarar la contradicción real que existía en los anuncios. Como decía Marchán Fiz: «Si el paisaje de Times Square reenvía al espectáculo de un *media landscape* vociferante, el de Muntadas se proyecta sobre el telón de fondo de un espectáculo subliminal que se gesta en el contraste entre el gesto del texto y la desbordante escala del contexto urbano» (2011: 163).

Lo más interesante era sin duda la elección de un enunciado como «*This Is Not an Advertisement*», de evidentes connotaciones magritianas, como *leitmotiv* de la pieza. En la línea de la ampliación reflexiva de Magritte realizada por Foucault a propósito del célebre *Ceci n'est pas une pipe*, perteneciente a la serie *La trahison des images* (1928-1929) del pintor belga, Muntadas también ubicaba su interés crítico en las convenciones culturales que determinan las correspondencias entre texto e imagen, en este caso en el

contexto urbano. Como explicase en *Las palabras y las cosas* (1966), para Foucault la modernidad supondría una ruptura crucial entre la organización divina y armoniosa del mundo y la escritura, entendida esta como transcripción del mundo. Las relaciones de *similitud* darían paso entonces a las relaciones de mera *semejanza*, del *como si...*, y Muntadas, al igual que Magritte, es precisamente un poeta que indaga en los constantes intercambios simbólicos, por no decir en la *arbitrariedad de los signos*. El tipo de trabajo de ambos autores, juegos wittgensteinianos, es el que sirve a Foucault para ejemplificar su premisa de que todo está condicionado culturalmente; tanto Magritte como Muntadas, después de todo, exigen tal amplitud de miras ante sus respectivas obras que preferirían lecturas *erróneas* a lecturas *convencionales*. Así, por ejemplo, parafraseando uno de los comentarios de Foucault a Magritte ([1973] 1997: 31-32), podría convenirse que: *lo extraño de este anuncio no es la «contradicción» entre el rótulo y el luminoso. Por una simple razón: tan solo podría haber contradicción entre dos enunciados, o en el interior de un solo y mismo enunciado. (...) Ese enunciado –el de This Is Not An Advertisement– es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que el texto que representa un anuncio no es un anuncio. Lo inquietante sería, en todo caso, lo inevitable que resulta al viandante relacionar el texto con el luminoso en que se reproduce.*

Justo en este punto se deduce que la estrategia empleada aquí por Muntadas no consiste sino en la deconstrucción de *lo semejante*: si bien «la similitud –como dijo Foucault– hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar» ([1973] 1997: 64), establecida por Muntadas con el mantenimiento de las correspondencias entre un anuncio, otro y el marco físico y de representatividad en que ambos operan –el *media landscape*– (siendo precisamente esto lo que permite designar a un anuncio como tal), lo cierto es que al introducir un signo contradictorio en el mismo marco de signos consigue al fin revelar el verdadero funcionamiento del *media landscape*. Muntadas, en otras palabras, evita el discurso afirmativo en que se apoya la semejanza, desestabilizándolo por medio de un juego *antienunciativo*, desarticulador de toda correspondencia entre el signo y lo que debiera representar, y, al contrario, visibilizador del régimen de simulación en que consiste tal discurso: *un anuncio que no es un anuncio no es un anuncio ni un símbolo, ni alberga valor de uso alguno, sino una perversión del simulacro, del régimen de mero intercambio del que participan los anuncios*. Este es, en esencia, el planteamiento defendido por Baudrillard en su *Crítica de la economía política del signo* ([1972] 2007), continuador de *El sistema de los objetos* (1969).



Fig. 13. *This Is Not an Advertisement* (Nueva York, 1985).

A partir de estas propuestas, lo cierto es que serían muchos los proyectos que Muntadas desarrollaría tomando como punto de partida la arquitectura –buenos ejemplos de ello son *Yesterday/Today/Tomorrow* (1978), *Media Hostages* (1985) o *City Museum* (1991)–, vinculándola en la gran mayoría de ocasiones al *media landscape*. En esta línea de investigación, *Media Sites/Media Monuments* destaca especialmente por funcionar como nexo entre una reflexión sobre el paisaje mediático, que hasta ahora se habría mostrado en base a una serie de características y fenómenos más o menos intrínsecos, y una reflexión sobre el papel social de la arquitectura y los monumentos públicos, a partir de la influencia de ambos elementos en el urbanismo de las ciudades. Concretamente, el tema fundamental que Muntadas plantearía en esta última propuesta sería precisamente el del papel jugado por los media en la asimilación de los monumentos como hitos representativos de la ciudad. Iniciado en Washington en 1982, con una exposición en el Washington Project for the Arts, *Media Sites/Media Monuments* constituye uno de esos proyectos que el artista ha creído oportuno desarrollar en varias ciudades del mun-

do: también en Budapest (Ludwig Museum, 1998) y en Buenos Aires (Espacio Fundación Telefónica, 2007). En el caso de Washington, ciudad especialmente sensible al impacto de los símbolos del poder, esta fue concebida por Muntadas como un conjunto monumental en sí mismo, consecuencia, como puede 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» (citado por Christ, [1982b] 2002: 376).

En primer lugar, el proyecto 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 quiere acordarse*. Toda esta documentación visual es además completada 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 elegido su carácter conmemorativo; es, en otras palabras, la pervivencia de la noticia por medio del medio fotográfico lo que hace que en la actualidad se pueda seguir considerando el hecho en relación a los lugares y, por consiguiente, la posibilidad de constituir lo que Muntadas denomina un «*media site*». Como recogía Eugeni Bonet con motivo de la exposición en el WPA, el autor completaría el proyecto con la organización de una visita guiada en bus turístico —a modo de *performance*, según afirmaba él mismo— 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),...; «monumentos virtuales que ni siquiera hace falta erigir, postales-recuerdo de eventos que se prefieren olvidar» (1988: 33). Muntadas utilizaba así el recuerdo, no como evocación memorística, sino en este caso como traducción que toma como canal los medios técnicos y habita los espacios que tradicionalmente habían estado asociados a la experiencia directa. Y del mismo modo

consideraba 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» (citado por Christ, [1982b] 2002: 376). Para ello, tras una etapa previa de ardua documentación en archivos, el autor recurriría a una idea expandida de *montaje* que considera la utilización de materiales procedentes de distintos momentos en el tiempo, una fase final de posproducción en la que tendría especialmente en cuenta el factor visual a la hora de seleccionar las imágenes y colocarlas en el marco definitivo. Paralelo a este proceso, cabría señalar que existía además la opción para los espectadores de conseguir estas composiciones en formato postal, hecho que expandía aún más el marco reflexivo de la pieza y cuyas connotaciones benjaminianas resultan evidentes:

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 postal (Muntadas, citado por Christ, [1982b], 2002: 376).

Como argüía Estrella de Diego aludiendo a las *siete maravillas del mundo antiguo*, no es sino la ausencia de este tipo de monumentos lo que aviva hoy la imaginación y «nos seduce y nos fascina como colectivo»: «La nostalgia –decía la autora– es la quinaesencia del deseo sin objeto último, de lo extinguido, del pasado; aquello que va buscando también el turista en cada viaje organizado al correr, incluso en medio de la acumulación absurda de estereotipos, tras las huellas del tiempo que atenaza implacable» (2014: 167). Del mismo modo, los monumentos ausentes o que nunca existieron son convertidos por Muntadas, quien se apropia de la lógica del turismo para su causa, en elementos de «una ceremonia de consuelo, la que nos libera de la presión del consumo, la que crea la ilusión de haber llegado allí por motivos más nobles, como el duelo en las Torres Gemelas o los museos en torno a los campos de exterminio. Es la pasión de necesitar lo que falta, ya que es el relato donde se impulsa la vida del ser humano –sin pérdida no hay relato» (De Diego, 2014: 173). A esta pasión apela precisamente Muntadas en un proyecto cuya principal singularidad reside, además de en su propio proceso creativo, en su advertencia final sobre las *ciudades mediáticas*: los monumentos, al

igual que las antiguas maravillas, tampoco tienen por qué estar a la vista de los visitantes, sino que son sencillamente conformados en la mente de cada individuo a partir de informaciones que, aunque hasta el momento quizá no hayan sido contempladas por los media, podrían ser extraídas a partir de un uso alternativo de estos. 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» (2011: 164). Un tipo de monumento que, precisamente por ocultarse en el olvido, fomenta un *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 unas imágenes que, aunque no prosperaron en el tiempo, tuvieron detrás una experiencia real por las que valdría la pena tenerlas presente. Aquellos que hoy, por ejemplo, visitan el complejo del World Trade Center lo hacen, primero, buscando una ausencia que les resulta propia –porque pertenece al mismo discurso en relación al cual piensan y actúan– y, segundo, intentando despejar todas aquellas dudas que una información alternativa como la que les ha aportado Internet puede generar en sus respectivas mentes. Así pues, contra el próspero modelo neoliberal de las *ciudades-parques de atracciones* o de las *ciudades-museo*, *Media Sites/Media Monuments* parece adelantar la posibilidad de desarrollar un conocimiento responsable y crítico del entorno vivo. Como apuntase lúcida-mente Marchán Fiz, esta sería en definitiva la manera en que los lugares de la memoria se convierten en una incómoda «memoria de los lugares» de la mano de Muntadas (2011: 164)<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> En el texto «Muntadas. *On Translation: Spaces of Memory*» de Bartomeu Marí se halla un recorrido por proyectos como *Yesterday / Today / Tomorrow*, *Standard / Specific*, *DES / APARICIONS*, *Two Spaces*, *City Museum* o *Marseille, Mythes et Stéréotypes*, que complementa a la perfección la reflexión sobre *Media Sites / Media Monuments* ([2004] 2007: 309 y ss.)



**Fig. 14.** *Media Sites/Media Monuments* (1982-2007). Ejemplos de la versión argentina.

**5.2.2.- Lógica del neoliberalismo: N/S/E/O / Media Ecology Ads / Slogans / Free Trade? / On Translation: The Bank / Political Advertisement / The Board Room / The Limousine Project / Words: The Press Conference Room**

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 desempeñar (Augé, 2011: 144).

Las preguntas que podrían derivarse del interés por el *media landscape* en el trabajo de Muntadas serían muchas y variadas; quizá las primeras y más urgentes: ¿qué motivaciones residen tras esa suerte de *velo de Maya* telecomunicacional?, ¿cuáles son los principios funcionales y administrativos que inspiran su desarrollo?, ¿de qué tipo es su estructura organizativa?, ¿qué lugar ocupa el individuo dentro de su sistema productivo-receptivo?, ¿qué papel juega el Estado en su gestión?, etc. Sin embargo, todas ellas partirían de una presuposición bastante evidente: más allá de todas las relaciones entre el individuo y las tecnologías comunicacionales que puedan llegar a plantearse desde un punto de vista teórico, existe un elemento que funciona como *aglutinante total* de la

densa y heterogénea realidad, mediada precisamente por los soportes técnicos que el *media landscape* proporciona. Esta argamasa es, en una palabra, aquello que *mantiene convencidos* a los individuos de que lo mejor es comportarse –también ante los medios– de la manera en que la mayoría de ellos ya se comporta, aquello perfectamente confundible con el *sentido común* especialmente visible en un tipo de cultura *de masas*. Algo que, en definitiva, reúne lo pensable y lo decible dentro de un determinado contexto espaciotemporal y que fue ejemplificado a la perfección en el célebre monólogo inicial de la película *Trainspotting* (1996)<sup>162</sup>, aunque identificado ya con maestría por Roland Barthes a finales de los cincuenta en su magno ejercicio *semioclástico*, su obra *Mitologías*. Como decía el autor en el prólogo a la edición de 1970, lo que allí se encuentra es: «Por una parte una crítica ideológica dirigida al lenguaje de la llamada cultura de masa; por otra, un primer desmontaje semiológico de ese lenguaje. Acababa de leer a Saussure y, a partir de él, tuve la convicción de que si se consideraban las “representaciones colectivas” como sistemas de signos, podríamos alentar la esperanza de salir de la denuncia piadosa y dar cuenta *en detalle* de la mistificación que transforma la cultura pequeño-burguesa en naturaleza universal» ([1957] 1999: 5).

Entre la Crisis del Petróleo de 1973 y el declive del propio pensamiento y la cultura, de los *metarrelatos de legitimación del saber* –según diagnosticase Jean François Lyotard ([1979] 2012)–, surgiría un nuevo orden mundial a partir de un *reajuste* político a todos los niveles, tanto técnicos como epistemológicos. Una situación que sería descrita con especial perspicacia por autores como Daniel Bell, cuyos trabajos resultan verdaderamente reveladores de la naturaleza y profundidad de este. En concreto, el autor explicó los grandes cambios que habían comenzado a darse a partir de la Segunda Guerra Mundial, con el inicio de la hegemonía cultural estadounidense a nivel global, en términos de subordinación de las ideologías y la dialéctica de la historia al triunfo uni-

---

<sup>162</sup> «Elige la vida. Elige un empleo. Elige una carrera. Elige una familia. Elige un televisor grande que te cagas. Elige lavadoras, coches, equipos de compactdiscs y abrelatas eléctricos. Elige la salud: colesterol bajo y seguros dentales, elige pagar hipotecas a interés fijo, elige un piso piloto, elige a tus amigos. Elige ropa deportiva y maletas a juego. Elige pagar a plazos un traje de marca en una amplia gama de putos tejidos. Elige el bricolaje y pregúntate quien coño eres los domingos por la mañana. Elige sentarte en el puto sofá a ver teleconcursos que embotan la mente y aplastan el espíritu mientras llenas tu boca de puta comida basura. Elige pudrirte de viejo cagándote y meándote encima en un asilo miserable, siendo una carga para los niños egoístas y hechos polvo que has engendrado para reemplazarte. Elige tu futuro. Elige la vida. Pero, ¿por qué iba yo a querer hacer algo así? Yo elegí no elegir la vida. Yo elegí otra cosa, y las razones: No hay razones. ¿Quién necesita razones cuando tienes heroína? (...)» (*Trainspotting*, 1996).

versal de la democracia liberal y la economía de mercado capitalista. Este sería el origen de la consabida pérdida de peso de los Estados nacionales en la actualidad, pero sobre todo de un nuevo modelo de sociedad, «posindustrial», basado en la producción y comercialización de la información y el conocimiento ([1973] 1994)<sup>163</sup>. Según Bell, el capital humano y la educación serían a partir de aquellos momentos las nuevas fuerzas de transformación dentro de un marco cuyo funcionamiento, apoyado en las NTICs, parecería cada vez más distanciado o desviado de la lucha de clases marxista gracias, entre otros factores, al auge de la meritocracia. La posesión o no de estos dos elementos condicionaría en efecto el nivel de riqueza económica, que no obstante seguiría estando articulado en base a los principios modernos de eficiencia y *racionalidad funcional*. Asimismo, la cultura de este nuevo escenario histórico, hedonista y consumista –debido precisamente a su novedosa estructura socioeconómica–, estaría marcada por la ambigüedad, la visceralidad, el individualismo y la gratificación personal, etc. Una serie de características, perfectamente analizadas por autores como Frederic Jameson ([1984] 1995)<sup>164</sup> o David Harvey ([1990] 1998) (artífices, en gran parte, del establecimiento de las líneas teóricas maestras sobre la posmodernidad), causantes de al menos tres novedades cruciales a nivel político: por un lado, la formulación de un diagnóstico aparentemente contradictorio –*el fin de las ideologías coincide con el triunfo de una única ideología* (Fukuyama, 1989, 1992)–; por otro, la perversión y decadencia del modelo democrático de gobierno –la «posdemocracia» (Crouch, 2004)–; y, finalmente, la aparición de una nueva forma biopolítica de concebir el poder, el «Imperio» (Negri y Hardt, [2000] 2005).

Sobre lo primero, es preciso remitir directamente a Francis Fukuyama y su controvertida tesis de 1989 por la que sería ensalzado internacionalmente<sup>165</sup>. Para el autor, la

---

<sup>163</sup> Uniendo las dos circunstancias, Fredric Jameson prefería hablar de «fase del capital multinacional» ([1984] 1995: 80).

<sup>164</sup> El objetivo de Jameson: «proyectar el concepto de una nueva norma cultural sistémica y de su reproducción, con objeto de reflexionar adecuadamente sobre las formas más eficaces que hoy puede adoptar una política cultural radical» ([1984] 1995: 21). «(...) aunque todos los rasgos constitutivos del posmodernismo fueran idénticos y continuos con respecto a los del modernismo más antiguo –posición que considero demostrativamente refutable, pero que sólo un análisis más amplio del modernismo propiamente dicho podría disipar–, ambos fenómenos seguirían siendo perentoriamente distintos en cuanto a su significación y a su función social, debido al lugar netamente diferente que ocupa el posmodernismo en el sistema económico del capitalismo avanzado y, lo que es más, debido a la transformación de la esfera misma de la cultura en la sociedad contemporánea» ([1984] 1995: 19).

<sup>165</sup> Expresada primero en una conferencia en la Universidad de Chicago, después en un artículo en la revista *The National Interest* (1989) y luego en un libro (1992).

Historia, entendida en términos hegelianos como la lucha dialéctica del espíritu de los pueblos (*Volkgeist*), habría concluido debido al supuesto triunfo de la economía sobre toda alternativa ideológica (aunque seguirían sucediéndose hechos gracias al progreso científico-tecnológico). Con el desmoronamiento de la URSS y de las dictaduras europeas, el *reconocimiento* como tradicional motor histórico, —el *thymos* platónico—, habría sido completamente superado por la universalización de la democracia liberal como ideal de gobierno y de sociedad sin clases, ejemplificada en los Estados Unidos<sup>166</sup>. Respecto a la segunda cuestión señalada, estrechamente vinculada a la anterior, cabría decir que en el caso de que existiera un ideal contemporáneo de *democracia* (que en muchos países de Europa se habría desarrollado a partir de mediados del siglo XX de la mano del Keynesianismo), en las últimas décadas, según Collin Crouch, el modelo desarrollado sería en todo caso el de la *posdemocracia*, símbolo del típico decaimiento de toda etapa *posterior* a algo. Una fase que, pese a conectar con rasgos definitorios de un período *predemocrático*, constituiría una etapa completamente nueva<sup>167</sup>, fruto de la radicalización de una situación política bien conocida, caracterizada por la sustitución y ocultamiento de las necesidades reales de los ciudadanos y los verdaderos entramados de la política por el espectáculo debordiano, encargado durante décadas de contrarrestar y

---

<sup>166</sup> «Cuando la ideología, que es la voluntad *abstracta* de lo universal y su ilusión, se encuentra legitimada por la abstracción universal y por la dictadura efectiva de la ilusión, como sucede en la sociedad moderna, ya no es la lucha voluntarista de lo parcial, sino su triunfo. De ahí que la pretensión ideológica adquiera una especie de exactitud luminosa y positivista: ya no se trata de una opción histórica, sino de una evidencia. En esa afirmación, los *nombres* concretos de las ideologías se desvanecen. Y el mismo trabajo propiamente ideológico al servicio del sistema no se concibe ya sino como reconocimiento de un “subsuelo epistemológico” que se imagina a salvo de todo fenómeno ideológico. La ideología materializada carece en cuanto tal de nombre, así como de programa histórico formulable. Ello equivale a decir que la historia *de las ideologías* ha terminado» (Debord, [1967] 2010: 171-172). Esto sería expresado nuevamente por Debord en su prólogo de 1992 a la *Sociedad del espectáculo* en los siguientes términos: «El mundo solo pudo proclamarse oficialmente unificado porque previamente se había producido esta fusión en la realidad económico-política a escala mundial. Y, asimismo, si el mundo tenía necesidad de reunificarse rápidamente, ello se debía a la gravedad que representaba un poder separado en la situación universal a la que hemos llegado; el mundo necesitaba participar como un solo bloque en la misma organización consensual del mercado mundial, espectacularmente falsificado y garantizado» (...) «Esta voluntad de modernización y unificación del espectáculo es la que ha conducido a la burocracia rusa a convertirse repentinamente, en 1989, a la actual *ideología* de la democracia: es decir, a la libertad dictatorial del Mercado, atemperada por el reconocimiento de los Derechos del Hombre espectador» ([1967] 2010: 35).

<sup>167</sup> «Llamaremos “pos-X” al periodo 3: en él, ha aparecido un nuevo factor que ha reducido la importancia de X, superándola en cierto sentido. Por tanto, algunas cosas se mostrarán de forma distinta respecto a los periodos 1 y 2. No obstante, la influencia de X seguirá dejándose notar, dado que todavía estará presente en gran medida. Y lo que es aún más interesante, la decadencia de X implicará que algunas cosas volverán a mostrar una vez más el mismo aspecto que tenían en el periodo 1. Por ello, debemos esperar que los periodos “pos” sean muy complejos» (Crouch, 2004: 36).

mantener dentro de unos límites de contención el hartazgo y el desencanto de los ciudadanos.

En tercer lugar, el Imperio como modo de ejercer el poder se alimentaría precisamente de la situación posdemocrática del Estado-nación, manteniéndolo en su forma, pero secuestrando un tipo de soberanía, como la suya, incapaz de regular los complejos intercambios económicos y culturales de un mundo globalizado. Como se preguntaba Debray: «¿Es posible todavía defender la tesis: “El Estado, última alternativa a la dictadura del mercado”, si la muerte de la tele como “aparato ideológico del Estado” da nacimiento ante nuestros ojos a un Estado convertido en aparato ideológico del mercado mediático?» (1995: 89). Ni siquiera los Estados Unidos –como a menudo se ha querido ver–, podrían ser considerados la metrópoli del Imperio, a pesar de que, como comentaba con ironía García Canclini, no se puede negar la situación de «vecindad amistosa bajo la tutela estadounidense» (1999a: 99). Su supuesta posición privilegiada dentro del Imperio se debería si acaso a sus «bases propiamente imperiales (no imperialistas)» de su constitución, frente a las de las viejas potencias europeas<sup>168</sup>. De hecho, no se trataría ya del tipo de *imperialismo* moderno, consistente en la expansión del poder de los Estados-nación más allá de sus fronteras, puesto que estos ya no tienen poder alguno que expandir, sino más bien de un «aparato *descentrado* y *desterritorializador* de dominio que progresivamente incorpora la totalidad del terreno global dentro de sus fronteras abiertas y en permanente expansión» (Hardt y Negri, [2000] 2005: 14). Como explicaban Hardt y Negri –promotores de la metáfora<sup>169</sup>– en una obra más que sustanciosa, aunque no por ello menos problemática<sup>170</sup>, podrían distinguirse al menos cuatro rasgos generales de esta nueva forma de concebir el poder: es totalizador, basado en la trans-

---

<sup>168</sup> «Thomas Jefferson, los autores de *The Federalist* y los demás fundadores ideológicos de los Estados Unidos se inspiraron en el antiguo modelo imperial; creían que estaban creando, al otro lado del Atlántico, un nuevo imperio con fronteras abiertas y en expansión, un imperio en el que el poder se distribuiría efectivamente en redes. Esta idea imperial sobrevivió y maduró a lo largo de toda la historia de la constitución de los Estados Unidos y ahora ha emergido a escala global en su forma más acabada» (Hardt y Negri, [2000] 2005: 16).

<sup>169</sup> Quizá inspirados en Baudrillard, y este a su vez en Borges, pero también en Debord: «El hecho de que la potencia práctica de la sociedad moderna se encuentre separada de sí misma, el hecho de que se haya edificado un imperio independiente mediante el espectáculo, sólo es explicable porque esta potencia práctica sigue careciendo de cohesión, se halla en contradicción consigo misma» (Debord, [1967] 2010: 44-45).

<sup>170</sup> No le ha faltado sus correspondientes detractores (un ejemplo disponible en: <<https://izquierdahispanica.wordpress.com/2008/03/27/imperio-de-toni-negri-y-michael-hardt-un-mal-libro/>> [Último acceso: 30/03/2017]).

gresión de toda frontera territorial; se presenta a sí mismo como un orden atemporal, autolegitimándose más allá de los procesos históricos que le han concebido; opera sobre todas las esferas y registros sociales, desde arriba hasta abajo, creando el propio mundo en que se despliega; y, por último, intenta asociarse siempre a la defensa de una paz perpetua, verdadera y universal.

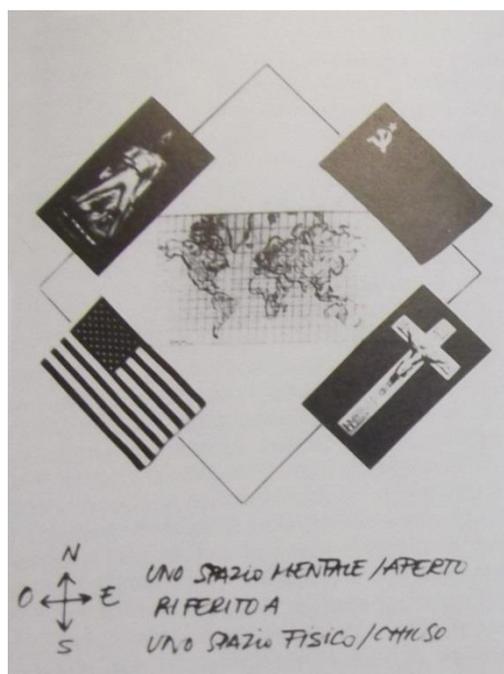
A partir de todo ello, de este interés del Imperio por intervenir incluso en el más minúsculo resquicio de la vida social, resulta bastante evidente que la forma paradigmática en que se desarrolla políticamente es la del biopoder, por lo que su correcta comprensión dependería del tránsito identificado por Foucault, aunque ya intuido por otros autores, desde la «sociedad disciplinaria» hasta la «sociedad de control»: «El control de la sociedad sobre los individuos no solo se lleva a cabo mediante la conciencia o la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista lo más importante es la biopolítica, lo biológico, lo somático, lo corporal» (Foucault, [1977] 1999: 366). La del biopoder sería asimismo un tipo de práctica que junto con las mutaciones imperialistas de la geografía moderna, así como con la consolidación del mercado mundial, habría condicionado la aparición de una nueva fase del capitalismo, caracterizada por el desarrollo de varias superposiciones: de la producción de la riqueza y la producción de una vida social; de lo económico, lo político y lo cultural; de los antiguos tres Mundos, que ahora se hallan perfectamente contaminados el uno del otro; etc. Desde esta perspectiva, para Hardt y Negri solo un tipo de análisis centrado en el propio *bios social*, en el campo de la inmanencia, permitiría romper con una visión cerrada y lineal del desarrollo capitalista en pos de una explicación posible de cómo el capitalismo ha alcanzado hoy su máxima expresión gracias a su estrecha e intensa interacción con todas las fuerzas sociales.

Pensamiento único, posdemocracia e Imperio constituyen en definitiva tres de los síntomas políticos más representativos de un trasfondo de sentido, como es el del neoliberalismo, que durante los últimos cuarenta años ha venido estableciendo las condiciones de posibilidad de una gobernabilidad prácticamente incompatible con los valores que en teoría debiera encarnar. Los grandes artífices –o al menos lo más *mediáticos*– son bien conocidos (Xiaoping en China, Thatcher en el Reino Unido, Reagan en Estados Unidos –con la ayuda de Volcker al frente de la Reserva Federal–, etc., por no hablar de los militares golpistas en Latinoamérica o del FMI y sus operaciones en países desfavorecidos), al igual que su definición básica: «El neoliberalismo –decía Harvey–

es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano, consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio» (2007: 8). Todas estas premisas, en el marco de un mundo globalizado y dependiente de la tecnología para su supervivencia, ha traído consigo la destrucción de principios, marcos y organismos institucionales, incluyendo la desregulación, privatización y desmantelamiento por parte del Estado de las relaciones laborales, la protección social, los modelos de pensamiento, las actividades de producción, los vínculos con el entorno natural, etc. El intercambio mercantil es la única ética y, por lo tanto, el único bien social concebible es aquel que, con la ayuda de la *no intervención* del Estado, garantiza el aumento de las transacciones comerciales (para lo cual se precisa de un cada vez mayor desarrollo tecnológico). Entendido a un tiempo como ideología, discurso y cultura política de la contemporaneidad, prácticamente a nivel global, el neoliberalismo constituiría de esta manera el motor de una realidad compleja, tan solo penetrable desde un tipo de acercamiento heurístico culturoológico o cualitativo, propios de los autores citados –incluyendo a Barthes y su temprana semiótica–. Esta sería asimismo la mejor manera de adentrarse en la pluralidad de formas en que son abordadas las conexiones entre el *media landscape* y el neoliberalismo en la obra de Muntadas.

Dentro de esta nueva línea de reflexión, la instalación titulada *N/S/E/O* resulta verdaderamente significativa por varios motivos: en primer lugar, por concebirse en pleno contexto de la Guerra Fría, año 1976, en el marco de un gran acontecimiento internacional como es la Bienal de Venecia –en su edición 37<sup>a</sup>–; en segundo, por suponer la apertura de una nueva vertiente reflexiva en la trayectoria del artista; y, en general, por tener poco que ver con los trabajos que hasta entonces este había desarrollado, entre otras cosas, por abordar una problemática a escala planetaria que se desligaba de la reflexión centrada básicamente en la naturaleza del *media landscape*. El lúgubre y oscuro entorno propuesto por el autor estuvo basado, dicho en una palabra, en la lógica del enfrentamiento entre opuestos. Sobre un mapamundi de grandes dimensiones colocado en el suelo, una serie de elementos simbólicos enfrentados colgaban de cada una de las cuatro paredes: por un lado, la imagen de un crucifijo y de una efigie del Exú brasileño, por otro, las coloridas banderas estadounidense, con sus barras y estrellas, y la soviética, con la hoz y el martillo. Cinco focos iluminaban cada uno de los elementos y una suce-

sión de himnos nacionales de diversos países impregnaba sonoramente una atmósfera casi mística. En un momento en que se estaba haciendo cada vez más complejo el modelo geopolítico global, y concretamente en los últimos años de una fase de coexistencia más o menos pacífica entre los dos grandes bloques –ruso y estadounidense– (la *Détente*), la propuesta planteaba un doble choque frontal: en primer lugar, entre dos formas de entender la economía (la capitalista y la comunista); en segundo, entre dos formas de concebir la religión (la cristiana y la *macumba* o magia negra brasileña).



**Fig. 15.** *N/S/E/O* (Venecia, 1976).

El irónico planteamiento de *N/S/E/O* estaba más o menos claro: Dios se enfrenta al Diablo como los Estados Unidos se enfrentan a la URSS. De lo que se trataba era de evidenciar las diferentes demarcaciones ideológicas y religiosas que se vertían entonces –y que se siguen vertiendo– sobre la geografía mundial, distinguiendo los modos de pensar, relacionarse y utilizar los recursos naturales, en definitiva, de crear determinados sentidos del mundo, en un momento en que estaban comenzando a darse una serie de profundos cambios estructurales en las sociedades. A este respecto, resulta especialmente significativa la inscripción existente en el boceto del proyecto: «*Uno spazio mentale/aperto riferito a uno spazio fisico/chiuso*». Esta táctica de confrontación –ya vista a propósito tanto de los agentes como de los estímulos comunicativos– aludía así al pro-

blema de una situación de fragmentación global entre diferentes colores, símbolos y exvotos, que, en último término, auguraba el tipo de repartición política hoy predominante entre los países ricos del Norte y los países pobres del Sur.

Pero dejando a un lado esta importante instalación, podría decirse que la reflexión sobre el neoliberalismo en Muntadas, en lo que respecta a las consecuencias de este nuevo trasfondo sobre el desarrollo del *media landscape*, comenzaría oficialmente vinculada al fenómeno de la publicidad<sup>171</sup>, lo que Baudrillard calificaba como «el mero producto de la incertidumbre en lo que a los intereses racionales de la producción se refiere» (1991b: 22); «pero también es –continuaba más adelante– como una función biológica; devora nuestra sustancia, pero es también como una planta parasitaria o la flora intestinal, lo que nos permite metabolizar lo que absorbemos, convertir el mundo y la violencia del mundo en una sustancia consumible» (1991b: 23). En ello residiría su función implacable a la hora de condicionar las conductas sociales, coincidiendo no obstante, como destacaba Emilio Rosales, con la causa misma de la separación de la comunicación, «primero desde los intereses del emisor, del texto y de los objetivos asociados al mismo, extremando así la fragmentación, el principio de acumulación y los demás factores destacados» (2002: 285). De ahí la ironía de Debray al afirmar que: «Allí donde las ideologías perversas de los tiempos bárbaros habían instaurado el conflicto y el odio, llega la publicidad, factor de cohesión social y de expansión democrática» (1995: 72). En concreto, la paulatina introducción de la publicidad como elemento técnico y de debate en el corpus práctico y reflexivo de Muntadas encontraría en trabajos como *Media Ecology Ads* de 1982, un vídeo de tres partes concebido como un conjunto de *anti-anuncios*, una de sus máximas expresiones. Se trata de una especie de *suite videográfica* que el artista realizó para un programa de TVE-Cataluña en el que se abordaban una serie de temas relativos a la imagen y los medios audiovisuales. La primera pista la da el propio título: *anuncios para una ecología de los media*, es decir, una reivindicación, hecha a partir de la apropiación de la práctica publicitaria, de un tipo de

---

<sup>171</sup> «En publicidad, las imágenes provienen de la investigación del mercado y el procesamiento de datos. Al igual que la gente que trabaja con la comunicación, estos producen un tipo de información “objetiva” a partir de datos. El publicista necesita hacerse con el mercado, necesita tener resultados y que sean inmediatos. Los artistas y diseñadores que trabajan en publicidad no son libres para rear o producir imágenes, mientras que los artistas que trabajan fuera del mundo de la publicidad producen completamente a través de su propia experiencia. Por supuesto, existe también la influencia del mercado... Por otro lado, creo que deberíamos ver y leer los anuncios en los próximos años como una importante fuente de información cultural de nuestra época» (Muntadas, 1983: 40).

ecología renovada que tuviese en cuenta las especiales características del nuevo paisaje mediático. «El paisaje mediático –decía Rodrigo Alonso– surge como una manifestación de la realidad filtrada por los medios. Está formado por representaciones audiovisuales de esa realidad y por lo tanto, comprende componentes que se despliegan tanto espacial como temporalmente. Como construcción ambiental integrada, posee su propio ciclo vital y su propia ecología, con sus niveles de polución, como cabría esperar de un producto eminentemente tecnológico» (1997: s. p.) y, además, sus propias formas de entender y utilizar el lenguaje en relación a la imagen. Cada uno de estos tres anuncios o movimientos tiene una duración aproximada de cinco minutos y están todos conformados por un único plano fijo que muestra lentamente un proceso físico en tiempo real, bastante monótono y austero estéticamente, al que se le ha yuxtapuesto un texto electrónico en movimiento.

El primero de ellos, titulado *Fuse*, consiste en el apagón paulatino de una mecha, la cual se va consumiendo conforme va desplazándose desde el lado izquierdo de la pantalla al lado derecho. Destaca especialmente el texto que, desfilando por la parte inferior de la imagen, formula con letras rojas y mayúsculas una reflexión sobre el tiempo y el lenguaje tomada de los escritos de Sang-Tan, un maestro zen del siglo II, que acompaña el proceso de combustión<sup>172</sup>. Cuando la llama llega a su final, el anuncio concluye. El segundo, a continuación, se titula *Timer* y presenta un reloj de arena situado en el eje vertical de la composición. En este caso, como es ya previsible, la secuencia dura el tiempo que tarda en caer la arena, si bien esta vez la situación es acompañada por el tic-tac de un reloj y por la voz de una locutora que comunica la hora convencional, y durante este proceso una serie de palabras inconexas descienden letra por letra a ambos lados del reloj (*T-i-m-e / S-p-e-e-d / S-y-s-t-e-m / P-r-e-s-s-u-r-e*, etc.). El vídeo concluye con *Slowdown*, el tercer fragmento *anti-publicitario*, donde un tubo de vidrio por donde pasa agua divide el plano en dos, configurando una vez más dos filas de palabras. Estas caen a una velocidad ultrarrápida, al principio, y van ralentizándose progresivamente conforme va agotándose el chorro interior, es decir, se sincronizan con el agua que cae hasta el punto de permitir incluso establecer algunas asociaciones semánticas que apelan

---

<sup>172</sup> Raymond Bellour recogía la transcripción de dicha reflexión: «Un final - Más allá de todo lenguaje - Pues no hay ni pasado ni presente ni futuro - El lenguaje es la vitalidad ligada al tiempo - A los tiempos - El mismo silencio es una forma de palabra como el blanco de los intervalos - El espacio que existe entre los signos de escritura forma parte de la escritura, tanto como las mismas letras - La ruta es eterna, pero no puede prescindir del tiempo - La eternidad y el tiempo se enlazan continuamente, aunque constantemente separados solo por el ojo humano - Un principio» (2009: 59).

siempre a los particulares códigos del *media landscape* (*Slow-Down / Slow-Images / Making-Images / Making-Money / Fiction-Need / Media-Consume*, etc.). Podría afirmarse que la velocidad del texto adquiere tal importancia que condiciona la posibilidad de elaborar cualquier tipo de interpretación de la obra.

¿Qué *venden* estos anuncios ecológicos? Lo único que parece estar claro es que, más que un producto, lo que intentan transmitir es una enseñanza, una reflexión. Se trata de la publicidad como tema de reflexión y de la subversión del lenguaje publicitario como herramienta para llevar a cabo esta conversión, pero, más concretamente, de la asimilación de los tiempos publicitarios a los propios procesos biológicos como objeto central de interés. Ya Debord había hablado de «el tiempo espectacular» para nombrar el tiempo propio de la producción, un «tiempo-mercancía de la supervivencia económica moderna», de carácter consumible –en tanto que deseable– y «pseudo-cíclico», una acumulación infinita de intervalos equivalentes, por ende, una desvalorización del propio tiempo: «El tiempo del consumo de imágenes, médium de todas las mercancías, es de modo implícito el campo donde se ejercen plenamente los instrumentos del espectáculo y el fin que estos presentan globalmente como lugar y como figura central de todos los consumos particulares». En efecto, de entre las funciones originales de los anuncios se encuentra la de *ahorrar tiempo* al espectador, evitarle, en la medida de lo posible, la *molestia* de emplear su valioso tiempo en realizar sus propias decisiones. Algo que, además, «se traduce positivamente para la población de los Estados Unidos en el hecho de que la sola contemplación de la televisión le ocupa por término medio entre tres y seis horas diarias» ([1967] 2010: 136), es decir, en la sobreexposición a nuevos anuncios. Como puede intuirse al volver a la idea de *ecología*, lo que parece plantear Muntadas, sin llegar a ser una reivindicación dogmática, es sencillamente una recuperación del tiempo tal cual, *bersogniano*<sup>173</sup>: del tiempo del fuego silencioso de la meditación zen al tiempo que tarda la tierra o el agua en caer por la fuerza gravitacional;

---

<sup>173</sup> Desde su particular vitalismo y espiritualismo, Henri Bergson, considerado el filósofo francés más importante del periodo de entreguerras, concebía el tiempo real como el tiempo propio de la vida, del propio ser. Un flujo indivisible –la «duración real» o «pura», que habría que intuir mediante el método filosófico– opuesto al tiempo mecánico del intelecto y del conocimiento científico, esa representación simbólica homogénea y perfecta, a la que desbordaría: «El sentimiento que tenemos de nuestra evolución y de la evolución de todas las cosas en la pura duración está ahí, dibujando alrededor de la representación intelectual propiamente dicha una franja indecisa que va a perderse en la noche. Mecanicismo y finalismo están de acuerdo en no tener en cuenta más que el núcleo luminoso que brilla en el centro. Olvidan que este núcleo se ha formado a expensas del resto por vía de condensación y que sería preciso servirse del todo, de lo fluido tanto o más que de lo condensado, para aprehender el movimiento interior de la vida» ([1907] 1963: 477-478).

algo parece quedar, en este sentido, de todas sus antiguas exploraciones subsensoriales. «Llega un momento –decía Morgan– en que hay que frenar la velocidad con que ingerimos el lenguaje de la cultura de los media –el cenagal de palabras en clave que se dirigen o se imponen sobre nuestro mecanismo ojo/cerebro, ¡un aparato muy delicado y sensorial!» (1985: 21), pues, según podría añadirse, solo así puede conseguirse el tiempo suficiente para leer entre líneas lo que se propone. Frente al eterno mantra de los programas en directo de que *en televisión, el tiempo es oro*, lo que *Media Ecology Ads* sugiere es, de nuevo, una actitud crítica, en este caso hacia un particular sentido del tiempo que, como es evidente, se origina –y se pervierte– al combinar el tiempo real con estímulos como, por ejemplo, un texto electrónico en movimiento.



**Fig. 16.** *Media Ecology Ads* (1982). Fotograma de *Slowdown*.

En otro orden de cosas, la aparición de la escritura en *Media Ecology Ads* y *Credits* conecta fácilmente con una serie de trabajos en la trayectoria de Muntadas relacionados con la publicidad y la importancia que en ella posee el elemento del tiempo. Uno de ellos es *Slogans*, un vídeo del que existen tres versiones (española, inglesa y francesa) – de las cuales la realizada para el Palacio de la Madraza en Granada data de 1987–, si bien en todas ellas el proceso creativo ha sido prácticamente el mismo. El punto de partida de esta suerte de *parodia audiovisual* es un conjunto de frases directamente extraídas una vez más del ámbito publicitario, en concreto de anuncios en prensa, por tanto, completamente descontextualizadas. De entrada, cabría destacar el hecho de que estos,

una vez digitalizados, mantengan su tipografía y sus colores originales, por lo que en un principio se percibe cierto interés –e incluso respeto– por la dimensión decorativa del texto. Sin embargo, estas frases, eslóganes publicitarios reales, terminan rápidamente por sufrir una progresiva descontextualización, que pasa por un punto intermedio en que una sola de las palabras acapara todo el protagonismo, hacia una completa disolución de cualquier tipo de vestigio semántico en una trama o mosaico de colores: los rótulos aumentaban progresivamente su trama de píxeles, dejando primero una única palabra aislada en la pantalla y, más tarde, una trama de colores electrónicos. Toda una crítica colateral a cierto tipo de pintura formalista y comercial muy de moda a finales de los ochenta; todo un símbolo, en cualquiera de los casos, de la degradación de los signos.

A este respecto, resultan especialmente significativos los términos destacados en el proyecto de Muntadas, tan familiares a la vista de los consumidores («fama», «elección», «intriga», etc.) que, al ser aislados, apartados de sus edulcorados contextos, provocan en el espectador una reacción completamente contraria a la que está acostumbrado a experimentar. Todo ello, finalmente, es acompañado por un hilo musical estandarizado de Ray Conniff –una *muzak*, uno de los géneros musicales más propicios para la manipulación psicológica– que, como en el caso de *La televisión*, añade un componente irónico al conjunto de la obra. *Slogans*, desde esta perspectiva, constituye en efecto un auténtico «recorrido del diccionario publicitario», utilizando la expresión de Eugeni Bonet (1992: 44), que en su versión como instalación, incorpora además otros tantos *efectos especiales*, tales como una serie de espejos en una sala oscura que multiplican la sensación de reproducción *ad infinitum* de los mensajes desmembrados, o incluso algunos perfumes. En resumidas cuentas, la presencia de todos estos elementos permite vislumbrar ciertos paralelismos entre esta propuesta y la anterior, *Slogans*: por un lado, ambos trabajos consolidan la utilización del vídeo como sustituto crítico de la televisión (la libertad de manipulación facilita una confrontación directa con los tiempos y los recursos ideológico-publicitarios); por otro, los dos proyectos, de ejecución minimalista, demuestran que una *ecología de los media* es tan necesaria como posible (véase Rosales, 2002: 158-161). Una buena forma de comenzar a llevarla a cabo es, sencillamente, fragmentando o diseccionando desde la subjetividad crítica la narrativa televisiva, por ejemplo, en elementos tales como la imagen, el texto, el caudal informativo o el tiempo.

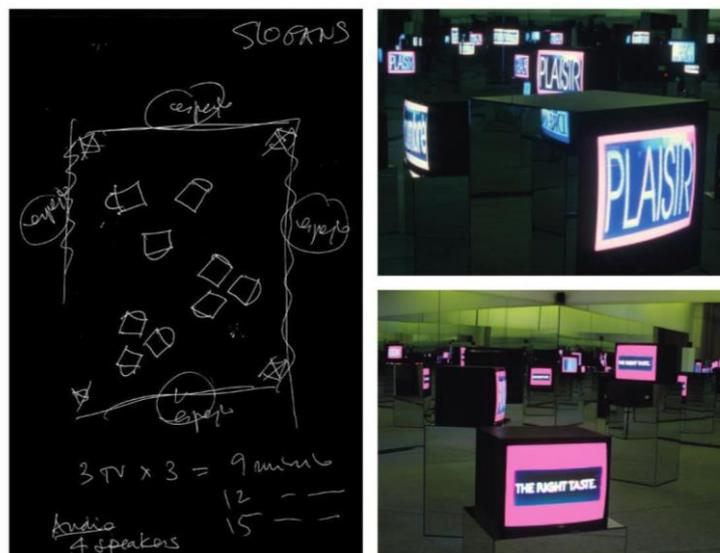


Fig. 17. *Slogans* (Granada, 1987).

El proyecto *Free Trade?*, llevado a cabo en 1993 para una exposición en la galería Christopher Grimes de Los Ángeles, traía consigo una reflexión profunda sobre la filosofía política y económica subyacente precisamente a dispositivos como el publicitario, aunque en este caso surgida como reacción a la controvertida firma del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Canadá y México, conocido como NAFTA (North American Free Trade Agreement). La instalación, aparentemente sencilla en su montaje o ejecución, cobraba especial significancia en el momento de su realización, al aparecer en el período existente entre la firma de dicho tratado (diciembre de 1992) y su entrada en vigor (enero de 1994), pero además en la ciudad de Santa Mónica (California), especialmente importancia por su localización geoestratégica: es allí donde los vínculos entre los tres países son más estrechos y, por ende, donde se crean más conflictos en cuan-

to a inmigración ilegal, por ejemplo. El tratado en cuestión, celebrado unilateralmente y visto por muchos sectores como una puerta abierta al colonialismo y a la expansión radical de los Estados Unidos fue contrainterpretado por Muntadas como un dispositivo de símbolos enfrentados (compuesto por imágenes, textos y sonidos). En *Free Trade?*, como su propio título indica, se establece un cuestionamiento de las consecuencias sociales que incorporaba dicho tratado a partir esta vez de una especie de deconstrucción de los símbolos que representan convencionalmente a los países implicados. Se trata en esencia de una instalación dividida en tres elementos: 1) un tridente con la bandera de cada país parcialmente alterada por una franja negra superpuesta a los colores convencionales, cuya anchura parece depender del porcentaje de perjuicio que sufriría el país (México, lógicamente, con una participación marginal, sería el peor parado); 2) una mesa con textos y diversas documentaciones concernientes al caso desde una perspectiva alternativa y contrainformativa (con ello se observa además la importancia de la labor de investigación y de archivo en estas propuestas); y 3) un hilo sonoro que reproducía los himnos de cada país, con el estadounidense superponiéndose a los otros dos.

Lo que se representaba era básicamente una situación en que «David no sabe dónde está Goliat», como diría García Canclini (1999a: 26): si por un lado Estados Unidos se beneficiaría de este acuerdo importando energía de ambos países y asegurándose el ingreso de sus propios productos a sus respectivos mercados, por otro, México, el país peor parado, con un aumento dramático y rápido de sus niveles de pobreza, jamás podría competir en ninguno de los otros dos mercados por la falta tanto de desarrollo tecnológico como de mano de obra cualificada en sus empresas nacionales. Incluso Estados Unidos, aunque en un porcentaje ínfimo respecto a los otros dos países, también se vería damnificado: por ejemplo, con la deslocalización de algunas de sus empresas, que han encontrado en México mano de obra mucho más barata. El proyecto de Muntadas destaca en este sentido como fuente de conocimiento, como descripción simbólica de una realidad injusta, pero también, desde una lectura actual, como advertencia de lo que estaba por venir: el TTIP (Transatlantic Trade and Investment Partnership) que hoy amenaza a Europa es igualmente un completo desconocido sobre cuyos posibles efectos en las economías nacionales tan solo es consciente una minoría de la población que intenta frenarlo. En este sentido, ha sido bastante significativo el debate surgido en los últimos años, sobre todo en espacios que al menos *a priori* no poseen aún el alcance de los medios considerados más poderosos, en torno a la firma de este tipo de acuerdos

(TTIP, el TPP, el TLC o el TiSA), por parte de gobiernos y corporaciones transnacionales<sup>174</sup>. Una serie de tratados que, según advierten ciertas filtraciones (la de Greenpeace ha sido desde luego la más significativa)<sup>175</sup>, supondrían automáticamente un detrimento de los derechos de la sociedad civil respecto al acceso a cuestiones tan variadas como la cultura o la medicina, constituyendo así nuevas versiones aún más agresivas del NAFTA, cuestionado por Muntadas.



**Fig. 18.** *Free Trade?* (Santa Mónica, 1993).

La sustitución de la política social por la economía privada y, por consiguiente, del *bienestar* por el *malestar* de las poblaciones debido a factores como este, es, evidente-

---

<sup>174</sup> El objetivo, en todos estos casos, es establecer una red global de libre comercio mediante la cual, siguiendo los parámetros convencionales del discurso neoliberal, ciertas sociedades obtengan beneficios sobre otras que, por su parte, creen también obtenerlos aunque en realidad tan solo lo hagan de forma aparente o tergiversada, favoreciendo indirectamente la explotación de las riquezas propias a empresas deslocalizadas cuyos beneficios no revierten en positivo sobre ellas. Como explicaba Lori Wallach refiriéndose al TPP: «No se trata principalmente del comercio. Es un caballo de Troya corporativo. El acuerdo consta de 29 capítulos y solo cinco de ellos tienen que ver con el comercio. Los otros 24 ponen restricciones a los gobiernos nacionales, limitan la seguridad alimentaria, los estándares ambientales, la regulación financiera, las políticas energéticas y de cambio climático o asignan nuevos poderes a las grandes empresas» **05/10/2013** – «Un caballo de Troya corporativo: Obama impulsa el acuerdo comercial TPP». <http://www.elciudadano.cl/2013/10/05/85279/un-caballo-de-troya-corporativo-obama-impulsa-el-acuerdo-comercial-tpp/>

<sup>175</sup> «Filtrados documentos secretos del TTIP a Greenpeace: la Comisión Europea y el Gobierno Español nos engañan» [en línea], disponible en: <<http://www.greenpeace.org/espana/es/Blog/ttip-leaks-la-comisin-europea-y-el-gobierno-e/blog/56359/>> [Último acceso: 10/05/2016].

mente, la primera causa del tan palpable declive del modelo democrático liberal. El problema en este sentido no es que sean tratados injustos, es que, paradójicamente, solo son justos para la minoría que los firma –aunque incumban a todos– y que no tiene ningún inconveniente en hacer más miserable al resto de la población, tanto a nivel interno del país como externo<sup>176</sup>. Así lo muestra de hecho el proyecto de Muntadas al *traducir* y denunciar, por medio de sus particulares estrategias alegóricas, apropiacionistas y metonímicas, la pervivencia de una condición polarizada del mundo en base a problemáticos pactos económicos internacionales entre determinados países, cuyo objetivo no es otro que el de garantizar un funcionamiento del capital *autodestructivamente* efectivo. Como resulta evidente en la actualidad, el funcionamiento del capital determina asimismo la naturaleza de los cimientos epistemológicos sobre los que se asientan las sociedades a nivel mundial (ya no solo las occidentales) y, en el caso de que puedan seguir distinguiéndose, sus respectivas culturas políticas. A este respecto, el paradigmático caso de China representa bien la rotundidad con que el neoliberalismo se ha convertido en toda una filosofía de vida que impregna y fagocita, a través de su fijación en las psicologías de los individuos, cualquier tipo de normativización política. Todo ello remite al excesivo poder que siguen teniendo los Estados sobre lo que producen los ciudadanos, pero, sobre todo, al excesivo poder que tienen hoy las élites financieras transnacionales sobre los propios Estados agonizantes: si es que sigue existiendo algún principio verdaderamente ideológico, ese es, sencillamente, el que sitúa primero la economía y luego la política.

A partir de una reflexión concreta sobre el flujo del capital alrededor del mundo, *On Translation: The Bank* versa precisamente sobre las mutaciones y la influencia del capitalismo acontecidos bajo el neoliberalismo. Realizada en 1997 para el espacio Manhattan Art Projects de Nueva York, ciudad epicentro del capitalismo global, la imagen en que se materializa la propuesta reproduce irónicamente el formato convencional de las tablas de las casas de cambio: arriba un billete de mil dólares, flanqueado por veintidós banderas de varios continentes, todo ello colocado sobre una relación de las diferen-

---

<sup>176</sup> Así lo explicaba Néstor García Canclini: «Si hablo de globalizaciones imaginadas no es solo porque la integración abarca a algunos países más que a otros. O porque beneficia a sectores minoritarios de estos países y para la mayoría queda como fantasía. También porque el discurso globalizador recubre fusiones que en verdad suceden, como dije, entre pocas naciones. Lo que se anuncia como globalización está generando, en la mayoría de los casos, interrelaciones regionales, alianzas de empresarios, circuitos comunicacionales y consumidores de los países europeos o los de América del Norte o los de una zona asiática. No de todos con todos» (1999a: 32).

tes monedas con sus respectivas cotizaciones. Como peculiaridad, sin embargo, se lee en el centro de la composición: «*How long will it take for a \$1000 to disappear through a series of foreign exchanges?*» [«¿Cuánto tiempo necesitan mil dólares para desaparecer a través de una serie de cambios de divisas?»]. Se trata de una simple sobreimpresión –casi un gesto al más puro *estilo* duchampiano– que, como bien apuntaba García Canclini, evidenciaba que la motivación de la pieza era ante todo la de denunciar un fenómeno actual tan importante como el de la *dispersión del capital*, característico de una sociedad de mercado transnacional: «Así como hay modos de urbanizar que destruyen, hay modos de traducir que hacen desaparecer. La cámara de vigilancia y el banco como medios de comunicación masiva, pero que pueden servir también para concentrar la información y la riqueza al servicio de pocos» (1999b: 25). *La banca siempre gana*, suele decirse, y, quizá por ello, el banco es representado aquí como el gran traductor, aquel todopoderoso que es capaz de transformar la propia moneda en muchas otras, pero también, incluso, de secuestrar el capital. *On Translation: The Bank* es, de hecho, la representación más visible y actualizada de aquella «mano invisible» smithiana que hoy continúa distribuyendo, de un modo más arbitrario que nunca, las pérdidas y las ganancias que ella misma genera por medio de la especulación. Como decía Javier Arnaldo, quien calificaba el tema de la pieza de «encadenamiento de ecos»:

El cuadro se asoma al abismo de los sonidos repercutidos de un original mayestático, cuyo valor es tan pronto mucho, como ninguno, pero cuyo icono se luce incólume, majestuoso, campeando por encima de todas las banderas nacionales. La banca es el sujeto agente en la traducción del dinero, la transformadora del valor según convenga, el intermediario en la comunicación planetaria, el depositario de las monedas de curso legal y el embajador del dólar en todos los países. El cuadro de interpretación, que es la tabla de cambios de moneda, establece las asimetrías de los reflejos, la irregularidad de las equivalencias, el desvanecerse de los sonidos repercutidos, el acento idiosincrático y pedigüeño del dinero (2002: 45).

Como explicase Aristóteles en *La Política*, la actividad crematística es aquella dirigida a la acumulación de bienes, frente al concepto original de *economía*, una noción ecológica de la propiedad que mira al correcto uso de las cosas para la exclusiva satisfacción de las necesidades humanas. Sobre ello llamaba también la atención Baudrillard

desde su particular posicionamiento crítico respecto a lo que denominó, y desarrolló a lo largo de varios trabajos, la «economía política del signo» ([1972] 2007): en la sociedad de consumo, y en la cultura contemporánea en general, las relaciones que establecen los individuos entre sí para organizar la producción colectiva, y que van ligadas a unas determinadas condiciones culturales, vienen dadas por el hecho de que el *valor de uso* de los objetos ha sido sustituido por el *valor de cambio* –utilizando los términos de Marx–, gracias a un sistema de producción de signos que ha reemplazado por completo a los tradicionales sistemas productivos. Dicho de otro modo, el consumo ha dejado de ser una mera consecuencia de los procesos económicos para convertirse en la causa indiscutible de los mismos. Ya Debord advertía de esta inversión de los términos al observar que: «El trabajador no se produce a sí mismo, produce un poder independiente. El éxito de esta producción, su abundancia, retorna al productor como *abundancia de la desposesión*. Todo el tiempo y el espacio de su mundo se le vuelven *extraños* merced a la acumulación de productos alienados. El espectáculo es el mapa de este nuevo mundo, un mapa que cubre íntegramente su territorio. Las mismas fuerzas que se nos escapan *se nos aparecen* con toda su potencia» (Debord, [1967] 2010: 49). La propuesta de Muntadas, inscrita en esta misma línea, advierte ahora que el neoliberalismo es el *consumo por el consumo*, esto es, un arte de hacer dinero pero también de perderlo. Hay en ella algo que recuerda inevitablemente a las famosas reglas de Duchamp para perder siempre en la ruleta. Después de todo, no se trata sino de un absurdo juego entre el número, el color y la forma. Tomar conciencia de ello, como sugiere Muntadas, es el primer paso para intentar cambiar lo que representa.



Fig. 19. *On Translation: The Bank* (Nueva York, 1997).

Desde la perspectiva de las transacciones económicas neoliberales, lo que convierte a un conjunto de individuos en una comunidad ya no puede ser lo que estos producen y organizan en común, sino más bien aquello que les *seduca* para comportarse como tal, independientemente de las formas en que crean estar transformando el mundo. Lo privado y lo público, de hecho, se retroalimentan, participan lo uno de lo otro, y, en este sentido, podría afirmarse que la función política actual se limita prácticamente a la aplicación de un maquillaje a tal circunstancia y, por consiguiente, a un tipo de control que desde ella se ejerce: entre otras cosas, se advierte frecuentemente a los ciudadanos de que si el Estado se encarga de determinadas actividades es, sobre todo, para evitarles la tarea de que tengan que llevarlas a cabo por ellos mismos, cuando en realidad se desentiende de las cuestiones más básicas. En ello reside uno de los síntomas más claros de la precariedad de las democracias actuales, elemento clave de una fase marcada por la apatía y la decepción ciudadanas frente a las promesas incumplidas por el Estado, por la

toma de conciencia sobre el carácter maquinístico de la sociedad mediante el cual el ciudadano es tan solo una pieza más de un entramado infinito de producción y consumo. Esta es básicamente la estructura de un dispositivo mercadotécnico que tan solo puede ser soportado emocionalmente gracias a la sobreproducción de signos, radicalizada hoy por el nivel de influencia y desarrollo del *media landscape*, dentro de la ya consabida espectacularización hiperrealizadora.

La Posdemocracia podría verse como el modelo de gobierno donde confluyen todas las transformaciones sociopolíticas y económicas denunciadas por Muntadas<sup>177</sup>, una consecuencia de la banalización general de la política que, como se ha ocupado de analizar el autor, precisa de algunas estrategias de camuflaje bastante determinadas para su mantenimiento: el turismo y sus engañosas cifras, el marketing político, la idolatría del ocio, las industrias del entretenimiento, las arquitecturas mediáticas, los eventos deportivos, los factores climáticos, etc.<sup>178</sup>. No son sino todos estos recursos los que permiten hablar en efecto de una democracia *sin democracia*, de una ideología *de la no-ideología*, de la existencia de unos valores no manifiestos, sino invisibles y disueltos en la realidad cotidiana de mil formas distintas, pero que en realidad obedecen claramente a los intereses económicos de ciertos sectores: se trata, utilizando una acertada expresión de Debord, del absoluto triunfo del «espectáculo integrado». Este sería el modelo mediante el cual la polarización global característica de la Guerra Fría, que Muntadas refiriera en *N/S/E/O*, habría dado paso a una situación en la que los principios ideológicos tienen que ver más con el éxito de una imagen pública, es decir, con el reconocimiento de algo que no deja de ser muchas veces un signo vacío, que con los hechos y las acciones reales. Un fenómeno que, en términos culturales, se articularía en torno a dos circunstancias complementarias: por un lado, la hegemonía del espectáculo apoyada en los recursos del *media landscape*, retratada a la perfección en proyectos como *Political Advertisement*; y, por otro, una descentralización del poder que implica el desplaza-

---

<sup>177</sup> Una denuncia, ya bien conocida, que ha empujado en algunas ocasiones a considerar directamente los motivos de la agonía democrática actual en clave ideológica (Canfora, 2004). Asimismo, la desconexión entre la racionalización mercantil, por un lado, y el desarrollo de las identidades políticas, por otro, o, mejor dicho, la fagocitación de estas por lo primero, ha sido denunciada por Alain Touraine como uno de los principales impedimentos a la hora de hablar de democracia en relación a la sociedad contemporánea (1994).

<sup>178</sup> A algunas de estas inquietudes se encuentran vinculados proyectos tales como *Stadia /Furniture / Audience* (1990), *On Translation: The Games* (1996), *On Translation: Stand By* (2005) y *On Translation: Celebrations* (2009).

miento de su ejercicio real a un ámbito privado y encubierto, representado en trabajos como *The Board Room*.

*Political Advertisement* es sin duda alguna uno de los grandes estandartes de la obra de Muntadas, un vídeo comenzado en 1984 en colaboración con Marshall Reese –junto con el que firma en calidad de mero «editor»– pero que aún hoy sigue siendo revisado cada cuatro años, por lo que se trataría de «la película posiblemente más larga en su realización de la historia» (Muntadas, 2010: 254). El motivo: se trata de una lectura crítica de todos los anuncios de candidatos a la presidencia de Estados Unidos emitidos por televisión, desde 1956 hasta la actualidad, los cuales son presentados por sus artífices una semana antes de las elecciones<sup>179</sup>. Evidentemente, el resultado es un valioso documento histórico que registra a la perfección los cambios en la política norteamericana (desde Eisenhower hasta Obama, pasando por Goldwater, Nixon, Kennedy, Humphrey, Carter, Reagan, y otros tantos vencedores y vencidos), pero también la evolución histórica de la propaganda política audiovisual estadounidense. Ordenado cronológicamente, esta gran cantidad de material parte por tanto del período primitivo de la televisión y llega hasta la sofisticación tecnológica y lingüística actual, en un camino que va muy ligado a los mecanismos de la publicidad comercial convencional (formatos, discursos, estilos, códigos, vocabulario, costes, etc.), pero que acaba retratando a la perfección el gran impacto de los media y sus posibilidades para el espectáculo en la más que antigua cuestión de la representación política. Desde el punto de vista de la mediología, se trata, por tanto, de la actualización natural de los instrumentos propagandísticos: si, como afirmaba Debray, el consumo audiovisual «es la principal actividad humana al margen del dormir», «un Estado que no ocupara la pantalla chica perdería “el contacto”» (1995: 47). Al principio del video se observa con claridad cómo la narrativa se limita a la transmisión de un discurso verbal simple y directo, apoyado en algunos de los clásicos recursos cinematográficos –incluso de antes de la llegada del color–, para desembocar, sobre todo a partir de los años ochenta, en un planteamiento estético cada vez más inventivo y dependiente de la manipulación digital: «Así –decía Bonet–, de la mera perorata del candidato ante la cámara pasamos a una dramatización atemorizadora que evoca el estilo del cine negro, y de aquí al estilo más pop y jovial que caracterizó a la era Kennedy» (2008: 25). Cabría reconocer, en este sentido, que se trata de un autén-

---

<sup>179</sup> La última de ellas, por ejemplo, fue presentada el 25 de octubre de 2016 en la Filmoteca de Catalunya, en Barcelona, incluyendo ya la campaña realizada por el actual Presidente de los Estados Unidos, Donald Trump.

tico catálogo de personajes históricos de la historia de los Estados Unidos, pero también, en cierto modo, de todas aquellas fórmulas audiovisuales que contribuyen a que un individuo, al conseguir las riendas del país más poderoso del mundo, entre precisamente en esa categoría de *lo histórico*. Un fenómeno en el que la lógica neoliberal y el emocionalismo legado de la cultura romántica se manifiestan con especial soltura. En palabras de Muntadas:

La televisión es actualmente el mayor medio de persuasión que nunca haya existido y los políticos gastan en él hasta un 75 % de sus presupuestos. (...) La cifra que el Comité Nacional Republicano gastó en publicidad solo en los primeros seis meses del año electoral 1984 es equivalente a la de toda una campaña anual de Coca-Cola o de la cerveza Miller. Sus anuncios apelan a la emoción de los buenos sentimientos, como dirían los asesores publicitarios –una sensación de optimismo y una sensación de patriotismo–, o, en palabras de Ronald Reagan, «Estamos hablando de lo que tiene de bueno América» (1984, citado por Bonet, 1988: 39).

Frente a ello, el artista propondría un planteamiento completamente contrario: presenta sus archivos descontextualizados, desnudos y sin comentarios, como queriendo volver transparente la información, «como si ya hubiera suficiente *packaging*» apuntaba Peggy Gale: «Esta vez el espectador debe hacer sus propias deducciones, exactamente como si él debiera participar en la elección del Jefe del Estado. Muntadas supone entonces un espectador con voluntad, capacidad y conciencia. Él pide una respuesta reflexiva y comprometida» (1991: 211); y, a cambio de ello –podría decirse–, establece una escurpulosa clasificación de signos persuasivos, poniendo indirectamente sobre el tapete algunos de los principales elementos de la cultura de masas (el consumo de todo tipo de bienes, la atención a la belleza superficial, la fama, etc.), gracias a la selección y el montaje de una serie de imágenes bastante paradigmáticas. Tan solo este mínimo acto de descontextualización es suficiente para desvelar instantáneamente multitud de cuestiones formales tales como: la importancia del mobiliario de oficina y la decoración (incluyendo la foto familiar en el plano principal); el trabajo de la cámara (el ángulo, el movimiento y la posición o el encuadre); la iluminación y el colorido; la frecuencia con la que aparece el eslogan presidencial; la duración de las secuencias; la calidad del sonido y la elección de la música; etc.; si bien, como comentaba Catherine Francblin, más

allá de los objetos y elementos estáticos que componen la escena, «uno es sorprendido por el relieve que tienen todos los gestos de manos en las campañas para las elecciones presidenciales. Se diría que el artista elabora delicadamente una verdadera ciencia de los gestos codificados de los cuales se sirven nuestros predicadores modernos, ellos también, especialistas de lo visual» (1994: 10)



Fig. 20. Political Advertisement (1984-).

Tanto el *look* personal como la expresión gestual (a la hora de sonreír, de mirar a la cámara, de caminar, etc.) son sin duda alguna dos de los elementos más relevantes de la narrativa publicitaria y, como describe el proyecto de Muntadas, también de un determinado modo de hacer la política. Así, por ejemplo, si por un lado puede comprobarse el predominio en los años cincuenta de mensajes simples y explícitos, procedentes de unos personajes casi hieráticos, lo que se observa en las últimas décadas, paralelo al aumento del cromatismo y del resto de mejoras técnicas, a la excesiva recreación en determinados conceptos altisonantes que maquillan situaciones críticas (*América, país,*

*ciudadano, porvenir, futuro*) y al cada vez mayor protagonismo del eslogan<sup>180</sup>, son fundamentalmente sonrisas encantadoras y sentimientos amables. Gestos dirigidos a la galería que, una vez descontextualizados junto a los propios recursos fílmicos en los que se apoyan, subrayan el hecho de que este tipo de anuncios no es más que un producto para el consumo masivo, una inversión de capital para un posterior enriquecimiento de los propios candidatos y sus respectivos equipos con la llegada al poder<sup>181</sup>. Lejos de tratar los problemas reales de la gente, supuesto objetivo de las acciones futuras del candidato, este tipo de manifestaciones se centran en cuestiones tan superficiales como las actividades personales de este último (alimentando el *voyeurismo* de los espectadores), incluso en algún rasgo físico (respecto al contexto español, puede recordarse la intensa promoción de la *ceja* de José Luis Rodríguez Zapatero por parte de la Plataforma de Apoyo a Zapatero durante las elecciones generales de 2008) o, en cualquier caso, en los valores patrióticos que en teoría comparte con la población a la que aspira representar. Debray describía a la perfección las transformaciones videocráticas de la representación política contemporánea:

(...) todos los indicadores de la distancia simbólica, en el espacio de unos pocos años, cedieron su lugar a alocuciones dialogadas, al vocabulario más familiar, a los planos más cortos (hasta el primer plano sobre el rostro del jefe del Estado, marca de intimidad máxima), en un decorado menos oficial o más florido. Se procura fascinar por el acercamiento y ya no por la distancia, por la banalización y ya no por la heroización del jefe del Estado. El ostensorio del Símbolo se borra ante la ostentación del Individuo. Como si, ahora, ver bien fuera tocar con los dedos. El gusto por lo espontáneo ha invertido las más rígidas liturgias de Estado. Lo emotivo excluye lo ceremonioso. Importancia creciente de los “elementos no

---

<sup>180</sup> Algunos de los mejores eslóganes que se recuerdan en *Political Advertisement* son: «*Nixon's The One*» de Richard Nixon, «*I'm Feeling Good about America*» de Gerald Ford, «*Why Not the Best?*» de Jimmy Carter o «*Standing Tall*» de Ronald Reagan.

<sup>181</sup> Byung-Chul Han realizaba una crítica bastante original respecto a ese carácter amable y próximo que los políticos acostumbran a *vender*, al relacionarla con el tipo de *transparencia* que se exige hoy día a estos: «No se exige transparencia frente a los procesos *políticos* de decisión, por los que no se interesa ningún consumidor. El imperativo de la transparencia sirve sobre todo para desnudar a los políticos, para desenmascararlos, para convertirlos en objeto de escándalo. La reivindicación de la transparencia presupone la posición de un espectador que se escandaliza. No es la reivindicación de un ciudadano con iniciativa, sino la de un espectador pasivo. La participación tiene lugar en la forma de reclamación y queja. La sociedad de la transparencia, que está poblada de espectadores y consumidores, funda una *democracia de espectadores*» (2014c: 24).

verbales del mensaje”, calculan secamente las computadoras del marketing (expresión del rostro, 55 % de eficacia; la voz, 38 %; el discurso, 7 %) (1995: 19).

Y así se refería Colin Crouch a este mismo fenómeno:

La satisfacción con las modestas expectativas democráticas de la democracia liberal provoca una cierta complacencia con respecto al auge de lo que he dado en llamar Posdemocracia. En este modelo, aunque por supuesto las elecciones existan y puedan cambiar los gobiernos, el debate electoral público se limita a un espectáculo que está estrechamente controlado y gestionado por equipos rivales de profesionales expertos en técnicas de persuasión, y que se centra solamente en una pequeña gama de cuestiones escogidas por estos equipos. La mayor parte de los ciudadanos desempeña un papel pasivo, inactivo e incluso apático, y responde únicamente a las señales que se le lanzan. Más allá de este espectáculo del juego electoral, la política se desarrolla entre bambalinas mediante la interacción entre los gobiernos elegidos y unas élites que, de forma abrumadora, representan los intereses de las empresas (2004: 11).

En efecto, el gobierno posdemocrático adopta mecanismos propios del sector privado, y en concreto de corporaciones que operan a escala multinacional, a la hora de gestionar los servicios públicos. Uno de ellos es por ejemplo el de la subcontratación de ciertas actividades que, según los principios democráticos, no deberían ser privatizadas bajo ningún concepto (las sanitarias o educativas, por ejemplo). En estas tesituras, merece especial mención la cuestión de los partidos políticos posdemocráticos, que, en la opinión de Crouch, se articularían de forma novedosa en base a un modelo concéntrico en que los líderes políticos, muy desconectados de los intereses y las necesidades de la ciudadanía a la que supuestamente representan, incluyen en sus círculos a los dueños de las corporaciones y a ciertos individuos de gran influencia en el mundo empresarial, los cuales aportan y facilitan a los proyectos políticos la obtención de grandes sumas de dinero a cambio de tratos de favor, así como expertos en opinión pública, quienes se encargan de diseñar la imagen mediática más convincente de cara a la ciudadanía, tanto del partido como de sus miembros (2004: 99-110). Como reflejan tanto el fragmento citado de Crouch como el trabajo de Muntadas, el ejemplo paradigmático son las elec-

ciones, especialmente las presidenciales, vistas cada vez más como lo que en verdad son: un símbolo de la ya caduca limitación de la ciudadanía a la hora de participar en el «reparto de lo sensible» (Rancière, [2000] 2009).

Todo ello obliga a recordar aquella famosa recomendación del Fraile Dominicano Michele da Carcano, que en 1492 expresaba: «Lo que es un libro para quienes saben leer, una imagen lo es para la gente ignorante que la mira. Porque en una imagen, incluso los iletrados pueden ver cuál es el ejemplo a seguir; a través de una imagen, incluso aquellos que no conocen el alfabeto pueden leer» (citado por Morgan, 1985: 42). La labor pedagógica de la imagen, entendida como composición intencional, es estimada de esta forma por los representantes políticos como algo eterno, siempre efectivo, aquel medio que permite una necesaria introducción en la opinión pública. De la calidad de la fabricación del producto, en este caso, un vídeo electoral, no solo visual sino también estratégica, con el empleo de tecnologías como la de la *identificación* (véase Rosales, 2002 :256-259), depende en gran medida dicha presencia o, lo que vendría a ser lo mismo, el éxito político en la sociedad del espectáculo. Este es el principio básico del marketing, y también de la denominada *política pop*. Los políticos son productos que se venden en el mismo flujo de signos en el que transitan el resto de las mercancías: «A través de campañas, posters, radio y televisión –constataba Muntadas–, el poder se impone; no por las armas, sino más bien por el sonido y la imagen» (1980b: 265). El diagnóstico está más o menos claro: es la *mercantilización de todo* lo que lleva a una *instrumentalización emocional de los individuos* por medio, finalmente, de la creación de un *simulacro*, de una *estetización difusa y generalizada de la realidad*, incluso de la política que la ordena.

Sin embargo, los procesos de elaboración, utilización y expansión de los aspectos estéticos superficiales no debieran ser interpretados exclusivamente como partes de un complejo engranaje con fines persuasivos, sino sobre todo como síntomas de una determinada cultura política, como en este caso la neoliberal, en la que se premia de forma encubierta valores y actitudes como la demagogia, la violencia discursiva, la competitividad o incluso, por medio de su previa desactivación, la propia crítica práctica y teórica. Así pues, si bien *Political Advertisement* tiene que ver con las estrategias mediante las cuales los políticos, sin escatimar en publicidad ni en desvergüenza, muestran su cara más amable y cercana a la ciudadanía con el fin de seducir a sus *consumidores*, Muntadas no abandonaría aquí la posibilidad de cuestionar esta mascarada. La propia

constatación de esta sugería de hecho la existencia de otro espacio apartado y oculto a ojos de quienes son llamados a *dejarse gobernar*. Es allí, en una suerte de nuevo *studio-lo*, como el del Duque de Urbino –elegido por Baudrillard para ejemplificar sus ideas<sup>182</sup>–, donde, en efecto, han de tomarse las decisiones que afectan verdaderamente a la ciudadanía. Y si la anterior pieza constituye uno de los vídeos más celebrados de la trayectoria de Muntadas, *The Board Room* es sin duda alguna una de las instalaciones multimedia más famosas y a las que más comentarios se le ha dedicado con el paso de los años<sup>183</sup>.

Concretamente, este otro proyecto presenta un lugar secreto donde se congregan los que, según Muntadas, manejan los hilos del poder en mucha mayor medida que los propios políticos electos, aquellos que aparecían en los anuncios propagandísticos. Como indica su nombre, se trata del lugar donde se toman las decisiones, una ficticia –pero no por ello menos posible– *Junta Directiva del mundo*: «Pocas veces –comentaba García Canclini– podemos imaginar un lugar preciso desde el cual nos hablan. Eso condiciona la sensación de que es difícil modificar algo, que en vez de ese programa de televisión o de ese régimen político podría haber otro. (...) Sus diseños y sus decisiones [las difundidas por los medios] se hacen en lugares inaccesibles, por estructuras organizacionales y no por personas» (1999a: 27-28). Esta es la forma en que Muntadas, como sintetizaba Nena Dimitrijevic, «reproduce el santuario del poder y de la toma de decisiones que se oculta detrás de puertas cerradas» (1992: 70). Realizada en 1987 para una exposición en la North Hall Gallery del Massachusetts College of Art, Boston, la instalación consiste en una sala negra, con una alfombra roja que cubre el suelo, en cuyas paredes cuelgan trece retratos de líderes que, desde posiciones a medio camino entre la política, la eco-

---

<sup>182</sup> «Este espacio *privatissime* es el atributo del príncipe, como el incesto y la transgresión fueron el monopolio de los reyes. En efecto, aquí se opera todo un vuelco de las reglas del juego que permitiría suponer irónicamente, según la alegoría del *trompe-l'oeil*, que el espacio exterior, el del palacio, y más lejos el de la ciudad, que incluso el espacio del poder, el espacio político, quizá no sea más que un efecto de perspectiva. Un secreto tan peligroso, una hipótesis tan radical, el príncipe debe guardársela para él, en su posesión, en el más estricto secreto: pues es precisamente el secreto de su poder. De alguna manera, desde Maquiavelo los políticos quizá lo han sabido siempre: es el dominio de un espacio simulado lo que está en el origen del poder, lo político no es una función o un espacio real, sino un modelo de simulación, cuyos actos manifiestos sólo son el efecto proporcionado» (Baudrillard, 1981: 65-66).

<sup>183</sup> De entre los textos imprescindibles para estudiar este proyecto cabe destacar los siguientes: «Fuera de contexto» (1988) del propio Muntadas, donde el autor se pregunta precisamente por las razones por las que presenta la obra fuera de su enclave original (Estados Unidos y Canadá), en Rennes; «*Born-Again Architecture: Muntadas' The Board Room*» (1988) de Brian Wallis; y «*L'art de la démonstration*» (1988) de Raymond Bellour.

nomía y la religión –algo bastante frecuente en Estados Unidos en los años ochenta, y aún hoy en determinados contextos locales–, utilizan la televisión como canal para hacer llegar sus mensajes. Cada uno de estos retratos, extraídos de la prensa y enmarcados en un estilo tradicional y ostentoso, incluye un pequeño monitor de cinco pulgadas a la altura de la boca de los personajes, donde se reproduce en bucle extractos de discursos televisados, creando un confuso murmullo en la sala. De estos, a su vez, Muntadas extraería una serie de términos («poder», «finanzas», «estrategia», «recursos», «futuro», «revolución», etc.) que se repiten cada treinta segundos, y que, por un lado, justifican la conexión que existe entre todos ellos y, por otro, revelan los intereses económicos reales que, lejos de toda espiritualidad o responsabilidad social, ocultan sus respectivos discursos. Un vocabulario que remite «a la dialéctica entre el espacio social y privado como fuente y destino simultáneo del intercambio de plegarias y donativos, sermones y beneficios, promesas y recompensas» (2002: 54).

Pero intentando dar un paso más hacia el núcleo reflexivo de la pieza, elementos como la gran mesa de reuniones ubicada en el centro de la sala, con sus correspondientes trece sillas alrededor –como queriendo simbolizar la Última Cena de Jesucristo–, así como la iluminación dramática y efectista –como si de una escena caravaggiesca se tratase–, sugieren un interés específico en el fenómeno del denominado *tele-evangelismo*, con toda seguridad, uno de los fenómenos más extremos a los que ha podido desembocar la manipulación emocional a través de los medios de comunicación. «*The Board Room* –explicaba Muntadas– muestra que “la necesidad de creer” se ha convertido en materia comercial, de consumo, y en materia de los media. Las palabras y promesas son la estrategia para captar la atención del público y, en definitiva, su dinero» (Muntadas, 1987: 43). Después de todo, como recordaba Debray: «Históricamente, en Occidente, la secularización de la autoridad política pasó por la conquista de la autonomía mitológica. No hay poder temporal independiente del poder espiritual sin la capacidad de fabricar sus propios sortilegios y proponer, sino imponer, su “versión de los hechos”» (1995: 94). Resulta verdaderamente sorprendente cómo ciertos predicadores –muchos de los cuales poseen su propia cadena de televisión– se ganan la buena voluntad de grandes mayorías de gentes pobres, desilusionadas y sin formación; «apóstoles de la libre empresa» los llamaba Bonet (1988: 41), auténticos hombres de negocio.

Como podría intuirse, toda crisis sociocultural, en este caso, aquella que se podría vincular a una crisis del pensamiento ideológico, que es en sí misma la base del neolibe-

ralismo, conlleva a su vez una crisis de tipo existencial. «Television ministries rely on the intimacy of communication afforded by broadcasting directly in the homes of the faithful. Against the traditional appeal to a congregation, today's evangelicals appeal to the individual» (Wallis, 1988: 60). En este sentido, el entorno multimedia de *The Board Room* parece poner en escena con éxito la creciente vinculación entre los círculos de poder ideológico, camuflados por la religión, y los media. De entre la pléyade de predicadores, gurús, líderes de sectas y de viejas y nuevas religiones procedentes de todas partes del mundo, se encontraban los siguientes: Billy Graham, histórico televangelista estadounidense y amigo de Nixon; Pat Robertson, telepredicador cristiano conservador, vinculado a la política y dueño de su propia cadena de televisión (Christian Broadcasting Network); Jimmy Swaggart, predicador pentecostal, cuyos sermones son de los más escuchados en todo el mundo; Jerry Falwell, fundador de Moral Majority y poseedor de su propia cadena de televisión por cable y de su propia universidad, entre otros negocios; Reverend Ike, predicador evangelista de Nueva York con gran presencia en televisión; Werner Erhardt, el apóstol de los jóvenes ejecutivos *yuppies*; Oral Roberts, Schuller y Schneerson, carismáticos telepredicadores; así como dos representantes de sectas orientales, Sun Myung Moon, fundador de la Iglesia de la Unificación y Maharishi Mahesh Yogi, gurú indio fundador del movimiento denominado Meditación Trascendental, y dos figuras singulares, líderes a la vez de una religión y un estado: el Papa Juan Pablo II y el ayatolá Ruhollah Jomeini (véase Bellour [1988] 2009).

Todos ellos representan en último término la pervivencia de un tipo de poder antiguo, aunque ahora perteneciente al mismo tipo de poder que el neoliberalismo concede a aquellos quienes poseen el arte de la seducción, de *seducir por seducir*, y por tanto el dominio sobre el juego del consumo: «Dramaturgia ritual más allá de la ley –decía Baudrillard–, la seducción es un juego y un destino, de tal manera que los protagonistas son guiados hacia su fin ineludible, sin infringir la regla –pues están unidos por ella– y esa es la obligación fundamental: es necesario que el juego continúe, aun al precio de la muerte. Una especie de pasión une a los jugadores con la regla que los une, y sin la que no habría juego posible» (1981: 125). Se trata, en este caso concreto, de la fuerza de la comunidad religiosa para enajenar a los individuos, de la capacidad persuasiva del ritual y de la utilización del espíritu como epicentro de un discurso –de un *juego*– creado específicamente para abstraer al individuo de la realidad a la que pertenece. Si bien la cuestión de la estrecha vinculación entre religión e ideología ya había aparecido en la

instalación *N/S/O/E*, ahora Muntadas descubre que, por encima de esta, tras haber constatado el alcance del neoliberalismo como fuente de sentido, lo que predomina es la completa subordinación y dependencia de las más distintas creencias y doctrinas hacia el motor productivo de este, el capitalismo: «Hay que ver en el capitalismo una religión –diría Benjamin–, es decir, el capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de las mismas preocupaciones, suplicios e inquietudes a las que daban respuesta antiguamente las llamadas religiones» ([1921] 2008: 1). Un fenómeno que, no solo estaría condicionado por la religión, como había explicado ya Weber con extrema lucidez en la *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905), sino que, según Benjamin, siguiendo en muchos puntos a Nietzsche<sup>184</sup>, presentaría él mismo los elementos de toda estructura religiosa: el culto, entendido como *praxis*, con tal importancia que sustituye a todo aspecto teológico o dogmático; su permanencia y cotidianeidad, que hacen que se celebre continuamente; la culpa o su carácter «culpabilizante», que universaliza en vez de expiar; y, por último, un tipo de Dios que debe permanecer oculto hasta su definitiva culpación.

Inscribiéndose en esta misma línea de reflexión, *The Board Room* actualiza la crítica a la *no-contradicción* ética –a la que ya apuntó Debord a su manera<sup>185</sup>– que existe entre el mundo de la religión en un sentido amplio, encargado del trabajo espiritual de los individuos, y el de la televisión, por otro, exponente privilegiado de los valores ideológicos que cruzan el *media landscape* en una sociedad como la estadounidense. Una vinculación que, lejos de disiparse, sigue dándose en la actualidad, incluso en países,

---

<sup>184</sup> «El tipo del pensamiento religioso capitalista se encuentra extraordinariamente expresado en la filosofía de Nietzsche. La idea del superhombre desplaza el “salto” apocalíptico, no sobre la conversión, la expiación, la purificación y la contrición, sino sobre una intensificación [*Steigerung*] aparentemente continua, pero en el último momento, a saltos, intermitente, discontinua. Por esto, la intensificación y el desarrollo, en el sentido de *non facit saltum*, son inconciliables. El superhombre es el hombre histórico que ha llegado sin conversión, que ha crecido atravesando el cielo. Nietzsche prejuzgó esta explosión del cielo provocada por el acrecentamiento de lo humano que es y permanece (incluso para Nietzsche) culpabilidad. Y de forma semejante en Marx, el capitalismo inconverso devendrá socialismo por el interés simple y el interés compuesto que son función de la culpa/deuda [*Schuld*] (ver la ambigüedad demoníaca de este concepto)» (Benjamin, [1921] 2008: 2).

<sup>185</sup> «La filosofía, en cuanto poder del pensamiento separado, no ha podido nunca superar por sí sola la teología. El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha disipado las tinieblas religiosas en las cuales los hombres depositaron sus propios poderes separados de sí mismos: se ha limitado a proporcionar a esas tinieblas una base terrestre. De ese modo, la vida más terrestre es la que se vuelve más irrespirable. Ya no se proyecta en los cielos, ahora alberga en sí misma su recusación absoluta, su falaz paraíso. El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en el más allá; la escisión perfecta en el interior del hombre» (Debord, [1967] 2010: 44)

como los latinoamericanos, donde en los años ochenta este fenómeno aún no había llegado. Así lo expresaba Muntadas haciendo de los discursos de aquellos líderes un fluir continuo e incomprensible, como si fueran sermones inagotables que llevan al debilitamiento del televidente, cuando, sin embargo, al alternar estos con situaciones de auténtico horror y crueldad se produce automáticamente una completa desmitificación de las palabras. En este sentido, la instalación del autor parece ir más allá de la cuestión del lenguaje verbal para abordar la representación de un modo más amplio: a ello ayuda por ejemplo (como ocurría en el caso de *Political Advertisement*, y especialmente en otras propuestas como *Portraits*) la ampliación de mala calidad de los rostros de los protagonistas. Como si en la imagen mediática residiera la propia idea de *carisma* que impregna a todos estos individuos, el hecho de salir en televisión otorga a estos individuos potestad sobre ciertos sectores sociales. Un tipo de imagen que, a su vez, contrastaba con el tratamiento aquí realizado de la arquitectura: es casi una *anti-arquitectura mediática*, un espacio privado fuera de los dominios del *media landscape*, el mundo institucional y corporativo, que lógicamente contribuye a ese proceso de desmitificación al que se apelaba hace un momento. En este caso, la estrategia metonímica de Muntadas permite observar la auténtica arquitectura del poder desde su interior y en un nivel tanto espacial como conceptual: como muestra *The Board Room*, esta puede reducirse a un tipo de escenografía y de liturgia que no son nada sin la amplificación mediática de los discursos que en ella se diseñan.



**Fig. 21.1.** *The Board Room* (Boston, 1987).



**Fig. 21. 2.** *The Board Room* (Boston, 1987).

Así pues, la reflexión sobre el poder y la manipulación ideológica se desarrollaría en el caso de este proyecto a partir de la hipótesis de la existencia de una sala vacía en la que se exhiben, desenmascaradas, las artimañas de los líderes del fundamentalismo religioso, trece individuos que tienen en sus manos las ilusiones de miles de personas. Pero la atención al fenómeno de la tele-predicación advierte aquí sobre todo de dos factores distintos: por un lado, que todo esto no es más que un negocio dependiente o muy vinculado al tipo de poder que garantizan los medios; y, por otro, que el neoliberalismo comporta un tipo de poder sectario. Sin ser algo solicitado, ni una necesidad primaria, el discurso sobre lo divino cala en los individuos al penetrar en sus hogares, beneficiándose económicamente de ello. Sin embargo, si la televisión pretende ser la nueva *vidriera* para analfabetos, lo cierto es que el contexto es otro bien distinto al medieval: Muntadas tiene sus propios cinceles para tallar un santuario contra el renovado régimen pedagógico del poder.

Según la reflexión latente en *The Board Room*, el neoliberalismo no se desplegaría ya por medio de un conjunto de meras técnicas de instrumentalización de los individuos ligadas al espectáculo, objeto de la crítica a las industrias culturales de Adorno y Horkheimer, sino, más específicamente, debido a sus estrechas conexiones con ciertos mediadores espirituales, según un conjunto de mecanismos que afectan directamente –y al mismo tiempo parten– de la personalidad y la emocionalidad del individuo y, por tanto, de su propia forma de ver el mundo. El juego de apariencias mediático sigue entonces moldeando las pautas de comportamiento de gran parte de la sociedad, para cointegrarse con el sistema, pero con la novedad de hacerlo *desde dentro*, dando lugar a novedosos síntomas tales como: el hecho de que los espacios de mayor visibilidad sean hoy aquellos en los que, paradójicamente, reside el ansiado poder (gracias al juego de perspectivas y de difusión que permite la televisión); o que las antiguas fórmulas de resistencia política aparezcan desactivadas de antemano. Todo ello, evidentemente, complejiza, cuestiona y desborda algunos de los planteamientos formulados por los pensadores de la Escuela de Frankfurt a propósito de la cultura de masas. Como explicasen autores como Daniel Bell, en el contexto contemporáneo, una sociedad posindustrial, tardocapitalista y posfordista, lo que predomina es la libre circulación de toda clase de bienes y mercancías –con la *información* como protagonista–, la cual, contradictoriamente, no se corresponde con una libre circulación de los individuos. Una situación que es paliada, como se sugería anteriormente, mediante una estetización consumada del espectáculo mediático, ocultadora, en cualquier caso, de una verdad que va ganando progresivamente en importancia: el hecho de que el neoliberalismo, en tanto que modelo epistemológico, pero también emocional –como es por otra parte lo propio de su modelo productivo capitalista (Illouz, [1992] 2009, 2007)–, mantiene las nociones de *público* y *privado* como mero lazo conceptual o mecanismo de distracción frente a una necesidad real de plantear –o quizá redefinir– seriamente una noción y una práctica válidas de *lo común*. En estas coordenadas habría que ubicar finalmente el interés existente en la obra de Muntadas hacia la lógica del neoliberalismo, respecto a la cual, como decía Judith Revel: «Nos hace ver que escudarse en lo privado no es la solución ante la gran empresa de la gestión estatal, del mismo modo que la “publicización” sin límites (convertirlo todo el público) no es la solución ante el creciente egoísmo de nuestros intereses privados» (2011: 142). Algo especialmente sintomático en trabajos como *The Limousine Project* y *Words: The Press Conference Room*.

El primero de ellos se sitúa en una línea crítica similar a la de *The Board Room*, en el sentido en que propone una reflexión sobre determinados ámbitos privados e invisibles desde donde se ejerce el poder, aunque esta vez enfocado hacia la calle: «En una economía globalizada –comentaba Néstor García Canclini–, las grandes ciudades se vuelven escenarios que conectan entre sí a las economías de muchos países, son centros de servicios más que de producción industrial» (1999a: 172). Concretamente, el proyecto de Muntadas, de tipo «específicamente urbano», según el autor (1997b, en Alonso, 2002: 457), fue desarrollado en 1990 a propósito de una exposición titulada *Rhetorical Image* en el New Museum de Nueva York con el apoyo de la Public Art Fund Inc. Básicamente, se trató de una suerte de *instalación ambulante* –casi una *performance*– protagonizada por una limusina, elegida como símbolo de estatus en una ciudad como Nueva York, para, a partir de ella, intentar reflexionar en varias direcciones. En primer lugar, hay que decir que se trataba de una limusina intervenida, desde cuyo interior se proyectaban, sobre cristales ahumados, una serie de palabras, imágenes y símbolos extraídos de diferentes medios y de la publicidad de la sociedad de consumo, cuyo ritmo repetitivo insinuaba ciertas conexiones entre aquellos vocablos. De nuevo el lenguaje y su potencial revelador, solo que esta vez remitía, sin ningún tipo de tapujos, al universo elitista que caracteriza la cotidianidad de los usuarios habituales de este tipo de vehículos, signo de poder y de estatus económico. Concretamente, atendiendo al folleto de la exposición, que imitaba a los de las agencias de alquiler de limusinas, podían leerse vocablos tales como:

OBSCENE CONSUMERISM HIDDEN RITUAL DEAL MEDIA RACISM MYSTERIOUS CORRUPTION STATUS SILENT GENTRIFICATION CONTROL ADVERTISEMENT POWER SYMBOL SECRET CENSORSHIP CONTROL MEDIA MYSTERIOUS RACIST SYMBOL OBSCENE VIOLENCE STATUS GENDER HIDDEN SECRET CONSUMER RITUAL POWER (...)

(recogido por Bonet, 1988, en Alonso, 2002: 71).

En segundo lugar, la obra se completaba con su propia *puesta en marcha*: el ostentoso coche recorrió la ciudad durante seis semanas, yendo desde el edificio de las Naciones Unidas (un espacio político) y el área financiera de Wall Street (un espacio económico) hasta la zona de clubes nocturnos, hoteles de lujo y otros tipos de lugares del

Soho (un espacio de ocio), completando un itinerario que constituía en sí mismo toda una declaración de intenciones. Como sintetizase a la perfección Dimitrijevic, «el automóvil negro, parecido a un fantasma, recordaba a los peatones los estrechos vínculos y los intereses indisolubles que unen el arte y la especulación inmobiliaria, así como los juegos de influencias, corrupción y poder, entre los cuales el arte es una parte importante» (1992, en Alonso, 2002: 221). El símbolo de la limusina, pese a continuar con su itinerario convencional por aquellos lugares regentados de un modo invisible por el poder, era vaciado y reconceptualizado gracias a una mínima intervención en esas ventanas normalmente opacas. A este respecto, Bartomeu Marí expresaba que: «El objeto (la obra de arte) aludía a entidades que eran abstractas pero cristalinas en el paisaje urbano, y que rodean la arquitectura, la moda y el diseño, en rituales privados que se imponen al público: el poder financiero y político tiene una necesidad vital de proyectarse al exterior, de exhibirse a sí mismo de una manera “obscena” para asegurar así su eficacia y perennidad» ([2004] 2007: 315). El recurso a la imagen y la palabra contribuía una vez más a la reflexión sobre los códigos establecidos, entre ellos, aquel que, como reflejan en este caso las ventanillas ahumadas de la limusina, legitima la privacidad de lo oculto, desde donde está permitido *ver sin ser visto*, y hace lo contrario con lo público. El automóvil elegante y caro de Muntadas, al contrario, «no puede ser comprendido sino como una acusación –decía Peggy Gale–. ¿Acusación hacia quién? ¿De qué? Un eco (personalizado) de culpabilidad implica a cualquiera que posea poder o riquezas» (1991, en Alonso, 2002: 210). Como pista a seguir, al final del vídeo proyectado sobre los cristales tintados la voz en *off* de la teórica norteamericana Michelle Wallace advierte que «tanto el arte como la publicidad están concentrados en las manos de los mismos grupos de interés» (citado por Gale, 1991: 172).



**Fig. 22.** *The Limousine Project* (Nueva York, 1990).

Poco tiempo después de *The Limousine Project*, Muntadas presentaría una nueva instalación multimedia que, sintetizando en cierto modo muchos de los aspectos ya vistos hasta el momento, incidiría una vez más en la idea de la escenificación del poder, simulando, de hecho, el escenario del *media landscape* donde este suele presentarse oficialmente. *Words: The Press Conference Room*, toda una *media architecture*, presenta básicamente una sala de prensa con todos y cada uno de los atributos que la componen. Exhibida por primera vez en el Museo de Arte de Indianápolis en 1991, la instalación se compone concretamente de los siguientes elementos: una sala amplia y oscura con un área de butacas repartida en dos simétricamente y cubiertas con sábanas blancas; un podio situado en el punto de fuga cuyos micrófonos protagonizan el ambiente gracias a una intensa luz circular que los ilumina; un televisor frente a este podio, donde aparecen fragmentos de líderes pronunciando una serie de discursos políticos redundantes; un sendero de alfombra o *media carpet*, hecho con las primeras planas de periódicos, que conecta estos dos últimos elementos<sup>186</sup>; y, por último, un hilo sonoro compuesto a partir de discursos de personajes públicos que poco a poco se vuelven incomprensibles y que coinciden en el hecho de haber sido pronunciados ante un público masivo cuya opinión se pretendía manipular. Una idea que llevaba a Marchán Fiz a afirmar que: «El collage de elementos visuales, así como el collage del material sonoro, pasan a trazar una historia de la propagación de las ideologías del siglo XX» (1985: 143).

Estas serían a grandes rasgos –y a pesar de algunos reajustes realizados posteriormente (según el contexto donde se ha presentado la instalación)<sup>187</sup>– las piezas fundamentales de un espacio definido sobre todo por su uso: el de comunicar públicamente a

---

<sup>186</sup> «El “periódico” –decía Apter–, nostálgicamente material, se convierte en una alfombra sobre la que se camina como si se tratara de unos estratos históricos que apenas cubren la superficie sobre y desde la que nos trasladamos hacia una presencia inmaterial, digital, que centellea sobre una pantalla o resuena en el espacio» (2002: 143). Entre las instalaciones e intervenciones de Muntadas, puede hallarse un amplio repertorio de «alfombras visuales»: en 1982, *Drastic Carpet*, proyección sobre el suelo de imágenes introductorias a una exposición titulada *Media Landscape* (Addison Gallery, Andover, Massachusetts); *CEE Project* (1989-1998), alfombra que Muntadas va extendiendo por espacios artísticos de todos los países miembros, y que no es sino la bandera de la CEE con las monedas superpuestas a las estrellas de cada uno de «los doce» (véase Muntadas, 2003). O en *Museum Staat*, la versión belga de *City Museum*.

<sup>187</sup> Muntadas ha cambiado en alguna ocasión los medios gráficos y los discursos de acuerdo al espacio y contexto en que la instalación ha sido exhibida. Como recordaba Arlindo Machado, en el montaje brasileño de *Words: The Press Conference Room*, por ejemplo, que se exhibió en la Galería Luisa Strina de Sao Paulo en 1992, «el artista agregó a las imágenes y los sonidos de discursos políticos tomados en varios contextos internacionales, materiales de archivo brasileños, como imágenes cinematográficas o discursos grabados de algunos de nuestros políticos más prototípicos (Getúlio Vargas, Janio Quadros, Joao Goulart)» (en Alonso, 2002: 114).

través del filtro mediático los asuntos de la política oficial. Una función que, a juzgar por el plantel de signos reunidos en el *contradispositivo* diseñado por Muntadas, no parece ser del todo transparente, sino, más bien al contrario, la propia de un auténtico simulacro: desde la ausencia de esos «líderes que no dan la cara, ni ponen el cuerpo, que no están, que emergen solo desde la ficción televisiva, que hablan para nadie» (1985: 270), hasta la deformación de los sonidos de los discursos, convertidos en cacofonías, pasando por la escasez de luz o las fantasmagóricas sillas cubiertas con telas que dan lugar a una atmósfera verdaderamente tétrica aunque cultural, ceremoniosa. Rasgos como este último, la más clara definición de *cuarto poder*, o el aislamiento del espectáculo en un pequeño monitor, subrayan la *inexistencia* de la política como tal, que deja de existir sin los medios técnicos que ofrecen soporte a sus dispositivos. Nada existe de hecho sin la presencia del político, quien en realidad, apoyándose en su condición de representante de los electores, salvaguarda y legitima, con resignación o con entusiasmo, los intereses del mercado; algo perfectamente factible atendiendo, como pudo verse en *Political Advertisement*, a su naturaleza como un producto más de consumo. Sea como fuere, la yuxtaposición de todas estas circunstancias permite intuir que lo propuesto en *Words: The Press Conference Room* no es sino una metáfora de cómo los medios amplifican la retórica vacía del poder: «Líderes que no dan la cara –insistía García Canclini–, ni ponen el cuerpo, que no están, que emergen solo desde la ficción televisiva, que hablan para nadie» (1999b: 25). Resulta curioso, en este sentido, que Muntadas haya conseguido generar este efecto partiendo de lo que podría denominarse una *estrategia de vaciamiento* del lugar. Una suerte de *simulación del simulacro*, recurriendo a la teoría de Baudrillard, por la cual, se habría deconstruido el hecho que generalmente es asumido como real. Gracias al doble simulacro llevado a cabo por un arte que, como este, exige ser interpelado, surge primero la extrañeza y, luego, la revelación de un sentido ausente. Como decía Dimitrijevic a propósito del sonido cacofónico de la instalación, «es una metáfora que muestra cómo los medios utilizan una retórica vacía de sentido, un lenguaje que no sirve para comunicar la verdad sino más bien para fomentar la ideología» (1992, en Alonso, 2002: 218-219).



**Fig. 23.** *Words: The Press Conference Room* (Indianápolis, 1991).

**5.2.3.- Síntomas de la globalización: *Acción/Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica / The Last Ten Minutes I-II / Cross Cultural Television / On Translation: The Internet Project / On Translation: El aplauso / On Translation: Fear/Miedo / On Translation: Miedo/Jauf***

Es curioso que esta disputa de todos contra todos, en la que van quebrando fábricas, se destrozan empleos y aumentan las migraciones masivas y los enfrentamientos interétnicos y regionales, sea llamada globalización. Llama la atención que empresarios y políticos interpreten la globalización como la convergencia de la humanidad hacia un futuro solidario, y que muchos críticos de este proceso lean este pasaje desgarrado como el proceso por el cual todos acabaremos homogeneizados (García Canclini, 1999a: 10).

Aunque vinculado también a la problemática del CSM, un tercer marco reflexivo dentro de la obra de Muntadas tiene que ver con el desfase existente entre la libertad de circulación de las mercancías, temática del eje anterior, y la libertad de movimiento de los individuos en el mundo globalizado. Una denuncia que encajaría a su vez dentro de una sensibilidad como la posmoderna, consciente del carácter tráfugo de los conceptos y, por tanto, de la naturaleza relativa de los signos. A grandes rasgos, lo primero digno de destacar sobre la cuestión de la globalización sería precisamente la falta de consenso acerca de su significado, tratándose de un concepto que a veces es incluso sustituido por el de *mundialización* (sobre todo por parte de autores franceses), asumiendo ciertas divergencias semánticas, por lo cual resultaría más sencillo optar directamente por el concepto de «glocalización» (Beck, 1998), símbolo de la necesaria interacción entre lo global y lo local. Tampoco existe acuerdo en torno a su aparición, aunque suele ubicarse en la segunda mitad del siglo XX como resultado directo de varios factores, entre otros: el desarrollo de dinámicas de transnacionalización, es decir, de procesos internacionales de todo tipo, desarrollados en torno a focos dispersos de producción y consumo, cuyos orígenes no pueden situarse en una nación concreta; el éxito del neoliberalismo como discurso o cultura política hegemónica a escala mundial y la consiguiente desterritorialización de elementos tales como el capital gracias a la permeabilidad de las fronteras; el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación (NTICs), además de otras tecnologías para el procesamiento electrónico de recursos y para el transporte humano; o el aumento y la intensificación de los flujos migratorios y turísticos, propiciadores de un mayor intercambio cultural y de la creación de nuevos productos multiculturales. Finalmente, otro de los puntos más oscuros de la globalización es desde luego el relativo al alcance y naturaleza de sus efectos en el orden social, que a menudo han sido reducidos al agrupamiento de una serie de lugares que ya se encontraban históricamente agrupados (europeos y estadounidenses, por ejemplo) gracias a una serie de afinidades culturales (idioma, estilo de vida, etc.).

Sobre todas estas cuestiones han llamado la atención, en torno al último cambio de siglo, autores como Néstor García Canclini (1995, 1999a), Ulrich Beck (1998) o Zygmunt Bauman (2001), entre otros, cuyos trabajos ejemplifican bien el carácter paradójico de todas las lecturas que se han venido derivando del fenómeno globalizador: si bien, por un lado, se han subrayado las muchas posibilidades de progreso tecnológico y de desarrollo económico favorecidas por los intercambios transnacionales, por otro, el

declive de los límites y funciones del Estado-nación ha hecho tambalear una serie de certezas que hasta el momento habían constituido la base cultural de las identidades individuales y colectivas, provocando en último término el desinterés de la ciudadanía por participar en la vida pública. Profundizando algo más en esta disyuntiva, cabría destacar en relación a lo primero: el hecho de que las naciones hayan abierto sus fronteras y se muestren en muchos casos receptivas y abiertas al conocimiento de otras culturas; la rapidez o simultaneidad con que tienen lugar tanto los viajes de las personas como las transacciones comerciales, que han aumentado exponencialmente su volumen; las posibilidades existentes para el emprendimiento empresarial; etc. Y, en cuanto a la segunda perspectiva, sin embargo: la importancia de la movilidad, como «el factor estratificador más poderoso y codiciado de todos» (Bauman, 1999: 16); en relación a ello, la profusión de conflictos migratorios en todos los continentes, los cuales han dado lugar a un tipo de marginación aún más acusada hacia ciertas minorías que la vista hasta entonces; el desarrollo de procesos agresivos de aculturación, con sus correspondientes consecuencias respecto a la conformación de las identidades autóctonas; el padecimiento de una mayor desigualdad social, de una gran precarización laboral y de todo tipo de consecuencias nocivas para los trabajadores, a raíz del hecho de que «la empresa –como apuntaba Bauman– tiene libertad para trasladarse, las consecuencias no pueden sino permanecer en el lugar» (1999: 16); y, frente a todo ello, reacciones nostálgicas que buscan restaurar violentamente ideales patrióticos completamente caducos. En definitiva, como expresaba García Canclini: «Se ha comprendido que la fortaleza de los poderes económicos y sus dispositivos desterritorializados de explotación se configuran interactuando con los Estados nacionales, con las creencias en símbolos locales y con los procedimientos comunicacionales que encubren la dispersión de esos poderes» (2004: 59).

En todo caso, de lo que no cabe duda es de que la globalización ha supuesto un nuevo régimen de producción del espacio y el tiempo, si bien, debido en parte a todas las confusiones anteriores, su abordaje debiera comenzar por la constatación, por un lado, del fracaso de una hipótesis, la de que este fenómeno iba a suponer la homogeneización de todas las culturas mundiales, y, por otro, del triunfo de un hecho: el de haber traído consigo una nueva forma de pensar nuestro lugar en el mundo, convirtiendo antiguas certezas en incertidumbres, incluyendo el denominado *sentimiento de pertenencia* –que ahora es conformado de un modo multinivel–, y sustituyendo las diferencias res-

pecto al *otro* por otras nuevas, a veces incluso más dramáticas que las ya conocidas<sup>188</sup>. Refiriéndose a las políticas culturales de la Unión Europea, García Canclini comentaba: «Los elementos de identificación compartida no bastan para que la mayoría interiorice esta nueva escala de lo social. Una explicación posible es que estos programas voluntaristas de integración no logran mucho si no se sabe qué hacer con la heterogeneidad, o sea, con las diferencias y los conflictos que no son reducibles a una identidad homogénea» (2004: 57). En este sentido, cabría reconocer la globalización no tanto como el fenómeno garante de ese utópico lugar prácticamente exento de fronteras del que hablase Marshall McLuhan en los sesenta –la «aldea global» ([1962] 1998, [1964] 1996, 1993)–, ni tampoco como sinónimo de mera multiculturalidad –en tanto que cohabitación pacífica entre culturas–, sino más bien como espacio intercultural aparentemente abierto y dialógico, pero regido por una serie de intereses lucrativos que responden a la lógica del neoliberalismo y que, apoyados en las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (NTICs), suscitan todo tipo de conflictos y desequilibrios entre los individuos. Desde la nueva cosmovisión heterogénea y cambiante, uno de los conceptos claves para analizar este tema es en efecto el de la *interculturalidad*: «La globalización sin la interculturalidad es un OCNI, un objeto cultural no identificado», decía García Canclini (1999a: 50). Una cualidad basada, como proponía Anna Maria Guasch, en «una nueva apropiación de lo nacional y renovados contactos críticos con lo internacional» (2004: 27), en un intento de superación, al menos *a priori*, de los nacionalismos reaccionarios, pero también de la disyuntiva colonialista *identidad / diferencia*, haciendo al mismo tiempo de la *frontera* uno de los objetos de estudio privilegiados para su comprensión: «En la medida en que llegar a la globalización significa para la mayoría aumentar el intercambio con los otros más o menos cercanos, sirve para renovar la comprensión que teníamos de sus vidas. De ahí que las fronteras se vuelvan laboratorios de lo global. Por eso buscaremos comprender cómo se modula lo global en las fronteras,

---

<sup>188</sup> «En tanto la globalización no solo homogeneiza y nos vuelve más próximos, sino que multiplica las diferencias y engendra nuevas desigualdades, no se puede valorar la versión oficial de las finanzas y de los medios de comunicación globalizados que nos prometen estar en todas partes sin comprender al mismo tiempo la seducción y el pánico de llegar fácilmente a ciertos lugares y acercarnos a seres diferentes. También el riesgo de ser excluidos o de sentirse condenados a convivir con los que no buscábamos» (García Canclini, 1999a: 50).

en la multiculturalidad de las ciudades y en la segmentación de públicos mediáticos» (García Canclini, 1999a: 34)<sup>189</sup>.

La globalización, pasando a enfocar la cuestión desde la perspectiva actual, sería en cualquier caso el escenario donde cobra sentido la confluencia entre el *media landscape* y el discurso neoliberal, el tercer elemento de una tríada que en los últimos tiempos ha condicionado el desarrollo de una serie de sucesos de gran impacto social, como si verdaderamente todo hubiese entrado en su definitivo colapso. Una de las problemáticas más significativas de los últimos años, que tiene que ver precisamente con la búsqueda de una libertad real en un mundo globalizado, ha sido sin duda el de la denominada *Crisis de los refugiados*, en este caso de los refugiados que huyen de la guerra de Siria<sup>190</sup> (aunque desgraciadamente ha habido y hay otras muchas *crisis* –o mejor, *tragedias*– de este tipo al mismo tiempo)<sup>191</sup>. Un fenómeno cuya gestión por parte de la CEE –garante de «la segunda feudalización de Occidente», según Régis Debray (1995: 17)– ha sido un verdadero símbolo del carácter destructivo del neoliberalismo y del perverso desarrollo discursivo con que articula el funcionamiento de los sistemas de gobierno posdemocráticos<sup>192</sup>: los mismos que subordinan los intereses ciudadanos a los financieros son los que ordenan cerrar las puertas a quienes, incluso habiendo tenido una vida cotidiana tan estable y semejante como la de los países europeos, huyen ahora de los horrores de la

---

<sup>189</sup> No sería aventurado establecer ciertos paralelismos teórico-metodológicos entre el trabajo de García Canclini y el de Muntadas: si bien, por un lado, el autor argentino reivindicaba la necesidad de abordar el fenómeno de la globalización de forma pareja al de la interculturalidad; por otro, demandaba para ello un enfoque metodológico híbrido capaz de superar desde la teoría la disyuntiva *globalizarnos-defender la identidad*. Unos estudios transdisciplinarios capaces de enfrentar «los desafíos de trabajar con los datos de la economía y la política de la cultura a la vez que con las narrativas y metáforas en que se imagina la globalización» (1999a: 13). Y todo ello a partir de un principio clave: «La época globalizada es esta en que, además de relacionarnos efectivamente con muchas sociedades, podemos situar nuestra fantasía en múltiples escenarios a la vez» (1999a: 29).

<sup>190</sup> «¿Qué pasa en Siria? Una explicación del conflicto» [en línea], disponible en: <<http://www.animalpolitico.com/blogueros-inteligencia-publica/2013/09/19/que-pasa-en-siria-una-explicacion-del-conflicto/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Siria: la guerra que comenzó con un grafiti» [en línea], disponible en: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/internacional/siria-las-cinco-etapas-las-cinco-anos-guerra-4964152>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>191</sup> «El mundo mira hacia otro lado mientras Burundi se tiñe de sangre» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/theguardian/mundo-lado-Burundi-tine-sangre\\_0\\_505700096.html](http://www.eldiario.es/theguardian/mundo-lado-Burundi-tine-sangre_0_505700096.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>192</sup> «Grecia comienza de madrugada el desalojo forzoso del campo de refugiados de Idomeni» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/desalambre/Policia-comienza-desalojar-campamento-Idomeni\\_0\\_519348090.html](http://www.eldiario.es/desalambre/Policia-comienza-desalojar-campamento-Idomeni_0_519348090.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

guerra<sup>193</sup>. Despreciar en un mundo globalizado ambos aspectos, como ha estado haciendo en este caso la Unión Europea, denota la misma falta de humanidad que puede hallarse en hechos como la desaparición de niños de los campamentos de refugiados<sup>194</sup>, el mercantilismo con las vidas humanas<sup>195</sup> o el cadáver de Aylan Kurdi, una estampa cuya crudeza visual convierte en ridículo cualquier comentario que quiera hacerse sobre ella<sup>196</sup>.

La problemática de los refugiados sirios constituye en efecto una amalgama de los aspectos más sintomáticos de las últimas transformaciones de la cultura política occidental, entre ellos, la conciencia sobre la manipulación mediática<sup>197</sup>. En este sentido, han sido muchas las informaciones publicadas a raíz, por ejemplo, del famoso vídeo del periodista Stephan Richter donde se aprecia el momento en que la reportera Petra Laszlo infiere zancadillas a sirios que huyen de la policía húngara, que intenta expulsarlos a un campo de refugiados (donde para entonces ya se hacinaban cientos de personas) si-

---

<sup>193</sup> Disponible en: [http://www.infolibre.es/noticias/los\\_diablos\\_azules/2016/05/27/la\\_nueva\\_lucha\\_clases\\_slavoj\\_ek\\_50287\\_1821.html](http://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2016/05/27/la_nueva_lucha_clases_slavoj_ek_50287_1821.html) [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>194</sup> «Reino Unido denuncia la desaparición de 129 niños en el campamento de refugiados de Calais» [en línea], disponible en: [http://www.huffingtonpost.es/2016/04/09/ninos-refugiados-calais\\_n\\_9649026.html](http://www.huffingtonpost.es/2016/04/09/ninos-refugiados-calais_n_9649026.html) [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>195</sup> «La Comisión Europea pone precio a los refugiados» [en línea], disponible en: <http://iniciativadebate.org/2016/05/05/la-comision-europea-pone-precio-a-los-refugiados/> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>196</sup> Sencillamente, el propio hecho de encontrar este maldito *Guernica* del siglo XXI en los medios de todo el mundo, poco tiempo después de que fuera capturado por la fotógrafa Nilufer Demir, lo hace tan indescriptible que, al menos por un instante, consigue detener el paralizante flujo de imágenes y atravesar estas hacia la realidad que las ha creado y, sobre todo, que puede volver a repetirlas. Poca o ninguna relevancia tiene ya el hecho de que aquel niño fuera tan solo uno de los varios que llegaron ese día a una playa de Turquía, o de que no fuera hallado en una zona *específica* de guerra. Lo único que importa es, en primer lugar, que la mente no se limite ni acostumbre a intelectualizarla, en segundo, que se perciba en ella las responsabilidades políticas de quienes la miran pasivamente y, finalmente, que esa imagen no pueda volver a ser tomada. «Muerte de un ruiseñor: la foto del niño sirio muerto en la playa conmociona al mundo» [en línea], disponible en: [http://www.elconfidencial.com/mundo/2015-09-03/nino-sirio-muerto-orilla-playa-turquia\\_998584/](http://www.elconfidencial.com/mundo/2015-09-03/nino-sirio-muerto-orilla-playa-turquia_998584/) [Último acceso: 30/03/2017]; «Crisis migratoria europea: quién era Alan, el niño ahogado junto a su familia en Turquía» [en línea], disponible en: [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150903\\_crisis\\_migratoria\\_europa\\_familia\\_nino\\_sirio\\_ahogado\\_turquia\\_lv.shtml](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150903_crisis_migratoria_europa_familia_nino_sirio_ahogado_turquia_lv.shtml) [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>197</sup> «La manipulación de los medios de comunicación en la crisis migratoria europea» [en línea], disponible en: <http://iniciativadebate.org/2015/09/08/la-manipulacion-de-los-medios-de-comunicacion-en-la-crisis-migratoria-europea/> [Último acceso: 30/03/2017]; «Cosas que nos ocultan sobre la crisis de los refugiados» [en línea], disponible en: <https://elrobotpescador.com/2015/09/08/cosas-que-nos-ocultan-sobre-la-crisis-de-los-refugiados/> [Último acceso: 30/03/2017].

tuado en Serbia<sup>198</sup>. Rápidamente, la indignación provocada por la escena causaría tal indignación que las redes sociales se inundarían de mensajes de repulsa hacia la reportera y el mundo que representa, y de solidaridad con los refugiados de la guerra civil de Siria (agravada por la presencia del Estado Islámico)<sup>199</sup>. En cualquier caso, el tema de la Guerra de Siria ha sido objeto de tal nivel de manipulación que casos como este acaban siendo meras anécdotas en un escenario tan confuso que llega incluso a enfrentar entre sí los argumentos de los denunciantes<sup>200</sup>. Frente a lo que los medios mayoritarios, sobre todo aquellos más reaccionarios y de ideología reconocidamente neoliberal, tildan de *crisis* —«especialmente de inmigración económica»<sup>201</sup>—, el problema de los refugiados es una *tragedia* para medios alternativos o de fuera de Europa<sup>202</sup>, para organizaciones sin ánimo de lucro e incluso para el Papa actual, Francisco, quien gracias al cuidado de sus gestos mediáticos ha sido considerado como el símbolo de una supuesta renovación de

---

<sup>198</sup> «Una reportera pega patadas y pone zancadillas a varios refugiados en Hungría» [en línea], disponible en: [http://www.huffingtonpost.es/2015/09/08/zancadilla-refugiado\\_n\\_8104656.html?utm\\_hp\\_ref=spain](http://www.huffingtonpost.es/2015/09/08/zancadilla-refugiado_n_8104656.html?utm_hp_ref=spain) [Último acceso: 30/03/2017]; «Periodistas sin ética: Petra Laszlo y otros casos de falta de criterio periodístico» [en línea], disponible en: <http://www.elciudadano.cl/2015/09/09/210045/periodistas-sin-etica-petra-laszlo-y-otros-casos-de-falta-de-etica-periodistica/> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>199</sup> El vídeo de Richter se convertía así en un nuevo drama global cuyas consecuencias no se harían esperar: por un lado, el despido y el veto generalizado de Laszlo, quien planearía demandar a una de sus propias víctimas por *haber arruinado su carrera* («Petra Laszlo denunciará a Osama Abdul Mohsen “por cambiar su declaración”» [en línea], disponible en: <http://www.elmundo.es/internacional/2015/10/21/5627bc70268e3e50708b4572.html>) [Último acceso: 30/03/2017] y, por otro, la ayuda internacional a dos de ellas, Osama Abdul Mohsen y su hijo, brindada en este caso por España («Syrian refugee Osama Abdul Mohsen’s new life in Spain» [en línea], disponible en: <http://www.aljazeera.com/indepth/features/2016/02/lonely-refuge-spain-tripped-syrian-refugee-160205104607602.html>) [Último acceso: 30/03/2017]; «La zancadilla de la periodista húngara causa indignación global» [en línea], disponible en: [http://internacional.elpais.com/internacional/2015/09/09/actualidad/1441799895\\_490743.html?id\\_exter\\_no\\_rsoc=FB\\_CM](http://internacional.elpais.com/internacional/2015/09/09/actualidad/1441799895_490743.html?id_exter_no_rsoc=FB_CM)) [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>200</sup> Una buena muestra de ello es la polémica entre Eduardo Luque y José Miguel Vipond recogida en la revista *El topo* («Siria y la manipulación mediática» [en línea], disponible en: <http://www.elviejotopo.com/topoexpress/siria-y-la-manipulacion-mediatica/>) [Último acceso: 30/03/2017]; «Sobre: “Siria y la manipulación mediática”» [en línea], disponible en: <http://www.elviejotopo.com/topoexpress/polemica-siria-manipulacion-mediatica/>) [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>201</sup> «El abandono de los refugiados» [en línea], disponible en: [http://internacional.elpais.com/internacional/2016/04/15/actualidad/1460742076\\_694587.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2016/04/15/actualidad/1460742076_694587.html) [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>202</sup> «La tragedia de los refugiados» [en línea], disponible en: <http://www.cronista.com/columnistas/La-tragedia-de-los-refugiados-20160310-0012.html> [Último acceso: 30/03/2017].

la Iglesia<sup>203</sup> (muy salpicada por otro lado por cuestiones tan deleznable como la pedofilia en el sacerdocio, otro de los síntomas más representativos del sistema trágico –de nuevo la democracia liberal– que la ha venido ocultando históricamente). En torno a esta disyuntiva entre conflictos internacionales y sus interpretaciones mediáticas se entreteje precisamente el nuevo eje reflexivo en la trayectoria de Muntadas, inaugurado a mediados de los años setenta.

Tras conocer Europa, Estados Unidos, Marruecos y algunos países de Oriente Próximo, la primera experiencia del artista en Latinoamérica tendría un peso importante dentro de su carrera artística. Llevado a cabo entre noviembre de 1975 y febrero de 1976, *Acción / Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* constituye de hecho todo un punto de inflexión entre su temprana etapa como accionista, preocupado por los «subsentidos», y su período de madurez como *media artist*. Como contaba el propio Muntadas, en cuya conferencia de 1997 en Italia se encuentra la mejor descripción de lo que supuso aquella experiencia: «A través de este proyecto he tratado de establecer una relación con culturas y ciudades en las cuales hice acciones» (Muntadas, 1997, en Alonso, 2002: 452), a partir de lo cual el artista pudo percibir otras formas de CSM distintas a la española, que alimentarían y perfilarían el potencial político de sus trabajos. «Lo que marca la diferencia de las propuestas más contundentes que se inventan en Latinoamérica durante el período –comentaba Suely Rolnik– es que la cuestión política se plantea en las entrañas de la propia poética. Encarnada en la obra, la experiencia omnipresente y difusa de la opresión deviene sensible en un medio en el cual la brutalidad del terrorismo de Estado provoca como reacción defensiva la ceguera y la sordera voluntarias, por una cuestión de supervivencia» (2010: 121). En concreto, Muntadas llevaría a cabo sus acciones en diferentes museos y centros culturales de Buenos Aires, San Pablo, Caracas y México D.F.<sup>204</sup>, en el marco de una instalación consistente en un espacio oscuro donde estaba representada la información pública mediante una hilera de periódicos de ese mismo día, colgados por una de las esquinas e iluminados por un foco indirecto, y enfrentados, a través del público que se situaba en medio, a la información personal, representada por la *presencia* del propio artista en el lado opuesto de la sala.

---

<sup>203</sup> «El papa reclama al mundo prestar atención a la tragedia de los refugiados» [en línea], disponible en: <[http://www.huffingtonpost.es/2016/04/16/story\\_n\\_9707928.html](http://www.huffingtonpost.es/2016/04/16/story_n_9707928.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

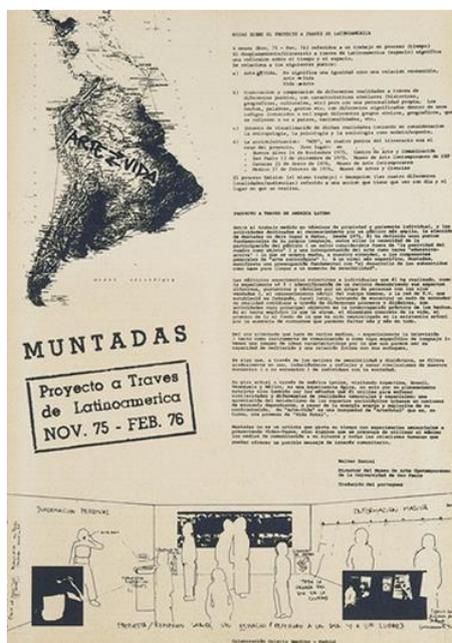
<sup>204</sup> Los lugares fueron concretamente los siguientes: CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Buenos Aires (14 de noviembre de 1975); Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (13 de diciembre de 1975); Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (25 de enero de 1976); y Museo de Artes y Ciencias de la Universidad de México D. F. (27 de febrero de 1976).

Una escenificación de tintes ciertamente dramáticos, consistente en la amplificación de los sonidos de su respiración gracias a un micrófono y unos altavoces, con su pecho iluminado por un cañón de luz. Muntadas, como Duchamp, se presentaba a sí mismo como un simple *respirateur*, un mero símbolo de existencia individual por oposición a la vorágine informativa del *media landscape*:

Creo que este trabajo debe ser tomado por su valor metafórico: el público estaba entre mi presencia (de información personal) y los medios (la información pública). El diario era una forma accesible y práctica de representar el universo de los medios; en aquel tiempo el espacio público en Latinoamérica había sido «apartado» porque había información controlada. En Argentina y Brasil la prensa se tornó ilegal y estos diarios eran representativos de todo un espectro ideológico. Yo me interesé en tratar de hacer visible las cosas que normalmente son invisibles, o están ocultas. El reverso de la imagen. Leer los significados entre líneas (1997, en Alonso, 2002: 461).

Cada vez más preocupado por la naturaleza y los mecanismos del *media landscape*, Muntadas reunía de esta forma los elementos que a partir de entonces articularían su principal tema de investigación: las formas en que los medios manipulan la información alrededor de todo el mundo, dando lugar a escenas y escenarios de conflicto social en los que una serie de intereses políticos y económicos impositivos se entrecruzan con determinadas circunstancias locales que intentan ofrecer resistencia. De ahí la pluralidad de reacciones suscitadas entre los diferentes públicos: en Buenos Aires, los visitantes consideraron la acción como una performance y parecía que «intentaban comprender la obra». En São Paulo, por el contrario, el público se mostró «muy atraído por la persona; ponían las manos en mi pecho, intentaban respirar al mismo tiempo que yo», ignorando los periódicos. En Caracas «reaccionaron como si estuvieran en un cóctel o en una inauguración. La gente charlaba y no prestaba demasiada atención a la obra». En México, sin embargo, lo que les atraía eran precisamente los periódicos: «Alguien les prendió fuego. Vi periódicos ardiendo, luego otra persona agarró un extintor, pero no funcionaba; alguien llegó con un cubo de agua y lo vació sobre las llamas... Fue alucinante. Reaccionaban totalmente frente a los medios de comunicación, con lo que su actitud era completamente distinta respecto a las reacciones de los demás públicos frente a la misma cosa... Por supuesto, esta es una interpretación limitada y subjetiva, mi interpreta-

ción» (citado por Staniszewski, 2002: 33). En el caso de *Acción/Situación*, el objeto, al igual que en otros proyectos realizados poco tiempo antes (*Confrontations* y *Emisión/Recepción*, por ejemplo, ambos de 1974), era por tanto el contraste entre la información pública y la privada, como queriendo reivindicar el papel del espectador o lector, que puede llegar a escapar voluntaria o involuntariamente a los medios informativos debido paradójicamente al fuerte control que sobre estos últimos ejerce el poder institucional. Como explicaba el propio Muntadas, en la medida en que este trabajo *traduce* por vez primera ciertas informaciones privadas e invisibles al ámbito público, estableciendo además comparaciones entre distintos contextos internacionales, podría entenderse asimismo como un precedente claro de otros posteriores. Una idea que desde luego empuja y ayuda a tener presente la cuestión de la *metodología del trabajo* como un aspecto fundamental de la obra del artista en general, y, en especial, de una serie de proyectos en los más diferentes países que han acaparado sus esfuerzos durante varias décadas. En la mayoría de ellos, como a continuación se verá, lo más característico respecto a esta cuestión es el hecho de que sus temas han sido abordados en el mismo contexto en que tienen lugar gracias a la utilización de los mismos soportes, técnicas y fuentes, que determinan sus desarrollos reales.



**Fig. 24.** *Acció /Situación: Hoy. Proyecto a través de Latinoamérica* (Buenos Aires, San Pablo, Caracas y México D.F., 1975-1976).

A partir de aquí, la relación entre el *media landscape* y el fenómeno de la globalización sería abordada por Muntadas de un modo específico en trabajos como *The Last Ten Minutes* y *Cross Cultural Television*. El primero de ellos, presentado en la sala The Kitchen de Nueva York en 1976, aunque un año más tarde en la Documenta 6 de Kassel<sup>205</sup>, es una vídeo-instalación compuesta por tres pantallas que reproducen los diez últimos minutos de programación televisiva argentina, brasileña y estadounidense, de forma contrapuesta a documentales filmados en una de las calles más céntricas de una ciudad importante de cada uno de estos países. Una idea que continuaba reflejando la diversidad humana y cultural a partir del recurso del contraste de elementos, ya visto en otros proyectos, en este caso entre la *cotidianidad*, por un lado, y la homogénea *puesta en escena* televisiva, por otro; un carácter, como se comprueba en esta pieza, especialmente palpable en el cierre nocturno de las emisiones (noticias de última hora, despedida del locutor, emblemas nacionales y del canal, etc.), cuando se terminaba de comprobar la influencia de la impronta norteamericana en la cultura televisiva latinoamericana. En la segunda versión presentada en la Documenta 6, por el contrario, podían verse extractos de programas registrados en Washington, Moscú y Kassel (toda una alusión a la Alemania pivotante por aquel entonces entre las dos super potencias) y contrastados con secuencias filmadas a pie de calle en estas tres ciudades el 1 de mayo de 1977. Tras las últimas noticias, el informe meteorológico y la reflexión espiritual a cargo de un predicador televisivo (que por supuesto solo aparecía los domingos en la televisión alemana, y jamás en la televisión rusa), el «buenas noches» del locutor correspondiente, el himno nacional y, finalmente, el logo de la emisora. Una vez más, el objetivo de Muntadas no era otro que el de comparar la estandarización y la programación uniforme con la realidad cotidiana concreta de tres ciudades y culturas diferentes. Una manera de incidir en las enormes semejanzas existentes en todo el mundo en lo que respecta a las formas de manipulación política a través de los *mass media*, esos *mecanismos invisibles* empleados para la difusión en cada lugar de un cada vez más idéntico mensaje ideológico.

El simple proceso de codificación del programa emitido en televisión a la cinta de vídeo influía directamente en la manera de mostrar y ocultar la información. Como re-

---

<sup>205</sup> Iris Dressler destacaba la gran importancia de haber participado tanto en esta edición como en la número 10, en 1997: «La razón de esto fue que se otorgó al videoarte, en 1977, y al Net Art, en 1997, una importancia creciente en el contexto de esta trascendente muestra internacional de arte contemporáneo. Muntadas participó en ambas ediciones de Documenta: con una videoinstalación en 1977, y con un proyecto de Internet en 1997. En cada caso investigó las implicaciones sociales y políticas de ese –por entonces relativamente nuevo- medio de comunicación» (2011: 215-217).

sultado de ello, al igual que ocurre en otras obras en vídeo de Muntadas (*Political Advertisement*, por ejemplo), los mensajes opacos de estos diez minutos, presentados como transparentes mediante la previa aceptación de la narrativa televisiva por parte del televidente, se convierten en *verdaderamente transparentes* al ser descontextualizados. Sin embargo, no puede perderse de vista que más allá de la reflexión sobre la naturaleza de los media, lo más importante en *The Last Ten Minutes*, en cualquiera de sus versiones, es que, como decía Jo-Anne Birnie, «revela tanto sobre el medio televisivo como sobre el contexto cultural en el que se sitúa» (2011: 61). Un hecho que, como ocurría en otras obras del autor realizadas en aquellos mismos momentos<sup>206</sup>, llevaba su interés por el *media landscape* a la escala global. El proyecto, desde esta perspectiva, constituye junto con piezas como *Confrontations*, una temprana crítica a la televisión en tanto que herramienta de uniformización de la cultura –y de los individuos– y, por tanto, instrumento fundamental para la difusión del imperialismo cultural: como demuestran los fragmentos televisivos seleccionados, se trata básicamente de una importación, no solo de la misma estructura comunicativa jerárquica y unidireccional, sino también, y por medio de esta, de los mismos modelos estéticos norteamericanos al resto de países. Independientemente de lo que ocurra en la realidad cotidiana, importando una forma estética se importa una forma de comportamiento: de lo que se trata es en definitiva de la *uniformización necesaria de las prácticas mediáticas* para el mantenimiento de un determinado orden mundial: «Toda esta cultura posmoderna –advertía Fredric Jameson–, que podríamos llamar estadounidense, es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales» ([1984] 1995: 18-19).

Así lo expresaban por su parte Hardt y Negri: «La legitimación de la máquina imperial nace, al menos en parte, de las industrias de las comunicación, esto es, de la transformación del nuevo modo de producción en una máquina. Este es un sujeto que produce su propia imagen de autoridad. Es una forma de legitimación que no se fundamenta en nada exterior a sí misma y que se propone incesantemente una y otra vez, desarrollando su propio lenguaje de autovalidación» ([2000] 2005: 54). Los medios, dicho con

---

<sup>206</sup> De esta misma época es el vídeo *Liège 12.9.77* realizado por Muntadas para el programa Vidéographie de la RTBF de Lieja. En este proyecto, el punto de partida es el hecho de que Bélgica sea un país bilingüe y en el que, por su situación geográfica unida al gran desarrollo de la televisión por cable, se pueden recibir normalmente emisiones televisivas de los diversos países vecinos (Francia, Luxemburgo, Holanda y Alemania).

otras palabras, tienen una serie de normas tácitas o expresas, que no son exclusivamente estilísticas ni tampoco deontológicas, pero que legitiman y asientan una *lógica* que es la base de su credibilidad. Contra ello es precisamente como actúan los fragmentos documentales que Muntadas inserta entre los convencionales diez últimos minutos televisivos, de esta forma el autor consigue reivindicar la verdad sociocultural frente a una *verdad televisiva* que ayuda a introducir con soltura cualquier régimen político, creencia religiosa o convicción ideológica. Esta era de hecho la respuesta de la microtelevisión intercultural y complejizadora (como las desarrolladas en *Cadaqués – Canal Local* y en *Barcelona Distrito Uno*) a la macrotelevisión uniformizadora y simplificadora, fruto del componente neoliberal del *media landscape*. El fenómeno de la *uniformización mediática*, después de todo, es uno de los mejores ejemplos para percibir con claridad el influjo del poder del capital: «La equivalencia general del dinero –decían Hardt y Negri– hace que todos los elementos participen en relaciones cuantificables, conmensurables, y luego las leyes inmanentes o las ecuaciones determinan el despliegue y la relación de los elementos de acuerdo con las constantes particulares con las que se sustituyeron las variables de las ecuaciones», provocando, en lo que respecta a las diferentes culturas políticas locales, un completo desmantelamiento de todo tipo de categorías y comportamientos previos a la llegada del capital, que «tiende a crear un espacio uniforme definido por flujos no codificados, flexibilidad, modulación continua y una creciente nivelación» ([2000] 2005: 349).



**Fig. 25.** *The Last Ten Minutes* (Nueva York, 1976).

Una década después de la primera versión de *The Last Ten Minutes*, en 1986, aparecería otro proyecto que, no solo se inserta en la misma línea crítica que este, sino que, de hecho, parece ampliar y profundizar en su mismo asunto. *Cross Cultural Television* es un video de 96 minutos, realizado por Muntadas junto a Hank Bull y exhibido en el centro artístico de Western Front en Vancouver para *Infermental VI* en 1987, aunque ya lo había sido un año antes en el Film Festival de Berlín, que en efecto volvía a la misma problemática y a través de estrategias parecidas. Al igual que *The Last Ten Minutes*, el proyecto se compone de fragmentos televisivos aunque con las salvedades, en este caso, de que, por un lado, incluye imágenes que nunca antes habían sido emitidas por los noticieros y, por otro, en vez de documentales sobre la realidad de cada contexto, lo que se yuxtapone son determinadas expresiones verbales. Si por un lado aparecen imágenes de conflictos bélicos, informes de la bolsa, del clima y, por supuesto, comentarios de presentadores de noticieros de todo el mundo, por otro se incorporan, como ya se ha visto en trabajos como *Slogans* o *This Is Not an Advertisement*, intertítulos aislados tales como «velocidad tiempo dinero» / «seducción genérica espectáculo» / «cosmético consumir endosar» / «medios colonialismo star» / «impuestos control cambio / «tecnología de sistemas locales» / «valores subliminales de formato», que sin duda contribuyen a una efectiva descodificación de las imágenes.

De lo que se trata es, en cierto sentido, de enfrentar unas imágenes con unos valores y significados específicos a la manipulación que les aplica el *media landscape* pero sin

llegar a ser fagocitadas por este, sino todo lo contrario, contraponiéndolas al desvelamiento de la lógica interna de dicho espacio que supone la síntesis de su funcionamiento mediante ciertos conceptos claves (algo que también ocurría en *The Limousine Project* a propósito del funcionamiento de las élites invisibles que ostentan el poder). En todo caso, lo más impactante de *Cross Cultural Television* es sin duda el hecho de que, más allá de las diferencias particulares entre los idiomas empleados, no hay ningún otro indicio estético que indique una identidad nacional propia. Al contrario, la selección de noticias, la gestualidad y el estilo de los presentadores, el ritmo y el *timing* de los programas, sus formatos y el de las fotografías que se utilizan, e incluso los mismos decorados de los platós de televisión, son prácticamente los mismos en todos los países analizados. Factores que sin duda alguna definen el estatuto de la televisión como industria cultural: «Estas formas de producción –decía Rosales describiendo el medio desde su naturaleza taylorista– basadas en la ruptura de la acción creadora, en la repetición de tareas semejantes y esencialmente dirigidas dentro de una planificación realizada de cara a la explotación comercial, son indisociables de la fijación de fórmulas estéticas, de rutinas simbólicas y formales que dan lugar, como ya ocurriera en el cine, a géneros, tipos de programas, recursos visuales o narrativos» (2002: 103). *Cross Cultural Television* desemboca, evidentemente, en el complejo debate en torno a los efectos globalizadores del *media landscape*.

Como siempre ha ocurrido a lo largo de la historia, la imposición de un determinado modelo de cualquier tipo (gubernamental, religioso, gastronómico, etc.) al resto resulta problemático<sup>207</sup>. En el caso de la televisión, este hecho trae consigo una serie de conflictos inespecíficos y, por ello mismo, inesperados, teniendo en cuenta que es este medio el que aún a día de hoy, y desde prácticamente su aparición a mediados del siglo pasado, actúa de un modo más potente a la hora de difundir e impregnar de ciertos valores y conductas a la población, incluso de aquellos principios fundamentales, como el de

---

<sup>207</sup> García Canclini reflexionaba sobre ello en torno a un ejemplo bastante particular, el de la industria musical: «Hay que decir, sin embargo, que las posibilidades de encuentro intercultural son más aprovechadas por el mercado que por las contiendas políticas. Sobre todo, por las cadenas de televisión, las productoras de espectáculos y discos, que expanden su clientela con mercancías culturales latinas. Así como las diferencias étnicas tienden a subsumirse en el mercado de trabajo bajo las identidades nacionales –en el extranjero se deja de ser zapoteca o tzotzil para convertirse en mexicano–, en el consumo lo que distingue a brasileños de mexicanos, y a ambos de colombianos o cubanos, pasa a confundirse bajo los resplandores mediáticos de la latinidad. De modo análogo a como las alianzas en el trabajo quedan subordinadas al régimen de explotación del conjunto de los migrantes, las comunidades latinas de consumidores quedan subsumidas bajo las estrategias comerciales de Sony, Polygram y MTV» (1999a: 121).

la *familia*, inexistentes en el pasado histórico: «La pureza y la salubridad de la familia estable, nuclear y heterosexual proclamada por los fundamentalistas cristianos, por ejemplo, nunca existió en los Estados Unidos. La “familia tradicional” que sirve como fundamento ideológico es meramente una imitación de valores y prácticas que derivan más de los programas de televisión que de cualquier experiencia histórica real que haya tenido la institución de la familia» (Hardt y Negri, [2000] 2005: 168). En todo caso, más allá de la imposición —o su intento— de una hegemonía estética y política como la estadounidense, de lo que se encargarían todos los elementos existentes en el dispositivo descrito sería sobre todo de la generalización de un determinado orden mundial, de un nuevo «Imperio», que, con la ideología neoliberal como bandera (o más bien como discurso oculto), se apoya precisamente en los medios de comunicación como canales propios de unas nuevas y mucho más sofisticadas estrategias biopolíticas<sup>208</sup>. Una situación frente a la cual resulta verdaderamente complicado adoptar una posición de *outsider*, como la de Muntadas, desde la que elaborar una reflexión argumentada sobre el impacto de ciertos protocolos pretendidamente hegemónicos en realidades socioculturales muy específicas. Como comentaba Peggy Gale:

Esta conformidad, esta complicidad voluntaria con las normas (norteamericanas), es profundamente perturbadora. ¿Es que Muntadas, establecido en Nueva York por más de veinte años, se ve a sí mismo tanto más como un residente del mundo? ¿Encuentra esto tranquilizador? O esto es simplemente inevitable, dado que en todas partes se habla del necesario crecimiento del Producto Interior Bruto, del deseo universal de tener más hardware, software y un mejor «nivel de vida», de una vida cada vez más holgada y confortable (1991, en Alonso, 2002: 210-211).

---

<sup>208</sup> Como puede observarse en *Cross Cultural Television*, una de las piezas clave para comprender este proceso es la de la figura de los presentadores, subrayada por Emilio Rosales: «Una de las funciones del presentador en televisión consiste sin duda en ocultar el carácter colectivo de estos actos comunicativos, dando además cuerpo a una figura del emisor equivalente a la de la comunicación interpersonal. De este modo se hace el mensaje más cercano para el espectador, a la vez que se lo integra mejor en el contexto de recepción típico de estos medios: el contexto privado, el ámbito de la relación interpersonal» (2002: 43).



Fig. 26. *Cross Cultural Television* (Vancouver, 1986).

Todos los aspectos teóricos y metodológicos que han ido apareciendo en este tercer bloque de trabajos se dan cita en *On Translation*, sin duda alguna el macroproyecto, o serie de subproyectos, más variado del autor hasta el momento, y el que sintetiza mejor las posibilidades de reflexionar sobre los pormenores de la globalización y la interculturalidad del mundo actual desde la práctica artística: «*On Translation* –decía Muntadas– es una serie de obras que exploran cuestiones de transcripción, interpretación y traducción. Del lenguaje a los códigos / Del silencio a la tecnología / De la subjetividad a la objetividad / Del acuerdo a las guerras / De lo privado a lo público / De la semiología a la criptografía / El papel de la traducción / los traductores como hecho visible / invisible» (citado en VV. AA., 2011a: 190). En líneas generales, podría decirse que el fenómeno de la *traducción* es identificado y analizado por el artista como el problema central de la cultura contemporánea, un asunto repleto de ramificaciones (lingüísticas, sociales, políticas, económicas, artísticas, etc.), cuyo abordaje comprende los más diferentes contextos, escalas, soportes, versiones, etc.<sup>209</sup>. Después de todo, «percibir la cultura como una traducción –como comentaba Marie Anne Staniszewski– pone de relieve la

<sup>209</sup> Según se establecía en la exposición *Entre / Between*, el ámbito de la traducción en la obra de Muntadas podría dividirse en cuatro líneas de investigación diferentes: 1) el lenguaje y sus usos; 2) el trasfondo histórico sobre el que se inscriben ciertas estrategias de traducción; 3) la propia mecánica de la traducción, así como los distintos agentes implicados en ella; y 4) la traducción y la reinterpretación de los espacios públicos (VV. AA., 2011a: 177-178).

calidad histórica, interactiva, dinámica, localizada e interpretativa del significado» (2002: 23).

Comenzado oficialmente en 1995 con la obra *On Translation: The Pavilion* (Muntadas, 1995), aunque gestado un año antes<sup>210</sup>, y activo hasta la actualidad, esta particular exploración de los límites de la traducción, tema crucial de las prácticas artísticas contemporáneas (Di Paola, 2015), dio sus primeros pasos ya en la década de los setenta, aparte de en los trabajos comentados, mediante la coordinación de proyectos como *TV/FEB 27/ 1 PM* (1974), actividad colectiva a nivel internacional<sup>211</sup>. En todo caso, exceptuando esta y alguna otra propuesta más, lo cierto es que fue efectivamente a mediados de los noventa cuando el artista empezaría a proponer un conjunto de trabajos conectados por el problema específico de la *traducción*, en todos sus «ecos» –como diría Javier Arnaldo (2002: 124)–, correspondientes a una gran variedad de medios expresivos: textos, vídeos, webs, publicaciones, instalaciones, arquitectura, comisariados, etc. Una labor que Muntadas desarrollaría siguiendo más o menos la advertencia hecha por Benjamin a propósito de esta actividad:

No es sólo que su intención tenga un objetivo diferente del de la poesía, o sea, una lengua en su conjunto, partiendo de una sola obra de arte en otra lengua, sino que ella misma varía: la del poeta es una intención directa, primaria, concreta; la del traductor es derivada, última, abstracta. Pues el gran motivo de la integración de las muchas lenguas en la única lengua verdadera es lo que determina su trabajo ([1923] 1996: 342).

Desde esta perspectiva, la traducción estaría siempre abocada a ser una mala traducción, una mera comunicación que no consigue transmitir jamás el verdadero sentido

---

<sup>210</sup> Como explicaba Marie Anne Staniszewski, el motivo que inspiró este proyecto sobre la traducción se encuentra en un taller titulado *Intervenciones urbanas*, propuesto por Muntadas en el centro Arteleku de San Sebastián, al que asistieron veinticinco artistas, escritores, activistas, historiadores del arte, antropólogos y sociólogos de distintos países: «Muchos de los participantes, por otra parte, no dominaban las tres lenguas [español, francés e inglés] y usaban los auriculares para escuchar las traducciones. Durante los debates, Muntadas empezó a advertir que los participantes sonreían en momentos que no correspondía y que parecía haber “algunos malentendidos”» (2002: 36).

<sup>211</sup> Un proyecto que consistió en la puesta en común de ocho horas de programación televisiva de países de todo el mundo (Canadá, Inglaterra, Francia, Japón, Alemania, Suiza, Estados Unidos y Venezuela), grabadas el 27 de febrero a las 13:00 h por ocho artistas distintos bajo la coordinación de Muntadas. Su visionamiento en conjunto ponía en evidencia los juegos de interés que subsistían a la aparente transparencia del *media landscape* global.

del mensaje original. Durante el recorrido realizado por la traducción este sentido se pierde o se modifica inevitablemente, «la lengua de la traducción –afirmaba Benjamin– envuelve su contenido como con un manto regio de amplios pliegues. Pues ella supone una lengua superior de la que es, y por ello se muestra inadecuada ante su propio contenido, majestuosa y extraña» ([1923] 1996: 341). Precisamente hacia ese «manto soberano» que representa el tránsito entre el mensaje real primero y el mensaje *más real que real* segundo –como diría Baudrillard– dirige Muntadas su mirada. Un espacio y un tiempo mediante los que cualquier pliegue –técnico (del *media landscape*) o discursivo– infiere al mensaje original un nuevo sentido que responde a los intereses, no solo de un traductor, sino de todos los agentes intervinientes en el proceso de su traducción. Por ello precisamente, como comentaba Bellour, *On Translation* constituye todo «un inventario en expansión, una enciclopedia evolutiva, una muestra rotatoria de puntos de vista documentados sobre la realidad contemporánea y las metamorfosis vertiginosas de los entornos en que vivimos. Aporta al mismo tiempo la posibilidad de subvertir la obra entera, de comenzarla de cero desde un punto de vista actual» ([1988] 2009: 110).

Una de las propuestas más interesantes, por su novedad tanto conceptual como técnica a nivel de realización (al incluir las posibilidades que ofrece la web para la creación artística), sería sin duda *On Translation: The Internet Project*. Un trabajo que permitiría a Muntadas continuar reflexionando sobre las similitudes y semejanzas entre los países a la hora de abordar el binomio *información privada-difusión pública*, pero que, sobre todo, representa por primera vez el auténtico potencial de *On Translation*. Dos aspectos que para entonces habían aparecido ya en *The File Room* (1994), y que volverían en proyectos como *On Translation: Social Network* (2006)<sup>212</sup>. La pieza que ahora ocupa fue una intervención colaborativa realizada para la Documenta X de Kassel en 1997, comisariada por la historiadora francesa Catherine David, y estuvo coproducida por la propia feria y por la empresa Sda web, contando además con la colaboración del Goethe Institut y traductores de veintitrés países distintos, todos ellos coordinados por Andrea

---

<sup>212</sup> *On Translation: Social Network* (2006) fue realizado en el San José Convention Center (San José, California), con la ayuda de un grupo de estudiantes de CADRE (Laboratory for New Media), de la San Jose State University. Se trata de un proyecto que indaga en las paradojas existentes en los vocabularios utilizados por organizaciones internacionales de ámbitos tan distintos como el militar, el económico, el cultural o el tecnológico. Mediante un programa de búsqueda se asigna una coordenada geoespacial a la terminología que emplea cada organización y se emite un código de color sobre unos ejes que representan los diferentes sistemas analizados. Los datos evolucionan constantemente y los resultados se proyectan en vivo sobre un mapamundi ubicado en el mismo espacio expositivo.

Frank. En un momento en que no todos los traductores podían acceder a Internet, ni siquiera a un fax como alternativa, la propuesta inauguraba todo un terreno de debate. Como explicaba Muntadas –único artista español presente en aquel evento– en el mismo momento en que la obra se estaba llevando a cabo: «Es un trabajo sobre la traducción que estoy realizando ahora, y que está muy relacionado con la composición o construcción de textos. Se trata de una frase, inicialmente en inglés, que viajará por veintitrés países/lenguajes. Esta obra hace referencia al juego de niños que se llama el teléfono, en el que una palabra susurrada al oído va pasando de uno a otro hasta regresar a oídos de la persona que ha iniciado el juego», y, al igual que suele ocurrir en este juego –como podría añadirse–, es bastante frecuente que ocurra una completa tergiversación durante el proceso y que la palabra propuesta originalmente no coincida con la última. Además de ello, «en mi proyecto –continuaba el autor– no se utiliza solamente la idea de *transmisión-recepción*, sino que se le añade la característica de la traducción del mensaje. ¿De qué forma puede llegar o volver al mismo idioma una frase compleja que ha estado dando vueltas?» (en VV. AA., 2011a: 451). En concreto, la frase era la siguiente: «Los sistemas de comunicación proveen la posibilidad de desarrollar un entendimiento mejor entre los pueblos: ¿en qué lengua?».

Autores como García Canclini han prestado especial atención al conjunto de mediaciones que constituyen el escenario global por el que viajan hoy los mensajes<sup>213</sup>. Entre estas mediaciones se incluyen una serie de traducciones a las más diversas lenguas, para cuya visualización ningún otro medio podría servir mejor que el ciberespacio. En la opinión de Muntadas, las implicaciones tecnológicas de la traducción tenían una importancia crucial y así lo demostró al utilizar el software como herramienta para desarrollar el tema. Como se observa en la página web que aloja –y constituye, de hecho– la pieza, una espiral sin principio ni fin que, según Emily Apter, recordaba un «diagrama tridimensional de la Torre de Babel» (2011: 192), esta albergaba precisamente la traducción de una misma frase a veintidós idiomas diseminados por su recorrido. Gracias a ello se

---

<sup>213</sup> «La pregunta por los sujetos que puedan transformar la actual estructuración globalizada nos llevará a prestar atención a los nuevos espacios de intermediación cultural y sociopolítica. Además de las formas de mediación indicadas –organismos transnacionales, consultoras, oficinas financieras y sistemas de vigilancia– existen circuitos internacionales de agencias noticiosas, de galerías y museos, editoriales que actúan en varios continentes, ONG que comunican movimientos locales distantes. Entre los organismos internacionales y los ciudadanos, las empresas y sus clientelas, hay instituciones flexibles que se manejan en varias lenguajes, expertos formados en códigos de diferentes etnias y naciones, funcionarios, promotores culturales y activistas políticos entrenados para desempeñarse en diversos contextos» (García Canclini, 1999a: 31).

comprueba cómo una misma frase transforma su grafía, aumenta o disminuye el número de caracteres e incorpora o elimina algunos matices, perdiendo y enriqueciendo al mismo tiempo su sentido original. Así pues, lo que hasta ahora había sido pensado como un simple juego de niños se convertía en una profunda propuesta reflexiva que, a partir de los inesperados giros semánticos e ideológicos sufridos por un primer referente dado, desvelaba la verdadera naturaleza de un procedimiento de traducción muy presente, de forma transversal, en el *media landscape*: las emisiones de información se ven afectadas por componentes culturales intermedios y de destino, por ruidos. «Lejos de habilitar una mejor comprensión entre los individuos –expresaba Muntadas–, [Internet] enmascara una serie de dudas e interrogantes relacionadas con la degradación creciente de la información y su consecuente manipulación en aras de un futuro tan visionario como a veces ciego» 2002: 218). Como decía Morgan:

Más allá de problematizar la transmisión de un mensaje, esta propuesta señalaba también las posibilidades que tienen las deformaciones resultantes para operar como una herramienta subversiva. Si bien la traducción aparece, en primera instancia, como un mecanismo de poder y una forma de control que se ejerce al transformar lo desconocido en algo familiar, sus distorsiones imprevistas y transformaciones espontáneas también pueden constituir un elemento sedicioso: Muntadas parece referirse a las posibles consecuencias que trae consigo la liberación del germen de la subjetividad, al introducir una serie de variables que ponen en tela de juicio la supuesta objetividad en la que se respalda dicha disciplina y, por ende, la manera en que se trasladan, traducen y articulan las narrativas y sucesos que conforman nuestra historia cotidiana (2004: 200).

Todo tiene que ver en definitiva con la pérdida del sentido original en un mundo globalizado y, en general, con los riesgos de experimentar con una actividad, como la traducción, que depende tanto de la dimensión verbal de los discursos como también –y quizá en ello resida su peligrosidad– de los matices conductuales que solo pueden ser transmitidos mediante la experiencia personal bajo la influencia de tales discursos. «No hay equivalencias unívocas –decía Octavi Rofes– pero, en cambio, se ha establecido una correspondencia consensuada fruto de un proceso complejo interacciones entre autor, traductores y lectores que la espiral incorpora y mantiene activa» (2011: 211). Esta es la única alternativa posible a la dificultad, aún hoy existente, de traducir caracteres latinos,

japoneses, árabes o cirílicos. Justamente por ello la espiral o hélice de Muntadas, constituyente de una metáfora perfecta del complejo funcionamiento de los programas informáticos de traducción, no escapa a la presencia de cierto componente humano: «Para Muntadas –decía Apter–, las palabras poseen un valor humano y subjetivo debido a su mediación tecnológica más que a pesar de ellas» (2011: 192), es decir, que también el soporte es una parte fundamental de los procesos comunicativos. Se trataba, como afirmaba el propio artista, de «una analogía y una metáfora entre un juego, un valor antropológico y cultural, e Internet, un sistema tecnológicamente sofisticado» (1997c: 7).



Fig. 27. *On Translation: The Internet Project* (1997).

Como introduce con claridad *On Translation: The Internet Project*, el objeto de estudio de la serie *On Translation* podría identificarse directamente con la *traducción mediática*, es decir, con la filtración de informaciones a través de los medios tecnológicos comunicativos y, en este sentido, utilizando los términos de Muntadas, los modos en que el medio «fragmenta, transforma e incluso en algunas ocasiones censura los contenidos» (en VV. AA., 2011a: 451). Un tema casi siempre invisible y silencioso, aunque fundamental, como ha demostrado el autor, para entender el funcionamiento del mundo actual, tecnológico y globalizado: si bien la idea de traducción va convencionalmente asociada a un proceso de transposición sígnica entre dos lenguas, la ampliación de esta, aun dentro del mismo ámbito de la comunicación, deriva en un concepto de *sustitución* cuyas consecuencias pueden resultar dramáticas conforme aumenten las posibilidades de perversión del significado original de los hechos. Siguiendo una perspectiva comple-

ja parecida a la defendida por García Canclini<sup>214</sup>, el interés de Muntadas se dirige pues hacia los procesos de encriptación, transcripción e interpretación de códigos distintos, dedicando especial importancia a la información visual, pero también a las intencionalidades que motivan todos estos procesos y que derivan, en el plano real, en la configuración de situaciones culturales contradictorias que plantean ciertas dificultades de comprensión. Como puede vislumbrarse a través de los marcos interpretativos que en sí mismos constituyen los subproyectos de *On Translation*<sup>215</sup>, el problema de las estrategias de interpretación ante estas situaciones afecta a su vez a la configuración de determinados discursos y, por consiguiente, a la configuración de determinadas realidades. Así se refleja en casos como los de *On Translation: La mesa de negociación* (1998), *On Translation: The Interview* (2002) u *On Translation: I Giardini* (2005), en los cuales el fenómeno de la traducción desborda con creces la dimensión verbal a la que suele asociarse. Teniendo en cuenta el carácter *expandido* de esta concepción de la traducción, cabría decir asimismo que la metodología utilizada por Muntadas en sus proyectos ha sido igualmente complejizada y diseñada expresamente para cada ocasión o contexto analizado. Un hecho que justifica en parte la profusa diversificación del proyecto general, *On Translation*, en multitud de subcapítulos, si bien, estéticamente, todos los trabajos se caracterizan por un estilo austero y sobrio, como queriendo aclarar al máximo el método que permite indagar el problema y, al mismo tiempo, transmitir la sensación de oscurantismo a la que llevan las *malas traducciones*.

Al respecto de todo ello, *On Translation: El aplauso* constituye un ejemplo paradigmático por incidir en la idea de las *malas traducciones*, en concreto de las de tipo visual, en un sentido inverso, esto es, a partir de las consecuencias que estas tienen en la capacidad de respuesta de los individuos. Se trata de una videoinstalación realizada en 1999 para la Casa de la Moneda de Bogotá, actual Biblioteca Luis Ángel Arango, que consistió técnicamente en un tríptico conformado por tres pantallas contiguas: las dos laterales reproducen imágenes laterales, en color y sonido, de los aplausos de un público

---

<sup>214</sup> «Dado que la globalización se presenta como un objeto evasivo e inmanejable, quienes la gestionan la cuentan, también, con narraciones y metáforas. En consecuencia, desde una perspectiva socioantropológica de la cultura es preciso analizar tanto las estadísticas y los textos conceptuales como los relatos e imágenes que intentan nombrar sus designios» (García Canclini, 1999a: 11).

<sup>215</sup> Para una panorámica general de estos se recomienda ver el texto «Muntadas: Seguimiento del proyecto (v 2.0)» de Eugeni Bonet (1999), perteneciente al catálogo de la exposición *Intersecciones* (VV. AA., 1999a), así como el bloque titulado «Ámbitos de la traducción» en el catálogo de la exposición *Entre / Between* (VV. AA., 2011a: 177-197), que incluye sendos textos de Emily Apter y Raymond Bellour.

anónimo sentado en un graderío, mientras que en la pantalla central, se ve a la audiencia aplaudiendo frontalmente. Todo ello ante un acontecimiento sin especificar. El punto crítico aparece cada quince o veinte segundos, cuando la imagen central cambia instantáneamente, en una especie de parpadeo subliminal, reflejando una escena de violencia explícita y extrema, en blanco y negro y sin sonido. Estas desconcertantes imágenes proceden de diferentes conflictos alrededor de todo el mundo, abordando la violencia en todas sus variantes, pero en especial del contexto colombiano y, aún más concretamente, de su problema del narcotráfico: situaciones de corrupción, injusticias, desigualdad social e indiferencia internacional. La presencia efímera de estas imágenes, cuyas apariciones no duran más de un segundo –por lo que el espectador apenas puede verlas–, altera la simetría tripartita de las otras dos pantallas, configurando un elemento de fuerte desorden dentro del conjunto. De ahí que, como afirmase Sven Spieker, «el valor informativo –la exhibición repentina de imágenes violentas– sólo se puede medir por nuestra imposibilidad de prepararnos para recibirlas» (en VV. AA., 2011a: 236). Y es que, a pesar de que las imágenes más duras son, como recordaba Debray, «las que los órganos de información tienen el mayor interés en retomar y nosotros, telespectadores o lectores, en mirar», los motivos por los que esto ocurre difieren diametralmente: «Ellos, porque transmitir una buena acción es en sí una buena acción; nosotros, porque ser sus testigos directos es ya ser sus autores, por transferencia o procuración» (1995: 116). Por si nuestra pasividad no fuese suficiente, experimentamos también cierta recreación inconfesable ante ellas.

Como en efecto trata de reflejar Muntadas en *On Translation: El aplauso*, existe en cualquier caso una gran dificultad para explicar los efectos de la traducción de este tipo de imágenes violentas. Lo que hay tras de ello, según se intuye, es, en primer lugar, un elemento de morbosidad –del latín, *morbis*, -i (*enfermedad*)– que beneficia a los intereses capitalistas de los media y disuelve los valores humanos<sup>216</sup>. La asimilación pasiva de las atrocidades cometidas en cualquier parte del mundo hace al individuo en cierto mo-

---

<sup>216</sup> Según comentaba Castells: «Qué piensa la gente de las instituciones bajo las que vive y cómo se relacionan estas con la cultura de su sociedad y economía es lo que define quién puede ejercer el poder y cómo puede ejercerlo. La violencia política es una forma de comunicación que actúa sobre las mentes a través de imágenes de la muerte con el fin de causar miedo e intimidar a la gente. Esta es la estrategia del terrorismo, que recurre a manifestaciones espectaculares de destrucción aleatoria para inducir un estado permanente de inseguridad en las poblaciones objetivo»; pero también del Estado, cuyas «medidas de seguridad para contrarrestar la amenaza prolongan el miedo y la ansiedad, provocando el apoyo incondicional de los ciudadanos a sus señores y protectores. La violencia, transmitida por las redes de comunicación, se convierte en el vehículo de la cultura del miedo» (2009: 536).

do cómplice de ellas y, solo al enfrentarlas aisladamente –como ocurre en la propuesta de Muntadas–, fuera de la narrativa televisiva, le resulta posible percatarse de la obscenidad que encierra este tipo de hechos. La idea de *aplausos*, en este sentido, es utilizada como metáfora invertida: en lugar de como convención social que denota aprobación entusiasta, como signo ritual que revela la espectacularización, alienación e indiferencia de lo que se denominaría una sociedad *corrompida*. Pero el asunto podría resultar aún más complejo desde el punto de vista de la mediología: «Lo visual habla todas las lenguas –decía Debray–, porque no habla ninguna. Frente a nuestra pantalla, en nuestra casa, estamos en todas partes, y la oposición nacional/extranjero no es pertinente. El fin de los reflejos “ideológicos”, es cierto, nos permitió abrir los ojos al dolor de los hombres reales, pero la televisión también tiende a despojar a esos dolores de su sentido, al abolir sus diferencias profundas» (1995: 110). En un interesante y completo ensayo sobre *On Translation: El aplauso* –razonado desde la perspectiva interior, colombiana–, José Ignacio Roca argüía que los medios de comunicación colombianos habían tomado por costumbre edulcorar los hechos reelaborando las historias del narcotráfico a situaciones predecibles y hasta cierto punto idiosincráticas dentro de la lógica del entretenimiento: «En esta instalación, Muntadas pretende devolver a la información su inquietante tendencia a desestabilizar los sistemas preestablecidos, restituyendo una normalidad ordenada a la palpable sensación de desorden» (2002: 172). Los medios de comunicación, en definitiva, se encargan de gestionar tanto la imprevisibilidad de las escenas como la capacidad de reacción del espectador según los intereses de quienes los poseen. Sin embargo, este hecho abre aún otras posibilidades reflexivas.



Fig. 28. *On Translation: El aplauso* (Bogotá, 1999).

Como explicaba Baudrillard en *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*, no es sino la gestión mediática de los hechos la que constituye en sí misma una nueva realidad, *en diferido*, que se impone y se desea antes que la propia realidad *real*: «A la catástrofe de lo real –decía el autor– preferimos el exilio de lo virtual, cuyo espejo universal es la televisión» (1991b: 23). Esta es de hecho la causa de la adopción de una actitud pasiva por parte del espectador, pero también su consecuencia última, es decir, la circunstancia que asegura la circularidad seductora del *media landscape*. De ello se deriva la aparición del *espectador-rehén* que identificaba Baudrillard como pieza clave de la *no-guerra* del Golfo y que tan bien representan los individuos sentados en los graderíos de *On Translation: El aplauso*. Este es el personaje principal, el protagonista del simulacro, «el actor fantasma, el extra que ocupa el espacio impotente» y esta es, al fin, «la humillación de todos nosotros, a quienes las pantallas de los televisores someten a la misma violencia, la de la mirada cautiva, derrotada, manipulada, impotente, la del voyeurismo impuesto como respuesta al exhibicionismo impuesto de las imágenes» (1991b: 25). Lo que interesa destacar, desde la perspectiva del *espectador bajo arresto domiciliario*, sería pues la potencia del fenómeno de la inducción y el sometimiento a creer en la realidad como algo ajeno, como algo naturalmente virtual. Aquí es donde entra en juego la información obscena –en este caso visual–, cumpliendo nada más y nada menos que la función de convencer al espectador de su propia abyección y desearla. Esta es la manera en que los efectos pasivizadores de la orquestación mediática, visi-

bilizados con claridad en el proyecto de Muntadas, garantizan tanto la adicción a la impotencia de uno mismo como el reconocimiento de la misma.

El drama real, la guerra real, ni nos apetecen ya, ni falta que nos hacen. Lo que necesitamos es el sabor afrodisíaco de la multiplicación de las falsificaciones, de la alucinación de la violencia, es obtener de todas las cosas el goce alucinógeno, que es también el goce, como en el caso de la droga, de nuestra indiferencia y de nuestra irresponsabilidad, por lo tanto de nuestra auténtica libertad. En esto radica la forma superior de la democracia. A través de ella se perfila nuestro alejamiento definitivo del mundo, puesto que el goce en el ámbito de la especulación mental de las imágenes equivale al de los capitales en el de los flashes bursátiles o al de los cadáveres en el de la carnicería de Timisoara. Pero, en el fondo, ¿qué tenéis en contra de la droga? Nada. Salvo que el desengaño colectivo es terrible cuando el hechizo se rompe (...) (2002: 34).

Finalmente, dentro de las reflexiones planteadas en *On Translation*, despiertan especial interés aquellas que toman como tema central el sentimiento del miedo, quizá por ser las más alejadas de la acepción lingüística –y convencional– de la traducción. Un elemento que, aunque ligado siempre a la idea de *frontera* –probablemente debido a su asociación con la irresponsable trasgresión de los límites–, recobra una peculiar significancia en un mundo globalizado. El miedo es, ante todo, algo que se ubica en los intersticios sociales y que, como ha reflejado Muntadas en proyectos como *Selling the Future* (1982-2006), se nutre siempre de una proyección tanto hacia el pasado como hacia el futuro, nunca desde el presente. Con una peculiar naturaleza psicológica, la instrumentalización del miedo sigue siendo a día de hoy uno de los principales y más efectivos recursos del poder para ejercer el control social. Frente al potencial subversivo de las multitudes, la incertidumbre o la inseguridad son algunos de los sentimientos que, instalados con alevosía en torno a *cuestiones fronterizas* –físicas o conceptuales–, perpetúan ciertas maneras abusivas de ejercer el poder. Un proceso que tiene lugar gracias a la difusión de ciertos discursos mediáticos, cuya semilla germina en formas de represión que no tienen por qué ser precisamente visibles: «Analizando el miedo –decía Muntadas–, instrumentalización, se percibe que lo no dicho y el silencio forman parte importante de su propia narrativa» (en VV. AA., 2011a: 191).

Un fenómeno que en el contexto español ha podido observarse claramente en los últimos años en torno al auge de nuevas fuerzas políticas de izquierdas, contra las cuales se han confeccionado todo tipo de discursos difamadores tomando como contenido realidades ajenas que, manipuladas o no, son mostradas como cercanas por los media<sup>217</sup>. Como trasfondo de todo ello se encuentra la dimensión ideológica, verdadera excusa para poner en juego tales estrategias y, por tanto, nexo entre una realidad y la ficción con la cual se pretende contaminar otra distinta<sup>218</sup>. Un envenenamiento discursivo, dicho en una palabra, para cuyo despliegue ha debido ser resucitado cierto fantasma: aquel con el que abrían Marx y Engels el *Manifiesto*. Como recordaba José Antonio Pérez Tapias: «Es algo tan viejo como inútil el recurrir a la acusación de comunismo para desacreditar a un adversario político situado en la izquierda al que en verdad se le

---

<sup>217</sup> Así, por ejemplo, ¿qué significa que el director general de la Policía afirme en un medio informativo que «Podemos es una amenaza a nuestra democracia»? («Director general de Policía: “Podemos es una amenaza a nuestra democracia”») [en línea], disponible en: <<http://iniciativadebate.org/2016/05/01/director-general-de-policia-podemos-es-una-amenaza-a-nuestra-democracia/>> [Último acceso: 30/03/2017]). ¿Significa acaso que los partidos que han conducido al país a la situación de precariedad generalizada no lo son? ¿Por qué el primer Consejo de Seguridad Nacional convocado en 2016 tuvo como objeto la situación de los españoles en Venezuela y no en Marruecos? («El Consejo de Seguridad Nacional abordará la situación de los españoles en Venezuela» [en línea], disponible en: <[http://www.huffingtonpost.es/2016/05/26/story\\_n\\_10144138.html?utm\\_hp\\_ref=spain](http://www.huffingtonpost.es/2016/05/26/story_n_10144138.html?utm_hp_ref=spain)> [Último acceso: 30/03/2017]). ¿Por qué se acoge a venezolanos y no a sirios? («Venezolanos, sirios, saharauis: la doble vara del Gobierno para dar la nacionalidad “por persecución”») [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/desalambre/Nacionalidad-venzolanos\\_0\\_517948660.html](http://www.eldiario.es/desalambre/Nacionalidad-venzolanos_0_517948660.html)> [Último acceso: 30/03/2017]). ¿Por qué no se hace campaña a favor de los Derechos Humanos en todos los países, empezando por España («Derechos humanos en España y Venezuela, una comparativa» [en línea], disponible en: <<http://www.lamarea.com/2016/05/25/derechos-humanos-espana-venezuela-una-comparativa/>> [Último acceso: 30/03/2017]), y no solo en Venezuela? («Derechos humanos para Venezuela... ¿y los demás?» [en línea], disponible en: <[http://ctxt.es/es/20160525/Firmas/6243/Espa%C3%B1a-Tribunas-y-Debates.htm#.VOX3TIVtX\\_M.twitter](http://ctxt.es/es/20160525/Firmas/6243/Espa%C3%B1a-Tribunas-y-Debates.htm#.VOX3TIVtX_M.twitter)> [Último acceso: 30/03/2017]).

<sup>218</sup> La máxima formulada por Esperanza Aguirre de «La ideología de Podemos es “caduca y criminal”» («La ideología de Podemos es “caduca y criminal”» [en línea], disponible en: <<http://www.elplural.com/2016/04/17/la-ideolog-de-podemos-es-caduca-y-criminal>> [Último acceso: 30/03/2017]) ha sido repetida por el PP hasta la saciedad, y también por otras agrupaciones de las formas más inverosímiles: «Albert Rivera arremetía contra la confluencia diciendo que “el PCE era algo del pasado, no formaba parte de la nueva política”. Inés Arrimadas hablaba del comunismo como “una ideología antigua y del pasado”, mientras Toni Cantó hablaba de Pablo Iglesias como lobo con piel de cordero que tiene “un estalinista dentro”» («Comunismo» [en línea], disponible en: <<https://www.diagonalperiodico.net/global/30415-comunismo.html>> [Último acceso: 30/03/2017]).

<sup>219</sup> «El fantasma del comunismo» [en línea], disponible en: <<http://ctxt.es/es/20160511/Firmas/6099/socialismo-psoe-comunismo-unidos-podemos->> [Último acceso: 30/03/2017].

teme»<sup>219</sup>. Las guerras mediáticas, al igual que en la Guerra Fría, siguen siendo ideológicas y cada vez más agresivas ante la llegada de nuevos proyectos políticos que constituyen desafíos —o al menos lo intentan— al discurso hegemónico<sup>220</sup>. Así pues, como plantean algunas de las obras de Muntadas, cabría advertir que a este tipo de miedos fabricados y proyectados hacia la esfera pública, le precede otro miedo más imperceptible aunque quizá más intenso: el miedo de ciertos grupos a perder su estatus económico, a perder su opacidad —hecho palpable asimismo en la profusión de ciertas arquitecturas blindadas—. De esta manera lo veían Hardt y Negri:

El temor a la violencia, la pobreza y el desempleo es finalmente la fuerza primaria e inmediata que crea y mantiene estas nuevas segmentaciones. Lo que sustenta las diversas políticas de las nuevas segmentaciones es una política de la comunicación. (...) el contenido fundamental de la información que presentan las enormes empresas de comunicación es el miedo. El miedo constante a la pobreza y la angustia ante el futuro son las claves para crear una lucha entre los pobres por obtener trabajo y para mantener el conflicto en el seno del proletariado imperial. El temor es la garantía última de las nuevas segmentaciones ([2000] 2005: 360).

Centrados justamente en la problemática del miedo como objeto de reflexión, aunque desde dos perspectivas sociogeográficas muy distintas, es necesario concluir esta tercera panorámica con dos de los proyectos más celebrados e interesantes de Muntadas. Se trata de dos piezas de vídeo, realizadas en 2005 y 2007, respectivamente, donde el autor se preocupa por el tipo de traducción mediática que toma como estrategia de aplicación el miedo en torno a la idea de *frontera*, entendida esta como límite sociocultural y económico, no meramente geográfico; dos símbolos, por tanto, de los tan cuestionables modos de legitimación política en un mundo globalizado. Como decía García Canclini, a pesar de todos los avances en transporte desarrollados en los últimos siglos, lo cierto es que a la hora de viajar de un país a otro poseen muchas más facilidades para

---

<sup>219</sup> «El fantasma del comunismo» [en línea], disponible en: <<http://ctxt.es/es/20160511/Firmas/6099/socialismo-psoe-comunismo-unidos-podemos>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>220</sup> «Comunistas, de Manuel Castells en *La Vanguardia*», 21/05/2016. Disponible en: <<http://www.caffereggio.net/2016/05/21/comunistas-de-manuel-castells-en-la-vanguardia/>> [Último acceso: 30/03/2017].

los capitales, las mercancías y los mensajes mediáticos que las personas: «Es más sencillo hacer inversiones en un país extraño que volverse ciudadano. La globalización es imaginada con más facilidad para los mercados que para los seres humanos. Otra manera de decirlo es que hemos transitado de la modernidad ilustrada a la modernidad neoliberal» (1999a: 81). El objetivo de los montajes de Muntadas es precisamente el de volver a traducir la realidad de los enclaves fronterizos de un modo alternativo a como lo hacen los medios de comunicación convencionales para poder indagar en las motivaciones existentes tras estas situaciones (véase Luna y Barrera, 2014). En plena crisis migratoria internacional, estos dos contextos o situaciones, cuyas diferencias lingüísticas son aludidas ya en los propios títulos de las piezas, constituyen además, por ser justamente dos de los puntos más calientes de todo el planeta y de mayor repercusión mediática desde hace décadas, dos buenos ejemplos para comprender otros conflictos paralelos: *On Translation: Fear / Miedo* y *On Translation: Miedo / Jauf*.

El primero de ellos, realizado en 2005, fue concebido como un proyecto de intervención televisiva dentro del programa de arte público «InSite 05» (VV. AA., 2006), de la ciudad mexicana de Tijuana, y, como ya puede intuirse, tenía como protagonista la frontera entre México y Estados Unidos, concretamente entre las ciudades de Tijuana y San Diego. La pieza, emitida por primera vez en la cadena de televisión mexicana Televisa Canal 12 el 27 de agosto de 2005, fue pionera en establecer la idea de *miedo* como uno de las patologías de la globalización, un síntoma basado en una fuerte labor de manipulación de las conciencias, pero también en configurar, como apuntaba Octavi Rofes, «una imagen compuesta, compleja pero articulada de forma coherente, del cosmopolitismo activo» (2011: 213). A grandes rasgos, lo que se observa en *On Translation: Fear / Miedo* es la prueba definitiva de cómo Estados Unidos introduce el terror en la frontera, aumentando paradójicamente su influencia al respaldarse en el culto al capitalismo y en el *American Way of Life* existente en todo el mundo, por supuesto también en México. Esto, entre otros factores, explica la especial atracción que siente la población mexicana, como decía Lise Ott «fascinada por el espejismo económico estadounidense (la política del presidente Fox sale ganando con las desigualdades sociales, ya que está íntimamente relacionada con el desvío de fondos a través del narcotráfico)» (2011: 218). Pero de ello, sin embargo, también se derivan los recelos de los estados norteamericanos colindantes con la frontera, cuya población ve cómo el español está reemplazando paulatinamente al inglés, lo que deriva en un temor de connotaciones claramente

racistas a que se debilite la entidad nacional. Especialmente simbólicos a este respecto resultan los largos corredores internos de las alambradas, iluminados con potentes focos, y, sobre todo, la fuerte presencia de fuerzas represivas que intervienen continuamente. La acumulación de todos esos temores, como puede observarse en la propuesta de Muntadas, es lo que acaba legitimando la existencia de una frontera cuya materia prima, debido a determinados intereses políticos y económicos, no es otra que la violencia.



**Figs. 27 y 28.** *On Translation: Fear / Miedo* (2005) y *On Translation: Miedo / Jauf* (2007).

Esta reflexión se ampliaría dos años más tarde en *On Translation: Miedo / Jauf*, trasladando el foco de atención a las coordenadas Tarifa-Tánger, uno de los ejes fronterizos de mayor importancia en el mapamundi actual. En concreto, esta propuesta fue desarrollada en colaboración con el Centro José Guerrero de Granada, dependiente de la Diputación de Granada, y supuso toda la reflexión en torno a un accidente geográfico tan particular como es el Estrecho de Gibraltar<sup>221</sup>, el escenario donde se refleja el conjunto de miedos que, asociados a la multiculturalidad, padecen las poblaciones situadas a un lado y a otro del mismo. Tintes históricos, religiosos y políticos empañan este elemento y lo convierten en un símbolo recurrente tanto para los medios como para Muntadas, quien lo utiliza en su documental en varias ocasiones: el mar marca el ritmo de

<sup>221</sup> Con motivo de la presentación de una comunicación sobre este proyecto en las jornadas *Atravesando fronteras: Realidad y representación en el Mediterráneo*, coordinadas por Mar Villaespesa y BNV Producciones dentro del programa «Arte y Pensamiento» de la Universidad Internacional de Andalucía, fue realizada una contextualización más amplia de la cuestión del Estrecho (Luna, 2015e).

los discursos, pero también representa la fluidez de las ideas que sobre él se arrojan. Se trata, en todo caso, de un trauma simbólico de origen mitológico —las columnas hercúleas señalaron hasta 1492 el fin del mundo conocido—, cuya ferviente actualidad se apoya en la difusión de estereotipos llevada a cabo por los poderes políticos, mediáticos y económicos. Junto al elemento del mar, otro buen ejemplo de símbolo que se imbrica en esta problemática es sin duda el del velo: su referencia aquí, en tanto que elemento significativo de la cultura marroquí, introduce la gran polémica actual en torno a su utilización en los países occidentales, así como el uso pernicioso de *lo exótico* que hacen en ocasiones los medios. Un fenómeno que responde siempre a fines políticos y económicos, maquillados de conflictos culturales, que tan solo hace intensificar las diferencias entre el Norte y el Sur. Así lo expresaba Muntadas:

Dos realidades diversas divididas no sólo por un mar sino por vallas fronterizas y límites en ambos lados. La busca del norte con sus paraísos creados y para muchos no encontrados, el como emoción/sensación insertada en esa decisión del cruce. La construcción del sur como ficción/realidad conectada a fenómenos de lo desconocido, lo exótico y lo diferente. La atracción de dos realidades diversas en las que la información circula boca a boca a través de los media y de los estereotipos. El intentar comprender y percibir una esperanza en un continente «olvidado» por el mundo occidental, África como esperanza de futuro (2008: 132).

En este sentido, puede afirmarse que todos los símbolos recuperados por Muntadas, tanto en esta versión del proyecto como en la anterior, visibilizan una serie de deformaciones mediáticas para cuya profundización el autor se vale de una estrategia específica: un análisis perfectamente simétrico basado, por un lado, en la recopilación de testimonios personales de los que padecen esta situación mediante entrevistas a personas de diferentes edades, sexos y profesiones, y, por otro, en un tratamiento documental más amplio que representaría la función del *media landscape* (fragmentos de artículos de prensa, publicaciones o películas sobre el tema, etc.). Se trata por ello de un método que va más allá de la mera verificación sociológica y que, al contrario, se basa en el contraste entre las historias personales y el condicionamiento mediático al que estas son sometidas y por el cual se filtran hacia una realidad más amplia. Aquí se observa precisamente el significado con que Muntadas utiliza el concepto de *traducción*: como cuestiona-

miento de los principios sobre los que se asienta la relación entre subjetividad y objetividad, entre la *intrahistoria* –como propusiera Unamuno<sup>222</sup>– y la historia oficial. A partir de este recurso de la dicotomía en su trabajo, bastante frecuente, la labor reflexiva que propone Muntadas se nutre además de otra serie de estrategias: un completo abandono de la lógica de la violencia que caracteriza al objeto de análisis (en este caso la frontera); un rechazo de cualquier exceso de atención sobre la opresión que indirectamente legitima la existencia de esta problemática; un trabajo sobre un hecho real a partir de un interés en la construcción de una idea abstracta, transversal y mucho más amplia que cualquier categoría utilizada en los estudios sociológicos, como es la del *miedo*. De esta forma lo expresaba a la perfección García Canclini:

Cuando los movimientos globalizadores vienen con la secularización y el relativismo intelectual, amplían nuestra capacidad de comprender y aceptar lo diferente. Pero cuando la globalización es la convivencia cercana de muchos modos de vida sin instrumentos conceptuales y políticos que propicien su coexistencia, conduce al fundamentalismo y la exclusión, acentúa el racismo y multiplica los riesgos de «limpiezas» étnicas o nacionales. Esto depende, asimismo, de las etapas y modos de desarrollo económico. El reordenamiento globalizador condiciona de maneras diferentes el tratamiento de los otros en países con desarrollo sostenido y plena ocupación o en los que llevan décadas con inestabilidad económica, alta inflación y desempleo (1999a: 108).

El sentimiento del miedo, algo primario y primordial, efecto del dominio externo, ausencia de un dominio propio, condiciona y nutre desde dentro el rechazo al otro; «es justamente esa voluntad de ocultarlo –decía Lise Ott–, esa represión, la que se manifiesta con violencia (2011: 218). Y, como sugiere Muntadas, al impregnarse en la idea de frontera establece una situación de violencia estructural difícil de identificar y, por tanto, de superar. Esto, finalmente, empuja a identificar la complicidad del poder político en este tipo de situaciones, son sus propios mecanismos invisibles los que de algún modo impiden resolver el entramado contribuyendo a la difusión de los mismos tópicos: así lo refleja claramente la estampa en la que los presidentes mexicano y estadounidense caminan agarrados de la mano, con la que Muntadas concluye *On Translation: Fear /*

---

<sup>222</sup> «Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras» (Unamuno, [1895] 2007: 80).

*Miedo*. Una imagen que lleva, más que a un porvenir dramático, a la toma de conciencia de que verdaderamente el miedo entorpece el diálogo y que de su impregnación interesada en el espacio surge la pérdida de su carácter público. La frontera, desde esta perspectiva, debe ser considerada como una construcción cultural y sociológica que, lejos de separar, por mucho que promuevan sus vinculaciones políticas y económicas, sirve para unir.

#### **5.2.4.- Censura y vigilancia: *Between the Lines* / TVE: *Primer intento* / *The File Room* / *La sala de control (per a la ciutat de Barcelona)* / *Alphaville e outros***

Yo creo que la noción de *censura* ha cambiado. A lo mejor el resultado es el mismo, que desaparecen imágenes, textos y sonidos del espacio público al cual van destinados, pero, como ya he dicho otras veces, la censura antes era física, era cortar film, quemar libros... Esto es básicamente la representación clásica de la censura. Ahora, de la manera mecánico-física que se hacía, a la manera más perversa, sutil y subliminal, como se hace ahora, aparece un cambio de estrategia. Quizá el resultado es el mismo, desaparecen las cosas del lugar al que tenían que ir, pero es más difícil saber si se trata o no de censura (Muntadas, 2015).

Tras una aproximación al *media landscape*, al discurso que lo alimenta y a las peculiares consecuencias socioculturales derivadas de su desarrollo en el contexto de un mundo globalizado, la comprensión del tratamiento del fenómeno del control social mediático en el trabajo de Muntadas aún precisaría de una última reflexión. En concreto, habría llegado el momento de abordar aquellos proyectos centrados en el análisis de ciertas técnicas encargadas de llevar a cabo la dominación de los individuos a partir de un uso específico de los media. De entre todas ellas, dejando a un lado las que ya han venido apareciendo de modo transversal, de corte principalmente *seductor* (las propagandísticas con sus recursos estilísticos, las manipuladoras, las responsables de las *malas traducciones*, etc.), son probablemente las relativas a la *censura* y la *vigilancia*, quizá por la cantidad de noticias que han protagonizado en los últimos años, las que merecerían una

atención más expresa. Dos temáticas eminentemente políticas, basadas no obstante en un principio que es también estético y que podría denominarse de *instrumentalización de la ocultación*, cuyos respectivos tratamientos desde la práctica artística, en la medida en que esta, por definición, comporta el propósito de mostrar y de dejarse interpretar, adquieren automáticamente el calificativo de *activistas*. Si ya de entrada un tipo de arte que utiliza los medios de comunicación como herramientas creativas es ineluctablemente un arte que desenmascara el funcionamiento de dichos medios, aquel que además afronta directamente los problemas del enmascaramiento político como contenido deviene doblemente político en la medida en que su propuesta de reflexión *amenaza* con albergar cualquier visión alternativa a la real: «Aunque la monitorización –decía Ina Blom– implique participar activamente en un mundo mediático tangible, su principal preocupación (la de Muntadas) no es la construcción de los medios ni la gestión de sus representaciones, sino más bien las condiciones de una adaptación –o inmersión– a tiempo real en el aparato productivo de la televisión y su capacidad para crear otros mundos» (2011: 86). El valor de los proyectos de Muntadas residiría pues en una activación del potencial político del arte por medio del ofrecimiento de determinados parámetros desde los que transgredir conceptualmente estrategias de dominación como las mencionadas.

Por un lado, habría que considerar la censura como toda aquella «manipulación de la señal que puede llegar hasta su anulación definitiva, cortando los canales de distribución destruyendo el mensaje» (Rosales, 2002: 162), es decir, como ocultación de información con fines políticos. Una concepción que exigiría en primer lugar una explicación de los papeles jugados por cada uno de los agentes implicados, por ejemplo, en las actividades periodísticas: ¿cuál es la función del periodista en el proceso de gestión de la información? ¿A qué ética y a qué intereses responde su trabajo? Como se ha encargado de advertir Muntadas en proyectos como *Between the Lines*, detrás de cualquier pregunta de este tipo subsiste siempre un marco ideológico predominante del que dependen en último término tanto la ocultación de la información como, en paralelo, un tipo de información escrita *entre líneas* que, sustituyendo a *lo que se pretende ocultar*, solo puede ser descubierta desde una «subjetividad crítica». En concreto, el ejemplo citado consiste en un vídeo de unos veinticinco minutos de duración, producido en 1979 por el Center for Advanced Visual Studies del MIT y editado con la ayuda de John Barnett. Un trabajo de gran interés para el caso que ocupa por aludir precisamente a los

límites de la información y a la responsabilidad del periodista, intermediario entre los hechos y la audiencia, en un proceso de comunicación unidireccional como es el de la televisión. Un contexto donde, casi por norma, o al menos así lo percibe una gran parte de la sociedad en la actualidad, se da una tergiversación del sentido de ciertos mensajes. Para ello, Muntadas utilizó una entrevista realizada por la periodista Sharon Stevens al alcalde de Boston, Kevin H. White, y emitida en una de las cadenas de mayor audiencia, una estación del PBS llamada WGBH. Un hecho que tuvo lugar en la sede de ABCD (Action for Boston Community Development), organización municipal que se caracterizaba por su apoyo a las minorías marginales (negros, hispanos, indios, etc.).

Lo curioso de esta entrevista, y el motivo original de inspiración de Muntadas, fue que su duración real de tres horas fue reducida a un minuto y cuarenta segundos. El objetivo del autor, en este sentido, no fue otro que el de investigar cómo y por qué había tenido lugar esta operación de desvirtuación, para lo cual recuperaba en su vídeo el diálogo real con la periodista, haciendo comprensibles los «mecanismos invisibles» –como diría Muntadas– de un juego de deformaciones que en este caso había conseguido transformar completamente una sesión reivindicativa de las minorías raciales marginadas en otra cosa bien distinta. De ahí la visión del autor de la censura como «una forma negativa de traducción» (citado por Staniszewski, 2002: 35). Cuestiones de posproducción como las mencionadas son las que, según Muntadas, hay que leer entre líneas, solo de esta manera la realidad puede ser mirada más allá de la *verdad televisiva*. Así pues, «a través de sus imágenes –decía Rodrigo Alonso–, asistimos al proceso de evaluación de la noticia y su “potencial televisivo”, a su edición y a la grabación del comentario que acompañará a los segmentos seleccionados. Del diálogo con la periodista encargada del armado, surgen las consideraciones sobre cómo deberá ser presentada la noticia en función del medio y el público al que va dirigida» (1997: s. p.). Como apuntaba Muntadas en la cabecera de su vídeo:

Literalmente, cuando decimos que estamos leyendo entre líneas estamos completando la información del texto con nuestro propio proceso mental, nuestros conocimientos, información, sutilidad. Vamos más allá de las palabras impresas. Lo mismo hacemos con imágenes, dibujos, fotografías, etc. En el caso de la televisión, las imágenes y las palabras están unidas. El espectador realiza el mismo proceso que el lector, pero menos conscientemente. Una diferencia entre texto y televisión es la velocidad: con un texto es fácil detener-

se y ponerse a pensar; en el caso de la televisión, no hay tiempo de hacerlo en tanto que absorbemos la información de una imagen en movimiento (citado por Bonet, 1988, en Alonso, 2002: 46).

Ante todo, es preciso advertir que la entrevista citada formaba parte de la campaña electoral de White y, concretamente, de un intento por hacerse con la confianza de las minorías. Para ello, nada era más propicio que discutir con una persona de color, como era Stevens, y con la gente de ABCD. Sin embargo, White jugaba con la ventaja de que el público de la televisión era en su mayoría simpatizante de WASP (White Anglosaxon Protestant), que no era precisamente cercano a las minorías y, por ello mismo, la manipulación informativa consistió básicamente en: uno, la ocultación de la figura de la periodista negra, y, dos, la censura de cualquier intervención del grupo ABCD que pudiera demostrar su carácter reivindicativo y lleno de contenido. De esta forma, se daba la impresión de que ABCD, cuya postura real era silenciada, eran especialmente adeptos a White y acataban con sumisión sus valores, priorizando derechos comunes a todos los ciudadanos. Hasta tal punto fue tergiversada la entrevista que, «cuando en la televisión aparecía el tema de los derechos de las minorías –apuntó Bonet–, parecía que fuese White quien lo hubiera introducido como consecuencia de una magnanimidad liberal» (1988, en Alonso, 2002: 46). Aquí entraría precisamente la cuestión del trasfondo de sentido, en este caso inspirado por un régimen, como el neoliberal, que vacía de contenido cualquier tipo de referente, fagocitándolo y extrayendo únicamente de él su valor de cambio. Un sutil método para hacer insignificante cualquier postura contraria a aquella desde la que se controla a los individuos:

Todo puede decirse, sería el fondo del funcionamiento en las democracias avanzadas, pero solo cierta parte de lo que se dice tiene posibilidades efectivas de llegar al público, de adquirir la dimensión de un mensaje compartido y socialmente influyente. La configuración industrial de la cultura actúa, de hecho, como un sistema social de control sobre la expresión estética e ideológica. Un sistema diferente a las prohibiciones tradicionales de aquellos contenidos o formas expresivas que no se toleraban, pero cuyo efecto es condenar a la precariedad y a la marginalidad, arrinconar en el silencio o en la confusión de mensajes, lo diferente. Todo puede ser dicho, pero lo que no se debe decir es irrelevante (Rosales, 2002: 160).

Por medio de la sutilidad de la censura mediática White pretendía superar el trance de dirigirse a sus adeptos desde un contexto diametralmente opuesto a los principios que representaba y defendía: «Como en *Between the Lines* –decía Rodrigo Alonso a propósito de *Political Advertisements*–, es la caracterización que se tiene del público y sus preferencias las que determinan el mensaje, y no el material –ideas, proyectos, valores– del que debería disponerse para comunicarlo» (1997: s. p.). En todo caso, lo que subsiste en el fondo sería esa especie de *consentimiento* hacia el poder al que en las sociedades actuales impele el miedo a la posible pérdida del puesto de trabajo, en este caso por parte de los realizadores del programa. Sobre ello podrían citarse muchos ejemplos recientes, si bien todos ellos coincidirían en la imposibilidad de detectar si se trata de un verdadero caso de *censura* (bajo orden externa) o de *autocensura* (bajo la responsabilidad del propio autor de la información)<sup>223</sup>. Como apuntaba Muntadas: «Te pueden decir “no esto no es una cuestión de tipo político o religioso”, invadiendo conceptos como *no ser rentable económicamente, no ser adecuado para alguna audiencia*, ahí aparecen sensibilidades, niños... Quiero decir que ha cambiado la administración de la censura con unas estrategias que tienen que ver más con los tiempos en que vivimos, en que las cosas no se ven tanto físicamente pero se ven de una manera mucho más complejas» (2015). Paradójicamente, al centrarse en la subjetividad de la periodista, *Between the lines* revela el discurso en que esta se desenvuelve y que orienta su actividad laboral, complejizando la idea de que el poder de los media consiste en la construcción de la realidad, pues esta, tal y como ya está constituida, también influye en los media aportándoles unas directrices básicas para su *autorregulación* que en efecto dificultan el desarrollo democrático de sus funciones (Rosales, 2002: 192-197, 202-209).

---

<sup>223</sup> La complejidad de la tecnología de la censura era explicada a la perfección por Emilio Rosales en estos términos: «Estas Normas no responden principalmente a los criterios ideológicos o morales del medio. Ni se relacionan desde el punto de vista de la emisión-producción, con la naturaleza comunicativa o simbólica de los mensajes. Es la situación social del medio, su posición en un mercado conflictivo, la que determina el contenido de estos criterios de programación más que unas convicciones morales o sus presupuestos estéticos firmes. En cuanto las relaciones sociales de poder y los valores que emanan de ellas son cambiantes, estas normas lo son también. Expresan una situación social y quedan abiertas a cualquier cambio que dicha situación requiera. La ideología que expresan no es la del medio» (2002: 197).

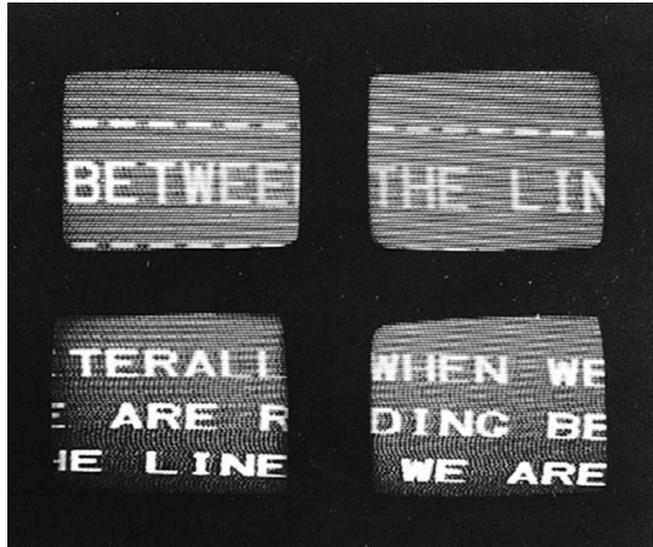


Fig. 29. *Between the Lines* (Boston, 1979).

A partir de aquí, cabría tener en cuenta que el propio artista ha sido víctima de censura en varias ocasiones, y no solo en el contexto franquista. Fue concretamente en 1989 cuando la televisión pública española censuró al autor, sin ningún tipo de justificación, un trabajo encargado tres años antes para el programa *Metrópolis* con motivo de su exposición de 1988 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La idea original de los productores fue que Muntadas realizase un documental sobre su propia obra y, sin embargo, el artista propuso como alternativa un trabajo reflexivo sobre la historia de la propia cadena de televisión en la que iba a emitirse a través de sus archivos. Así lo refleja su título, *TVE: Primer intento* (1989), que de entrada le otorga la entidad de una mera aproximación ensayística: «una obra de recuerdos», como diría el artista, «recordaba la televisión española de cuando era niño. Era parte de mi pasado y de la historia de mi país nativo... Era una obra que trataba sobre cuarenta años de historia española... Realizada para un contexto y un público específicos, el público español» (citado por Staniszewski, 2002: 34). Articulado en bloques de secuencias no lineales, en las que se alternan imágenes con fragmentos textuales y otros vacíos, además de una banda sonora conformada por locuciones especialmente pintorescas y un hilo musical monótono compuesto por Francesca Breschi, Muntadas combinaría aquí tres fuentes distintas: efectos televisivos de apertura y cierre de programas y emisiones, además de imágenes azarosas; imágenes de los archivos del No-Do (heredados por TVE); e imágenes *de nuevo cuño* rodadas por el autor en las instalaciones de la cadena de televisión.

En el primer grupo, se encuentran caretas de programas informativos y caretas de cierre, el típico temblor de la nieve televisiva, algunas imágenes casi imperceptibles, cacofonías, distorsiones, en definitiva, ruidos que funcionan como figuras gramaticales descontextualizadas: «Al término de la cinta –destacaba Bonet–, las caretas de cierre y la enervante sucesión/repetición de su sintonía –el himno nacional en sus sucesivas versiones franquista y monárquica–, nos comunican simétricamente la salida, el cierre de las emisiones, y el final de la propia cinta, que concluye nuevamente con el crepitar incesante de la nieve televisiva» (1992, en Alonso, 2002: 76). En segundo lugar, Muntadas introduce imágenes del archivo del No-Do, el noticiario cinematográfico del régimen franquista. La primera –como no podía ser de otra forma– es una del *Generalísimo* en su despacho imperial a la vez que aldeano, pronunciando tieso un discurso sobre la amenaza de los medios de comunicación: «por su “libertinaje”, aduce, “los aires de fuera” podrían penetrar “por las ventanas de nuestra fortaleza... viciando la pureza de nuestro ambiente”», citaba Bonet. Todo ello con sus características falta de gesticulación y mirada perdida: «Su imagen pública nos devuelve a un tiempo y contexto en el que no se concedía mayor importancia a la misma, y asombra pensar que un ser tan anodino, un inepto comunicador como aquel, fuera el caudillo de los españoles durante tantos años» (1992, en Alonso, 2002: 76). Progresivamente se llega al momento de la transición política: del blanco y negro al color, de Franco a Juan Carlos con su familia (aunque los símbolos siguen siendo los mismos durante un tiempo: el yugo y las flechas), y de la austeridad de los comienzos a la sofisticación estética de los tiempos de la *posproducción*. Todo ello se complementa con imágenes que muestran los comienzos de la TVE y con otras que muestran explícitamente los efectos alienantes de la televisión en la población. Finalmente, el tercer tipo de fuentes, siguiendo a Bonet, comporta una serie de imágenes grabadas por el propio Muntadas en los estudios de Madrid, oficinas, platós, accesos a los edificios, incluyendo las visitas a dos depósitos distintos: los archivos de la cadena (por los que la cámara se pasea entre estantes llenos de cintas) y el basurero de desperdicios y equipos abandonados en un terreno vallado en la periferia de Madrid (magnetoscopios, consolas de mezclas, envases de cintas, vehículos, etc.) (Bonet, 1992, en Alonso, 2002: 77).



**Fig. 30.** TVE: *Primer intento* (Madrid, 1989).

Todas estas secuencias se definen por un tratamiento uniforme y pausado, casi propio de una *deriva*, y por su atención especial a los recovecos que nunca se muestran a través de la pantalla. A ellas debe añadirse, como último elemento, el trabajo con el que Mariano Antolín Rato, invitado por Muntadas, quiso contribuir al proyecto: un componente léxico a modo de breves textos intercalados (citas de Borges, Norman Spear, Jakobson y Baudrillard), que «tienden a sembrar la duda, la inseguridad, los dilemas y la duplicidad de sentidos, o a hacer perceptibles el absurdo, el sinsentido y el cinismo, no tanto a propósito de la institución específica (TVE) como de la genérica (TV)» (Bonet, 1992, en Alonso, 2002: 78). La confluencia de todos estos elementos, incluyendo la participación de Francesca Breschi, a cargo del sonido, sería en cualquier caso la causa de un fuerte componente crítico que, por mucho que a Muntadas se le hubiese asignado *carta blanca* para la realización de su proyecto, provocaría el regreso de los *más eficientes tiempos* de la censura en la televisión pública española: el tácito veto final sugiere que el artista, como ya había venido haciendo para entonces durante más de una década, tocó algunos temas especialmente sensibles o molestos para las instituciones. El documental, cuyo proceso se había prolongado durante varios años, jamás llegaría a emitirse en esta cadena y, lo que es aún más grave, Muntadas no recibiría nunca una explicación al respecto. Sea como fuere, la experiencia de *TVE: Primer intento*, como si de un caso de *acción-reacción* se tratase, desencadenaría automáticamente el desarrollo de algunos proyectos importantes desde los que Muntadas se ocuparía de abordar frontalmente la cuestión de la censura como problema sociocultural y que van estrechamente ligados, tanto a nivel técnico como conceptual, a una idea de *archivo* en la que merece la pena detenerse ahora.

En líneas generales, el archivo ha llegado a convertirse con el tiempo en una de las categorías *estrella* a la hora de explicar y comprender a nivel tanto técnico como conceptual algunas de las prácticas artísticas contemporáneas más interesantes de las últimas décadas. Las «políticas de inventario», tal y como fueron intuitidas por autores como Benjamin Buchloh (1999a, 1999b), Marita Sturken (1999) o Hal Foster (2004), han sido objeto de numerosas exposiciones, publicaciones y encuentros especializados<sup>224</sup>, participando de un «furor de archivo» cuyo desarrollo, como decía Suely Rolnik (2010), no ha sido pura casualidad. De ello dan buena cuenta trabajos como los de Anna Maria Guasch (2005b, 2010a, 2010b, 2011), quien ha defendido la idea de *archivo* como un tercer paradigma teórico para abordar la obra artística –junto con el de la *unicidad* y el de la *reproductibilidad*–, o los respectivos volúmenes colectivos editados por Fernando Estévez y Mariano de Santa Ana (2010)<sup>225</sup> y por Alejandra Castillo y Cristian Gómez-Moya (2012), respectivamente, por citar algunas de las referencias fundamentales en español. En primer lugar, se trata de una cuestión cuyos orígenes habría que situar, por un lado, en algunos de los célebres *montajes* visuales y literarios desarrollados en las primeras décadas del siglo XX, como, por ejemplo, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, el *Libro de los pasajes* de Benjamin, las diferentes *cajas* de Duchamp, los paneles didácticos de Kazimir Malévich, los fotomontajes de Hannah Höch o los trabajos de fotógrafos como Eugène Atget o August Sander (Benjamin, [1931] 2007).

Todos ellos, unidos por una serie de rasgos comunes (un carácter inacabado y *non-linear*, un interés especial por la memoria cultural y por nuevos modelos narrativos, el uso del almacenamiento o la yuxtaposición de elementos, etc.), pertenecerían a una fase *protoarchivística* en la que, según Guasch, se habrían establecido dos tipos distintos de

---

<sup>224</sup> Algunos de los acontecimientos más destacados del panorama nacional han sido: el proyecto de investigación y comisariado llevado a cabo por Jorge Blasco y Nuria Enguita en el marco de la Fundació Antoni Tàpies, titulado *Culturas de archivo* (que daría como resultado la publicación de dos trabajos, en 2002 y 2005, por la Universidad de Salamanca y por la propia Fundació Antoni Tàpies); las XII Jornadas de Estudio de la Imagen celebradas en Madrid en 2005, cuyas actas han sido publicadas en el volumen titulado *Registros imposibles: El mal de archivo* (Madrid, Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2006); y la IX edición del curso *Transformaciones: Arte y Estética desde 1960*, titulada «Una deriva del arte contemporáneo: del museo al archivo» (2015), celebrada en el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS), con el apoyo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) y bajo la dirección de Juan Bosco Díaz-Urmeneta.

<sup>225</sup> Sumándose a las referencias de la cita anterior, este trabajo recoge en realidad las transcripciones de las conferencias dictadas en las sesiones de dos ediciones consecutivas del seminario *Memorias y olvidos del archivo*: la de 2008, celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, y la de 2009, en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife, MHAT, del Organismo Autónomo de Museos y Centros del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, OAMC.

archivos, los cuales condicionarían el desarrollo de las producciones artístico-archivísticas posteriores: el primero, el regulado por el *nomos* (la ley) y el orden topográfico, vinculado a valores como los de homogeneidad y continuidad; el segundo, que responde a un principio *anómico* (sin ley), contradictorio por tanto respecto a las acciones de almacenar y guardar, estaría vinculado a la heterogeneidad y discontinuidad (2011: 21-44). Una división entre *lo apolíneo* y *lo dionisiaco* que tendría sus consecuencias desde un punto de vista mediológico: «Estos modus explican también las dos máquinas de archivo en relación a su carácter físico: el archivo unido a la cultura objetiva y a la lógica de los sistemas de memoria materiales, y el archivo basado en la información virtual que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización» (Guasch, 2011: 45).

Por otra parte, es preciso identificar el gran impulso artístico del archivo ya a partir de la Segunda Guerra Mundial, gracias a muchas de las manifestaciones del Arte Conceptual y de las diferentes derivas conceptualistas gestadas en este contexto, desde donde se desarrollaría la denominada *crítica institucional* como línea de trabajo<sup>226</sup>. El interés por archivar, localizado «en un campo de fuerzas que disputan el destino de su reanudación en el presente» (Rolnik, 2010: 119), aparecería entonces en los trabajos de gran cantidad de artistas<sup>227</sup> y, por ende, en una gran variedad de formas: desde la utilización básica del archivo como sistema para articular estructuras de colaboración complejas; pasando por la noción de archivo como medio para explorar y cuestionar los sistemas clasificatorios o el valor del documento; hasta la comprensión del archivo como herramienta para confrontar los imaginarios políticos expandidos a lo largo del tiempo, es decir, como incursión en la memoria de una determinada sociedad. De entre los rasgos comunes a todas estas prácticas, originados efectivamente en los experimentos de la

---

<sup>226</sup> Sobre ello llamaba la atención Rolnik: «En dichas décadas, tal como sabemos, artistas de diferentes países toman como objeto de su investigación el poder del así llamado “sistema del arte” en la determinación de sus obras: desde los espacios físicos destinados a las mismas y el orden institucional que en ellos cobra cuerpo hasta las categorías a partir de las cuales la historia (oficial) del arte las califica, pasando por los medios empleados y los géneros reconocidos, entre otros diversos elementos. Mostrar y problematizar dicha determinación y desplazarse de allí pasan así a orientar la práctica artística como nervio central de su poética y condición de su potencia pensante –en la cual reside la vitalidad propiamente dicha de la obra» (2010: 203).

<sup>227</sup> Algunos de los más conocidos o, reconocidos por su trabajo archivístico, son: The Atlas Group, Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Fernando Bryce, Hanne Darboven, Tacita Dean, Mark Dion, Stan Douglas, Sam Durant, Hans Peter Feldmann, Pedro G. Romero, Liam Gillick, Douglas Gordon, René Green, Andreas Gursky, Susan Hiller, Thomas Hirschhorn, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Rosângela Rennó, Gerhard Richter, Thomas Ruff o Thomas Struth.

fase protoarchivística, se han señalado a menudo los siguientes: una concepción del archivo como modelo organizacional no jerárquico, propio de los enfoques teóricos culturológicos, acordes con la adopción de temas y conceptos no lineales sino rizomáticos; metodologías basadas en el uso de nuevos recursos materiales (imágenes encontradas, fotografías objetivas, palabras, objetos, instalaciones, etc.) y nuevas estrategias creativas (índices, repeticiones seriales, sistemas modulares, colecciones, acumulaciones, secuencias mecánicas, etc.); una reivindicación del concepto de *memoria*, tanto individual como colectiva, e incluso del *arte de la memoria* (ausente, por ejemplo, en la tautología característica del arte conceptual lingüístico) con el objetivo de reactivar el diálogo entre presente y pasado; o una materialización de hechos históricos fragmentarios o perdidos en elementos físicos y espaciales. Una serie de rasgos que se corresponden especialmente con las ideas de autores como Michel Foucault y Jacques Derrida.

El primero de ellos fue considerado por Gilles Deleuze como «un nuevo archivista» ([1970] 1987: 27-48) y presentado por Hal Foster (2002) como el principal introductor del concepto de *archivo* en la reflexión filosófica contemporánea. En la acepción de Foucault, no obstante, el archivo no se refiere ni a la memoria como conjunto de informaciones inertes ni a la estructura depositaria de las mismas –a modo de biblioteca–, sino que, como exponía en *La arqueología del saber*, la obra clave para entender esta cuestión, «es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» ([1969] 1979: 219), es decir, el *discurso* de una sociedad, que permite además que esta se pronuncie sobre su propio pasado de una manera ni amorfa ni lineal. He aquí la perspectiva ofrecida precisamente por el *método arqueológico*, desde el cual se abordan las informaciones sin interpretarlas, sino señalando sus elementos al nivel de la propia existencia y describiendo sus relaciones en la medida de lo posible (el archivo es por definición insondable); la mejor manera, según Foucault, de caracterizar la *episteme* o el discurso predominante en las conciencias de los individuos, y, por tanto, de llegar a comprender un tipo de poder disperso, positivo y recíproco entre ellos, pero sobre todo que produce un saber colectivo. Técnicas disciplinarias tales como el *examen* o el *panóptico*, síntomas evidentes de un tipo de «razón archivística», son las que posibilitan que el individuo, primero, se con-

vierta en un objeto de conocimiento (se individualice, se diferencie, se registre...) <sup>228</sup>, y, segundo, entre a formar parte de un archivo o «cuadro vivo» <sup>229</sup>.

En una línea completamente distinta, Derrida explicaría en su trabajo *Mal de archivo: Una impresión freudiana* las nociones que tenían tanto él como el Psicoanálisis freudiano en torno a lo que podría constituir una teoría del archivo <sup>230</sup>. La clave residiría, en primer lugar, en el doble sentido con que dicho concepto remitiría al vocablo griego *arkhé* (por un lado, el físico, histórico u ontológico, en todo caso originario, de comienzo; y, por otro, el nomológico, el de la ley o mandato, que incluiría la autoridad y el orden social) y, en segundo, en un «poder arcóntico», consistente en la capacidad de unificar, identificar, clasificar un archivo, basado, por un lado, en la custodia de este en un *arkheion* (domicilio, residencia, etc., que podría ser perfectamente el Psicoanálisis, la «casa de Freud») por parte de los *arcontes* (en este caso los psicoanalistas) y, por otro, en un «poder de *consignación*», esto es, de reunión e interpretación de los signos <sup>231</sup>, que les estaría asignado a esos mismos arcontes en exclusiva. «Con un estatuto semejante –decía Derrida–, los documentos, que no siempre son escrituras discursivas, no son guardados y clasificados a título de archivo más que en virtud de una topología privilegiada» (2003: 24). A partir de aquí, la explicación del archivo como aparato psíquico por parte del Psicoanálisis –como «bloc mágico» (1997: 34)– interesaría sobre todo en relación al

---

<sup>228</sup> Eirini Grigoriadou aludía precisamente a la obra *Las vidas de hombres infames* para presentar la conexión entre la práctica archivística (en este caso respecto a diferentes notas y documentos fragmentarios de la época) y un discurso, al que aquella remitía, que sustituía a finales del siglo XVII la gestión religiosa –basada en la confesión– por un tipo de gestión administrativa que constituía una nueva relación del poder con lo ordinario, especialmente significativa a propósito de la incursión de la fotografía en el siglo XIX como técnica para el control social (2011: 30 y ss.).

<sup>229</sup> «La primera de las grandes operaciones de la disciplina es, pues, la constitución de “cuadros vivos” que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas. (...) El cuadro, en el siglo XVIII, es a la vez una técnica de poder y un procedimiento de saber. Se trata de organizar lo múltiple, de procurarse un instrumento para recorrerlo y dominarlo; se trata de imponerle un “orden”» ([1975] 2012: 52).

<sup>230</sup> Ante todo, el desarrollo de la reflexión de Derrida da la impresión de ser un archivo en sí mismo, concretamente, una acumulación de motivos por los que resulta difícil abordar el concepto de archivo: «El discurso de Freud sobre el archivo, y he aquí la tesis de las tesis, parece, pues, dividido. Como su concepto del archivo. Toma dos formas contradictorias. Por ello decimos –y esta declaración podría siempre traducir una confesión– mal de archivo. Se deben poder encontrar huellas de esta contradicción en toda la obra de Freud. Tal contradicción no es negativa, escande y condiciona la formación misma del concepto de archivo y del concepto en general –allí donde estos portan la contradicción» (1997: 35).

<sup>231</sup> «Lo cual conectaría [al poder arcóntico] con una de las acepciones del archivo, la de la *hypómne* –suplemento mnemotécnico auxiliar o memorándum– que se asocia a la compulsión de repetición en contraposición con la memoria llamada viva o espontánea, la *mnémé* o *anámnesis* )» (Derrida, 1997: 48).

trabajo de Muntadas por su particular advertencia de un *afuera* o *lugar de autoridad* (donde se originarían, entre otros fenómenos, el de la censura), que alimenta «la idea de un archivo psíquico distinto de la memoria espontánea, de una *hypómnesis* distinta de la *mnéme* y de la *anámnesis*: la institución, en suma, de una prótesis del adentro» (1997: 64) contra la amenaza «anarchivística» de destrucción u olvido propiamente característica del «mal de archivo».

En el caso de Muntadas, cabe decir que la noción de archivo ha estado muy presente en su trayectoria prácticamente desde el principio, con proyectos tan significativos como *On Subjectivity* (1978), ya visto, aunque también en propuestas donde se reflejan, de forma paradigmática, los modos de abordar la idea de proceso, como sucede en *Petit et Grand* (2002)<sup>232</sup>. En este tipo de obras se observa ya la presencia de algunas de las ideas foucaultianas y derridianas sobre el archivo en la filosofía creativa de Muntadas: en primer lugar, para el autor el archivo está estrechamente conectado con la memoria, pero sin estar conformado por meros recuerdos, sino por auténticas posibilidades enunciativas para *pensar* y *hacer* en el presente; por ello mismo, en segundo lugar, cabría decir que el modelo de conocimiento que representa el archivo se desarrolla dentro de una temporalidad en la que el presente se superpone activamente sobre el pasado, el poder *arcóntico* sobre el *anarchivante*, la construcción nomótica sobre la destrucción y el olvido, con el objetivo de ofrecer respuestas futuras<sup>233</sup>; todo ello, en tercer y último lugar, permitiría asimilar el concepto de archivo en Muntadas al de *discurso*, así como, debido al carácter «espectral» o *condición inmaterial* de ambos, también a Internet<sup>234</sup>. Como decía Anna Maria Guasch: «En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la

---

<sup>232</sup> Una instalación que documentaba y reflexionaba, a partir de fotografías, imágenes y textos, sobre la particularidad en la lengua francesa del uso cotidiano y social de las palabras «*petit*» y «*grand*». Dos términos asociados, respectivamente, a lo pequeño, a lo privado o lo próximo; y a lo grande, lo público, al Estado y, en definitiva, a diversas formas de jerarquía.

<sup>233</sup> Como sostiene Derrida, «la cuestión del archivo no es una cuestión de pasado [...] de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana. El archivo: si queremos saber lo que significa, sólo lo conoceremos en tiempos de futuro. Quizás» (Derrida, 1997: 76).

<sup>234</sup> «También el archivo digital en Internet se caracteriza por un flujo continuo de datos (el equivalente de las “impresiones” en el psicoanálisis freudiano), sin geografía y sin restricciones temporales, con el consiguiente desplazamiento de la noción de almacenamiento y clasificación de información hacia la navegación y los hipervínculos que relacionan las distintas piezas de esta misma información» (Guasch, 2011: 43).

recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable» (2011: 35). En 1994, Muntadas realizaría dos obras directamente dedicadas a la idea de *archivo* como dispositivo contra la censura: *Over Censuur* (1994)<sup>235</sup> y *The File Room* (1994), en la que es preciso detenerse.

En el caso de *The File Room* el disparador está muy claro: es el resultado de la reacción contra un caso de censura, un proyecto anterior titulado *TVE: Primer Intento*, un proyecto sobre la televisión española. Ellos lo encargaron y trabajé en el proyecto por tres años, pero jamás lo difundieron. Era una obra sobre la TV española, sobre 40 años de historia española reciente, una «*memory piece*». Tuve acceso a los archivos de TVE y también a lugares de rodaje relacionados con el pasado y el presente de la TVE, en ese momento la única estación oficial. En aquel tiempo yo ya estaba viviendo en los Estados Unidos recordaba la televisión española de cuando era un niño. Formaba parte de mi pasado y del *background* de mi país nativo, fue muy frustrante que no emitieran el trabajo. Fue hecho para un contexto específico y para un público, el público español. Este trabajo fue uno de los primeros que pusimos en *The File Room*, como una situación personal y un hecho público (citado por Bosma, 1999).

En *The File Room* Muntadas plantearía una indagación sobre las sombras del ejercicio de poder. Buscando superar el componente participativo de otros proyectos anteriores, el artista proponía en esta ocasión la creación de un espacio explícitamente abierto, una auténtica «obra en movimiento» en los términos de Umberto Eco ([1962] 1984), que consiguiera superar asimismo los límites reflexivos aparecidos –o directamente impuestos por agentes externos– en *TVE: Primer Intento*. Fue tras esta experiencia cuando el autor, decepcionado, comenzó a sentirse especialmente interesado por los múltiples dispositivos de censura que, como había podido comprobar por sí mismo, no habían

---

<sup>235</sup> Este proyecto consistió en la reproducción de textos censurados durante distintos períodos en los Países Bajos sobre las estanterías vacías de una antigua biblioteca de La Haya. La proyección llevaba el «fantasma» de la prohibición al lugar histórico donde el libro tendría que haber estado siempre disponible. «La resistencia de las obras intelectuales se encarna en este caso con toda la fuerza una imagen desmaterializada, sino porque así se y que, literalmente, lucha contra los muros y el silencio» (en VV. AA., 2011a: 242).

sido enterrados, ni mucho menos, con la dictadura franquista, sino que habían ido tomando nuevas formas y nuevos objetivos conforme fueron desarrollándose los distintos avances tecnológicos en 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: 54). Residente en Nueva York desde 1971, Muntadas pudo constatar entonces que la situación cultural española no distaba tampoco 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» (1994, en Alonso, 2002: 427). Al igual que el urinario de Duchamp, retirado en 1917 de una exposición en la que supuestamente tenían cabida todas las expresiones artísticas –precisamente por no ser considerada entonces como tal–, la censura seguía siendo recurrida en aquel momento –y lo sigue siendo ahora– como mecanismo de protección de un tipo de sensibilidad estética y política determinada. Cabría mencionar, a este respecto, las controversias producidas por el National Endowment for the Arts (NEA) en la época en que *The File Room* surgiera a raíz de su discutida labor a la hora de apoyar y gestionar la cultura.

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. Todos estos agentes resultarían indispensables en un proyecto cuyo tema central, como ya se ha sugerido, sería la valoración de la censura como fenómeno histórico, global y multicultural. Un trabajo en cuyo preámbulo el autor se preguntaba 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, en

Alonso, 2002: 428). A partir de la formulación de todas estas cuestiones, el objetivo del artista no sería otro que el de trasladar estas a un marco de cooperación intelectual mediante un sistema interactivo en el que cualquiera pudiese ser –y no solo *sentirse*– partícipe: «Consideremos *The File Room* –diría– como un proyecto cultural: un prototipo abierto que permite testear la participación, las posibilidades y los desafíos» (1994, en Alonso, 2002: 430). De este planteamiento general se derivaba ante todo la necesidad de optar por 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» (1994, en Alonso, 2002: 428). A este respecto cabría distinguir en *The File Room* dos dimensiones distintas pero perfectamente complementarias: por un lado, una física, en tanto que instalación artística, más convencional (al menos desde los años sesenta); y, por otro, una digital, con la adopción de un formato radicalmente novedoso para la fecha de su realización.

En lo que respecta a su dimensión física, cabría señalar que, instalado 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 determinado, presentaba la apariencia de una oficina distópica, misteriosa y perturbadora, forrada de 138 archivadores y 522 cajones de color negro e iluminada tenuemente por una bombilla que pendía del techo, elementos que intentaban recrear los entresijos de la opresión institucional. Una habitación de archivos –como señala su descriptivo título– que, por otra parte, se integraba a la perfección en la historia del edificio, en otro tiempo biblioteca pública y, por tanto, también organismo archivero en continuo crecimiento. En concreto, las múltiples posibilidades ofrecidas al visitante por *The File Room* eran accesibles en la instalación original a través de 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<sup>236</sup>. Esta sería la herramienta que permitiría llegar a

---

<sup>236</sup> En concreto, en la web del proyecto puede encontrarse, tras una primera página de presentación donde se ofrecen algunos datos técnicos sobre el proyecto (disponible en: <<http://www.thefileroom.org/>> [Último acceso: 30/03/2017]), 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 explica-

constituir, con casi 1200 casos registrados a día de hoy, la mayor recopilación de incidentes de censura cultural de toda la historia. Todos ellos recogidos en fichas que incluyen datos básicos 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<sup>237</sup>. Aquí se entraría ya en la dimensión verdaderamente novedosa del proyecto.

En lo que respecta a este segundo nivel, la propuesta de Muntadas, dicho en una palabra, se beneficiaría de un contexto en el 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» (citado por Guasch, 2010b: 111). En efecto, la naturaleza y el alcance de *The File Room* no pueden ser comprendidos sin atender al intenso debate gubernamental, ocurrido en los años noventa, sobre los límites relativamente descontrolados de la cada vez más influyente red. Desde su propio nacimiento, la red ha constituido un medio para compartir, cooperar y crear conocimiento colaborativo, en base a unos recursos propios que aprovechan eficientemente el potencial de su estructura reticular. Un hecho del que Muntadas, aunque desde una postura bastante prudente, ha sido siempre 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» (1997a, en Alonso, 2002: 443). Para mediados de los noventa, Internet comenzaba a invertir las reglas y los valores del paradigma comunicativo de la sociedad de masas. A partir de entonces, ya no solo intervendrían la

---

ción 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.

<sup>237</sup> Por citar algunos ejemplos al azar, podrían ser mencionados testimonios 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 Pompeya (disponible en: <<http://www.thefileroom.org/documents/dyn/DisplayCase.cfm/id/403>> [Último acceso: 30/03/2017]); 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 homosexual (disponible en: <<http://www.thefileroom.org/documents/dyn/DisplayCase.cfm/id/798>> [Último acceso: 30/03/2017]); o 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 estudiantes (disponible en: <<http://www.thefileroom.org/documents/dyn/DisplayCase.cfm/id/975>> [Último acceso: 30/03/2017]).

capacidad de filtro, la jerarquización de los mensajes o la imposición de los criterios de los medios, en los nuevos modos de construcción de la realidad social. El entramado en red de Internet y la estructura colaborativa que traía consigo su nuevo paradigma web permitirían, a la larga, una evolución fundamental en el propio estatus sociocultural de los individuos: de consumidores y receptores pasivos a prosumidores y emisores activos. Cualquier persona, desde cualquier parte del mundo, podría contribuir con sus mensajes a la creación de nuevas explicaciones sobre situaciones vividas en primera persona.

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, podría afirmarse 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. No ha sido algo fortuito, por ejemplo, la autonomía que han venido consiguiendo en los últimos años 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 de Internet, sus informaciones consiguen irrumpir en la agenda de los medios tradicionales, la cual sigue coincidiendo, a su vez, con la agenda política convencional. Qué duda cabe de que, con la intervención creciente de este tipo de espacios, 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, se trata de «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 media se estén centrandos, no tanto en el impacto unidireccional y directo, cuanto en los efectos que a largo plazo contribuyen a configurar la realidad que se comparte.

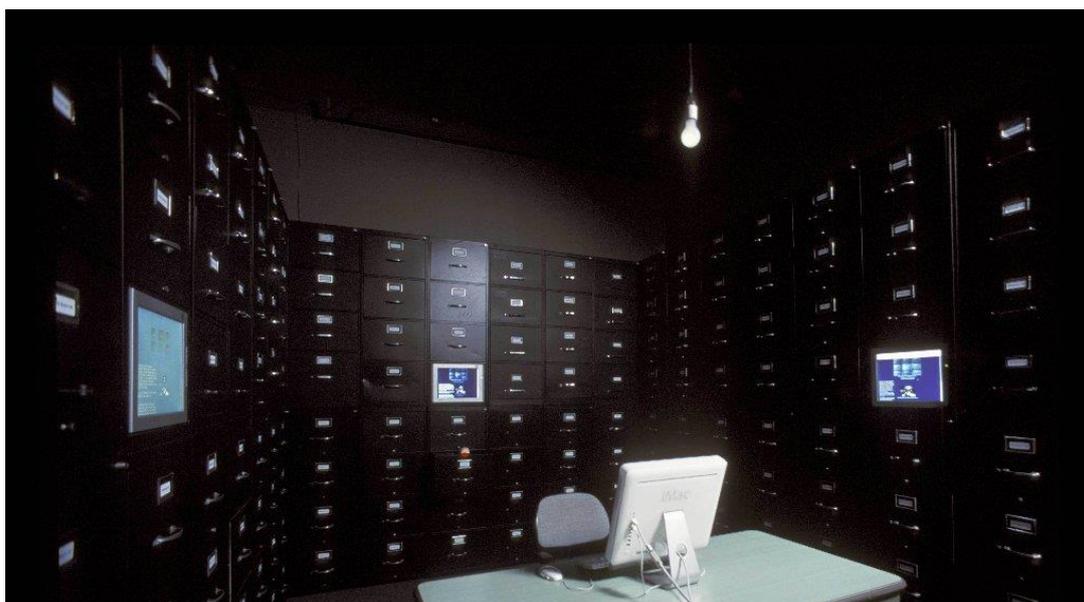
En *The File Room*, de un modo pionero, el hecho de que Muntadas apostase por la construcción de un discurso colectivo alternativo implicaba pues un acto político en sí mismo, una nueva forma de activismo, con mayor motivo si cabe al tratarse de un compendio de casos de censura<sup>238</sup>. Después 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 estos autores, habrían coincidido 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 y sus propios artífices (2012: 102). Un desplazamiento que, una vez más, encuentra su razón de ser en esa estructura reticular, descentralizada, característica del segundo momento que comporta la Web 2.0 y su lógica inclusiva. A ella se debe, sin duda alguna, la importancia simbólica que puede hallarse 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). Esto teniendo en cuenta además que, como apuntase Guasch a propósito de *The File Room*, 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 una nueva poética de la yuxtaposición, dependiente del ordenamiento personal del espectador, que, en realidad, no habría hecho sino concluir una larga tradición experimental ocurrida en las artes visuales a lo largo de los dos últimos siglos.

En el caso del proyecto de Muntadas, no obstante, su naturaleza, más que poética, resultaría ser más bien sociológica –al menos *a priori*– en tanto en cuanto el uso del archivo, más que como un recurso poético, parece haberse establecido como un requisito funcional y técnico para la realización de la obra. El ciberespacio es claramente su

---

<sup>238</sup> Así fue planteado en la comunicación titulada «En torno a *The File Room* de Antoni Muntadas: Un ejemplo pionero de ciber-artivismo», presentada en *Move.Net, Congreso internacional sobre movimientos sociales y TIC*. Sevilla: LIPPO (Universidad Pablo de Olavide) y COMPOLÍTICAS (Universidad de Sevilla).

medio de ejecución y no exactamente el espíritu que lo inspira. Dicho con otras palabras, no se debe obviar en ningún momento el potencial subversivo de lo que Prada denominaba las «nuevas estéticas del archivo informático», en especial la capacidad deconstructora de la historia, la cual, como Guasch defendiera, reside únicamente *tras* –aunque *en relación a*– las *formas archivísticas*: «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). Esta es finalmente la manera en que Muntadas consigue subvertir con su archivo el cruce entre lo topológico y lo nomológico que «atraviesa la totalidad del campo y en verdad determina de parte a parte lo político como res publica» (Guasch, 2011: 9).



**Fig. 31.** *The File Room* (Chicago, 1994).

Pero si existe algún motivo por el que la experiencia de *The File Room* deba ser reivindicada a día de hoy, a veinticinco años de la aparición de la primera web<sup>239</sup>, ese

---

<sup>239</sup> «La primera página Web de la historia cumple 25 años» [en línea], disponible en: <http://clipset.20minutos.es/la-primera-pagina-web-de-la-historia-cumple-25->

sería sin duda el hecho de haber contribuido al desarrollo de un uso pionero de Internet como instrumento de repolitización de la ciudadanía. Gracias a sus funciones, no ya como instrumento de agitación política, sino sobre todo como escenario de denuncia y como ventana hacia realidades desapercibidas, el ciberespacio es el nuevo espacio de descubrimiento por excelencia. Un espacio contrario, casi por definición, a la censura, gracias a la aportación de elementos tales como, por ejemplo: el desenmascaramiento de las prácticas estrechamente asociadas al discurso neoliberal<sup>240</sup>; nuevas herramientas para advertir de peligros o para la lucha contra el crimen<sup>241</sup> y, en algunos sucesos trágicos, incluso para restablecer la normalidad<sup>242</sup>; el propio peso político de grandes empresas transnacionales como Google<sup>243</sup>; la opinión de expertos –especialmente útil en terrenos como el de la Economía<sup>244</sup>–, pero también del resto de los ciudadanos<sup>245</sup>, normalmente infravalorada por culpa de la propia inseguridad del individuo a la hora de juzgar y seleccionar las informaciones; la sátira y la ironía frente a los desmanes de los políticos, donde lo que más cuenta es la creatividad de ciudadanos anónimos<sup>246</sup> (aunque

---

[anos/?utm\\_source=Facebook-20minutos&utm\\_medium=Social&utm\\_campaign=Postlink](#)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>240</sup> «Si los carteles electorales fueran sinceros» [en línea], disponible en: <<http://blogs.publico.es/strambotic/2015/04/botame/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>241</sup> «Pervert who sexually assaulted teenage girl on train caught after she took his picture» [en línea], disponible en: <[http://www.mirror.co.uk/news/uk-news/pervert-who-sexually-assaulted-teenage-4263521?ICID=FB\\_mirror\\_main](http://www.mirror.co.uk/news/uk-news/pervert-who-sexually-assaulted-teenage-4263521?ICID=FB_mirror_main)> [Último acceso: 30/03/2017]; «Joven autista envía esta fotografía a la policía para alertar de algo terrible» [en línea], disponible en: <<http://www.elciudadano.cl/2016/05/13/285946/1joven-autista-envia-esta-fotografia-a-la-policia-para-alertar-de-algo-terrible/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>242</sup> «Quejas a Facebook por el retraso en la activación del “Safety Check” en Bruselas» [en línea], disponible en: <[http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2016-03-22/quejas-a-facebook-por-el-retraso-en-la-activacion-del-safety-check\\_1172744/](http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2016-03-22/quejas-a-facebook-por-el-retraso-en-la-activacion-del-safety-check_1172744/)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>243</sup> «Google pone en jaque a los Medios de Comunicación alemanes» <<http://www.ecorepublicano.es/2014/10/google-pone-en-jaque-los-medios-de.html>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>244</sup> «“No volveré a pisar el 10 de Downing Street”: el gurú de Cameron habla de las élites reales» <[http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2015-06-10/chumocracia-elites-guru-politica-inglesa-steve-hilton\\_845503/?utm\\_source=dvr.it&utm\\_medium=facebook](http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2015-06-10/chumocracia-elites-guru-politica-inglesa-steve-hilton_845503/?utm_source=dvr.it&utm_medium=facebook)> [Último acceso: 30/03/2017]; «Niño Becerra: “Ni China, ni el petróleo, ni Grecia; esto es una crisis sistémica”» <<http://www.eleconomista.es/economia/noticias/6958752/08/15/Nino-Becerra-Ni-China-ni-petroleo-ni-Grecia-esto-es-una-crisis-sistemica.html>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>245</sup> «Tesis para la reforma del Estado» [en línea], disponible en: <<http://ctxt.es/es/20160413/Politica/5446/cartas-reforma-Estado-izquierda-nacionalizaci%C3%B3n-banca-Espa%C3%B1a.htm>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>246</sup> «Sorpresa y burlas por el “telegrama” de Rajoy felicitando a Florentino Pérez su último título» [en línea], disponible en: <<http://www.elplural.com/2014/08/13/sorpresa-y-burlas-por-el-telegrama-de-rajoy-felicitando-a-florentino-perez-su-ultimo-titulo/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Jeb Bush enseña su pisto-

en algunos casos terminan revirtiendo en positivo para algunos de ellos)<sup>247</sup>; el contacto –*virtual*– con figuras públicas, que con sus gestos promueven cada vez más la reflexión y la lucha contra las injusticias sociales (gestos para ellos sencillos de llevar a cabo y, sin embargo, motivos de un incremento de la popularidad)<sup>248</sup>; todo tipo de acciones realizadas por organizaciones y partidos políticos, especialmente denuncias que hasta el momento se habían llevado a cabo en la prensa impresa<sup>249</sup>; y, en definitiva, el conocimiento de diferentes formas de aumentar nuestra conciencia política<sup>250</sup>.

Sin embargo, en lo que respecta al corpus tecnológico general desarrollado en las últimas décadas (smartphones, tablets, lectores RFID, etiquetas inteligentes, GPS, Google Glass, etc.)<sup>251</sup> –entrando ya en el segundo de los temas dignos de tratar aquí–, cabría

---

la y los tuiteros le muestran las tuyas» [en línea], disponible en: <[http://verne.elpais.com/verne/2016/02/17/articulo/1455696235\\_260143.html?id\\_externo\\_rsoc=FB\\_CM](http://verne.elpais.com/verne/2016/02/17/articulo/1455696235_260143.html?id_externo_rsoc=FB_CM)> [Último acceso: 30/03/2017]; «El Caudillo, el tuitero más “franco”» [en línea], disponible en: <<http://www.publico.es/sociedad/en-las-redes/caudillo-tuitero-mas-franco.html>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>247</sup> «La genial respuesta de Echenique a este montaje provoca el aplauso unánime de Twitter» [en línea], disponible en: <[http://www.20minutos.es/noticia/2717944/0/pablo-echenique-reaccion/montaje-stars/twitter-aplaude-retuits/?utm\\_source=Facebook-20minutos&utm\\_medium=Social&utm\\_campaign=Postlink](http://www.20minutos.es/noticia/2717944/0/pablo-echenique-reaccion/montaje-stars/twitter-aplaude-retuits/?utm_source=Facebook-20minutos&utm_medium=Social&utm_campaign=Postlink)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>248</sup> «Bill Gates: Only Socialism Can Save the Climate, “The Private Sector is Inept”» [en línea], disponible en: <<http://usuncut.com/climate/bill-gates-only-socialism-can-save-us-from-climate-change/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «#LatinosUnidos: Ricky Martin, Paulina Rubio y Marc Anthony se alían en internet contra Donald Trump» [en línea], disponible en: <[http://verne.elpais.com/verne/2015/08/27/articulo/1440669214\\_567169.html?id\\_externo\\_rsoc=FB\\_CM](http://verne.elpais.com/verne/2015/08/27/articulo/1440669214_567169.html?id_externo_rsoc=FB_CM)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>249</sup> «Un edil de Ahora Madrid se burla en Twitter de los judíos y de Irene Villa» [en línea], disponible en: <[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/06/13/madrid/1434219265\\_951793.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/06/13/madrid/1434219265_951793.html)> [Último acceso: 30/03/2017]; «Movimientos sociales abren una web para denunciar irregularidades electorales» [en línea], disponible en: <<http://iniciativadebate.org/2015/12/20/movimientos-sociales-abren-una-web-para-denunciar-irregularidades-electorales/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Los 7 vídeos que definen a Alfonso Rus, el “showman” del PP que ha acabado entre rejas» [en línea], disponible en: <<http://www.elplural.com/2016/01/26/los-7-videos-que-definen-a-alfonso-rus-el-showman-del-pp-que-ha-acabado-entre-rejas/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>250</sup> «50 películas para despertar nuestra conciencia política» [en línea], disponible en: <<http://www.unitedexplanations.org/2013/09/30/50-peliculas-para-despertar-nuestra-conciencia-politica/#>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Solidaridad con Bruselas en Twitter» [en línea], disponible en: <[http://elpais.com/elpais/2016/03/22/media/1458639970\\_036160.html?id\\_externo\\_rsoc=FB\\_CM](http://elpais.com/elpais/2016/03/22/media/1458639970_036160.html?id_externo_rsoc=FB_CM)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>251</sup> A propósito de las Google Glass, Han llamaba la atención sobre el hecho de que «estas gafas de datos hacen posible que extraños nos fotografíen y filmen sin cesar. Mediante las gafas de datos cada uno lleva consigo, en la práctica, una cámara de vigilancia. *Es más, las gafas de datos transforman el ojo humano mismo en una cámara de vigilancia.* El ver coincide por entero con la vigilancia. Cada uno vigila al otro. Cada uno es Gran Hermano y prisionero a la vez. Ahí tenemos la consumación digital del panóptico de Bentham» (2014b: 103).

llamar la atención sobre una serie de inventos que parecen contrarrestar todas esas posibilidades emancipadoras ofrecidas por la red. Elementos como los drones, artilugios capaces de espiar y atacar con precisión al enemigo desde cualquier lugar del mundo sin poner en riesgo la vida del atacante<sup>252</sup>, por no citar cualquier tipo de herramienta informática, son presentados ante la opinión pública como instrumentos dirigidos a la lucha antiterrorista<sup>253</sup>, a pesar de que adelantan –y conforman de hecho– un distópico futuro de ciberataques, ciberguerras y cibernavios<sup>254</sup>. Un tema que ha propiciado un ritmo de publicación y compartición de informaciones que no ha dejado de crecer desde las primeras grandes filtraciones realizadas en 2010 a través de la web WikiLeaks<sup>255</sup>, fundada en 2006 por Julian Assange. La propia web, encargada de revelar todo tipo de datos comprometedores para gobiernos y grandes corporaciones<sup>256</sup>, denunciaba a principios de septiembre de 2013 la existencia de una verdadera industria del espionaje a nivel

---

<sup>252</sup> «Drones: la muerte por control remoto» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/internacional/Drones-muerte-control-remoto\\_0\\_273323031.html](http://www.eldiario.es/internacional/Drones-muerte-control-remoto_0_273323031.html)> [Último acceso: 30/03/2017]; «La policía holandesa adiestra águilas para capturar drones amenazantes» [en línea], disponible en: <[http://internacional.elpais.com/internacional/2016/02/02/actualidad/1454415487\\_431633.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2016/02/02/actualidad/1454415487_431633.html)> [Último acceso: 30/03/2017]; «Un bombardeo con drones turcos mata a una treintena de yihadistas de Daesh en Siria» [en línea], disponible en: <[http://www.lasexta.com/noticias/noticias/bombardeo-drones-turcos-mata-treintena-yihadistas-daesh-siria\\_201605025729c35f6584a80f945f906d.html](http://www.lasexta.com/noticias/noticias/bombardeo-drones-turcos-mata-treintena-yihadistas-daesh-siria_201605025729c35f6584a80f945f906d.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>253</sup> «Indra y Accenture pugnan por diseñar el sistema que buscará sospechosos en las redes sociales» [en línea], disponible en: <<http://iniciativadebate.org/2015/05/17/indra-y-accenture-pugnan-por-disenar-el-sistema-que-buscara-sospechosos-en-las-redes-sociales/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>254</sup> «La guerra del futuro: Cibersoldados armados “hasta las teclas”» [en línea], disponible en: <<http://www.economista.es/interstitial/volver/343978222/tecnologia/noticias/6925776/08/15/La-guerra-del-futuro-cibersoldados-armados-hasta-las-teclas.html#.Kku8V0TqqO9VwVV>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>255</sup> Momento en que tuvo lugar el denominado *Cablegate* o la filtración masiva de 250.000 documentos del Departamento de Estado norteamericano, mediante la cual cinco grandes periódicos internacionales (*The Guardian*, *The New York Times*, *Der Spiegel*, *Le Monde*, *El País*) se coordinaron para difundirlos. De las reflexiones suscitadas a partir de la revelación de este material confidencial ha surgido el trabajo titulado *The WikiLeaks Files: The World According to US Empire* (VV. AA., 2015). «Wikileaks Drops Hillary Email Bomb That Could End Her Campaign but FB Censored It» [en línea], disponible en: <<http://anonhq.com/wikileaks-drops-hillary-email-bomb-end-campaign-fb-censored/>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>256</sup> Algunas de las últimas han estado relacionada con el supuesto golpe de estado «blando» o encubierto en Brasil: «Wikileaks revela que el sustituto de Rousseff al frente de Brasil fue informante de EEUU» [en línea], disponible en: <<http://www.publico.es/internacional/wikileaks-revela-presidente-interino-brasil.html>> [Último acceso: 30/03/2017]; «Wikileaks revela que el sustituto de Rousseff en Brasil fue informante de EE.UU.» [en línea], disponible en: <<http://www.informacionsensible.com/news/9086/Wikileaks-revela-que-el-sustituto-de-Rousseff-en-Brasil-fue-informante-de-EEUU/>> [Último acceso: 30/03/2017].

mundial. En los documentos presentados entonces, los *Spy Files*, aparecían: un primer bloque con información sobre empresas especializadas en software de espionaje y vigilancia (Gamma, DreamLab, HackingTeam, etc.), incluyendo sus productos y servicios ofrecidos (incluso los de *malware*); un segundo con contratos o pactos de confidencialidad; y, por último, un listado de países que fueron visitados por ciertas empresas de este tipo en los últimos años (Marruecos, Emiratos Árabes Unidos, España, Turkmenistán, etc.), los cuales habían protagonizado casualmente casos de ataques a periodistas y activistas defensores de la libertad de información poco tiempo antes<sup>257</sup>. Todos estos datos demostrarían la existencia de una industria del espionaje bastante bien asentada en todo el mundo y perfectamente operativa, si bien la mayoría de las veces no reconocida, a nivel gubernamental<sup>258</sup>.

Junto con Assange, quien ha sido entrevistado por Ignacio Ramonet en su último libro (2016) –otro gran representante internacional de la crítica a la problemática de la vigilancia sobre los ciudadanos<sup>259</sup>–, y dejando atrás otros casos más antiguos<sup>260</sup>, la figu-

---

<sup>257</sup> «WikiLeaks pone al descubierto una industria de espionaje sigilosa e incontrolable» [en línea], disponible en: <<https://actualidad.rt.com/actualidad/view/104740-negocios-empresas-informaticas-gobiernos-wikileaks>> [Último acceso: 30/03/2017]; «WikiLeaks revela una red de 92 empresas de espionaje mundial» [en línea], disponible en: <<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/informacion-general/1/wikileaks-revela-una-red-de-92-empresas-de-espionaje-mundial>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>258</sup> En el caso del gobierno español, cabría señalar la existencia desde 2004 de una polémica herramienta denominada LexNET, consistente, según el Ministerio de Justicia, en «una plataforma de intercambio seguro de información entre los órganos judiciales y una gran diversidad de operadores jurídicos que, en su trabajo diario, necesitan intercambiar documentos judiciales (notificaciones, escritos y demandas)» (disponible en: <[https://www.administraciondejusticia.gob.es/paj/publico/ciudadano/informacion\\_institucional/modernizacion/modernizacion\\_tecnologica/infolexnet/que\\_es!/ut/p/c4/04\\_SB8K8xLLM9MSSzPy8xBz9CP0os3g\\_A1cJCyDRwMLY2cTA08ndwtnJw9XQwN3A\\_2CbEdFAHoj5w0!/#](https://www.administraciondejusticia.gob.es/paj/publico/ciudadano/informacion_institucional/modernizacion/modernizacion_tecnologica/infolexnet/que_es!/ut/p/c4/04_SB8K8xLLM9MSSzPy8xBz9CP0os3g_A1cJCyDRwMLY2cTA08ndwtnJw9XQwN3A_2CbEdFAHoj5w0!/#)> [Último acceso: 30/03/2017]). Ha sido tan solo recientemente (en 2016 su uso se ha vuelto obligatorio) cuando han adquirido visibilidad las denuncias que han volcado sobre ella una serie de profesionales de la abogacía, como José Muelas («LexNet: siete pecados capitales» [en línea], disponible en: <<https://blog.josemuelas.org/2016/01/09/lexnet-siete-pecados-capitales/>> [Último acceso: 30/03/2017]) o Javier de la Cueva, «al atentar contra la separación de poderes, la independencia del poder judicial, la independencia de la abogacía y la privacidad de los clientes de los abogados» («¿Es la base tecnológica de Lexnet inconstitucional?» [en línea], disponible en: <<http://www.baquia.com/tecnologia/base-tecnologica-lexnet-inconstitucional/>> [Último acceso: 30/03/2017]), y es que, en efecto, parece ser que otorgar al poder ejecutivo el privilegio de acceder a toda la información sobre los pleitos pendientes en el país, así como almacenar esta en servidores pertenecientes a una única compañía –Telefónica–, no es la forma más democrática y segura de gestionar una base de datos de este tipo («Denuncia contra el Reino de España por el Sistema Lexnet» [en línea], disponible en: <<http://derecho-internet.org/denuncia-lexnet/>> [Último acceso: 30/03/2017]).

<sup>259</sup> «Ignacio Ramonet: La seguridad total no existe pero la vigilancia masiva sí» [en línea]m disponible en: <<http://www.correodelorinoco.gob.ve/politica/ignacio-ramonetla-seguridad-total-no-existe-pero-vigilancia-masiva-si/>> [Último acceso: 30/03/2017]; «El peor sistema de vigilancia lo ha montado la

ra de referencia en cuanto a la denuncia específica de una época de *espionaje total* es sin duda alguna la de Edward Snowden, quien fue el responsable de la filtración de una serie de documentos de la Agencia Nacional de Seguridad de Estados Unidos (NSA), para mostrar entre otras cosas que, solo en este país, el presupuesto para tal tarea alcanzó los 52.600 millones de dólares en 2013. Fue el propio Snowden quien reveló una situación de espionaje contra WikiLeaks y otros grupos activistas<sup>261</sup>, pero también quien ha venido llevando a cabo en los últimos tiempos pequeñas acciones, como por ejemplo una conversación sobre vigilancia mantenida en Twitter con el director de la famosa serie *The Wire*<sup>262</sup>, que sin duda han ayudado a visibilizar esta problemática. Para él, al respecto de la vinculación entre terrorismo y vigilancia, está claro: «Dejar de ser una sociedad libre por miedo al terrorismo es la única manera que tienen los terroristas de ganar»; unas palabras pronunciadas en una entrevista para *El Diario*, especialmente centrada, sobre todo en su primera parte, en el contexto español<sup>263</sup>.

El tema de la vigilancia ha existido en realidad desde prácticamente los orígenes de la sociedad moderna: desde *Nosotros* (1921) de Zamiatin hasta *El show de Truman* de Peter Weir (1998), la vigilancia, especialmente en los entornos urbanos, ha sido objeto de múltiples reflexiones distópicas por parte de las más diversas manifestaciones artísticas, caracterizadas precisamente por albergar un estímulo liberador en su propia experiencia estética. Del mismo modo que el uso del archivo supone en Muntadas una sub-

---

mayor democracia del mundo» [en línea], disponible en: <[http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2016-02-24/el-peor-sistema-de-vigilancia-lo-ha-montado-la-mayor-democracia-del-mundo\\_1158148/](http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2016-02-24/el-peor-sistema-de-vigilancia-lo-ha-montado-la-mayor-democracia-del-mundo_1158148/)> [Último acceso: 30/03/2017]; «Nos falta empatía hacia los vigilados, cuando los vigilados somos nosotros» [en línea], disponible en: <<http://ctxt.es/es/20160224/Politica/4491/Entrevista-Ignacio-Ramonet-Orwell-1984-Noam-Chomsky-vigilancia-Estados-securitarios-Snowden-Internacional-Entrevistas.htm>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>260</sup> «El abuelo de la NSA que aireó los trapos sucios ochenta años antes que Snowden» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/hojaderouter/Herbert\\_O-Yardley-camara\\_negra-NSA-espionaje-inteligencia-Estados\\_Unidos\\_0\\_487851271.html](http://www.eldiario.es/hojaderouter/Herbert_O-Yardley-camara_negra-NSA-espionaje-inteligencia-Estados_Unidos_0_487851271.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>261</sup> «Documentos filtrados por Snowden revelan espionaje contra Wikileaks y más grupos de activistas» [en línea], disponible en: <<http://wikileaks.jornada.com.mx/notas/documentos-filtrados-por-snowden-revelan-espionaje-contra-wikileaks-y-mas-grupos-de-activistas>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>262</sup> «La (épica) conversación entre Snowden y el creador de *The Wire* en Twitter» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/cultura/tecnologia/privacidad/Conversaciones-Snowden-The-Wire-Twitter\\_0\\_496950595.html](http://www.eldiario.es/cultura/tecnologia/privacidad/Conversaciones-Snowden-The-Wire-Twitter_0_496950595.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>263</sup> «La vigilancia no tiene que ver con la seguridad, tiene que ver con el poder», disponible en: <[http://www.eldiario.es/internacional/entrevista\\_Edward\\_Snowden\\_0\\_494150889.html](http://www.eldiario.es/internacional/entrevista_Edward_Snowden_0_494150889.html)> [Último acceso: 30/03/2017]; «Prefiero renunciar a mi patria que renunciar a mi voz» [en línea], disponible en: <[http://www.eldiario.es/internacional/teleco-usando-conectada-cordel-privacidad\\_0\\_494500669.html](http://www.eldiario.es/internacional/teleco-usando-conectada-cordel-privacidad_0_494500669.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

versión de la censura –en la medida en que hace desaparecer una información, clasificándola, para más tarde recuperarla– proyectos que recrean circuitos cerrados de video-vigilancia convierten a los espectadores en vigilantes de los desmanes urbanos de los políticos que los gobiernan. Una serie de propuestas que cobran aún un mayor interés al pensar en formatos como el «*reality show*» televisivo de los últimos años, donde, según Marc Augé, resulta ciertamente molesto el hecho de que se crea conocer a las personas que en ellos intervienen, «como si la evidencia de la imagen fuera una prueba irrefutable, como si la imagen garantizara a la vez el significado y la existencia» (2011: 144). No resulta disparatado, en este sentido, pensar que el auge de este tipo de programas de telerrealidad discurre parejo al triunfo absoluto de un modo de entender la política basado en las apariciones de los políticos en todo tipo de programas televisivos de entretenimiento (que se unen a las apariciones de los cantantes, actores, modelos, etc.), es decir, en la popularidad conseguida gracias a elevadas cifras en lo que ha dado en denominarse *share* o *cuota de pantalla*. Quién sabe si esta nueva sensibilidad voyeurista no sería sino fruto de un tránsito en curso, cuando no concluido: aquel dado –como se encargó de explicar Deleuze ([1990b] 2006)– desde las sociedades disciplinarias estudiadas por Foucault, hasta lo que este mismo denominó «sociedades de control» inspirándose en la novela *El almuerzo desnudo* (1959) del escritor *beat* William Burroughs. Hacia un tipo de vigilancia física o tangible se dirigen precisamente los dos proyectos de Muntadas que siguen.

El primero de ellos, titulado *La sala de control (per a la ciutat de Barcelona)*, tuvo su origen en el contexto de una exposición colectiva realizada en 1996 bajo el lema *Present y Futurs: Arquitectura a les Ciutats*, programada a su vez dentro del marco de la 19th Conference of the Internacional Union of Architects en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. De entre las cinco secciones en las que se dividió la muestra («Mutacions», «Habitacions», «Fluxus», «Containers», «Terrain vague»), dentro de las cuales había proyectos renovadores de arquitectura y urbanismo, la intervención de Muntadas estaba en la titulada «Mutacions» y su idea se inspiró en la sala de control del propio CCCB, hasta el punto de que consiguió reproducir exactamente su configuración espacial. Se trataba de un espacio arquetípico en el que Muntadas instaló nueve monitores (3x3) que transmitían escenas filmadas por cámaras de vigilancia situadas en distintas zonas de la ciudad y en el interior y el techo del propio edificio donde se desarrollaba la obra. En concreto, tres de estos monitores emitían imágenes tomadas por tres cá-

maras situadas en el tejado del edificio de tres zonas distintas de la ciudad de Barcelona: Montjuic, Poblenou y el Raval (donde se ubica el CCCB). Tres distritos que, como comentaba el propio artista, «representan zonas de desarrollo, transformación y encumbramiento de la nueva Barcelona» (1997b, en Alonso, 2002: 459), constituyendo algunos de los barrios más afectados por la transformación urbanística de los Juegos Olímpicos de 1992. Otros tres transmitían imágenes del interior y del exterior del edificio mismo, una construcción emblemática que había sido reconstruida recientemente, mientras que la última sección de monitores transmitían imágenes de la muestra y, uno de ellos, sólo de la instalación. A estas nueve pantallas se sumaban dos más separadas y de mayor tamaño: la primera, al igual que en los proyectos microtelevisivos de Muntadas, reproducía las opiniones de vecinos de esos barrios y a diferentes gestores culturales, mientras la segunda, en otra pared, proyectaba imágenes a cámara lenta de demoliciones y voladuras de edificios –los «hechos consumados», como dijo Bonet (1999, en Alonso, 2002: 94)– en las mismas tres zonas.

Todo esto nos llevó a la sala de control: la audiencia se convirtió en vigilante. En cierto sentido esto invirtió la situación de control. En una ciudad en que la arquitectura siempre ha sido muy importante, el arquitecto representa un cierto poder: su rol debería incluir un aspecto constructivo y crítico. Pienso que este último punto se ha perdido en el cambio por intereses y valores intrínsecamente económicos. Con sala de control quise devolver el control de la ciudad a los ciudadanos (el público de la muestra). No quise que ningún policía o soldado vigilara durante ella pero que (dentro de la muestra de arquitectura) la ciudad misma pudiera ser auto vigilante. En este caso el sonido ambiente se hizo público y su función fue abierta (1997b, en Alonso, 2002: 459-460).

La ciudad donde algunos años atrás el autor realizase *Barcelona Distrito 1* era sin duda el lugar idóneo para desarrollar este tipo de planteamiento: un lugar en el que había nacido, crecido y de cuya evolución urbanística poseía cierta perspectiva. Barcelona, con sus oscuras políticas municipales, era sin embargo tan solo una de las muchas ciudades en las que se había perdido lo que Muntadas denomina el «sentido crítico». El objetivo del artista en *La sala de control* era, por ello mismo, subvertir el panóptico de Bentham que Foucault analizase, y del cual los actuales dispositivos de CCTV comportan sus versiones más recientes, a partir de un uso alternativo de estos: «En lo que con-

cierte a la idea de control y de vigilancia, expongo evidentemente un fenómeno de inversión de la orientación de la cámara, de visión. No sólo del interior sino también hacia el exterior. Se trata de una desviación, de ver cómo ésta sala de control es metafóricamente una sala de control para la ciudad, cuyo vigilante es el ciudadano» (Marí, 1996, en Alonso, 2002: 439). De esta forma, una ciudad con la tradición arquitectónica de Barcelona se convertía en un objeto de apropiación —o reapropiación— desde su dimensión comunicativa a la vez que controladora, pero sobre todo en un objeto de estudio a partir del cual intentar comprender el alcance de la videovigilancia y las posibilidades de revertir sus características funciones con el fin de ofrecer una suerte de repolitización del espacio urbano (véase Luna, 2016b). Se trata de la paradójica idea de la ciudad como espacio territorial habitable y a la vez como circuito comunicacional inhabitable en tanto que coercitivo. Todo ello, como en el caso de las modificaciones en la trama urbana de Barcelona, tiene que ver en último término con la subordinación de las necesidades sociales a la imagen mediática y a una cultura del capital que recompone y maquilla el desbordamiento de las ciudades con los recursos propios del *media landscape* (radio, televisión, cámaras de vigilancia, etc.). Como apuntaba García Canclini: «Los desequilibrios e incertidumbres generados por la expansión descontrolada de la mancha urbana parecen ser compensados por los periodistas televisivos que narran desde helicópteros dónde hubo un choque o un crimen, por dónde es posible circular y apropiarse del espacio desestructurado. Y, para quienes confían en la policía, las cámaras que ordenan la dispersión en un centro de múltiples pantallas» (García Canclini, 1999, en Alonso, 2002: 269).



**Fig. 32.** *La sala de control (per a la ciutat de Barcleona)* (Barcelona, 1996).

El último proyecto de este recorrido, *Alphaville e outros*, sintetiza en cierto modo muchos de los aspectos del trabajo de Muntadas que se han visto a lo largo de los cuatro grandes bloques temáticos identificados. Realizado en 2011 para una exposición titulada *Informação»Espaço»Controle*, celebrada en la Pinacoteca do Estado de Sao Paulo del 26 de febrero al 8 de mayo de 2011 de este año (VV. AA., 2011c), el proyecto vuelve a indagar en las conexiones entre lo público y lo privado, con la peculiaridad de que esta vez el autor se centraría para ello en el tipo de desarrollo urbanístico denominado *gated communities*, es decir, urbanizaciones cerradas o privadas. Técnicamente, se trata de una videoinstalación compuesta por dos elementos integrados: una proyección de fragmentos de la película de Jean-Luc Godard *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965) y una serie de imágenes y eslóganes promocionales de un nuevo espacio residencial exclusivo situado a 23 kilómetros de Sao Paulo. Un lugar cuya construcción fue comenzada en 1972 por una serie de promotores inmobiliarios que consiguieron

venderla como prototipo de *ciudad segura* cerca de un enclave, como Sao Paulo, cuyos índices de delincuencia, en especial en las famosas zonas de favelas, empezaban a crecer al ritmo de su desarrollo urbano. Si por un lado el film de Godard muestra un mundo distópico, en la línea de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, no más atractivo parece ser un barrio apartado de la ciudad –y de la realidad de la ciudad– que en pleno siglo XXI parece remitir a la típica estratificación de la ciudad medieval: la *ciudad Alpha –la primera de las ciudades–* es la nueva fortaleza de la clase pudiente y la élite política.

De todo ello pueden ser derivados dos temas de reflexión fundamentales: el muro como símbolo de división de la población y el sistema de vigilancia como una auténtica estética y política de la seguridad que refuerza el muro. «En *Alphaville* –apuntaba Octavi Rofes–, el condominio de la Región Metropolitana de Sao Paulo, Muntadas se haya de nuevo ante la superficie de un muro pero, en este caso, el encuentro parece encaminado más a una demostración lógica, a la verificación del estado de cosas, y no a una nueva revelación»; nada que ver, por tanto, con los muros pintados del 68: «Sobre el muro que rodea *Alphaville* no se encuentran respuestas, ni “This Wall will Fall”, ni “Tout est politique”» (2011: 214). La monotonía y la austeridad del muro blanco sugieren, al contrario, orden y rectitud; su minimalismo es de hecho parte de esta estética de la seguridad y por lo tanto parte, también, de la eficacia de su significado político. En la instalación de Muntadas el espectador es el nuevo Lemmy Caution que, desengañado de la «*sua vida cercada de felicidad*», se enfrenta a la inesperada espesura de la sociedad de control. En su caso, Muntadas se percataría de que un escenario totalitario no precisa de maquetas ni decorados, sino, al contrario, más bien de elementos sutiles y casi invisibles, como el muro blanco o la piedra y el hierro de París. Es el propio imaginario colectivo el que desprovee de sentimientos a la ciudad real para convertirla en una jaula weberiana donde todo está prácticamente atado y más que previsto. Esta es la forma sutil en que el miedo se traduce a la urbe: «El miedo del creador de archipiélagos analógicos –decía Octavi Rofes– sólo puede ser el miedo al silencio, al vacío y al infinito, a los finales y a los absolutos, a todo aquello que pueda llegar a impedir que todo sea político» (2011: 214); esta es la forma, por consiguiente, en que el poder se ejerce como tal.



**Fig. 33.** *Alphaville e outros* (Sao Paulo, 2011).



## **6.- SÍNTESIS DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN**



Como sugería una de las principales hipótesis de partida de esta investigación, en la problemática del CSM confluyen en efecto gran parte de los temas señalados y trabajados por Muntadas. Los factores de los efectos del poder y de los medios de comunicación social están presentes en la mayoría de los proyectos del autor de forma tanto explícita como implícita, enmarcando en estos últimos casos determinados hechos o situaciones que plantean ciertas dificultades de comprensión. De entrada, los proyectos de Muntadas desmienten por completo la comprensión del CSM como mero sinónimo de *orden social*, asunto de larga tradición en varios terrenos de investigación, apostando al contrario por una visión como *abuso de poder a la hora de establecer un determinado orden social*. Una concepción, no demasiado frecuente en la teoría pero sí en la práctica, que supone automáticamente, no solo un cambio previo de perspectiva, sino además, como consecuencia de ello, una radical complejización del problema en sí, al que acaban asociándose una gran variedad de mecanismos (simples y complejos) generadores de contextos de *desigualdad* (en un sentido amplio). Dos circunstancias que dependen en todo caso de los procesos de mediación condicionados por una cultura política que determina la significación práctica de los fenómenos desarrollados en la realidad sobre la que se proyecta y, por ende, también de los propios *soportes materiales* que intervienen en dichos fenómenos (ocurriendo lo mismo en sentido contrario). Dicho con otras palabras, la mediación significativa que establece la cultura política entre las personas y su realidad es la misma que posibilita tanto que las prácticas políticas –en este caso relativas al CSM– se constituyan o no como tales, como que se *transmitan* ciertas ideas y valores a través del tiempo<sup>264</sup>.

De entre todos los aspectos revelados en este estudio cabría destacar en primer lugar la importancia de una serie de condiciones de producción de sentido procedentes del vector de la *cultura política o discurso*, es decir, del conjunto de mediaciones discursivas que condicionan de hecho la propia comprensión del problema del CSM. Desde esta perspectiva, tal y como es planteado en la obra de Muntadas, esta cuestión sería produc-

---

<sup>264</sup> Así lo expresaba Miguel Ángel Cabrera con claridad: «El objeto de estudio de la historia de la política no ha de ser ya ni los valores, ni las ideas, ni las representaciones culturales del mundo, sino los patrones conceptuales de significado dentro de los que se han forjado esos valores, ideas y representaciones. Lo cual requiere, asimismo, como una tarea prioritaria, que se investigue la *formación histórica de los conceptos*, por utilizar la expresión de Margaret Somers. Es decir, la génesis y proceso de constitución de los supuestos y categorías que componen la cultura política o discurso» (2001: 24).

to de la proyección de la cultura política occidental<sup>265</sup>, constituyendo en realidad un *fenómeno de epifenómenos*, esto es, un acontecimiento complejo en el que, más allá de su enunciación global, puede volver a ser enunciado en una multiplicidad de problemas igualmente políticos –casi de un modo fractal– tras entrar en contacto con las condiciones psíquicas de los individuos que permiten compartirlo y padecerlo como tal por parte de estos últimos: vigilancia de la ciudadanía, corrupción del sistema, censura, manipulación de la opinión pública mediante estrategias propagandísticas, traducciones interesadas e inconscientes de sus propios puntos de partida, etc. En el desarrollo del CSM, en tanto que modalidad de dominación definitiva de la contemporaneidad –aunque no exclusiva–, intervienen a este fin los dispositivos que se denominan convencionalmente *medios de comunicación social* (radio, televisión, prensa, etc.), incluyendo aquellos que suponen nuevas formas de entender y practicar los procesos comunicativos que animan a repensar la propia idea de *masa* y su carga negativa (Internet, principalmente, y los tradicionales medios renovados).

Sin embargo, lo cierto es que, a pesar de la posibilidad de confeccionar una explicación del CSM a partir del análisis de los proyectos de Muntadas, tras corroborar que tal explicación tiene sentido en el contexto en que es formulada, si algo demuestra la visión panorámica de todos ellos es que la comprensión del lugar que ocupa el CSM en la obra de Muntadas no es posible sin la comprensión previa del modo en que ha sido trabajado por el artista. La metodología, contradiciendo en parte aquella hipótesis señalada, es la verdadera cuestión central, en la medida en que de ella depende el desarrollo de todos aquellos temas que quieran ser identificados en la obra del artista, incluyendo el del CSM, cuyo tratamiento habría obedecido en este sentido a diversas mutaciones metodológicas devenidas desde principios de los años setenta hasta la actualidad. No hay que olvidar que la naturaleza del objeto está directamente condicionada por el sistema de referencia utilizado para su estudio o, lo que vendría a ser lo mismo, la medida acaba siempre perturbada por su mecanismo de observación, que tan solo permite aproximaciones a la realidad de carácter relativo o circunstancial. El primer descubrimiento de esta investigación sería por tanto que el tema del CSM no es el asunto principal del

---

<sup>265</sup> La autoridad, los cambios (revolucionarios o no), las subculturas, las identidades, etc., no son meras expresiones ideológicas de grupos e intereses sociales, sino variantes lingüísticas del discurso compartido que surgen como productos del despliegue histórico y práctico de las categorías que componen ese mismo discurso y de las diferentes articulaciones de la realidad que, junto con otra serie de condiciones, posibilita.

trabajo de Muntadas, sino la *metodología del proyecto*. Un nuevo objeto complejo, asimilable a lo que Foucault entendía por una «práctica», esto es, un modo de hacer dirigido, no solo hacia la fabricación de un discurso, sino en general hacia la interacción con el régimen de verdad en relación al cual este tiene lugar. Concretamente, en la práctica de Muntadas podrían ser identificados hasta tres niveles operacionales complementarios, en los que merecerá la pena profundizar: el primero, correspondiente a la gramática del arte contemporáneo, es decir, a los medios y estrategias que emplea, pero también a la forma que adopta su producto en tanto que práctica de tipo artístico; el segundo, relacionado con su potencial heurístico, con la capacidad de hacer ver; y, el tercero, concierne a las relaciones que establece, gracias a los dos niveles anteriores, con el resto de prácticas, tanto epistemes como dispositivos, desarrolladas en su mismo entorno.

### **6.1.- Recursos y estrategias de la acción creativa de Muntadas**

Las nociones de «nuevo» y de «moderno» son problemáticas. Lo que define tal vez el momento actual es la aparición de una serie de técnicas nuevas que implican en consecuencia nuevas tecnologías. Habría que hablar de *new media* en relación a una técnica que aparece y que desarrolla una tecnología, una metodología (Muntadas, 2002: 440).

Desde el punto de vista de la gramática artística, es decir, del conjunto de elementos y modos organizacionales del arte entendido como lenguaje –o, mejor, conjunto de *lenguajes*–, la práctica de Muntadas se basa en el uso creativo de determinados medios, técnicas y tecnologías. Respecto a lo primero, el bloque de trabajos *Media landscape* resultó ser especialmente clarificador por mostrar un amplio despliegue de formatos, sobre todo en relación a la época más temprana del artista, si bien sería el abordaje posterior de ciertas problemáticas en sus propios contextos lo que elevaría tal experimentación medial a un nivel superior. De entre los medios utilizados por Muntadas a lo largo de su carrera se encuentran, por un lado: folletos, fotografías, carteles, periódicos, pancartas, televisiones, textos, CDs, cajas de luz, sonidos, fragmentos arquitectónicos, proyecciones de vídeo monocal y multicanal, instalaciones multimedia, Internet y un largo etcétera. Un amplio abanico de soportes que representaría muy bien, no solo la

evolución histórica de las telecomunicaciones, sino también el diálogo entre diferentes formatos comunicativos en el contexto contemporáneo. Un hecho dependiente, en cualquier caso, de la redirección de los usos o funciones convencionales de tales medios hacia una investigación artística de los entresijos de la comunicación como dispositivo cultural: García Canclini proponía denominar los trabajos de Muntadas como «transculturaciones» (2004: 56).

Los orígenes de la primera estrategia digna de mención se remontarían a la primera etapa del artista como pintor vinculado a la estética pop, dentro de una versión bastante personal de esta, pero centrada ya en esa imagen anónima y reproducida industrialmente, característica de la sociedad de consumo, que marcaría el resto de su trayectoria: «Toda imagen tiene dos partes: la parte visible es la que asociamos como forma; por supuesto, toda forma encierra un contenido. También creo que es importante conocer dónde la imagen está localizada —el contexto—: si es en la calle, en el periódico o en un libro. La otra parte de la imagen, la invisible, es la que más me interesa: cuando los individuos son conscientes de la relación entre forma, contenido y contexto» (Muntadas, 2002: 382). Aquí surgiría precisamente la afición de Muntadas por *tomar prestado* de la realidad (aunque siempre citando las fuentes originales): «La televisión es el paisaje de nuestro tiempo y utilizarla no es nada diferente a la utilización que hizo Duchamp de objetos *ready-made* o a la utilización que hizo Warhol del bote de sopa de Campbell. ¿Qué diferencia hay entre apuntar la cámara a una calle o a una imagen televisiva? Para mí, la televisión es simplemente un objeto más, parte del paisaje que nos rodea»<sup>266</sup>. Tanto la apropiación como la simulación son dos versiones de una estrategia similar que, rompiendo el régimen específico del arte, consigue hacerse con otros objetos *no-artísticos* de la realidad, como por otra parte es lo particular del «arte crítico», como diría Jacques Rancière (2011), forzando una especial atención por parte del espectador hacia las nuevas presencias aparecidas en el espacio convencional del arte.

A veces, de hecho, los trabajos de Muntadas se exponen en el mismo ámbito público que abordan, pasando a considerarse obras específicas de un lugar —*site-specific*—, ya sea este un museo, la calle o una dirección de Internet: «Cada proyecto —decía el artista— se desarrolla como una pieza para un sitio específico, para un espacio arquitectónico

---

<sup>266</sup> Muntadas, «Antonio Muntadas: from Barcelona to Boston», por Victor Ancona, Videography, vol.3, nº5, Nueva York, mayo 1978). Existe un póster de Muntadas de 2005 realizado a partir de una instantánea tomada dentro del bar Melitón de Cadaqués donde puede verse una placa conmemorativa que reza: «Aquí jugaba als escacs l'inoblidable Marcel Duchamp».

particular, ya que produce cuestionamientos que tiene que ver con la proporción, la escala e incluso la globalidad de la arquitectura edilicia; también llaman la atención, en su estructura interna, sobre los espacios neutros que generalmente se ubican “entre”, un espacio cuyo destino está definido logísticamente» (Muntadas, 2002: 410). Pero también, como algo verdaderamente novedoso, en Muntadas se encuentra un interés especial por el tiempo en que se realiza el proyecto, dando lugar a obras *time-specific*, específicas de un momento: «El término *time-specific* —explicaba Staniszewski— es de Muntadas: lo define como la obra producida como “una reacción ante el momento concreto”, a menudo relacionada con “obras políticas y comprometidas”, en las que existe una “urgencia” en relación con los temas que es preciso abordar. El artista considera los proyectos del Grup de Treball como obras “del momento concreto” (*time-specific*)» (2002: 40). Y citando directamente al autor: «El hecho de considerar el tiempo como un factor importante —la experiencia vivida y la relación como hechos históricos y/o acontecimientos compartidos— añade otras intenciones a una obra. (...) Desde hace algunos años percibo estos conceptos vinculados a la idea de contexto, donde espacio y tiempo se superponen» (2002: 467). Un ejemplo paradigmático de esto último es el contexto del *media landscape*.

Ya los experimentos iniciales de Muntadas con la televisión y el vídeo fueron intervenciones directas en el «paisaje de los media», como el artista los denominaba en los setenta, acciones casi clandestinas y de pequeño formato que, audazmente, situaban en el ámbito público los conflictos fundamentales de la época. Pero volviendo a la herencia duchampiana existente en su obra, existe una segunda estrategia complementaria de la anterior: los medios apropiados son además *descontextualizados* de sus lugares convencionales, desplazados a los lugares del arte, y todo ello bajo la premisa de que la forma debe existir subordinada a la idea. Como explicaba bien Marchán Fiz, «entre el macro-mundo de los media y el micro-mundo del arte, Muntadas compone imágenes que adquieren un sentido determinado y tienen un propósito definido. Emplazada en el contexto elegido, esta información deja de ser una verdad sagrada al apartarla de la posición “autorizadora” de los media» (1985: 124). Acorde asimismo con la máxima McLuhaniana, podría añadirse que los habituales canales de la comunicación sufren todo un proceso de resignificación que parte de la exposición de los medios subyacentes al propio mensaje. Lo que predomina en los trabajos de Muntadas es en efecto la utilización artística de los mismos recursos del entorno mediatizado al que aluden, motivo por el cual

Arlindo Machado no ha dudado en denominar del «*remake*» o del «reciclaje crítico de enunciados», en la medida en que Muntadas, en efecto, recicla y yuxtapone casi a la manera de *zapping*, aunque a otro ritmo y en otro contexto, las palabras, las imágenes y los sonidos propios de la esfera comunicativa (2002: 115). Los soportes, ya sea manipulándolos, interviniendo sobre ellos o presentados tal cual, son rediseñados automáticamente al entrar en contacto con los lugares del arte como medios que subrayan o reinterpretan un eslogan aislado, un titular o una sintonía de un anuncio publicitario. Jacques Soulillou hablaba de «deslizamientos»<sup>267</sup>. De hecho, existe una preferencia por parte del artista hacia el uso de una estética austera, muchas veces exclusivamente informativa como ocurre en el caso de *Credits* (1984), y sumamente gráfica y textual frente a otro tipo de materializaciones más artificiosas o sofisticadas. Como señalara Dore Ashton: «Como artista, Muntadas entiende que (...) datos objetivos orquestados para infundir en el pensamiento de sus espectadores ideas lentamente reunidas y recombinadas es la técnica más efectiva para provocar un sentido crítico» (2006: 152). Muntadas, «paisajista de su época», como decía Bonet, trata de desvelar con todo ello los «mecanismos invisibles», «sin necesidad (virtualmente) de cambiar de soporte y acudir a un metalenguaje; y con la posibilidad, en cambio, de mantener su crítica subjetiva en el propio contexto público/mediático» (1980: 25).

La tercera de las estrategias, conectando con la importancia de elegir unos medios u otros para llevar a cabo la materialización de un proyecto con éxito, sería sin duda alguna la de la intermedialidad, garante de una concepción del arte como espacio complejo: «Un trabajo me interesa –decía el autor– a partir del momento en que tiene complejidad. Complejidad versus confusión, en relación a claridad... la idea de confusión se confunde con la idea de complejidad. En ciertos momentos se diría que el objetivo es añadir cosas...», sin embargo, como aclaraba a continuación, «la utilización de lo que se llama “multimedia” no puede consistir sólo en “añadir cosas”. Es importante que estos elementos sigan una estructura, una razón de ser. La reacción contra la realidad de una imagen densa es tal vez la creación de una imagen simple» (Marí, 1996, en Alonso, 2002: 441). Desde esta perspectiva, la intermedialidad consistiría en la estrategia unifi-

---

<sup>267</sup> «Para que pueda producirse deslizamiento y que este adquiera sentido, se necesitan al menos tres condiciones: el objeto debe ser un múltiple o desplazarse permanentemente, suscitando así un sentimiento de ubicuidad; debe darse bajo la forma de publicidad; su dimensión utilitaria –alfombra, coche, botella– debe estar replegada sobre o atravesada por una dimensión simbólica: bandera, lenguaje, forma arquitectónica» (Muntadas, 2002: 338).

cadora de los procesos técnicos, el planteamiento que establece un diálogo natural entre unos elementos y otros, y en varias direcciones. Por ello quizá Dick Higgins, su teórico más conocido, declaraba que se trata de un concepto «muy perturbador» para aquellos cuya mente se encuentra completamente compartimentada, dividida y alienada ([1966] 2003: 43). En cualquier caso, la intermedialidad, como si se tratase de la fase inicial de una misma estrategia, ve en muchas ocasiones su continuación en una cuarta estrategia que operaría en un plano puramente epistemológico, mediante la adopción, por parte de Muntadas, de una forma dicotómica de plantear los problemas que investiga.

Se trata en cierto modo de captar la naturaleza de los temas de un modo deductivo, de lo general a lo particular, y de lo superficial a lo interno; básicamente, la metodología de sus proyectos pretende identificar de antemano los dos polos que, al menos en apariencia, enmarcan los contenidos. De esta forma, siguiendo su especial afán por revelar el funcionamiento de los media, Muntadas ha venido utilizando desde finales de los setenta –casi recurriendo a la historia de la retórica– un método consistente en la formulación de una serie de dualismos conceptuales o, dicho de un modo más claro, en el enfrentamiento entre contrarios: «Comienzo a trabajar –decía el autor– desde aquello que llamo dicotomías de relaciones (...). Estos extremos me proporcionan la creación de una estructura» (2002: 250). A partir del primero y más importante, la disyuntiva *arte/vida* en torno a la que gira la forma de plantear su obra artística en conjunto, Muntadas, como han señalado varios autores a propósito de sus proyectos, ha trabajado a lo largo de toda su trayectoria infinidad de dialécticas tensionales que son definitorias de la contemporaneidad: público/privado, realidad/media, visibilidad/invisibilidad, subjetivo/objetivo, mental/físico, genérico/específico, discurso/estilo, emisión/recepción, individuo/sociedad, micro/macro, interior/exterior, producción/consumo, local/global, etc. Cada trabajo es concebido, y así lo reflejan en muchas ocasiones los propios títulos de los proyectos, de un modo dialéctico. Sería concretamente a partir de los ochenta cuando el autor intensificase el análisis de la sintaxis, los arquetipos y la arquitectura del paisaje mediático, así como su preocupación por desentrañar las polémicas dicotomías entre lo público y lo privado, lo subjetivo y lo objetivo, lo estándar y lo específico, etc.: «Estos extremos me dan una estructura pero yo me intereso esencialmente en lo que se encuentre entre los dos, lo que ellos ocultan» (Muntadas, 2002: 216).

En este sentido, podría decirse que de la particular condición intermedial de la práctica de Muntadas, así como de su diseño dicotómico, se derivarían en gran parte una

suerte de *poética del entre*, expresión bastante útil a la hora de abordar los proyectos por referir la importancia en ellos de abordar lo no dicho desde lugares igualmente inexactos. Un modo de hacer de *lo intermedio*, es decir, de lo que tiene lugar entre todas aquellas dicotomías básicas, un objeto de estudio propiamente dicho: «Son como conjuntos de estereotipos, pero estoy interesado en el entre, lo de detrás, lo escondido» (2002: 250). Los grandes polos, en el momento en que son cuestionados desde sus propias potencialidades estéticas (apropiadas fácilmente por el potencial simbólico de la práctica artística), se tambalean «con lo específico, con los desplazamientos y las transformaciones a los que aquellos son sometidos en cada lugar» (2002: 247). De esta forma, cada contexto aporta además un trasfondo semántico distinto que resignifica los problemas y objetivos de la investigación, y el arte, precisamente por ello, acaba adquiriendo en cada caso la forma de una nueva y compleja crítica sociopolítica a la altura de los problemas que investiga. Todo ello inscribiéndose, en efecto, en una «zona intermedia en donde el arte deja de remitir a la pura y simple delectación para existir más como un campo de conocimientos intelectuales, de reflexiones e interrogantes» (2002: 224)<sup>268</sup>. Como comentaba Augé, el significado de los proyectos de Muntadas no ha de buscarse en ningún objeto concreto, «sino en relaciones de comunalidad, solapamiento y diferencia conceptualmente dentro y “entre” ellos, y literalmente en las maneras oblicuas y locales en que tales contenedores para ideas colectivas se rompen (...). Es más, este “entre” debe entenderse en un metanivel en el que los media, por ejemplo, son utilizados para investigar los elementos mismos que construyen dichos “medios”, o en el que la arquitectura se plantea la idea de sí misma» (2002: 131-132).

En último lugar, cabría señalar que en el caso de Muntadas, como en el de tantos otros artistas contemporáneos, son concretamente las estrategias de *desconstrucción* las

---

<sup>268</sup> El resultado del empleo de este particular procedimiento, de esta sutil «iconología de las connotaciones», como apuntase Juan Antonio Ramírez al respecto del *ready-made* duchampiano (2001: 268), daría como resultado la ideación de obras tan elocuentes como la pieza *Diálogo*, una instalación realizada en 1980, y capturada en una famosa fotografía, que consistía en una pequeña sala oscura donde pendía una bombilla eléctrica sobre una vela blanca encendida. Un efecto simple, basado en el enfrentamiento de dos fuentes de luz, pero activador poderoso tanto del espacio como de la actividad mental. Podríamos decir que para sugerir la importancia del diálogo que da título a la obra, Muntadas captura el espacio dialógico de lo intermedio de una forma sencilla, tan solo iluminándolo. Para referirse a ella, Morgan alude al paradigma estructural propuesto por Levi-Strauss: la luz de la naturaleza y la luz de la cultura. Una manera de plantear además la eterna disyuntiva entre lo viejo y lo nuevo –podríamos recordar la rueda de bicicleta sobre taburete de Duchamp–, pero también de evocar el acceso a la información dando visibilidad a lo invisible. Un símbolo, por cierto, que guarda algunos paralelismos con la bombilla y el candil que Picasso pintara en el *Guernica*.

empleadas para revelar, al ser activadas por el espectador, las significaciones políticas que codifican los medios de comunicación de masas. En este sentido, las diversas apropiaciones de los medios, como apuntase Marchán Fiz, no constituyen sino «una excusa para explorar el conocido dispositivo “conceptualista” de la visualización de las realidades mediáticas a través de la selección, la combinación y la desviación de los fragmentos encontrados» (2004: 254). Como bien sabe el artista, son esos espacios simbólicos que crean los media los que mejor difunden e instauran determinados planteamientos ideológicos y mejor funcionan como instrumentos de control social<sup>269</sup>. Un fenómeno característico del mundo contemporáneo, tecnológico y globalizado, que para su correcta observación precisa de un posicionamiento transfronterizo y dinámico de acuerdo a los novedosos flujos informacionales que ordenan la realidad sociocultural. Así al fin, medios y estrategias determinan una concepción de la obra artística que se distancia de su noción tradicional de producto autónomo y de ventana metafísica a través de la que observar verdades trascendentales, que anima de hecho a redefinir cada uno de los valores y funciones que la modernidad le habría asociado. El propio Muntadas expresaba con claridad el alcance de esta serie de transformaciones en el seno de la práctica artística contemporánea:

Las técnicas en tanto técnicas son dispositivos. La fotografía, el cine, la TV y, actualmente, las técnicas interactivas (Internet, etc.) son técnicas que pueden ser utilizadas de maneras muy distintas. El hecho de que alguien, desde un punto de vista «creativo», utilice estas técnicas y que el producto sea reconocido como arte, tal vez sea esa también una cuestión a tratar. Las técnicas se componen de «elementos fríos». La manera en que estos elementos se «calientan» y con los cuales se arriba a un resultado es un aspecto que, quizá, esté vinculado a la idea del proyecto. El concepto de «creación», me parece, debe también ser revisado... El trabajo colectivo nuevamente tiene sentido (en Alonso, 2002: 440).

Llegados a este punto, tras haber tomado conciencia de la utilización alternativa de ciertos medios y estrategias en Muntadas, lo cual choca frontalmente con lo que el *Arte* con mayúsculas designó como suyo, la exigencia de una redefinición de la noción clásica de *obra artística* parece ineludible. En un contexto transestético como el actual (es-

---

<sup>269</sup> En paralelo a esta línea de trabajo sobre el funcionamiento de los media, en la que queremos centrar nuestra investigación, Muntadas otorga asimismo gran importancia a los grandes públicos arquitectónicos como garantes de otros tipos de dominación sociocultural.

bozado en el apartado 0.3), la práctica artística exige, de entrada, nuevos enfoques que puedan dar buena cuenta de su complejidad. En esta línea, uno de los planteamientos teóricos que mejor podría ayudar a comprender la gramática de las nuevas propuestas sería sin duda aquel que Hans Joas ha identificado en su obra *La creatividad de la acción* de 1995 como un «tercer modelo de acción», a partir de una revisión fundamental del pragmatismo norteamericano. Si bien Joas reconocía que había habido algunos intentos a lo largo de la historia –que el denominaba «metáforas de la creatividad»– por defender las posibilidades creativas de la acción humana, justificaba la necesidad de su trabajo por el hecho de que estos jamás habían llegado a incorporarse definitivamente a la estructura de la teoría sociológica, sino solo a algún caso concreto, constituyendo finalmente una «falacia de la concreción mal emplazada» ([1992] 2013: 172). Sin embargo, no habría ocurrido exactamente lo mismo con los elementos de *vida y voluntad*, por un lado, y, por otro, de *inteligencia y reconstrucción*, que sí que consiguieron desembocar en la filosofía vitalista europea y el pragmatismo americano, respectivamente, y que eran tomados por Joas como cimientos fundamentales de su teoría: «Mi tesis –decía– es que el conflicto entre las versiones nietzscheana y pragmatista de la creatividad esclarece la ambivalencia de la idea de creatividad en las corrientes culturales de nuestra época» ([1992] 2013: 256). A grandes rasgos, lo que proponía el autor era un enfoque sociológico alternativo que, intentado evitar las aporías de la posmodernidad, integrase esa misma idea de *creatividad* que la reflexión filosófica contemporánea había asociado a una noción de *acción* como esfuerzo o impulso transformador.

La teoría de Joas surgía como reacción a la limitación de la dicotomía *acción racional-acción normativa*<sup>270</sup>, apoyándose en una osada recuperación del pragmatismo norteamericano, en pleno contexto alemán, con autores como James o Peirce, pero sobre todo Dewey y Mead, que por su parte consiguieron recuperar la noción griega de *praxis*, en la que, según Joas, se encontraba un «modelo no teleológico de la intencionalidad» ([1992] 2013: 148). Aquí precisamente residiría la clave de la propuesta joasiana y, según podría afirmarse, también de la práctica artística de Muntadas. Al igual que en las teorías de la Recepción, la teoría de Joas defiende un esquema conceptual en el que la

---

<sup>270</sup> Corriente de la que no escaparon las ideas de Talcott Parsons o Anthony Giddens, pero tampoco la sofisticada Teoría de la Acción Comunicativa de Habermas con su *racionalidad comunicativa*: «Mientras que los modelos racionales aplican precondiciones normativas al estudio de la acción –decía Joas–, no sucede así en una teoría de la creatividad de la acción» ([1992] 2013: 253); observación para cuya demostración confrontaba además las teorías de Weber, Durkheim, Tönnies y Simmel.

subjetividad se relaciona con el mundo, de forma eminentemente activa y rizomática, en términos de *situación-corporeidad-socialidad*: la percepción sensible y la experiencia cognitiva son momentos de la propia acción, de ahí la importancia que el autor concedía al cuerpo, que «desinstrumentaliza» y, casi en un gesto transpersonal, vincula con una «socialidad primaria» ([1992] 2013: 223-251), precediendo a la reflexividad y estableciendo hábitos que en ningún caso se contraponen a la intencionalidad racional, sino que la complementan. Este es en efecto el valor que la filosofía pragmatista otorgó a la orientación vital que rescataba Joas, sustituyendo un ego dubitativo y solitario por una respuesta cooperativa a los problemas cotidianos. A todo ello, según Joas, contribuyó especialmente el trabajo de John Dewey, quien, al concebir la creatividad como acción humana en sí misma, formuló su teoría de la experiencia en una suerte de teoría de la acción centrada, en términos transaccionales, en una idea de *individuo* como agente adaptativo y, por tanto, activo (Joas, [1992] 2013: 193-199)<sup>271</sup>. Enfocada específicamente hacia un ideal de «democracia creativa» (Joas, [1992] 2013: 253 y ss.), la propuesta de Joas terminaba reivindicando dos rasgos fundamentales de la creatividad que están muy presentes en la práctica de Muntadas: tiene siempre un componente innovador y comparece irrumpiendo en momentos críticos o de resolución de problemas. En tanto que *fenómeno transaccional*, la creatividad constituye un potencial destructor de los hábitos y la realidad social en general, constituyendo, por ello mismo, una reflexión aún viva y dispuesta a seguir siendo confrontada con nuevos argumentos.

La noción de *media art*, con la que Muntadas identifica su trabajo, simboliza a la perfección las múltiples posibilidades formales y conceptuales que ofrece la realidad tecnológica, protagonizada por medios como el vídeo o el entorno digital. Ellos son de hecho algunos de los causantes de las últimas revoluciones ocurridas en el seno de la creación artística contemporánea, habiendo llevado hasta sus últimas consecuencias ciertos fenómenos tan importantes como el de la pérdida del aura benjaminiana o la participación del espectador, o ciertas nociones transversales, ya de largo recorrido, como por ejemplo la del «arte de archivo» (Guasch, 2011). El de Muntadas puede concebirse en este sentido como un trabajo precursor, tanto en España como en el extranjero, aun-

---

<sup>271</sup> Concretamente, dentro de la teoría pragmatista de Dewey sobre los valores, el arte y la religión, cabría destacar su obra cumbre en el tema que aquí respecta: *El arte como experiencia* ([1934] 2008). Contra una teoría estética centrada en las obras de arte acabadas, Dewey formuló allí un intento por restablecer la relación del arte con la vida cotidiana mediante el cual, además, defendía la dimensión estética como elemento cohesionador de toda experiencia humana, motivos más que suficientes para seguir teniendo presente el legado deweyano.

que no solo en la medida en que, inscribiéndose en la misma línea de investigación sobre los límites del arte iniciada por Duchamp (y desarrollada ampliamente por los artistas pop, los nuevos realistas, los fluxus, etc.), inaugura estrategias como el apropiacionismo de imágenes posmoderno, el uso de soportes como el video o tendencias como el *arte relacional* o el *net art*. Su verdadera novedad es que, mediante la confluencia de todos estos factores, sea constitutivo de una alternativa para el desarrollo de múltiples reflexiones sobre la construcción de la realidad social actual: «Creo –decía el autor– 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» (citado por Bonet, 1988: 29). Por ello mismo su filosofía creativa no desemboca en una explicación cerrada de fenómenos como el CSM, o cualquier otro, y por ello mismo tampoco se debe considerar a Muntadas –así lo ha declarado él mismo (2004: 146)–, como un analista profesional de los medios, sino como un artista que emplea las conclusiones de los analistas de los medios. La pregunta ante tan particulares tesituras, relativas a la finalidad que los proyectos de Muntadas poseen más allá de sus respectivas apariencias y configuraciones internas, sería por tanto: ¿en qué consiste exactamente la alternativa propuesta por el artista desde una perspectiva *extra-artística*? O, dicho de un modo más concreto, ¿qué aspectos hacen de la confluencia de los medios y estrategias empleadas un instrumento privilegiado para la exploración de la construcción de la realidad social actual?

## **6.2.- Arte como proyecto de investigación**

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 superpuestas (Muntadas, citado por Marí, 1996; en Alonso, 2002: 434-435)<sup>272</sup>.

En la práctica de Muntadas, la apertura de lo artístico hacia otras dimensiones de la realidad social tiene lugar por medio de la adopción del proyecto como «forma de trabajo que se acopla a una forma de vivir (Arte/Vida) y a la vez le da una estructura metodológica» (citado por Marchán, 1998: 15). «Ciertos artistas –decía Muntadas en otra parte– tienen una metodología del proyecto (cuando digo esto no quiero decir “la”, quiero decir “una”), creo que es importante tener un proceso de trabajo estructurado en que la parte del *research* o de investigación llega primero, te das cuenta de lo que se ha hecho, vas llegando a una situación pausada, etc.» (2015). El proyecto es, por tanto, la forma de canalizar todos los recursos reunidos –medios y estrategias– en la práctica de Muntadas de cara a la obtención de un determinado objetivo, en su caso, de un modo específicamente abierto, y, como consecuencia en parte de la estrategia intermedial empleada, también intermedio. Así lo demuestra su desarrollo, ubicado a medio camino entre la práctica artística y la sociológica –entre otras disciplinas–, pero también su proyección hacia el discurso que, como el del CSM, se acaba tejiendo siempre *entre* los proyectos: «Aunque cada obra debe funcionar por sí sola –decía el artista–, 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» (citado por Bonet, 1988: 17). Incluso aspectos tan aparentemente prosaicos como el de la *curiosidad*<sup>273</sup> podrían llegar a justificar, según el autor, por qué el arte es la forma de conocimiento más compleja.

---

<sup>272</sup> Eugeni Bonet remarcaba la influencia de su formación académica en este sentido: «Con relación a las maneras de obras y pensar que entraña su quehacer, multidisciplinar por los medios y las referencias que maneja, Muntadas se ha remitido a la simultaneidad de sus primeros pasos como artista con los estudios de ingeniería industrial que cursó, al contrapunto a la elección pragmática de una profesión de provecho –una disciplina que implica rigor, racionalidad y sistema– y la inclinación por el arte como afición improductiva, expresión personal e intuitiva. Pero, ante la disyuntiva de optar por una cosa o por otra, de manera figurada el dibujo técnico o el artístico, finalmente ha llegado a la reconciliación de ambos extremos a través de la noción de proyecto. Y a la concepción global de su itinerario como un proyecto de proyectos, muchos de los cuales comportan un plazo de ejecución y maduración más o menos largo, así como unos se derivan de otros» (2011: 52).

<sup>273</sup> «Creo que hay varias razones por las cuales se hacen las cosas. Hay un punto que me interesa subrayar, por no querer mitificar tampoco, que es la curiosidad. Yo si me meto hacer un trabajo, la curiosidad es un motor. Siempre digo que hay que inmiscuirse en un proyecto durante un tiempo, porque los proyec-

Por un lado, la concepción de la obra como proyecto reivindica el carácter procesual del trabajo, el *work in progress* característico de las derivas del arte conceptual, ya patente en el minimalismo, aunque de una forma especialmente pausada en el caso de Muntadas (los trabajos se prolongan a veces incluso años)<sup>274</sup>, en cualquier caso, más allá de la perspectiva tautológica de autores como Joseph Kosuth. Según 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» (1998: 15). Visión que corroboraría el propio autor: «Mi trabajo se relaciona con las posiciones conceptuales de los años setenta o del arte de sistemas. No veo mis proyectos como objetuales sino como elementos de construcción de estructuras de trabajo, como elementos referenciales» (citado por Roma, 2002: 64). Un posicionamiento que incluiría evidentemente 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» (citado por Marchán, 1998: 16). Por otro lado, como adelantaba el autor en las declaraciones citadas arriba, el proyecto consiste en un modelo de acción creativa que precisa de la realización previa –o paralela– de un *trabajo de campo*, siempre anterior a la elección de soportes y estrategias, dando prioridad a un conocimiento de la realidad que, lejos de limitarse a la mera improvisación, se construye a partir del empleo de métodos, técnicas e instrumentos propios de la investigación sociológica cualitativa (estudios de caso, observación participante, diario del investigador, entrevistas, fotografías y vídeos documentales, etc.). A este respecto, uno de los recursos más útiles para Muntadas es lo que

---

tos me llevan tiempo, siempre reivindico la idea del tiempo del trabajo y el proceso que conlleva realizar un proyecto, lo reivindico porque creo que es importante. Entonces cuando estás invirtiendo un tiempo en hacer un proyecto, lo haces porque te interesa y quieres saber más, más que hacer una obra de una manera dinámica, así intuitiva, rápida, que es una manera de trabajar dentro del arte» (Muntadas, 2015).

<sup>274</sup> «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» (citado en Alonso, 2002: 469). «Yo reivindico la idea de metodología del proyecto porque me interesa darle tiempo y que haya fases que se vayan cumpliendo de forma orgánica en el sentido de que después de una investigación y de entender esto, podemos pasar a otras fases, hasta llegar a realizar el proyecto. Esto para mí es importante, esta idea de tiempo, y esta idea de curiosidad que lleve a que luego puedas sacar consecuencias; que estas sean críticas o que estén definidas por un medio u otro se ha de ver» (Muntadas, 2015).

denomina las «notas del proyecto»<sup>275</sup>, gracias a las cuales consigue extraer ciertas informaciones que, de otra forma, pasarían desapercibidas. Todo ello considerando, como hacía Valentín Roma, que en Muntadas: «Lo que podríamos denominar método ni es científico ni es demostrativo, sino interrogativo» (2002: 84).

Así pues, cabría recordar la importancia de los métodos empleados por el artista a partir de los noventa a la hora de reflexionar, acorde con la «negociación de la diversidad» por la que apostaba García Canclini<sup>276</sup>, sobre los distintos procesos de traducción y las paradójicas situaciones de transculturación o aculturación a las que esto dan lugar en un mundo globalizado. En esta línea, la serie de proyectos *On Translation*, iniciada entonces pero vigente hasta hoy día, pretende demostrar precisamente cómo el proceso continuo y automático de la *traducción* ha llegado a ser un aspecto esencial de la supervivencia contemporánea y de qué manera su estudio resulta crucial para poder valorar y descodificar las nuevas culturas que están emergiendo en lo que podrían llamarse los *nuevos espacios intermedios* tanto de *visibilización* como de lo contrario. Contestándose a sus propias dudas sobre el arte contemporáneo –recogidas en el apartado 0.3–, decía García Canclini: «Quizá las obras más inquietantes son aquellas que exhiben el vaciamiento de la escena pública y el vértigo que generan las intoxicaciones informativas. (...) El arte no aparece como repertorio de respuestas, ni siquiera como gesto de buscarlas; es, más bien, donde las preguntas y las dudas se traducen y traducen, oyen su resonar» (2004: 61-64). En efecto, el proyecto de Muntadas se limita a considerar los matices, valores y fuerzas de los signos culturales, a través del análisis de cómo la informa-

---

<sup>275</sup> «Yo lo que hago es proyecto a proyecto escribir notas. O sea, las notas de cada proyecto, que llamo “notas del proyecto”, me hacen en cierta manera trazar una línea que no es que me pida retroceder pero son como acuerdos tácitos o compromisos o contratos que te haces contigo mismo, y yo creo que eso es lo que liga el texto a veces con la práctica. Un tipo de contrato que está relacionado con un momento, un contexto, un tiempo y un proyecto específico. Porque yo creo que es muy difícil que todos los proyectos vayan sobre los mismos ejes y las mismas historias, porque cada uno enfoca para una dirección diferente, si no podrían convertirse en trabajos muy repetitivos y trabajos que en el fondo son una cuestión más de estilo que de discurso» (Muntadas, 2015).

<sup>276</sup> «Para no fetichizar lo global y, por tanto, polarizar excesivamente sus relaciones con lo local, un principio metodológico fecundo es considerar, entre centro y periferia, norte y sur, la proliferación de redes dedicadas a la “negociación de la diversidad”» (García Canclini, 1999a: 31). Asimismo, con estas palabras justificaba Vasilachis la importancia de la reflexividad en el trabajo de campo y la observación participante: «La reflexividad emerge como el soporte y a la vez la dinámica básica del planteo etnográfico, sustentada en la relación que se establece entre dos sujetos interactuando y participando. Sujetos de una cultura en una sociedad determinada y en un contexto donde la reflexividad del investigador se encuentra con la reflexividad del sujeto investigado, posibilitando una comprensión básica desde su singularidad como seres humanos. Una relación y un ejercicio de la reflexividad que ratifica la relevancia de la observación participante como un fundamento de la vida y de la investigación social» (2009: 116).

ción, convertida en la forma más explícita del poder, se comparte, transforma, fragmenta, reforma y transmuta<sup>277</sup>. De ahí que Marie Anne Staniszewski trajese a colación la idea de «inconsciente político» de Fredric Jameson al comentar los proyectos de la serie *On Translation* (2002: 38). Trabajos como *On Translation: Miedo/Fear* y *On Translation: Miedo/Jauf*, realizados *en y sobre* las fronteras geográficas, reflejan por ejemplo cómo los gobiernos occidentales ejercen el CSM por medio del control del caos en países no occidentales. En la serie en general se percibe de esta manera la influencia de la investigación sociológica de las últimas décadas, preocupada por las teorías sobre migraciones humanas y cambios culturales desde una perspectiva compleja e interdisciplinar, la misma que permite registrar y practicar aquellos lugares que ofrecen una escasa sensación de pertenencia y que el antropólogo Marc Augé denominó los «no lugares», para referirse a los típicos espacios contemporáneos de continuo tránsito humano (por ejemplo, las salas de espera, los aeropuertos o los centros comerciales).

De igual modo, los proyectos de Muntadas se enfocan hacia determinadas realidades que se creen insondables de antemano por hallarse camufladas tras múltiples mediaciones (incluyendo las contaminaciones que constituyen todos aquellos prejuicios proyectados desde las experiencias personales), con el objetivo de descubrir esos «mecanismos invisibles», muchos de ellos dependientes del *media landscape*, mediante los cuales opera el poder distorsionando la realidad<sup>278</sup>. Las particulares estrategias empleadas por Muntadas, garantes precisamente de la desconstrucción de los signos del poder, ofrecen una oportunidad para ir más allá de lo inmediatamente visible, como propusiera Roland Barthes ([1957] 1999), para reflexionar sobre lo que significa producir y gestionar el poder desde la óptica del neoliberalismo y en un contexto tecnológico y globalizado: «Tanto si se instalan en espacios públicos como si lo hacen en galerías, mis instalaciones buscan colocar en primer plano los elementos que estructuran la exhibición del

---

<sup>277</sup> «Cualquier traductor sabe que hay una lógica distorsionadora en el tránsito de una lengua a otras. Pero el conjunto de intervenciones del artista en instituciones y redes comunicacionales, no solo en mensajes, señala que se trata de algo más que dificultades semánticas. Entran en juego estructuras de poder. Para percibirlo es necesario leer las instituciones con una clave inhabitual. El banco como un sistema de traducción, las cámaras de vigilancia asociadas a la destrucción urbana. Lo extraño es generado, en otras palabras, por el vaciamiento de lugares emblemáticos o de fuerte poder comunicacional. Por ejemplo, *Words: The Press Conference Room*, recreación paródica de una sala de conferencias políticas» (2002: 270).

<sup>278</sup> El propio Muntadas dividía sus proyectos en tres categorías: «La primera corresponde a las obras que no cambian su constitución física, es el variar de espacio de presentación lo que las hace diferentes en relación con la audiencia. Le siguen los trabajos que se contextualizan (...) Y por último, los trabajos que se originan y presentan donde han sido producidos» (citado por Roma, 2002: 531).

poder. Intento que los fenómenos sean tan fáciles de leer como sea posible. Esto requiere que se tome en cuenta el carácter complejo y ocasionalmente perverso que inevitablemente subyace al poder» (2002: 410). Se trata básicamente de subvertir, haciéndolo, como apuntaba Arlindo Machado, «desde dentro»<sup>279</sup>, todas aquellas representaciones visuales y auditivas que permiten a la política oficial, en algunos casos de forma muy similar a cómo funcionan las corporaciones empresariales, desarrollar su ejercicio. Aquí residiría en principio el componente de resistencia que vincularía el trabajo de Muntadas a la tradición del llamado «arte comprometido», resumida en gran parte, como señalaba Alonso, «en la búsqueda del impacto, del puñetazo en el ojo, o en la manera de atraer/forzar la atención sobre unos signos de exclamación y/o de interrogación» (2002: 72). Pero solo «en principio»: lo cierto es que, teniendo en cuenta la conciencia del propio artista sobre las limitaciones transformadoras del arte<sup>280</sup>, así como, en general, las caracterizaciones de la obra como proyecto y del arte como investigación de las que participa su trabajo, tal concepción clásica de *resistencia* merecería ser cuanto menos repensada. Sobre ello reflexionaba Javier Arnaldo con lucidez:

No hay énfasis en eso que se llama la “artisticidad” de la obra, ni se considera importante, ni tampoco los recursos estilísticos están entre lo más llamativo de estos trabajos, cuyo fin se halla en revelar y cuestionar. Si crean controversia, es porque se vuelcan en la representación de la realidad, no por sus cualidades retóricas. Sin embargo queda claro que el debate que establece con la realidad se produce con la denuncia de los recursos retóricos de esta y de su mentira metafísica. La confianza en la sociedad tecnológica, en los beneficios

---

<sup>279</sup> «El análisis que hace Muntadas de las estructuras de poder que subyacen debajo de las formas aparentemente inocuas de nuestras sociedades, no tiene las características de un discurso racional y distante, sino que más bien está hecho con los mismos instrumentos y medios a través de los cuales se han construido estas estructuras. Por lo tanto se trata de un ataque por dentro, de una contaminación interna, que hace que esas estructuras dejen de funcionar por un momento del modo como se espera habitualmente, para que podamos percibir las desde otro ángulo, preferentemente crítico» (2011: 113).

<sup>280</sup> «A veces los textos teóricos, incluso los de los artistas, están proponiendo cosas que luego difícilmente se pueden asumir porque hay la limitación que puede tener la realización misma del trabajo, y esto sería largo de explicar. Una de las cosas que a mí me interesa de la docencia es poder complementar eso, es decir, que a veces la docencia pueda llegar a completar cosas que a lo mejor las obras no pueden, a través de transmitir o discutir, o de cuestionar con un grupo de gente cosas, y ver hasta qué punto llegan estas cosas. O sea que yo sí que diría que entre lo que son los textos teóricos y lo que es una práctica hay muchas veces que los textos proponen o incluso exigen ciertas historias a las que la práctica no puede llegar y se queda corta. Esto si se mide de una manera casi literal. Ahora, evidentemente luego hay trabajos que superan la teoría en el sentido de que son más sugestivos, metafóricos y que dejan abiertas las lecturas, las dobles, triples o quintuples lecturas, con una interpretación más directa que la del texto» (Muntadas, 2015).

de una cultura fuertemente mediatizada y, por decirlo de otro modo, en la protección del bienestar a través de *translations*, es objeto de polémica en muchos de los trabajos de Muntadas, que escenifican paródicamente la sublimación y proyección metafísica de ese objeto depositario de una confianza formal. La formalización y la articulación retórica intencionada de esa realidad o concierto cultural es objeto de un riguroso simulacro. Dicho de otro modo, los recursos retóricos de los proyectos de Muntadas proceden siempre de la realidad de la que se hacen eco, pero no son generados por la propia creación (2002: 130).

Frente a la clásica resistencia, volviendo a la pregunta planteada al final del anterior epígrafe (en qué consiste exactamente la alternativa propuesta por el artista desde una perspectiva *extra-artística*, pragmática podría decirse), cabría confirmar que lo que define verdaderamente a los proyectos de Muntadas es la existencia en ellos de una auténtica «microfísica del poder», es decir, de modo de hacer cuyo objetivo no es otro que el de describir las relaciones y los efectos del poder, en especial de aquellos emanados de las prácticas de las sociedades actuales, por lo que se trataría de una versión, no solo alternativa al método genealógico, sino también actualizada. De entre estas prácticas destacarían, casualmente, muchas de las epistemes y dispositivos que Michel Foucault no alcanzó a conocer –o a experimentar en su *esplendor* actual– debido a su pronto fallecimiento. De entre las primeras destacarían los discursos mediáticos, respecto a los cuales Muntadas asumiría las propuestas metodológicas de Foucault: «cuestionar nuestra voluntad de verdad, restituir al discurso su carácter de hecho y, finalmente, eliminar la soberanía del signifiante» (1983: 52-53). En cuanto a las segundas prácticas, partícipes de esos mismos discursos, Muntadas fija su atención en un nuevo tipo de disciplina-ción que ya no constituye una manera ni de intensificar la utilidad y docilidad de los individuos, ni de reprimir anomalías en las poblaciones –aunque ambos modelos continuarían hoy existiendo–; de hecho, ni siquiera se interesa por dispositivos centrípetos, aislantes, de encierro. Al contrario, los dispositivos elegidos por el artista tienen efectos en los individuos aún más implícitos e invisibles, siendo, entre otros: las comparecencias en salas de prensa, la publicidad, el tele-evangelismo y la propaganda televisiva en general, las urbanizaciones de lujo y las ciudades vigiladas con CCTV, los enclaves comerciales con sus grandes paneles luminosos, las *ciudades-museo* como Washington, etc. Del análisis de todos estos engranajes de *poder-comunicación* (compuestos por técnicas y tecnologías que consiguen fusionar a la perfección las relaciones de poder y las de la comunicación –es decir, los procesos comunicativos–) se desprende-

rían una serie de coincidencias que justificarían la estrecha correspondencia entre los parámetros de las prácticas de Foucault y de Muntadas: una reflexión implícita sobre la importancia de la metodología; una preocupación por identificar las categorías encargadas de aludir a los fenómenos de poder, así como una actitud escéptica ante las mismas (ante las dicotomías de Muntadas o los «universales antropológicos», que diría Foucault)<sup>281</sup>; y, sobre todo, una noción de *poder* bastante semejante (disperso, multifocal, vigilante, criminalizador, segregador, minucioso, intersticial, institucional y marginal a la vez, descendente y ascendente, infiltrado en todos los cuerpos y espacios físicos y, en definitiva, producido por absolutamente todos los individuos)<sup>282</sup>. Todos estos aspectos son tenidos en cuenta por Muntadas de la siguiente manera:

En el bloque de los trabajos, normalmente, hay unos componentes críticos. La mayoría de las veces se construyen unas obras que tienen que ver con darle la vuelta a la situación, mirar las cosas de otra manera, revertir, etc. O sea, el componente crítico está ahí. Sin embargo, en un momento dado también pensé que era importante que, aparte de que hubiese trabajos críticos, hubiese trabajos que pudieran ser alternativas sobre los mismos territorios. Entonces, en el momento en que me estaba interesando bastante por la televisión pensé que aparte de los trabajos críticos, como *The Last Ten Minutes* o *Confrontations*, etc., podrían tratar de crearse ciertas alternativas, prototipos o modelos de trabajo (les llamo así porque duran lo que duran y no pretenden ser una cosa establecida, o sea, que eran más modelos de ver cómo se podía realizar) (Muntadas, 2015).

Muchos de los proyectos del artista tienen pues como objetivo, ya no solo una deconstrucción simbólica de ciertas situaciones desde una actitud crítica, sino directamente la creación de dispositivos que constituyen auténticos modos de hacer alternativos: «A veces se plantea que muchos artistas trabajamos sobre la crítica y yo creo que es importante tratar de buscar posibles modelos alternativos. Digo modelos porque a lo

---

<sup>281</sup> «Analizar el cerco político del cuerpo y la microfísica del poder implica, por lo tanto, que se renuncie –en lo que concierne al poder– a la oposición violencia-ideología, a la metáfora de la propiedad, al modelo del contrato o al de la conquista; en lo que concierne al saber, que se renuncie a la oposición de lo que es “interesado” y de lo que es “desinteresado”, al modelo del conocimiento y a la primacía del sujeto. Prestándole a la palabra un sentido diferente del que le daban en el siglo XVII Petty y sus contemporáneos, podríamos soñar con una “anatomía” política» (1975).

<sup>282</sup> «Tanto los que crean noticia como los que reciben noticia son víctimas iguales del proceso que culmina en una realidad erosionada» (2004: 121).

mejor otra gente en otro momento dado lo va a coger y lo va a establecer» (Muntadas, 2015). Unos «modelos» de acción –Iliana Hernández hablaba de «habitabilidad crítica»<sup>283</sup>– que, efectivamente, hallan en su obra un amplio desarrollo que iría desde la experiencia de microtelevisión en Cadaqués, en pleno contexto dictatorial, hasta sus últimos trabajos, pasando por hitos como *The File Room*, dispositivo contracensor por excelencia: «Tanto *Cadaqués* como *Barcelona Distrito Uno* –ejemplificaba el artista– fueron trabajos que en cierta manera estaban tratando de crear una televisión diferente, local, ya que en aquellos momentos en España sólo había una televisión, que era Televisión Española (...). Todo eso era parte de hacer un relato alternativo al de la televisión que se estaba viendo en aquellos momentos, que era una televisión pues normalmente muy condicionada, ya no hablo necesariamente de censura, pero una televisión que no respondía a un interés general» (Muntadas, 2015)<sup>284</sup>; y a propósito de *The File Room* comentaba: «Este yo creo que es otro tipo de trabajo alternativo a los sistemas y que trata, más que de deconstruir o de la crítica, de establecer unas bases, ya no diría positivas, sino que no se remitan sólo a la crítica, sino que se remitan, a través del archivo, a crear una serie de informaciones que puedan revertir en positivo» (Muntadas, 2015). Modelos que, en cualquier caso, no deberían entenderse como meros ejercicios de resistencia política, como se advirtió anteriormente, sino más bien como construcciones que actúan del mismo modo en que lo hacen los dispositivos ya existentes, permitiendo, como proponía casualmente Foucault:

Tomar distancia para captar el punto en el que las cosas se producirán, sean deseables o no; es decir que se trata de comprenderlas en el nivel de su naturaleza o de tomarlas en su realidad efectiva (...). El mecanismo de seguridad funcionará a partir de esta realidad, intentado apoyarse en ella y hacerla intervenir, hacer jugar los elementos, cada uno en relación con los otros. (...) Esta regulación en el elemento de la realidad es, creo, la función fundamental de los dispositivos de seguridad (Foucault, 2004c: 48; 68).

---

<sup>283</sup> «Habitabilidad crítica hace referencia a una forma particular de estar y reflexionar en las instalaciones en video y multimediales, de imagen-espacio e imagen-tiempo. Se refiere a un espacio/tiempo conceptual, sensible, de percepción y de reflexión a la vez, en el cual se realiza una experimentación doble, tanto a nivel conceptual como sensorial de las condiciones de control» ([1976] 2012: 382).

<sup>284</sup> «A partir de *Cadaqués Canal Local* y *Barcelona Distrito Uno* se establecieron luego televisiones locales, en diferentes lugares de Cataluña, e hicieron sus televisiones por cable que sí que duraron, y que daban más o menos crédito a lo que había pasado allí en Cadaqués» (Muntadas, 2015).

Considerando que, como apuntase Guy Debord, «en el mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un momento de lo falso» ([1967] 2010: 40), no cabe la menor duda de que los dispositivos rediseñados por Muntadas, por oposición a los dispositivos del poder reinante, a partir, por un lado, del desmantelamiento de la dimensión política y económica del *media landscape* y, por otro, de una nueva propuesta de definición que entiende el *común* como *identidad compartida*, como un *ser sin tener*, acercan la verdad de la construcción de la realidad social<sup>285</sup>. Como ha destacado Brian Holmes, este tipo de proyectos participan de esta manera de una sensibilidad que incorpora una densa trama discursiva, pero que al mismo tiempo, «se sustentan en el ejercicio lúdico y autorreflexivo de las capacidades básicas del ser humano: percepción, afecto, pensamiento, expresión y relación» (2007: 145). En estos casos, en los que se puede hablar perfectamente de «dispositivo artístico», el impulso inicial consistiría, como ocurre con Muntadas, 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» (2007: 146). La denuncia de un «desacuerdo», como diría Jacques Rancière (1996), va en paralelo a la propuesta de una experiencia alternativa, que es en sí misma la experiencia estética del arte, como defendiera ya John Dewey, el instrumento idóneo para alcanzar un conocimiento de tipo complejo, más allá de la experiencia contemplativa, privada y metafísica del arte burgués.

Todo ello conduciría finalmente a la idea de que el planteamiento de la obra artística como proyecto de investigación cualitativa, una auténtica microfísica del poder, no implicaría tan solo la intromisión del investigador dentro de un determinado contexto físico o social, sino sobre todo un auténtico *estar y posicionarse en una determinada cultura política* para comprender desde dentro la manera en que *cada uno de sus acto-*

---

<sup>285</sup> Iliana Hernández es uno de los pocos autores que ha hecho verdadero hincapié en las fuertes correspondencias entre los trabajos de Foucault y Muntadas: «Me llama especialmente la atención cómo el dispositivo es a la vez la descripción maquínica misma de las formas de control y dominación de distintas épocas, modos, sistemas, ejercicios del poder y del gobernante o de las instituciones, y cómo se desencadena este concepto mismo incluyendo su ruptura; en las obras instalativas de Muntadas es especialmente claro puesto que pudimos en este texto descifrar cuál era el lugar de la fuga, el agenciamiento de la línea de subjetivación, el lugar posible para la toma de conciencia, para el ejercicio de esa habilidad crítica que permite entender el dispositivo de control y al mismo tiempo el dispositivo crítico en el *afuera* que se encuentra en el adentro del dispositivo mismo, cuando este se crea como instalación. Esta duplicidad de cada obra y de contención del tema en sus dos versiones es muy interesante porque en realidad el pensamiento procede de esa forma, así la experiencia de estos temas procede también de singular manera» (2007: 417-418).

res, y no el objeto que estos conforman supuestamente en conjunto, desarrollan sus rutinas, interactúan y generan situaciones y acontecimientos<sup>286</sup>. Un proceso que exige desde luego un pormenorizado registro y análisis de lo visible y lo invisible, pero también una redefinición de los tradicionales roles del artista y del espectador. Sobre lo primero, el propio Muntadas partía en un breve texto de la importancia de la pertenencia al contexto en el que se inscribiría su obra por parte del autor, para desembocar en una problematización de los conceptos tradicionales en un contexto definido paradójicamente por su carácter simulado y virtual: «En lo “virtual y simulado” de un espacio “virtual y simulado” –decía–, los artistas: 1) deben entender dicho espacio; 2) deben entender tanto sus herramientas como su capacidad de actuar en tal espacio; 3) deben actuar como escépticos. Mucho ha cambiado en el “paisaje”, pero la función y la conciencia del artista deberían seguir siendo las mismas» (2002: 443). Un posicionamiento que, unido a todo lo antedicho, anima a leer la práctica de Muntadas bajo el paradigma del «artista como etnógrafo» que Hal Foster propusiera (2001: 175-207). Un rol, podría decirse, de investigador de lo social y de intelectual crítico y cosmopolita, que el artista habría demostrado mediante la realización de numerosas y variadas actividades alrededor del mundo (proyectos *site-specific*, exposiciones, conferencias, clases, seminarios, etc.). El etnógrafo, según Foster, es justamente aquel que intenta traducir los fenómenos culturales, abordando la otredad y tratando de ser fiel a la significación original de los artefactos culturales<sup>287</sup>. Como subrayaba Raymond Bellour: «Su fiel crítico Eugeni Bonet no ha dejado de hacer hincapié en que la vida de Muntadas permanece inmutablemente *on translation*, esto es, en una constatación espiral entre los idiomas, las instituciones, los países y sus ciudades» (2002: 111).

Por ello mismo los trabajos de Muntadas no pueden considerarse como meramente descriptivos, sino que, como apuntaba Augé, «nos proponen posar sobre nuestras mito-

---

<sup>286</sup> Tradicionalmente este ha estado vinculado a las Ciencias Naturales y Sociales, en especial a ramas como la Antropología Cultural, las Ciencias Políticas o la Pedagogía, donde la realización de una labor de este tipo constituye un requisito imprescindible. En estos casos es de hecho este método experimental lo que articula el desarrollo global de la investigación, dando lugar a múltiples formas de describir la conducta cultural de un determinado grupo social, comportando objetivos tan variados como los de la comprobación de hipótesis, de modelos teóricos o, simplemente, la obtención de datos concretos para dar respuesta a alguna pregunta.

<sup>287</sup> Un modelo de trabajo que, como señalaba el autor, llegaría a seducir tanto a artistas como críticos de arte debido a sus cinco rasgos fundamentales: su estatus como una ciencia de lo otro, como una disciplina cuyo objeto de estudio es la cultura, como un árbitro de lo interdisciplinario, una naturaleza contextual y una gran dosis de autocrítica (2001: 186).

logías actuales una mirada de etnólogo, recordándonos lo que deben a la historia, a la retórica, a la ideología, las redes de formas y de fuerzas complejas que nos gobiernan» (2002: 230). Una idea que, como afirmase Octavi Rofes, y aquí vendría posiblemente el aspecto más interesante de todos, sugeriría verdaderamente «la disposición de un “público cuasi-etnográfico” como una alternativa para renovar la imaginación y los rituales de la recepción artística» (1999, en Alonso, 2002: 348), un público, en otras palabras, realmente activo y dispuesto a olvidar los tradicionales juicios estéticos para entrar en el juego de *codificación-descodificación* propuesto por Muntadas. La metodología del artista depende de hecho de una consideración y un fomento explícito de una actitud activa por parte del espectador<sup>288</sup>. Precisamente, «las interacciones contenidas en su trabajo, y la de este con el público, son aquello que distingue decididamente su trabajo en relación a gran parte del llamado *media art*, que raramente cumple sus objetivos» (2002: 124). Como declarase Muntadas, este tipo de experiencias implica «ser más objetivos y esto solo se puede conseguir combinando las contribuciones de diversas personas y disciplinas» (2002: 234-235). Lo que el autor desea es hacer de cada espectador un etnólogo. Aquí aparece, finalmente, el elemento hacia el que siempre se ha enfocado su práctica artística: el individuo.

### **6.3.- La importancia de una «subjetividad crítica»**

Estaríamos equivocados si creyéramos que la eficacia de los medios masivos es resultado de estrategias ocultas. Quien dice manipulación no dice forzosamente disimulación. O aún, para retomar una fórmula del mismo Muntadas, «ver no quiere decir distinguir como tampoco escuchar quiere decir entender». Por lo tanto, el interés del trabajo de Muntadas se centra en alertarnos sobre fenómenos que no observamos y que en gran medida deben su poder a los efectos que ejercen sobre nosotros sin que lo sepamos (Muntadas, 2002: 229).

---

<sup>288</sup> «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» (citado por Christ, [1982a] 2002: 196).

El conocimiento de metodologías como la de Muntadas, basadas en lo procesual, con sus características etapas de interlocución, compilación e investigación de documentos y contextos, resultan fundamentales, no solo para reconstruir los proyectos, sino sobre todo para comprender de qué forma estos dialogan con sus respectivos contextos. Esto es lo que permitiría percibir dos perspectivas relativamente claras a la hora de concebir la naturaleza de los media lo largo de la trayectoria del artista. Por un lado, una visión tradicional, vinculada a la histórica corriente investigadora *de los efectos* (véase Rosales, 2002: 232-234), surgida en una etapa temprana de reflexión en torno al papel jugado por el *media landscape* en la configuración de la realidad social. A grandes rasgos, podría decirse que las interpretaciones desarrolladas a este nivel encajarían por lo general con la perspectiva apocalíptica y dicotómica característica de la Escuela de Frankfurt, así como con un compromiso político, el del autor en sus primeros tiempos, muy asociado a la lucha a favor de una democratización radical de los media. Por otro lado, sin embargo, existiría una perspectiva diametralmente opuesta, aparecida algo antes de la aparición de Internet, que no solo detecta en los medios de comunicación un componente liberador –frente a la función alienante achacada en la anterior visión–, sino que, además, al centrar la atención en el papel del espectador –al igual que una nueva corriente de investigación en comunicación (véase Rosales, 2002: 234-238)–, tomaría estos como instrumentos de participación directa en la configuración de la realidad social.

En 1999 Muntadas creó una serie de carteles, adhesivos y rótulos en diferentes idiomas con el enunciado: «ATENCIÓN: LA PERCEPCIÓN REQUIERE PARTICIPACIÓN». Se trataba de una de las últimas consecuencias a las que puede llegar un tipo de arte intermedial: la posibilidad de reproducir un pequeño logotipo con este mensaje hasta la saciedad, implica, no solo la pérdida del aura de la que hablaba Benjamin sino también la fusión total de una idea artística con un medio que opera en la vida ordinaria de las personas, que trasciende los límites del museo y de la galería de arte. Una circunstancia alentada de forma directa por el impacto de las nuevas tecnologías tanto en una dimensión como en otra. Podría decirse, de hecho, que el papel jugado por los nuevos medios, desde que McLuhan los contemplase como «extensiones del cuerpo», es el de herramientas que permiten, no solo la reproducción y difusión rápida de la información, sino, lo que es igual de importante, su manipulación por parte del individuo. Es necesario participar, en el sentido de *implicarse*, de *entrar al trapo*. Esta es la manera en

que tanto *On Translation: Warning* –título del proyecto mencionado–, como tantos otros trabajos de Muntadas, interpretan la conexión entre el arte y la vida: «Creo –decía el artista– que como personas somos lo que pensamos, lo que hacemos, y lo que hacemos como artistas tiene que ver con lo que hacemos existencialmente. Yo no diría que el hecho, el gesto se vuelve obra de arte sin ser consciente de que hay un proceso de comprensión, a veces más rápido, otras más lento. Pero la relación existe» (Muntadas, 2015). Se trataría pues de una relación de pertenencia, establecida mediante un proceso de trabajo, pero jamás de equivalencia (como defendiesen los artistas fluxus). Tal proceso es el que ofrece por primera vez al individuo participar en ciertos fenómenos que le afectan directamente. Con *On Translation: Warning*, Muntadas animaba así al espectador, al transeúnte, a responsabilizarse de su propio papel en una experiencia estética y política, a sentirse actor libre de sus actos. Un ejemplo paradigmático de lo que Umberto Eco denominó la «obra abierta», dentro del conjunto de teorías de la recepción que parten del campo de la teoría literaria y comporta a autores como Jauss, Iser o Barthes (véase Rosales, 2002: 215-223). Aquel *antieslogan* intentaba, en definitiva, superar la mera crítica a los mecanismos de control social para identificar y fomentar la aparición de reflexiones y alternativas personales.

Como se observa tanto en este caso como en los analizados anteriormente, el arte de Muntadas abre múltiples espacios intermedios que no son de separación, sino más bien lo contrario, de conexión, lugares descentralizados repletos de pasajes y conductos con infinitas posibilidades para pensar y repensar la realidad. Esto hace de su práctica un espacio de nadie en particular, extremadamente activo y productivo que, aunque parezca albergar grandes luchas colectivas y utópicas, supera, sin embargo, este tipo de planteamientos: allí donde triunfa el movimiento y la transformación, la *impermanencia* dirían los budistas, el poder de cambiar las cosas se desplaza hacia el interior del individuo. Como apuntaba Judith Revel, más que de *reapropiarse* de lo público, la nueva noción de *lo común* de la que participan los proyectos de Muntadas debiera consistir en este sentido en un «desapropiarse», «entendido no como una neutralidad indiferenciada sino como la proliferación de usos singulares, la multiplicidad infinita de las prácticas (de cada cual de todos juntos), el enriquecimiento permanente desarticulación de las cosas del mundo que es también una reinención permanente de lo que existe y una transformación incesante de lo que somos» (2011: 141). Con esta perspectiva coincidía Magalí Arriola, destacando que:

La dificultad de ceñir la imagen fidedigna o la palabra intacta ha conducido a este artista a resistirse a agregar una capa más a nuestro horizonte sociocultural, para adoptar una estrategia que consiste en revertir un proceso acumulativo: Muntadas parece proceder por remoción de estratos, y opta por aislar las estructuras de poder y herramientas de legitimación que sirven como vehículo para recabar, contextualizar y canalizar la información. Al provocar dicho desprendimiento y revelar la literalidad con base en la cual operan los medios de comunicación y demás organismos que sirven para afianzar la normatividad de una sociedad totalmente administrada, Muntadas señala los mecanismos empleados para orientar de manera sistemática nuestros modos de entendimiento» (2002: 198).

Quizá el aprendizaje de nuevas formas de penetrar individualmente en esos espacios intermedios, esos «intersticios sociales» como decía Nicolas Bourriaud en su teoría relacional (2008), sea el principal sentido didáctico y, por tanto, pragmático, que debe ser descubierto en el arte contemporáneo en general. El carácter intermedial en términos de materialidad, traería así consigo un cambio en la forma de percibir, de proceder de la experiencia estética, a través de su paso por las metáforas abiertas y descodificadoras de los dispositivos de *saber-poder* y de *poder-comunicación*, o de ambos juntos, que facilita el formato *proyecto*: «Lo que nos encontramos en estas realizaciones –afirmaba Augé– son metáforas de metáforas. La clave de todo artefacto estético reside en el principio de relación, del cual la metáfora es una manifestación fundamental» (2002: 131). Un cambio de paradigma que, dejando atrás la autorreferencialidad del *arte por el arte*, demostraría la necesaria aparición de un nuevo modo de aprehender la realidad más intuitivo y abierto a todo tipo de planteamientos cognoscitivos, especialmente a aquellos que se sitúan más allá de la limitación lineal de un discurso teleológico y, en general, de cualquier tipo de discurso: «Hay que escapar de la alternativa del afuera y del adentro –dijo Foucault–; es preciso estar en las fronteras. Ciertamente, la crítica es el análisis de los límites y la reflexión sobre ellos» ([1984] 1999: 347).

Asimismo, si bien en un sentido psicológico, e incluso antropológico, la posición intermedia es la que desconcierta, la que descoloca, aquella que nos puede hacer sentir, incluso, desolados, lo cierto es que quizá sea precisamente la particular actitud que representa, la de no estar ni en un sitio ni en otro, la única que pueda conseguir protegernos del único mal auténtico, en un sentido instrumental, que desde el principio de los

tiempos ha destruido, corrompido y dominado a las personas y a las sociedades: el miedo, ese sentimiento cuya gestación suele ser el primer paso hacia la activación y el éxito de los dispositivos de dominación. Y es que, de algún modo, cuando el individuo deja de sentirse identificado completamente con un discurso o con una propiedad física o intelectual externa a lo que en esencia es, cuando abandona todos los lugares comunes, automáticamente también deja de sentir el miedo a la pérdida, incluso a la pérdida de sentirse dominado. Cambia, alcanzado este punto, la capacidad de procesar la información, aparece el interés por profundizar más allá de los significantes. Es lo que se conoce como la *perspectiva crítica*: «Percibo –comentaba Muntadas– la manera en que la prensa, la televisión y todos los sistemas de telecomunicación funcionan e intento desarrollar un punto de vista crítico; pero creo que ningún punto de vista de un individuo, aunque sea crítico, es objetivo. Paisaje de los mass-media surgió como un tema general y la subjetividad crítica es la perspectiva y proceso de trabajo que ayuda a desarrollar un punto de vista crítico» (2011: 382). La acción creativa que propone Muntadas busca, como sugiriese brillantemente Armand Mattelart, crear conciencia individual más que colectiva:

Llámesele comprometido o no, aun si las condiciones en que se practica la lectura crítica de las apariencias han cambiado, ella se define siempre como un arte de alertar (y podría decirse, en estos tiempos de morosidad, de despertar) la conciencia. Un arte tanto más estratégico cuanto que, aquello que ha cambiado radicalmente en las dos últimas décadas, es que una noción tecnicista de la comunicación se ha apoderado cada vez de mayores espacios públicos y privados, y se ha naturalizado como «tecnología de la gestión social». El problema es que el auge de esta definición utilitaria, que remite a una teoría de la organización y de las organizaciones, ha privilegiado el retorno a un empirismo chato o de corta vista y ha tornado la vigilancia epistemológica respecto a las ideologías y a los ideólogos de la transparencia una excepción (2002: 262).

Este hecho es claramente visible en el propio ejemplo de *Cadaqués – Canal Local*. Tanto este proyecto como *Barcelona Distrito 1* simbolizan a la perfección la manera en que, gracias a la estrategia de desconstrucción del medio empleada, en este caso la televisión, el espectador se convierte por vez primera en verdadero espectador, no de un objeto inerte, sino de la que hasta aquel momento había sido su realidad, aquello que le han mostrado por televisión, observando críticamente los arquetipos culturales impues-

tos por el sistema y convirtiéndose, frente a ello, en un creador en potencia de sus propias situaciones. La «subjetividad crítica» de Muntadas «aspira –decía Staniszewski– a una deconstrucción del ser mismo y del sujeto que todavía se hacen fuertes en el lenguaje –en este caso, de los medios–; a franquear los límites hasta desvelar los mecanismos ocultos de sentido o la carencia del mismo en lo más codificado; a deshacer las convenciones y jerarquías del paisaje mass-mediático» (2002: 254)<sup>289</sup>. La denuncia de la alienación mediática pasa primero por una comprensión del lugar ocupado por uno mismo, casi de las responsabilidades asumidas en tal situación. Catherine Francblin lo expresaba bien en el comentario citado al principio: hay fenómenos invisibles que «deben su poder a los efectos que ejercen sobre nosotros sin que lo sepamos» (2002: 229). Y porque ese «deben su poder» es la clave, lo que existe tras el CSM es, en el fondo, la más importante lógica de subjetivación que pueda encontrarse en nuestros días. Una gran práctica de dominación que se despliega a través de diversos dispositivos que toman los media como medios y los procesos comunicativos como técnicas de *poder-comunicación*. Solo así puede comprenderse la profundidad de la reivindicación de Muntadas: la subjetividad crítica es la contrapartida necesaria a dicha práctica, esto es, la verdadera resistencia –ahora sí–, la única que puede ejercerse en un sentido foucaultiano, en términos de microfísica del poder. Y qué duda cabe de que el desarrollo de esta noción en la acción creativa del autor va estrechamente asociada al ejercicio de un nuevo modo de mirar: «Mirar –como recordaba Debray– no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia. La imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura, y en este sentido *no* es especulativo sino práctico» (1994a: 38).

Desde esta perspectiva, la resistencia no debiera ser entendida a la manera en que las ideologías minoritarias o alejadas de las instituciones, en cualquier caso grandes empresas *salvadoras*, han venido proponiendo durante siglos soluciones a los grandes problemas de la humanidad (en términos de revolución, emancipación, lucha de clases, etc.), sino más bien como contribuciones singulares a problemas concretos y posibles de resolver a corto plazo, constituyendo, precisamente por ello, «luchas que ponen en cuestión el estatuto del sujeto –decía Foucault–: por una parte, ellas afirman el derecho a la diferencia y enfatizan todo aquello que hace a los individuos verdaderamente individua-

---

<sup>289</sup> En la opinión de Mark Mendel, fue concretamente tras la publicación de *Sobre la subjetividad* (1978), cuando «Muntadas resolvió el dilema de su inescapable subjetividad manifestando que su dirección personal, en lo sucesivo, sería una “subjetividad crítica”. La colaboración o el trabajo en equipo era el único esfuerzo que podía que podía alegar objetividad» (en VV. AA., 1983: 38).

les. Por otra parte, ellas enfrentan todo aquello que puede aislar al individuo, separarlo de los otros, escindir la vida comunitaria, obligar al individuo a replegarse sobre sí mismo y a atarse a su propia identidad» (2009: 24). Básicamente, el planteamiento foucaultiano es el de una oposición a la «sujeción», a la «sumisión» de la subjetividad, es decir, de todas aquellas limitaciones que impiden la aparición y despliegue del sujeto libre que la Ilustración creyó diseñar. Por motivos como este último, las formas de resistencia foucaultianas se oponen además a los saberes que, como los ilustrados, subyacen al poder, que pertenecen a una determinada racionalidad contraria por definición a las diferencias individuales. Todo ello supone un distanciamiento respecto a la tradición clásica de la teoría política, así como a la crítica del poder de la Escuela de Frankfurt.

Llegados a este punto, se abre al fin la posibilidad de constatar la evidencia: los tres niveles superpuestos en la práctica artística de Muntadas (concernientes a la gramática de la obra, a su potencial político y a la función que en ella desempeña el sujeto), podrían hacerse corresponder perfectamente con cada una de las etapas del pensamiento foucaultiano, las tres dedicadas, como el propio autor francés indicase, a temas igualmente superpuestos en la realidad. Sin embargo, lo que ambas prácticas comparten, desde sus respectivas canalizaciones en sendas metodologías de investigación –distintas pero igual de revolucionarias–, no es ningún tema en concreto, sino la capacidad de ofrecer al individuo una experiencia única desde la que replantear su lugar en el mundo. Sin negar en ningún momento la continuación de ciertos usos y costumbres, el gran aliante que representa la obra de Muntadas en conjunto es precisamente la posibilidad de constatar la sustitución de algunas epistemes y dispositivos por otros, la incursión incluso de nuevos dispositivos gracias al desarrollo de nuevos medios y técnicas, en definitiva, la actualización de los modos en que el poder condiciona la vida (tanto individuales –anatomopolíticos– como poblacionales –biopolíticos–): junto a la permanencia de dispositivos disciplinarios como los colegios o los hospitales, la salvación del poder pastoral cristiano se ha sustituido por el bienestar, la vigilancia en las prisiones por la vigilancia en las ciudades y, más recientemente, en Internet, la censura se ejerce también en la televisión, y así sucesivamente<sup>290</sup>. En último término, las nuevas relaciones de *poder-*

---

<sup>290</sup> Lo importante es que los elementos básicos siguen siendo los mismos: «Técnicas minuciosas siempre, con frecuencia ínfimas, pero que tienen su importancia, puesto que definen cierto modo de adscripción política y detallada del cuerpo, una nueva “microfísica” del poder; y puesto que no han cesado desde el siglo XVII de invadir dominios cada vez más amplios, como si tendieran a cubrir el cuerpo social entero. Pequeños ardides dotados de un gran poder de difusión, acondicionamientos sutiles, de apariencia inocen-

*comunicación*, están conectadas a una mutación en los saberes (al progreso científico-tecnológico), pero también, quizá, a una mutación en aquellas prácticas del «cuidado de sí» que ocupasen a Foucault en sus últimos años.

Fue entonces cuando decidió complejizar –por no decir *abandonar*– su microfísica del poder, desde la cual había venido analizando las diferentes técnicas y tecnologías de conversión de los seres humanos en sujetos sometidos, para ampliar sus intereses hacia las técnicas y tecnologías de *autoconversión*, aquellas empleadas voluntariamente por los propios individuos para transformarse y dominarse a sí mismos. Un giro dado en paralelo a un tránsito de la voluntad de poder a la de verdad y, curiosamente, de las relaciones entre saber y poder en la modernidad a la dimensión ética en períodos anteriores, comenzando por la cuna de la civilización occidental. La apertura de este nuevo campo de investigación permitiría a Foucault rastrear los orígenes de los mecanismos de control modernos, que encuentran sus orígenes directos en la necesidad tanto del Estado como de la Iglesia de definir la interioridad de sus súbditos y feligreses. Aunque sus métodos seguirían siendo aquellos que le habían venido permitiendo historiar y problematizar desde el presente las mutaciones culturales –el arqueológico y el genealógico–, el nuevo objeto de interés para Foucault sería pues la auto-organización existencial y la pregunta básica en torno a ello, la siguiente: «¿Cómo se formó un tipo de gobierno de los hombres en el que no se exige simplemente obedecer, sino manifestar, enunciándolo, lo que uno es?» ([1980] 2014: 359).

Como se explicase en el apartado 4.2.5 de esta investigación, los tres grandes momentos del cuidado de sí señalados por Foucault refieren contextos en los que los individuos no son atrapados disciplinariamente en determinados dispositivos, sino que más bien aceptan reflexivamente un sometimiento, o bien un disfrute de los placeres, bajo valores éticos que aceptan libremente. Pagana o cristiana, la tradición cuenta que ha habido determinadas situaciones en las que el individuo ha sido el principal artífice de su estilo de vida, su propio diseñador, como si fuese una estatua. Un caso singular para Foucault a este respecto era el de los estoicos romanos (Séneca, Mausonio Rufo, Marco Aurelio...), quienes deseaban transformarse en auténticas obras de arte por medio de una rutina diaria de «ejercicios espirituales». Aquí aparece la «estética de la existencia», el gran tema en el que desembocaría Foucault en sus últimos años y el gran tema al que

---

te, pero en extremo sospechosos, dispositivos que obedecen a inconfesables economías, o que persiguen coerciones sin grandeza, (...)» (Foucault, [1975] 2012: 142-143).

parece haberse vuelto actualmente. Después de todo, la nueva posición diaspórica, en la encrucijada global, determina todo un cambio de rumbo en lo que respecta a nuestro papel en la sociedad: de consumidores a prosumidores, de ciudadanos y espectadores pasivos a activos, etc. Los actuales estilos de vida, basados muchos de ellos en la contingencia de la movilidad radical que permiten las nuevas tecnologías, parecieran haber traído consigo toda una redefinición ontológica y antropológica del ser humano. Los nuevos espacios intermedios suponen nuevas formas de construir nuestras propias identidades y decidir, como en los proyectos de Muntadas, nuestro grado de participación. Quizá, lejos de haberse alcanzado el final, haya llegado el momento de abrir una nueva vía de reflexión. Tras haber reconocido los méritos foucaultianos, y tomando el impulso brindado por la acción creativa de Muntadas, puede que este sea el momento idóneo para repensar problemáticas como la del CSM desde la perspectiva del individuo.

## **7.- CONCLUSIONES**



La ontología crítica de nosotros mismos se ha de considerar no ciertamente como una teoría, una doctrina, ni tampoco como un cuerpo permanente de saber que se acumula; es preciso concebirla como una actitud, un *éthos*, una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es a la vez un análisis histórico de los límites que se nos han establecido y un examen de su franqueamiento posible.

Dicha actitud filosófica se debe traducir en un trabajo de investigaciones diversas: tales investigaciones tienen su coherencia metodológica en el estudio a la par arqueológico y genealógico de prácticas consideradas simultáneamente como tipo tecnológico de racionalidad y juegos estratégicos de libertades; tienen, además, su coherencia teórica en la definición de las formas históricamente singulares en las que han sido problematizadas las generalidades de nuestra relación con las cosas, con los otros y con nosotros mismos. Y tienen su coherencia práctica en el cuidado puesto en someter la reflexión histórico-crítica a la prueba de las prácticas concretas. No sé si hoy en día hace falta decir que el trabajo crítico implica aún la fe en la Ilustración; considero que siempre necesita el trabajo sobre nuestros límites, es decir; una labor paciente que da forma a la impaciencia de la libertad (Foucault, [1984] 1999: 351-352).

De la lectura de la obra de Antoni Muntadas realizada se extraen una serie de conclusiones que, aunque estrechamente ligadas entre sí, podrían clasificarse en tres niveles superpuestos: el primero *–metodológico–*, relativo a la primera hipótesis formulada en el capítulo 3, sobre el potencial cognoscitivo que representa un tipo de práctica como esta; el segundo *–teórico–*, correspondiente a la segunda de las hipótesis, la que apuntaba a la posible existencia de una temática transversal a toda la trayectoria del artista (la del CSM); y, el tercero *–creativo–*, en relación al conjunto de ideas que pudieran suscitarse a partir de todo lo anterior, es decir, al fruto original de lo que ha supuesto en concreto esta particular *participación en la percepción* (acorde con la arenga presente en *On Translation: Warning*). Diseminados en estos tres bloques aparecerán asimismo otras conclusiones secundarias relativas a todos aquellos problemas de investigación específicos no abordados de forma explícita, pero pertenecientes también a ese cruce entre estética, política y comunicación, en el que ha intentado concentrarse conceptualmente todo el proceso reflexivo con la ayuda de los soportes brindados por la microfísica del poder foucaultiana, la mediología y los estudios visuales. Una serie de herramientas teóricas y metodológicas alternativas a las empleadas en los tradicionales estudios

comunicológicos o historiográficos, en la medida en que han ayudado a contextualizar los objetos de estudio seleccionados dentro de las propias realidades discursivas en que se insertan desde una perspectiva tan compleja y transdisciplinar como es la de la práctica artística de Muntadas.

Ante todo, cabría empezar confirmando que el trabajo del artista resulta ser en efecto un instrumento privilegiado para abordar la construcción de la realidad social actual, tratándose esto, no obstante, de una constatación supeditada a la capacidad de cada cual de adquirir distancias respecto a las condiciones de producción, circulación y consumo propias del sistema del arte. Dicho con otras palabras: el alcance del potencial cognoscitivo de la práctica estudiada depende directamente de una relativización personal de los dispositivos de *saber-poder* que constituyen los museos, centros culturales, galerías comerciales, etc., en los que acaban presentándose normalmente los proyectos. Hacia esta suerte de metacrítica habría apuntado el propio Muntadas en propuestas como *Between the Frames: The Forum* (1983-1993) o *Exposición / Exhibition* (1985-1987). Razones por las que, según se ha querido defender a lo largo de este trabajo, resulta tan interesante la adopción de perspectivas como las citadas hace un momento para abordar una práctica artística como la elegida, enfoques desmitificadores que en los casos más extremos parten del reconocimiento de la completa fagocitación del arte por parte del régimen neoliberal y de las consecuentes transformaciones que esto ha traído consigo a nivel tanto de la propia esfera artística (con todos los elementos, valores, factores y agentes implicados en ella), como del resto de esferas de la realidad social (con la disolución de la artisticidad en todo tipo de procesos mercantiles)<sup>291</sup>. Una premisa que, aunque válida para prácticamente cualquier tipo de arte conceptualista, posee una importancia específica a la hora de profundizar en el trabajo de Muntadas.

Asimismo, dentro del primer bloque de conclusiones cabría recordar también que el potencial cognoscitivo de la práctica artística analizada reside desde el punto de vista metodológico en su peculiar concepción como *proyecto de investigación*. Se trata de la estructura de trabajo en torno a la cual se van agrupando una serie de recursos y estrate-

---

<sup>291</sup> Como comentaba Régis Debray: «El arte no es una invariante de la condición humana, sino una noción tardía propia del Occidente moderno y cuya perennidad nada garantiza. Esta abstracción mítica ha extraído su legitimidad de una “historia del arte” no menos mitológica, último refugio del tiempo lineal utópico. La observación de los ciclos reales de invención plástica, a la larga, conduciría más bien a reemplazar la idea mesiánica de evolución de las formas por la de “revolución”, es decir, la línea por la espiral» (1994a: 127).

gias procedentes de la misma realidad que se pretende explorar (de ahí que pueda hablarse de labores de apropiacionismo, descontextualización, simulación, reciclaje, montaje, *site-specific*, *time-specific*, etc.). Aunque protagonizada en muchos casos por la *imagen*, verdadera protagonista de la cultura actual, la gramática empleada por Muntadas suele articularse en base a todo tipo de medios, técnicas y tecnologías, dependiendo tanto del objeto de estudio fijado como del desarrollo del proceso investigador, siendo bastante habituales los desarrollos intermediales a niveles tanto material como conceptual. Los espacios intermedios son precisamente los lugares que por definición necesitarían ser inspeccionados, aquellos que, enmarcados por grandes dicotomías (*objetivo/subjetivo*, *emisión/recepción*, *local/global*, etc.), alojan y alimentan problemas que deben ser resueltos mediante la propuesta de debates aún inexistentes. Qué duda cabe de que todos estos factores conllevan una transformación que afecta al propio seno de la obra artística y de que una buena opción para intentar comprender el modelo de acción que constituyen los proyectos de Muntadas se encuentra en la revisión de la teoría de la acción social llevada a cabo por Hans Joas, reivindicadora del componente creativo frente a los tradicionales excesos racionalizadores de la sociología. Una perspectiva que, junto con todo lo antedicho, permite concluir que el potencial cognoscitivo del *media art* de Muntadas reside sobre todo, no en su capacidad de hacer ver una supuesta verdad trascendental, sino en su invitación a construir el conocimiento desde otra forma de experimentar la realidad.

Pero pasando ya al nivel teórico, relativo básicamente a los contenidos temáticos existentes en Muntadas, es preciso destacar que, si bien la hipótesis de partida apuntaba a que la problemática del CSM constituía un eje que atravesaba toda su trayectoria, lo cierto es que, como fue señalado en el capítulo 6, si es que existe un asunto verdaderamente constante ese es sin duda alguna el de la *metodología del proyecto*. Aunque la gran mayoría de los temas abordados por el artista están directamente relacionados con el CSM (censura, vigilancia, manipulación informativa, propaganda, etc.): por un lado, la organización de los proyectos a partir de los posibles discursos surgidos entre unos y otros constituye una cuestión completamente subjetiva; y, por otro, sin una reflexión paralela y específica sobre el proceso de trabajo de cada proyecto, los resultados obtenidos jamás podrían haber sido los mismos. En una concepción de la práctica investigadora tan peculiar como la de Muntadas, equiparable en muchos aspectos a las inspiradas en la mediología y los estudios visuales, teoría y metodología conforman un mismo

proceso heurístico –una «actitud», como decía Foucault en el fragmento citado arriba– capaz de adaptarse a todo tipo de circunstancias: «Lo que propongo es que la gente busque su propia metodología. Cierta riguro y estructura de trabajo para no caer en la historia típica: “Ah, el artista intuitivo... Dinámico, que improvisa y tal”. (...) El gesto es el final, pero antes hay toda una serie de procesos. Y estos procesos, de investigación, de trabajo de campo, de contextualización, etc., son parte de la metodología» (Muntadas, 2016). La preocupación por el diseño de una metodología adecuada a cada objeto de estudio es el auténtico centro de interés del artista y, por ello, el primer paso en sus procesos de trabajo es siempre una primera identificación de todas aquellas *técnicas y tecnologías* implicadas en una determinada práctica de *saber-poder* o de *poder-comunicación*, correspondiente expresamente con alguno de los dispositivos característicos de las sociedades contemporáneas. Aquí es precisamente donde, del mismo modo que ocurría en la microfísica del poder de Foucault, la metodología se funde con la teoría. Al igual que el autor francés, Muntadas trabaja con los límites, proponiendo al espectador una *autocrítica*, un pensamiento sobre la responsabilidad que él mismo tiene en el establecimiento de esos límites y en las opciones de franquear los que están a su alcance: «(...) acepté la subjetividad. Pero no la subjetividad de decir “todo vale”, sino una subjetividad en que el aspecto *filtro crítico y autocrítico* existiese. Ese es el momento, el 78, en que yo trabajo *On Subjectivity*» (Muntadas, 2016). Si algo demuestra la microfísica del poder es que para que tenga lugar una situación de alienación y de control social, no basta con un abuso de poder por parte de una élite social, sino que también hace falta un *dejarse abusar* por parte del resto de individuos. De esta forma, la «ontología crítica de nosotros mismos», compartida por ambos autores, concibe epistemes y dispositivos como mecanismos de control inspirados en una determinada racionalidad pero, al mismo tiempo, como «juegos estratégicos de libertades», es decir, como prácticas en cuyos despliegues se hallan los elementos necesarios para revertir sus propios efectos. De ahí la visión foucaultiana del poder como *conjunto de acciones sobre acciones posibles*.

En tercer y último lugar, la implicación personal en el *universo Muntadas*, mediante su lectura desde la microfísica del poder de Foucault, aún podría inspirar una última reflexión que intentase demostrar las posibles consecuencias de concebir la práctica artística como proyecto de investigación. Consecuencia pues de la participación tanto en la observación de la realidad como en la construcción de sentido que proponen los tra-

bajos del artista, la formulación de una teoría sobre el estado actual del CSM –tema que seguiría estando presente tras la cuestión metodológica– se presenta como algo oportuno y factible, considerando, además de lo hasta ahora trabajado, el apoyo de una serie de autores que en los últimos años han arrojado algo de luz en ese sentido. La reivindicación progresiva y constante de una «subjetividad crítica» por parte de Muntadas a partir de finales de los setenta, constituye por tanto tan solo una primera pista sobre los posibles nuevos derroteros de esta problemática, a la que habría que sumar algunas otras: por un lado, el abandono de la búsqueda colectiva de la *objetividad* como interés central en la obra del artista coincidía en el tiempo con perspectivas relativizadoras tales como las del posestructuralismo foucaultiano o el posmarxismo de Laclau y Mouffe; por otro, aunque estrechamente relacionado con lo anterior, la *sociedad* como categoría perfecta empezaba también para entonces su particular crisis debido a fenómenos que irían desde la globalización y la dispersión horizontal y en red de los canales de circulación, propiciada por los nuevos avances en telecomunicaciones y transportes, hasta la deslocalización empresarial o las crisis del Estado-nación y del poder soberano; finalmente, el plano teórico sobre el CSM habría estado marcado a largo del siglo XX por una casi perfecta tensión entre las ideas *integradas* y las *apocalípticas*, utilizando las metáforas de Umberto Eco<sup>292</sup>, lo cual anima de algún modo, como ya se anunció en el capítulo introductorio, a intentar superar ambas posturas.

Todos estos deben ser en definitiva algunos de los puntos de partida para replantear hoy la cuestión del CSM, si bien –a modo de nueva hipótesis– la premisa más inmediata de una posible explicación global debiera ser paradójicamente la relativización del propio problema: el CSM existe solo en relación al paradigma de poder *represivo*, ejercido verticalmente sobre una sociedad pasiva, mientras lo predominante en la actualidad sería un paradigma de poder *antirrepresivo*, propio del *fundamentalismo libertario* del régimen de verdad neoliberal. Así podría demostrarlo un breve recorrido histórico a través de varias fases marcadas por diferentes grados de penetración en la realidad social de lo que podría ser considerado todo un dispositivo en sí mismo, de hecho, la principal tecnología de dominación del siglo XXI: la *seducción*. Un proceso cuyo auge

---

<sup>292</sup> Frente a las esperanzadoras posturas tempranas de autores como Arnheim, Benjamin o Brecht, que animaban a un uso liberador de los medios, a quienes habría que sumar Lazarsfeld, Katz o McLuhan, lo cierto es que otros como Adorno, Horkheimer, Barthes, Debord, Baudrillard o Virilio, vieron en aquellos factores que denominaron «industria cultural», «cultura de masas», «sociedad del espectáculo» o «hiperrealidad», la pérdida de verdad que, según supusieron, definió alguna vez la realidad social.

coincidiría hoy con una sofisticación máxima de dicho mecanismo por medio de múltiples tecnologías cuya mayor particularidad consistiría en la sustitución de la centralidad o protagonismo de la sociedad –o *masa*– por el de la *psique* del individuo. Sobre ello ha venido alertando Muntadas con su particular exigencia de una «subjetividad crítica» que comienza, no en balde, con la crítica a uno mismo. Así pareció intuirlo también Foucault al advertir de los posibles peligros de las prácticas del cuidado de sí en tanto que «prácticas de libertad» poco antes de su muerte ([1984] 1994). Esta sería al fin, tras la necesaria relativización de las modalidades de *biopoder* identificadas por el autor francés, la clave para aplicar los parámetros de la microfísica del poder al modelo de *psicopoder* de autores como Byung-Chul Han.

## **7.- CONCLUSIONS**



The critical ontology of ourselves has to be considered not, certainly, as a theory, a doctrine, nor even as a permanent body of knowledge that is accumulating; it has to be conceived as an attitude, an ethos, a philosophical life in which the critique of what we are is at one and the same time the historical analysis of the limits that are imposed on us and an experiment with the possibility of going beyond them.

This philosophical attitude has to be translated into the labor of diverse inquiries. These inquiries have their methodological coherence in the at once archaeological and genealogical study of practices envisaged simultaneously as a technological type of rationality and as strategic games of liberties; they have their theoretical coherence in the definition of the historically unique forms in which the generalities of our relations to things, to others, to ourselves, have been problematized. They have their practical coherence in the care brought to the process of putting historico-critical reflection to the test of concrete practices. I do not know whether it must be said today that the critical task still entails faith in Enlightenment; I continue to think that this task requires work on our limits, that is, a patient labor giving form to our impatience for liberty (Foucault, [1984] 1999: 351-352).

A series of conclusions is drawn from the reading of the work of Antoni Muntadas that, although strongly connected between themselves, could be classified in three superimposed levels: the first *–methodological–*, relating to the first hypothesis formulated in chapter 3, on the cognitive potential that represents a type of practice such as this one; the second *–theoretical–*, corresponding to the second of the hypotheses, which pointed to the possible existence of a theme that transverses the entire trajectory of the artist (that of MSC); and the third *–creative–*, in relation to the group of ideas that could arise from everything before, that is, from the original result of that which has specifically supposed this particular *participation in perception* (in keeping with the argument present in *On Translation: Warning*). Other secondary conclusions will also appear spread across these three blocks, relating to all those specific research problems not explicitly addressed, but also belonging to this cross between aesthetics, politics and communication, in which there has been an attempt to conceptually concentrate the whole reflexive process with the help of the support afforded by the microphysics of Foucauldian power, mediology and visual studies. A series of theoretical and methodological tools alternative to traditional communication or historiographic studies, to the extent that they have helped to contextualise the objects of study selected within the discursive realities

themselves, in which they are inserted from such a complex and cross-disciplinary perspective as that of the artistic practice of Muntadas.

Above all, it would be fitting to begin by confirming that the work of the artist is in effect a privileged instrument for tackling the construction of the current social reality, treating this, however, as a verification dependent on the capacity of each to acquire distances as regards the conditions of production, circulation and consumption specific to the system of art. Expressed in other words: the reach of the cognitive potential of the practice studied directly depends on a personal relativization of the *power-knowledge* dispositives that constitute those museums, cultural centres, commercial galleries, etc. in which projects normally end up being presented. Muntadas himself would have pointed out this metacriticism in proposals like *Between the Frames: The Forum* (1983-1993) and *Exposición / Exhibition* (1985-1987). Reasons for which, according to that which this work has aimed to defend throughout, the adoption of perspectives such as those mentioned above is so interesting for tackling an artistic practice like the one chosen; demythologizing approaches that in the most extreme cases begin from the recognition of the complete assimilation of art by the neoliberal regime and the resulting transformations that this has brought about, both at the level of the artistic sphere (with all of the elements, values, factors and agents involved therein), and at the level of the rest of the spheres of social reality (with the dissolution of artistry in all types of mercantile processes)<sup>293</sup>. This is a premise that, although valid for practically any type of conceptual art, has a specific importance when looking at the work of Muntadas in depth.

Furthermore, within the first group of conclusions, it would also be worth remembering that the cognitive potential of the artistic practice analysed resides, from the methodological point of view, in its peculiar conception as a *research project*. It involves the structure of work around which a series of resources and strategies group, which originate from the same reality whose exploration is sought (this may lead to being able to talk about tasks of appropriationism, decontextualization, simulation, recycling, assembly, *site-specific*, *time-specific*, etc.). Although led in many cases by the *image*, a

---

<sup>293</sup>As Régis Debray commented: «Art is not a constant in the human condition, rather, it is a recent notion belonging to modern western society, which does not guarantee its perpetuity at all. This mythical abstraction has extracted its legitimacy from a “history of art” that is no less mythological, the last refuge of utopian lineal time. The observation of the real cycles of plastic invention, in the long term, would lead instead to replace the messianic idea of evolution of forms with that of “revolution”, that is, the line along the spiral» (1994a: 127).

true protagonist in current culture, the grammar employed by Muntadas is usually based on all types of media, techniques and technologies, depending as much on the fixed object of study as on the development of the investigative process, with both material and conceptual intermediate developments being quite common. Intermediate spaces are precisely places that, by definition, would need to be inspected; those which, defined by large dichotomies (*objective/subjective, broadcast/reception, local/global* etc.), house and feed problems that should be resolved via the proposal of debates that do not yet exist. What doubt is there that these factors involve a transformation that affects the very heart of the artistic work, and that a good option for trying to comprehend the action model that constitutes Muntadas's projects is found in the revision of the theory of social action developed by Hans Joas, which reclaims the creative component facing the traditional rationalizing excesses of sociology. A perspective which, together with all of the foregoing, allows it to be concluded that the cognitive potential of the media art of Muntadas resides above all, not in its capacity to reveal a supposed transcendental truth, but in its invitation to construct knowledge from another way of experiencing reality.

But, moving on now to the theoretical level, relating basically to the existing thematic content in Muntadas's work, it is necessary to highlight that, although the opening hypothesis pointed to the problem of MSC constituting an axis that crossed through its whole trajectory, it is certain that, as indicated in chapter 6, if a truly constant subject exists it is without doubt *the methodology of the project*. Although the large majority of the subjects dealt with by the artist are directly related to MSC (censorship, surveillance, information manipulation, propaganda, etc.): on the one hand, the organisation of projects from the possible discourses that arise between one and another constitutes a completely subjective question; and, on the other, without a parallel, specific reflection on the work process of each project, it would never have been possible to obtain the same results. In a conception of an investigative practice as peculiar as Muntadas's, comparable in many aspects to those inspired in mediology and visual studies, theory and methodology comprise a same heuristic process –an «attitude», as Foucault said in the paragraph quoted above– capable of adapting to all type of circumstance: «What I propose is that people seek their own methodology. Certain rigor and structure of work to not fall into the typical story: “Ah! The intuitive artist ... Dynamic, who improvises and so on”. (...) The gesture is the end, but before that there are a whole series of processes. And these processes, of research, fieldwork, contextualization, etc., are part of

the methodology» (Muntadas, 2016). The concern about the design of a methodology appropriate for each study object is the real centre of interest of the artist and, to this end, the first step in his working processes is always an initial identification of all those *techniques* and *technologies* involved in a specific *power-knowledge* or *power-communication* practice, expressly corresponding to any of the characteristic dispositives of contemporary societies. This is precisely where, in the same way as in Foucault's microphysics of power, the methodology merges with the theory. Like in the case of the French author, Muntadas works with limits, proposing a *self-critique* to viewers, a thought about the reality that they have in the establishment of these limits, and in the options of crossing those that are in their reach: «I accepted subjectivity. But not the subjectivity of saying "anything goes", but a subjectivity in which the critical and self-critical filter aspect existed. That's the moment, in 78, when I'm working at *On Subjectivity*». (Muntadas, 2016). If there is anything to demonstrate the microphysics of power it is that, for a situation of alienation and social control to take place, an abuse of power on the part of a social elite is not enough; there also has to be an *allowance of abuse* on the part of the other individuals. In this sense, the «critical ontology of ourselves», shared by both authors, conceives epistemes and dispositives as control mechanisms inspired by a specific rationale, but, at the same time, as «strategic games of liberties», practices in whose cores lie the necessary elements to influence their own effects. From this point the Foucauldian vision of power arises as a *group of actions on possible actions*.

Thirdly and lastly, personal involvement in the *Muntadas universo*, through his reading from the point of view of Foucault's microphysics of power, could still inspire a final reflexion that attempts to demonstrate the possible consequences of conceiving artistic practice as a research project. As a result of the participation both in the observation of reality and the construction of meaning proposed by the works of the artist, the formulation of a theory on the current state of MSC –a topic that would continue to be present following the methodology question– it is presented as something opportune and viable, considering, in addition to the work done to this point, the support of a series of authors who in recent years have shed some light in this sense. The progressive and constant revindication of a «subjective criticism» by Muntadas from the end of the seventies constructs a mere single clue on the possible new courses of this problem, to which others would have to be added: on the one hand, the abandonment of the collective search for *objectivity* as a central interest in the work of the artist, coinciding with

relativising perspectives such as those of Foucauldian post-structuralism or the post-Marxism of Laclau and Mouffe; on the other hand, although closely related to the former, *society* as a perfect category also began its particular crisis around that time due to phenomena that would go from globalisation, horizontal dispersion and circulation channel networks, driven by the new advances in telecommunications and transport, to company offshoring and the nation-state and sovereign power crises; finally, the theoretical blueprint of MSC would have been marked out over the 20th century by a near-perfect tension between *integrated* and *apocalyptic* ideas, to use the metaphors of Umberto Eco<sup>294</sup>, which motivates, in some way, as announced in the introductory chapter, an attempt to overcome both postures.

All of these must ultimately be some of the starting points for today revisiting the question of MSC, although –by way of new hypotheses– the most immediate premise of a possible overall explanation should paradoxically be the revitalization of the problem itself: MSC only exists in relation to the paradigm of *repressive* power, exercised vertically over a passive society, whereas the current dominant type would be a paradigm of *repressive* power, specific to *libertarian fundamentalism* of the true neoliberal regime. This could thus be demonstrated by a brief historical look over various stages marked by different levels of penetration into social reality, from what could be considered as a dispositive in itself, in fact, the main domination technology of the 21st century: *seduction*. A process whose rise would today coincide with a maximum sophistication of this mechanism via multiple technologies, whose greatest particular feature would consist of the substitution of the centrality or protagonism of society –or *mass*– by that of individual *psyche*. Muntadas has drawn attention to this with his particular demand for a «critical subjectivity» which begins, not in vain, with self-critique. Foucault also seemed to sense this when he warned of the possible dangers of the practices of care of the self in «practices of freedom», a short time before his death ([1984] 1994). This would be, following the necessary relativization of the modalities of *biopower* identified by the French author, the key to apply the parameters of the microphysics of power to the *psychopower* model of authors like Byung-Chul Han.

---

<sup>294</sup> In the face of the inspiring early postures of authors such as Arnheim, Benjamin and Brecht, who encouraged a liberating use of the media, to which Lazarsfeld, Katz and McLuhan would have to be added, it is certain that others such as Adorno, Horkheimer, Barthes, Debord, Baudrillard and Virilio saw a loss of truth in those factors they called «cultural industry», «mass culture», «the society of the spectacle» and «hyperreality», which, according to their suppositions, defined social reality at some point.



## **8.- HACIA UNA TEORÍA DEL CONTROL SOCIAL MEDIÁTICO**



## 8.1.- Formulación general

El CSM es el estado de dominación impuesto por unos individuos a otros mediante el uso de los medios de comunicación social. Desarrollado entre los dos vectores de producción de sentido (discursivo y psíquico), se trata ante todo de una experiencia desigual, pues si bien *a priori* plantea una relación dialéctica entre unos agentes y otros, donde intervienen múltiples intereses y condicionantes por ambas partes, el resultado es siempre una relación de abuso potencial y efectivo que excede los parámetros deseables para el establecimiento y mantenimiento de un orden social justo, esto es, de una situación de disenso proporcionalmente igualitaria en términos de participación. De esta forma, el CSM constituye un modelo de práctica social compuesto por múltiples técnicas y tecnologías de *poder-comunicación*, predominantemente, y que no es único, sino yuxtapuesto a otros tantos anclados en distintas esferas, con los que permanece en constante sinergia y sin los cuales no presentaría la misma configuración (la policía, la educación, la religión, etc.). Desde un punto de vista mediológico, el CSM comprendería una serie de dispositivos de transmisión específicos, al igual que todas esas otras prácticas que contribuyen a la conversión del caos en orden social con el paso del tiempo, pero sobre todo, en tanto que *ordenaciones injustas*, dispositivos de transmisión de un modelo organizacional en el que tan solo una minoría cree acabar siendo inmune ante el desorden y la agresión, y disfrutando ilusoriamente de una integridad identitaria y de una capacidad de supervivencia total (Debray, 1997: 20). Lo que transmiten los dispositivos del CSM es, en este sentido, un conjunto de saberes, valores y normas que, gracias a su canalización mediática –de donde adquieren su particular «curva de enunciabilidad»–, garantizan el mantenimiento de un estado de dominación particular, es decir, de una situación de enfrentamiento entre opuestos única en sus estrategias.

La reciente y revolucionaria penetración de Internet en la vida cotidiana de los individuos habría sido el detonante de la fase actual del CSM, definida por la progresiva configuración de una nueva etapa cultural cuyos parámetros obligan a cuestionar el propio carácter supuestamente lineal del fenómeno, pero también por el desarrollo de una última mutación de todas las técnicas y tecnologías que hasta el momento han garantizado su existencia. La clave de ello ha sido en realidad la confluencia de distintos procesos de producción, circulación y consumo de signos, que solo pueden ser analizados desde una perspectiva integradora y complejizadora de los tres modelos comunicológicos más extendidos –transmisivo, de intercambio y culturoológico–, debiendo concedér-

sele importancia a la frecuente unidireccionalidad de las señales emitidas en cada caso, pero también a la labor de interpretación de sus receptores, y, constituyendo precisamente el núcleo de su naturaleza microfísica, a una capacidad productora de realidad social dispersa e inestable por definición. De manera general, para que una serie de procesos comunicativos –constituidos por algún o algunos dispositivos– den lugar a una situación de CSM, es decir, para que ciertas relaciones de *poder-comunicación* se impongan sobre otras, resulta imprescindible que la comunicación social esté articulada en base a los siguientes elementos y factores:

- 1) Un régimen de verdad que constituya la fuente inspiradora de todo el proceso comunicativo, incluyendo los códigos de acción y pensamiento implicados, la naturaleza y el alcance de los posibles mensajes circulantes, e incluso la posibilidad de que el CSM cumpla su objetivo de manera indirecta;
- 2) un discurso o cultura política compartida por todos los agentes implicados que, en tanto que contexto lingüístico referencial o conjunto de *condiciones comunes de producción de sentido* –una episteme–, contemple las distintas posibilidades estratégicas de llevar a cabo un ejercicio de CSM mediante, por un lado, el ofrecimiento a tales agentes de códigos inspirados en un determinado régimen de verdad, así como, por otro, la integración previa de nuevas condiciones de producción de sentido procedentes de las psiques individuales;
- 3) la figura generalmente anónima del *emisor-dominante* (al menos uno), que cree o reelabore un determinado mensaje, articulándolo según las reglas de un código concreto –conocido o desconocido para los receptores–, activando con ello el proceso comunicativo –que, paradójicamente, podría basarse en una lógica de incomunicación–;
- 4) un mensaje o contenido discursivo que, por medio de su interpretación, reproduzca determinados patrones de significados que induzcan a la adopción por parte de los *receptores-dominados* de ciertos comportamientos y actitudes (de sumisión, de alienación, de coacción, etc., también de resistencia);
- 5) un canal o *contacto*, en este caso un medio de comunicación social, entendido como el soporte capaz de hacer técnicamente factible el viaje de los mensajes a través, primero, del espacio y, luego, del tiempo;
- 6) cierto *ruido* o *interferencias* en el medio (si bien esto puede surgir también en cualquier otro punto del proceso, incluso en la fuente de emisión), fruto de una

instrumentalización política del mismo siguiendo intereses particulares o de un grupo reducido de individuos, capaces de perturbar el sentido del mensaje emitido (es el caso de la manipulación informativa o de la censura), pero también, no obstante, de activar nuevos procesos comunicativos que podrían llegar a subvertir la motivación original del proceso;

- 7) la figura de los *receptores-dominados* (siempre varios individuos, conformadores de un ente de carácter social, aunque nunca de una sociedad –entendida como categoría objetiva–), quienes no consiguen descodificar la señal que les llega –o al menos *no del todo*– para reconstruir el mensaje que con frecuencia *no* están llamados a percibir y cuyas respuestas a este, en el caso de que lleguen a darse, no consiguen hacer frente a sus efectos controladores;
- 8) finalmente, el objetivo expreso de controlar del *emisor-dominante* y la oposición consciente o posible de los *receptores-dominados* (este último tipo en casos en los que, de llegar a percatarse de la situación real, los *receptores-dominados* adoptarían presumiblemente una posición de resistencia).

## 8.2.- El giro seductor del CSM

Dentro del contexto de la actual batalla política, los grupos dominantes y los de la oposición articulan la información a través de la comprensión y manipulación de esos «mecanismos invisibles». La retención de poder depende de la «seducción de las masas». Varias estrategias de los mass-media como las técnicas subliminales son «el perfume y las flores» de esta seducción. A través de las campañas de los medios de comunicación, los posters, la radio, la televisión... El poder se refuerza no por la pistola sino por el sonido y la imagen (Muntadas, 1983: 40).

En términos históricos, el CSM es un fenómeno cuyo nacimiento podría fecharse simbólicamente en la década de 1830 con la aparición del telégrafo como forma inaugural de telecomunicación eléctrica<sup>295</sup>. Esta primera fase habría culminado a partir de las pri-

---

<sup>295</sup> Si bien aún no podría hablarse de *comunicación de masas*, resulta evidente que la difusión de informaciones en cuestión de horas entre dos puntos geográficos lejanos puede ser entendida como el primer paso

meras décadas del siglo XX con el perfeccionamiento y la consolidación a escala social de la fotografía y el cine, así como con el inicio de la utilización de estos medios con fines políticos, dando lugar a una segunda fase de ejercicio del CSM protagonizada por el dispositivo de la *propaganda* moderna. Su polifacético artífice, Edward L. Bernays, había llevado consigo a Estados Unidos las ideas de su tío, Sigmund Freud, para aplicarlas al análisis del inconsciente en relación al terreno publicitario masivo, donde se especializaría en lo que él mismo acabaría bautizando como las «relaciones públicas»<sup>296</sup>. Junto con su mujer Doris E. Fleischman, personalidad igualmente pionera, asesoraría a grandes corporaciones y a varios presidentes, con una serie de ideas en torno a la importancia de la opinión pública a la hora de obtener el reconocimiento social y el éxito económico que llegarían a inspirar al mismísimo Josef Goebbels<sup>297</sup>. El interés por la figura de Bernays reside de hecho en el rigor con que el autor consiguió poner en práctica sus ideas, de entre las que cabría señalar: la importancia de saber interactuar tanto con los individuos como con los públicos, los cuales, de forma novedosa, el autor dividía en segmentos<sup>298</sup>; el mantenimiento de un código ético con la prensa y con los públicos; la necesidad de comprender las consecuencias sociales de las acciones e ideas individuales; la posibilidad de crear informaciones, estereotipos, emociones e incluso acontecimientos, para transformar la opinión pública; la idoneidad de los medios de

---

necesario hacia el desarrollo de un control a distancia. No deja de ser curioso el hecho de que fuera un artista, el pintor estadounidense Samuel Morse, quien, a pesar de la existencia de otros muchos precursores, llegase a reconocerse como el inventor tanto de esta tecnología como del código que lleva su nombre.

<sup>296</sup> Para ello vincularía sus teorías a las Ciencias Sociales desde su cátedra de profesor en la New York University (aunque es importante destacar el carácter pseudocientífico de las mismas), defendiendo que su importancia residía en la capacidad de describir los oscuros entresijos de la psique pública como requisito para poder *estimular* sus instintos. No hay que olvidar que gracias a él los norteamericanos empezaron a desayunar huevos con bacon y se convencieron de que había que participar en la Primera Guerra Mundial, así como las mujeres se lanzaron a consumir tabaco y los hombres empezaron a usar reloj de pulsera. Una serie de hitos culturales, todos ellos relacionados con la manipulación social a través de los medios de comunicación, que permiten comprender sin demasiada dificultad el porqué de las críticas que acabaría recibiendo. Especial atención merecería uno de los episodios que más perjudicaría la fama de Bernays y que de alguna forma asentaría las bases del *modus operandi* empleado desde entonces por Estados Unidos y su política imperialista contra el comunismo en Latinoamérica. Se trató de un trabajo para la empresa United Fruit Company en Guatemala, en 1954, que acabó con el apoyo de la población estadounidense y la CIA a una invasión a este país, por medio de un golpe de Estado que dejó unos 150.000 muertos (Miller y Dinan, 2008: 22 y ss.).

<sup>297</sup> Al parecer tenía un ejemplar del primer trabajo de Bernays como libro de cabecera. Véase: <<http://www.angelfire.com/hi3/pearly/htmls2/right-goebbels.html>> [Último acceso: 30/03/2017].

<sup>298</sup> Bernays concebía la opinión pública como el fruto de la suma de las psiques individuales, que podían ser manipuladas por el asesor en relaciones públicas mediante el juego con los deseos e instintos. En este sentido, llama la atención el hecho de que, contrario a toda la literatura posterior sobre el fenómeno de la manipulación, el autor jamás hablase de *masa*.

comunicación para llevar a cabo las actividades propagandísticas; el valor de pertenencia al grupo como elemento de persuasión; etc<sup>299</sup>.

En cualquier caso, lo cierto es que, aun manteniéndose el modelo persuasivo de Bernays, los rasgos actuales del CSM procederían más directamente de la sofisticación mediática desarrollada a partir de la II Guerra Mundial. En esta tercera fase se darían una serie de circunstancias económicas, sociales y políticas muy especiales, derivadas de una sucesión de innovaciones científicas, rápidas además de profundas, y articuladas en torno a dos factores claves: la globalización y la tecnologización de la mayoría de las actividades humanas. Estos han sido de hecho los detonantes de una serie de giros culturales enfocados hacia el establecimiento de un nuevo momento histórico: de los totalitarismos a las democracias liberales, de las sociedades industriales a las posindustriales, de la modernidad a la posmodernidad, del imperialismo colonial al Imperio poscolonial, etc. Junto a todos ellos también la práctica del CSM pareciera haber sufrido, desde los años sesenta, un importante giro; en su caso, más que en otros, directamente impulsado por la cuestión de las *industrias culturales*. Como explicasen Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en su famoso ensayo sobre el tema ([1947b] 1998), se trataría de un tipo de sistema —o dispositivo— que, basado en la razón instrumental, tiene como objetivo la producción de artefactos estéticos como mercancías (idénticos en forma y contenido), los cuales son enviados a través de los medios masivos de comunicación a un público diseñado expresamente para recibir este tipo de productos<sup>300</sup>. Desde esta perspectiva, la producción serial no solo determinaría a partir de entonces los productos sino también los gustos y la capacidad imaginativa de la masa, de forma que lo cuantitativo pasaría a afectar a lo cualitativo. Un hecho que, en oposición a las reflexiones desarro-

---

<sup>299</sup> De entre sus libros destacan: *Cristalizando la opinión pública* ([1923] 1961), donde el autor presentaría por primera vez la importancia de las relaciones públicas como campo teórico y práctico; *Propaganda* ([1928] 2008), donde profundizaba en el concepto de opinión pública y creaba el concepto que da título a la obra para referirse directamente a las actividades de las relaciones públicas que intentan influir y modificar las conductas de los individuos; y *Relaciones Públicas* ([1917-1951] 1951), donde explicaba la historia de este campo desde su experiencia personal, deteniéndose en los métodos y principios esenciales a través del comentario de gran cantidad de aplicaciones (en el mundo empresarial, en cultura, sanidad, educación, administración pública, etc.).

<sup>300</sup> Más tarde Adorno refrendó su opinión en el breve ensayo *Resumen sobre la industria cultural* ([1963] 2008) y en múltiples fragmentos y pasajes de la *Teoría estética* (1970). Sobre la industria cultural afirmó en el primero de los textos: «En todos sus sectores fabrica de una manera más o menos planificada unos productos que están pensados para ser consumidos por las masas y que en buena medida determinan este consumo. Los diversos sectores tienen la misma estructura, o al menos encajan unos con otros. Conforman un sistema que no tiene hiatos. Esto sucede gracias a los medios actuales de la técnica y a la concentración de la economía y la administración» ([1963] 2008: 295).

lladas anteriormente por autores como Walter Benjamin ([1936] 2012), Bertolt Brecht (1984) o Rudolph Arnheim ([1936] 1980), en las que subsistía la posibilidad de usar los medios de comunicación como herramientas para la causa antifascista, era interpretado por Adorno y Horkheimer desde un pesimismo generalizado debido al dominio absoluto de lo que identificaban como un perfecto engranaje de dominación entre el poder político-económico y el sector de la industria cultural. Lo característico de esta sería, en efecto, su coherencia, su unidad y su capacidad de integrarlo todo en su seno; el propio ocio no sería sino el tiempo que el sistema cede a los trabajadores para que consuman lo que él mismo produce<sup>301</sup>.

El trasfondo de estas ideas puede encontrarse también en la posterior reflexión de Adorno sobre la televisión, que calificaría de «fenómeno psicodinámico», donde, a pesar de advertir de la necesidad de escapar de «la rígida división actual entre lo que suele llamarse arte “melenudo” y arte “de pelo corto”» (1954: 474), el autor terminaría con la exigencia de un esfuerzo «de naturaleza moral» ante tal invento<sup>302</sup>. Frente a esto, algo más tolerante se mostraría por ejemplo Raymond Williams, cuyo famoso trabajo *Television* ([1974] 2003) supondría un importante paso hacia la complejización de la dimensión política de la comunicación social. Pese a apoyarse en un materialismo marxista que le imposibilitaba profundizar en ciertas cuestiones, la obra destacaría en conjunto por dos motivos fundamentales: por un lado, por desarrollar la Teoría del Flujo, consistente en la idea de que la verdadera naturaleza de la televisión –como representa la práctica del *zapping*– es fluida antes que sistémica (debido a su característica mezcla de imágenes, géneros, narrativas, etc.); y, por otro, por ofrecer un tipo de sociología única del consumo televisivo. Una nueva lectura que, en cualquiera de los casos, no contradiría el hecho de que las industrias culturales, con la televisión como medio protagonis-

---

<sup>301</sup> «Lo que se resiste puede sobrevivir solo en la medida en que se integra. Una vez registrado en sus diferencias por la industria cultural, forma ya parte de esta como el reformador agrario del capitalismo. La rebelión que tiene en cuenta la realidad se convierte en la etiqueta de quien tiene una nueva idea que aportar a la industria» (Horkheimer y Adorno, [1947b] 1998: 176).

<sup>302</sup> Este aspecto obliga a confirmar que más que conseguir un pretendido enfoque sistémico de la realidad social, el análisis de la cultura de masas llevado a cabo por los autores de la Escuela de Frankfurt no dejó de ser una mera simplificación prejuiciosa de los fenómenos que la conforman. Una perspectiva ajena por a la complejidad de los sistemas productivos y de las relaciones entre estos y los diversos comportamientos de consumo, es decir, a las disposiciones perceptivas con que los individuos, en grupo pero también por separado, participan en los procesos comunicativos. Podría afirmarse a este respecto que las dos charlas de Pierre Bourdieu recogidas en el trabajo *Sobre la televisión* (1997), favorecidas por una mayor perspectiva sobre el asunto, sí que constituyen un análisis más preciso de la televisión.

ta<sup>303</sup>, resultan ser uno de los elementos que mejor revela el impacto de los media en la política y viceversa, causa última de todos aquellos espacios característicos de la sociedad de consumo donde se fabrica y tiene lugar el *espectáculo*.

En efecto, la metáfora del espectáculo fue la mejor manera que encontró Guy Debord de expresar la nueva dimensión de socialización creada por las industrias culturales. Según el autor, la mercancía y la representación habrían suplantado a la *verdadera* esencia de la vida social, y los medios de comunicación se habrían convertido en los nuevos instrumentos de dominación. En gran medida, su teoría sobre la «sociedad del espectáculo» consiste en una aplicación de las ideas de Marx sobre la mercancía como fetiche a la esfera de la comunicación mediática, incluyendo una ampliación del concepto de *alienación* a un ámbito que, por medio del disfraz de consumidor con que se vestiría según Debord al obrero, iría más allá de lo laboral. Inevitablemente, la conexión con el texto de Adorno y Horkheimer sobre la *industria cultural* resulta bastante clara en el sentido de que la *sociedad espectacular* plantea igualmente el establecimiento de una realidad basada en el control sobre el tiempo de ocio, ese ámbito ocupado por un tipo de consumo alienante del que se nutre directamente el sistema. Desde esta perspectiva, la lucha del obrero del primer capitalismo por conquistar el tiempo de ocio debiera convertirse ahora, según Debord, en una lucha por escapar de la forma alienante que ha adoptado el propio ocio<sup>304</sup>.

Cabe decir por ello que el espectáculo sería un dispositivo tautológico, autorreferencial, material, superficial, ornamental, especulativo, mundial, integral, un «exponente general de la racionalidad del sistema, y en cuanto sector económico puntero que elabora una multitud cada vez más creciente de imágenesobjetos, el espectáculo es la *principal producción* de la sociedad actual»; es, de hecho, «la economía que se desarrolla por

---

<sup>303</sup> «La paleotelevisión –como decía Debray– apuntaba a educar a una nación, la neo, a seducir a unos individuos» (1995: 72).

<sup>304</sup> «Debido al propio éxito de la producción separada, en cuanto producción de lo separado, la experiencia fundamental, que en las sociedades primitivas se hallaba ligada a un trabajo primordial, tiende a desplazarse, en el polo desarrollado del sistema, hacia el no-trabajo, hacia la inactividad. Pero esta inactividad no está en ningún sentido liberada de la actividad productiva: depende de ella, constituye una sumisión atenta y estupefacta a las necesidades y resultados de la producción; es, en cuanto tal, un producto de su racionalidad. No puede haber libertad fuera de la actividad, y en el marco del espectáculo toda actividad está negada, exactamente igual que la actividad real ha sido enteramente absorbida por la obra de edificación global de ese resultado. De modo que la actual “liberación del trabajo”, el aumento del tiempo de ocio, no es en modo alguno una liberación en el trabajo, ni una liberación del mundo conformado por ese trabajo. La actividad enajenada en el trabajo no puede nunca recuperarse mediante la sumisión a los resultados de ese mismo trabajo alienado» (Debord, [1967] 2010: 47-48).

sí sola» (Debord, [1967] 2010: 42). Razones por las cuales Fredric Jameson señalaría que el pluralismo posmoderno no era más que la «lógica cultural del capitalismo tardío» ([1984] 1995), en la medida en que se basa en gran parte en la búsqueda frenética de los placeres mundanos ofrecidos por el espectáculo<sup>305</sup>. El espectáculo, desde esta perspectiva, sería la causa y consecuencia de la sociedad de consumo, de una dinámica radical de producción de necesidades que habría suplantado toda posibilidad transmundana de salvación. «La realidad vivida –sentenciaba Debord– se halla materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y al mismo tiempo alberga en sí el orden espectacular, otorgándole su positiva adhesión. La realidad objetiva se presenta en sus dos dimensiones. Cada noción fijada de este modo no tiene más sentido que la transición a su opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual» ([1967] 2010: 40). El espectáculo se correspondería ni más ni menos que con una *falsa realidad*<sup>306</sup> cuya principal característica, como corroborase Jean Baudrillard a partir de su particular «crítica de la economía política del signo», sería su capacidad de sustituir a la propia *realidad real*<sup>307</sup>.

---

<sup>305</sup> A propósito de la posmodernidad, el propio Debord había aclarado ya que: «El espectáculo es heredero de toda la *debilidad* del proyecto filosófico occidental, que no consistió sino en una interpretación de la actividad humana dominada por las categorías del *ver*, al mismo tiempo que se apoyaba en el despliegue incesante de la precisa racionalidad técnica surgida de tal pensamiento. No es que realice la filosofía, es que “filosofiza” la realidad. Es la vida concreta de todo hombre la que se ha degradado al convertirse en un universo *especulativo*» ([1967] 2010: 43-44).

<sup>306</sup> «El espectáculo, entendido en su totalidad, es al mismo tiempo el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento del mundo real, una decoración sobreañadida. Es el núcleo del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares –información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones–, el espectáculo constituye el *modelo* actual de vida socialmente dominante. Es la omnipresente afirmación de una opción *ya efectuada* en la producción, y su consiguiente consumo» (Debord, [1967] 2010: 39).

<sup>307</sup> Podría decirse que para el autor, concretando de algún modo el análisis de Debord, la esfera comunicativa era el escenario paradigmático donde el signo había sido dotado de la peculiar función de ocultar la realidad. Fue en su primera obra original, *El sistema de los objetos* (1969), publicada con 39 años, donde asentó los cimientos sobre los que construiría a partir de entonces su personal corpus teórico. En líneas generales, lo que Baudrillard llevó allí a cabo fue la aplicación de algunos de los conceptos de la lingüística de Ferdinand de Saussure a las teorías políticas y económicas de Karl Marx para intentar describir las relaciones entre los sujetos y los objetos acontecidas dentro del sistema cultural moderno. Mientras que el valor de cambio habría supuesto una relación ritual y normativa, el nuevo *objeto-signo* traía consigo la eliminación de la ambigüedad del símbolo, cuya disolución lo haría infinitamente interpretable. Debido a la sustitución del *valor de uso* por la del *valor de cambio*, la única función de los nuevos *objetos-signo* consistiría en intentar adaptarse a un determinado sistema, donde entrarían a formar parte de todo tipo de combinaciones mediante un tipo de integración ideológica que capta a todos los objetos y cede al sujeto consumidor una capacidad irreal de elección y de formación de su propia identidad.

La novedosa «hiperrealidad», según explicase Baudrillard en algunos de sus ensayos más importantes, surgiría concretamente como resultado de la aglutinación de todos aquellos «pseudoacontecimientos» espectaculares por medio de un único mecanismo: la «seducción». Se trataba del fenómeno que vaciaba todo de contenido, no en un sentido banal, como «lubricación social», sino que «responde simple y llanamente a la ecología, y a la transición general del estadio de las energías duras al de la energía suave. Energía suave, seducción blanda. Lo social al nicho»; un tipo de fascinación erótica, insinuante, emocional, coqueta, difusa, servil, entregada, «revisada y corregida por la ideología del deseo» (Baudrillard, 1981: 163). En un sentido foucaultiano, el deseo era precisamente para Baudrillard producto de los dominados más que de los dominadores; el motivo, también foucaultiano, fue ese proceso de psicologización de las masas, tan bien descrito por Eva Illouz en sus trabajos ([1992] 2009, 2007), que dio lugar al paso de la *alienación* a la *seducción*, tan bien expresado a su manera por Deleuze y Guattari<sup>308</sup>, del desvío de la historia al desvío de los deseos individuales: «¡Pobres masas seducidas y manipuladas! Se les obligaba a soportar su dominación a fuerza de violencia, se les obliga a asumirla a fuerza de seducción» (Baudrillard, 1981: 163). La seducción está en todas partes porque el intercambio de signos se da en todos los rincones, sin dejar nada sin intercambiar en ninguno de ellos, es «la forma que le queda al lenguaje cuando ya no tiene nada que decir» (Baudrillard, 1981: 164). Un síntoma claro de esta situación sería por ejemplo la sexualización de todos los discursos, impregnando de *poder-seducción*, de *deseo*, todas las esferas de la realidad social: «metalenguaje degenerado de la seducción, mezclado con el metalenguaje degenerado de lo político, en todas partes operacional (...)» (Baudrillard, 1981: 166). «La importancia dada a la imagen – advertía Debray desde la perspectiva mediológica– ha reemplazado “el control-represión” por “el control-estimulación” (Foucault)» (1995: 35). En la era de la *seducción por la seducción*, cuando todo *entra por la vista*, cuando todo y todos seducen, no hay más que simulacro: «Ya no se trata de la seducción como pasión, sino de una de-

---

<sup>308</sup> Fueron Gilles Deleuze y Félix Guattari quienes demostraron en *El Antiedipo* ([1972] 1985) que el famoso triángulo edípico *padre-madre-hijo*, eje clave de la filosofía freudiana, era simplemente un mito, una estrategia más de poder. El auténtico motor del capitalismo era el deseo: «En verdad, *la producción social es tan sólo la propia producción deseante en condiciones determinadas*. Nosotros decimos que el campo social está inmediatamente recorrido por el deseo, que es su producto históricamente determinado, y que la libido no necesita ninguna mediación ni sublimación, ninguna operación psíquica, ninguna transformación, para cargar las fuerzas productivas y las relaciones de producción. *Sólo hay el deseo y lo social, y nada más*. Incluso las formas más represivas y más mortíferas de la reproducción social son producidas por el deseo, en la organización que se desprende de él bajo tal o cual condición» ([1972] 1985: 36).

manda de seducción. De una invocación de deseo y de cumplimiento del deseo en el lugar de las relaciones de poder, de saber, transferenciales o amorosas desfallecientes. ¿Dónde está la dialéctica del amo y el esclavo, cuándo el amo es seducido por el esclavo, cuándo el esclavo es seducido por el amo?» (Baudrillard, 1981: 164).

### 8.3.- Un régimen antirrepresivo

Lo que traería consigo el giro seductor característico de la tercera fase del CSM sería básicamente una transformación de las lógicas discursivas que hasta la segunda mitad del siglo XX habían venido configurando las relaciones de *poder-comunicación*. Aunque invisible a ojos legos, las nuevas lógicas, rastreadas simbólicamente por autores como Muntadas, quedan registradas en un *vector común de producción de sentido* (su compartición por un grupo de individuos es al fin y al cabo el primer requisito para su desarrollo), que suele referirse mediante términos como los de «episteme» (Foucault, [1969] 1979), «cultura política» o «matriz categorial» (Cabrera, 2001, 2002, 2010), «trasfondo» (Searle, 1997, 2001, 2010) o «discurso» (Van Dijk, 2005a, 2005b, 2008). Todos ellos aluden a un sistema básico de cognición social que determina el desarrollo lingüístico –por tanto comunicativo– de todo tipo de ideas compartidas por los miembros de un determinado grupo<sup>309</sup>. Sin embargo, la constitución de tal sistema solo puede ser comprendida atendiendo a aquello aún más general que inspira el desarrollo de su trama y que, como advertiera Foucault, constituye el marco específico en que se desarrollan los dispositivos, prácticas en las que los discursos confluyen con las relaciones de poder: el «régimen de verdad». Este es el factor que otorga sentido a la integración de todo tipo de relaciones y que, como proponían Félix Guattari y Suely Rolnik, podría ser identificado en la actualidad bajo la fórmula «Capitalismo Mundial Integrado» (2006: 213), *integrado* hasta tal punto que, no solo reúne todo los modelos productivos capita-

---

<sup>309</sup> Miguel Ángel Cabrera definía el *discurso* con estas palabras: «El cuerpo coherente de categorías mediante el cual, en una situación histórica dada, los individuos aprehenden y conceptualizan la realidad y, en particular, la realidad social) y en función del cual desarrollan su práctica. Dicho de otro modo, un discurso es una rejilla conceptual de visibilidad, especificación y clasificación mediante la cual los individuos dotan de significado al contexto social y confieren sentido a su relación con él, mediante el cual se conciben y conforman a sí mismos como sujetos y agentes y mediante el cual, en consecuencia, regulan su práctica social» (2001: 51).

listas en uno solo, sino que, al igual que las religiones, está perfectamente instalado en las conciencias individuales de prácticamente todos los individuos. Como si los dispositivos propaganísticos, industrial-culturales, espectaculares o hiperrealizadores, de hubieran hecho tan potentes mediante la fusión entre ellos mismos que se hubiesen instalado como un verdadero régimen de verdad.

Esta es precisamente la racionalidad específica que conocemos como neoliberalismo, cuya aparición habría que ubicarla en paralelo, no solo a los gobiernos de Margaret Thatcher y Ronald Reagan, sino sobre todo al momento del fin de las ideologías, la posmodernidad, intuido ya en cierto modo por el propio Debord al afirmar que en «la producción económica autonomizada bajo la forma del espectáculo (...), se confunden prácticamente la realidad social y la ideología que ha conseguido troquelar íntegramente lo real de acuerdo con su modelo» (Debord, [1967] 2010: 171)<sup>310</sup>. Una fusión que supondría, en efecto, la desaparición tanto de la ideología como de la sociedad y, como alternativa, el surgimiento de un movimiento de impronta verdaderamente religiosa:

El espectáculo mantiene la inconsciencia acerca de la transformación práctica de las condiciones de existencia. Es su propio producto, y es él mismo quien establece sus reglas: es algo pseudosagrado. Exhibe lo que él mismo es: el poder separado se desarrolla por sí solo gracias al aumento de la productividad por medio del incesante refinamiento de la división del trabajo como parcelación de los gestos, dominados ahora por el movimiento independiente de las máquinas y trabajando para un mercado ampliado. Toda comunidad y todo sentido crítico quedan disueltos en este movimiento en el cual las fuerzas que han conseguido acrecentarse se separan y no pueden volver a recuperarse (Debord, [1967] 2010: 46-47).

Se trataría, desde la perspectiva de Marc Augé, de la verdadera «cosmotecnología» de nuestro tiempo:

---

<sup>310</sup> «De ahí la omnipresencia en la izquierda, del lenguaje de la “cooptación”; pero se trata de un lenguaje que suministra una base teórica muy inadecuada para comprender una situación en la cual todo el mundo, de una forma u otra, tiene la oscura sospecha de que no solamente las formas contraculturales, puntuales y locales, de guerra de guerrillas o resistencia cultural, sino incluso las intervenciones abiertamente políticas –sea el caso de The Clash–, se encuentran-secretamente desarmadas y reabsorbidas por un sistema del cual ellas mismas pueden considerarse como partes, puesto que son incapaces de mantener frente a él la más mínima distancia» (Jameson, [1984] 1995: 108).

Las tecnologías de la comunicación funcionan, a fin de cuentas, como una «cosmotecnología» que da cuenta de todo lo que puede pasar, como cualquier otra cosmología elaborada desde el principio de los tiempos, pero que, a diferencia de las otras cosmologías, es capaz de explicar los acontecimientos que ella misma fabrica. No existe ningún acontecimiento a menos que se mediatice. La cosmotecnología es autorreferencial (2011: 295).

En esta línea, como apuntaba Emilio Rosales, cabría subrayar que «la ideología del medio (...) está expresada en la insistencia en que no hay nada fijo en esas Normas: su criterio de valor y de gusto es el beneficio, la máxima rentabilización» (2002: 197). Por ello precisamente el neoliberalismo, la ideología triunfante (Fukuyama, 1989, 1992), es mucho más que una ideología: es la nueva religión y la nueva cosmología, y, como tal, su objetivo no es otro que el control de la dimensión espiritual del individuo mediante su estatuto de discurso consensuado y compartido por dominantes y dominados. La ausencia de unas normas fijas para la confrontación dan lugar a un sistema de significación en el que dominación y resistencia poseen las mismas condiciones de posibilidad: «Frente a la presunción de Marx –decía Byung-Chul Han, no es posible superar la contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones productivas mediante una revolución comunista. Es *insuperable*. El capitalismo, precisamente por esta condición intrínseca de carácter permanente, escapa hacia el futuro. De este modo, el capitalismo industrial muta en neoliberalismo o capitalismo financiero con modos de producción posindustriales, inmateriales, en lugar de trocarse en comunismo» (2014c: 16). Las fuerzas productivas neoliberales no entran en contradicción con las relaciones de poder dominantes, ambas van de la mano, y precisamente por ello la lucha del proletariado contra la burguesía ya no tiene razón de ser. Tampoco la ilusionante «multitud» de Michael Hardt y Antonio Negri (2004), entendida como sucesora del concepto clásico de *proletariado*, como única fórmula capaz de hacer frente al régimen de verdad religioso e *imperial*. Por todo ello resulta cada vez más complicado establecer una línea firme entre la burguesía y el proletariado, por ello tanto la demagogia como la reacción contra la demagogia están dejando de surtir efecto, por ello la pervivencia de los mismos modos de hacer a pesar de la crisis de representatividad y de legitimación política –por grave que esta sea–, por ello, en definitiva, la ausencia de una contraideología. Este es el pun-

to de partida desde el que autores como Han, cuyas ideas resultan bastante sugerentes en relación a este asunto, han caracterizado el régimen de verdad neoliberal.

En primer lugar, el neoliberalismo determina una doble condición del ciudadano, la de *consumidor* y la de *empresario*. Lo primero referiría su pasividad, que demuestra especialmente a la hora de votar en las urnas, pero también su incapacidad de pensar en colectivo y una pobre personalidad crítica, limitada a las mercancías y los servicios que le desagradan. Lo segundo tendría que ver directamente con la eliminación de la clase trabajadora: «Hoy cada uno es un *trabajador que se explota a sí mismo en su propia empresa*. Cada uno es amo y esclavo en una persona» (Han, 2014c: 17). Esa lucha contra uno mismo, esa autoexplotación, es precisamente lo que hace imposible la lucha de clases, ambas son incompatibles. Hoy día, la *autoproducción ilimitada* es lo que verdaderamente ilusiona, no la prole (es decir, los hijos como única posesión, que era lo que en origen dio sentido al proletariado). En segundo lugar, el neoliberalismo es el régimen de verdad de aquellas sociedades dominadas por una economía de supervivencia, un orden social en el que el amor desinteresado por los demás es un valor escaso. En vez de este, lo que predomina es el interés por saciar unas necesidades limitadas que los individuos creen como propias, pero que en realidad son impuestas por el régimen de verdad. Esta es la causa por la cual los ciudadanos se encaminan hacia la «nuda vida» (Agamben, [1998] 2010), la propia de un esclavo: sin carácter social, sin contradicciones, sin vivacidad. «El *superviviente* –decía Han– equivale al *no muerto*, que está demasiado muerto para *vivir* y demasiado vivo para *morir*» (2014a: 44).

En tercer y último lugar, lo cierto es que, dadas las circunstancias anteriores, queda bastante claro que la verdadera materia prima del régimen de verdad neoliberal no son los recursos naturales, sino las emociones del individuo, de cuyo estado depende directamente su rendimiento. Llegado a cierto nivel de productividad, la racionalidad disciplinaria se convierte en un obstáculo y la emocionalidad, en cambio, es celebrada como expresión de la subjetividad libre. La idea de libertad y su correspondiente sentimiento constituyen, de hecho, el anzuelo que sirve a los intereses del capitalismo posindustrial, dentro del cual existen variantes como el *informacional* (Castells, [1996] 2005), el *cognitivo* (VV. AA., 2004d; Fumagalli, 2010) o el *emocional* propiamente dicho (García Ferrer, 2015). Todos ellos deben su éxito a la interacción comunicativa propia de la sociedad de la información, a través de cuyos canales las emociones fluyen mucho más rápido que la racionalidad industrial. Concretamente, la emocionalización de los proce-

sos productivos, como explicaba Illouz, habría comenzado con la introducción del discurso freudiano en las empresas norteamericanas a principios del siglo XX y el consiguiente desarrollo del «*homo sentimental*» (2007), si bien ha sido en las últimas décadas cuando las emociones, infinitas y superadoras del valor de uso, han llegado a sustituir a los propios objetos de consumo (hoy día a nadie le sorprende que le regalen la *experiencia* de un viaje, una cena o un musical, por ejemplo). Los departamentos de recursos humanos se expanden y diversifican, surgen *coaches* para ayudar al desarrollo emocional de los *trabajadores-empresarios*, el «capital humano» es ya el elemento fundamental en cualquier negocio. Por esto precisamente la sociedad civil, según comentaba Debray: «En la práctica, ya no designa la producción anónima de las riquezas (bienes y servicios), sino la reproducción individual de las notoriedades» (1995: 54).

Todo ello desemboca en una única conclusión: el régimen neoliberal no es meramente represivo sino represivo y antirrepresivo al mismo tiempo. Y lo es por la sencilla razón de que los individuos, seguros de que son libres porque así los considera el sistema (el cual les ofrece constantemente la oportunidad de elegir *con libertad* a lo largo de sus vidas), piensan que los únicos responsables de sus fracasos, de su falta de rendimiento, de sus vergüenzas ante el resto, son ellos mismos. Mientras que en un régimen de explotación ajena existe la posibilidad de que los explotados se revelen contra el sistema que los explota, en el régimen neoliberal esto no puede ocurrir porque no hay relaciones de dominación represivas, sino, más específicamente, *autorrepresivas*. El único dominador es uno mismo: «Esta autoagresividad –sentenciaba Han– no convierte al explotado en revolucionario, sino en depresivo» (2014c: 18). Las emociones anteceden a las acciones y por eso ha sido siempre importante tener un dominio real sobre ellas, no solo aparente. Esta es la verdadera disputa que caracteriza hoy al nuevo paradigma productivo, y que ha sido retratada a la perfección por David Le Breton en su ensayo *Desaparecer de sí: Una tentación contemporánea* (2016), en el que merece la pena detenerse un momento. Para el autor, el punto de partida es el siguiente: «En una sociedad en la que se imponen la flexibilidad, la urgencia, la velocidad, la competitividad, la eficacia, etcétera, el ser uno mismo no se produce de forma natural, en la medida en que hace falta en todo momento estar en el mundo, adaptarse a las circunstancias, asumir su autonomía, estar a la altura». Podría decirse, de hecho, que el «peso de la individualización», de ser uno mismo –y además *tener que* mostrarse como tal en cada momento–, es la nueva *fuerza de trabajo* ilimitada. «Ya no es suficiente con nacer o crecer –

continuaba Le Breton—, ahora es necesario estar constantemente en construcción, permanecer movilizado, dar un sentido a la vida, fundamentar las acciones sobre unos valores» (2016: 34). Se nos exige renovarnos, ser creativos y originales, ser la autoridad de nosotros mismos, Y, frente a todo ello, el compromiso con el otro ha dejado de ser un imperativo para convertirse en algo opcional: «Cotidianamente, la mayoría de las relaciones no exigen compromiso; la televisión, internet, los chats y los foros, o el teléfono móvil son formas de estar sin estar y de liberarse de una relación con solo apagar la pantalla» (2016: 45).

De entre sus consecuencias: la depresión, la impersonalización y, sobre todo, como bien señalaba Le Breton, deteniéndose en su estudio, la búsqueda de lo que denominaba la «blancura», esto es, de todo aquel momento de aislamiento voluntario, de suspensión de la realidad, de espera, de reservarse, de no tomar partido, una suerte de postura zen de desapego cuyo paradójico fin no es otro que el de pasar de ser *una persona* a *ser persona*. En palabras del autor: «Ante los movimientos de un mundo que ya no es capaz de seguir, [el individuo] reivindica un derecho a la abstención, al silencio, a la supresión, al retiro. Vivir a la escala de la vida en común es para él una exigencia demasiado insaciable» (Le Breton, 2016: 46). Frente al DIY, al credencialismo, a la preocupación por la imagen personal, actividades como la lectura, la meditación, la escucha, conducir, caminar, e incluso el trabajo repetitivo, se han convertido en codiciadas oportunidades para hacer desaparecer el yo. Personas que ya no desean comunicarse, ni intercambiar nada, ni proyectarse en el tiempo ni tampoco participar en la vida pública, individuos que no tienen nada que ofrecer, encuentran en ellas las mejores técnicas para mantener el control sobre la propia existencia. El nuevo control social, desde esta novedosa perspectiva, no es social sino *individual*, ni tampoco implica control, sino *autocontrol*:

Cada uno se convierte en su propio amo y deja de tener que rendir cuentas a nadie más que a sí mismo. La ruptura de ese vínculo social aísla a cada individuo y lo enfrenta a su libertad, al disfrute de su autonomía o, al contrario, a su sentimiento de insuficiencia, a su fracaso personal. El individuo que carece de recursos internos sólidos para adaptarse a los acontecimientos y dotarlos de valor y de sentido, que no tiene suficiente confianza en sí mismo, se siente tanto más vulnerable y debe sostenerse por sí solo, ya que su comunidad no lo va a hacer (Le Breton, 2016: 56).

El chocante panorama descrito recientemente por Le Breton se corresponde pues con un nuevo modelo diametralmente opuesto a los dos esquemas que Foucault identificase en *Defender la sociedad*: por un lado, el esquema jurídico *contrato-opresión* y, por otro, el de la *guerra-dominación*, desplegados, en cualquiera de los casos, en clave relacional. El neoliberalismo parece haber tomado el relevo del cristianismo como aquel régimen de verdad donde confluían prácticas tanto de masificación como de individualización. Desde la perspectiva de la microfísica del poder, la clave ahora residiría pues en saber identificar las verdaderas técnicas y tecnologías que, en plena crisis incluso del tipo de seducción propia de la sociedad de consumo, subyacen hoy al peculiar ejercicio individualizador del CSM.

#### **8.4.- Psicopolítica y transmodernidad**

El panóptico digital no es ninguna sociedad biopolítica disciplinaria, sino una sociedad psicopolítica de la transparencia. Y en el lugar del biopoder se introduce el *psicopoder*. La psicopolítica, con ayuda de la vigilancia digital, está en condiciones de leer pensamientos y de controlarlos. La vigilancia digital se desprende de la óptica del *Big Brother*, no fiable, ineficiente, perspectivista. Y es tan eficiente porque *carece de perspectiva*. La biopolítica no permite ninguna intervención sutil en la dimensión psíquica de los hombres. En cambio, el psicopoder está en condiciones de intervenir en los procesos psicológicos (Han, 2014b: 106).

La posible o imposible caracterización de las estrategias del CSM en la actualidad depende directamente de la crisis del tipo de poder soberano devenida por el contexto global y tecnológico, reveladora de una serie de conflictos desarrollados entre un ejercicio absolutista y la apariencia de un sistema democrático, entre unas relaciones de *saber-poder* y otras de *poder-comunicación*, entre un poder que se impone y un poder que seduce, entre la represión y la antirrepresión. Se trata de una serie de transformaciones en proceso que parecen estar configurando un nuevo modelo de poder y una nueva etapa cultural. La primera de ellas estaría directamente relacionado con la importancia de la emocionalidad dentro del régimen neoliberal. Según los teóricos del «Imperio», la cues-

ción del ejercicio del biopoder contenía en Foucault una debilidad epistemológica que tenía que ver con lo que consideraban una suerte de limitación estructuralista ([2000] 2005: 46). Ni siquiera el propio autor francés, como demostrase en sus lecciones de 1978-1979, tenía del todo claro a finales de los setenta que biopolítica y población, en tanto que categorías básicas de la sociedad disciplinaria, fuesen adecuadas para analizar el incipiente régimen neoliberal: «Les aseguro –diría– que, pese a todo, en un comienzo tuve en verdad la intención de hablarles de biopolítica, pero después, como las cosas son lo que son, resulta que terminé por hablarles extensamente –demasiado extensamente, tal vez– del neoliberalismo» ([1979] 2007: 217). Una vez más cabe lamentar, como hiciera Giorgio Agamben en su introducción a *Homo Sacer*, la temprana muerte del autor: «La muerte impidió a Foucault desarrollar todas las implicaciones del concepto de bio-política y también mostrar en qué sentido habría podido profundizar posteriormente la investigación sobre ella» ([1998] 2010: 13)<sup>311</sup>; le privó, incluso, de la posibilidad de abandonar tal concepto. En esta misma línea, Bernard Stiegler también reconocía que las ideas foucaultianas sobre el poder precisaban de cierta revisión: «Tengo la impresión de que el biopoder que Foucault ha descrito convincentemente en un sentido histórico y geográfico, es decir, principalmente teniendo en cuenta Europa, no es el mismo poder que marca nuestra época presente» (citado por Han, 2014c: 23). Según el autor, serían concretamente las «psicotecnologías del psicopoder» o la «industrias de programas telecráticas» las últimas encargadas de condicionar la realidad social de los individuos.

En todo caso, lo cierto es que las limitaciones naturales del pensamiento de Foucault habrían sido superadas en cierto sentido por la visión desmitificadora de Deleuze y Guattari relativas a la producción del ser social, mediante la idea de que las máquinas sociales producen creativa y *afectivamente* los objetos y los sujetos del mundo (aunque tan solo lleguen a articular estos de forma caótica). Este, según Hardt y Negri, sería precisamente uno de los tres factores claves (junto con el trabajo comunicativo en red, por un lado, y el trabajo interactivo del análisis simbólico y la resolución de problemas, por otro) del particular tipo de trabajo inmaterial y somático característico de la economía contemporánea ([2000] 2005: 51). Desde la novedosa perspectiva de Deleuze y Guattari, el poder único e indivisible del Estado soberano habría sido relegado a un segundo

---

<sup>311</sup> Según Han, tampoco el análisis de la dominación de Agamben proporciona acceso alguno a las técnicas de poder del régimen neoliberal: «Los actuales *homines sacri* ya no son los excluidos, sino los *incluidos en el sistema*» (2014c: 41).

plano; incluso el poder disciplinario, como ya diagnosticase Deleuze en su célebre *Post-scriptum* ([1990b] 2006), también pareciera haber sufrido la misma suerte debido a una crisis general de los dispositivos de reclusión. El carácter relativamente cerrado y rígido de ambos modelos –sobre todo del primero–, enfocados al fin y al cabo hacia la explotación ajena, sería, en efecto, totalmente incompatible con las nuevas formas de producción inmatriciales y en red propias del régimen neoliberal.

Han no dudaba en recuperar las metáforas zoológicas propuestas por Deleuze para caracterizar un tipo de poder y otro: el «topo», animal trabajador y sometido a los espacios cerrados, y la «serpiente», animal empresario que delimitaría su espacio a partir de su movimiento (2014c: 31-33). Una manera de expresar asimismo el tránsito «del sujeto al proyecto», que en todo caso no habría supuesto la adopción de una forma de vida completamente distinta, sino, ante todo, un aumento de la productividad social. El recorrido de influencia del poder sobre la vida, comenzado con el biopoder anatomopolítico y biopolítico, reflejo del tránsito del interés por el cuerpo al interés por la mente desarrollado a partir del siglo XVII, habría desembocado así en un nuevo ejercicio de poder interesado más bien por la psique: la Psicopolítica. Frente al poder de muerte y al poder de administrar la vida, esta nueva modalidad reuniría las únicas técnicas capaces de penetrar más allá del cuerpo –provocando la muerte– y del intelecto, de manipular, como precisa el régimen neoliberal, las emociones de los individuos. El giro seductor mediante el cual el cuerpo habría pasado de ser el objeto central del dispositivo a difuminarse en los signos vacíos de la sociedad de consumo, culmina así con la conquista de la psique por el capitalismo neoliberal. Un proceso en el que la televisión ha desempeñado un papel determinante, encuentra su momento más importante en la penetración actual de las NTICs en todos los aspectos y objetos de la vida cotidiana. En el nuevo contexto tecnocrático, dispositivos como el *Big Data* constituyen, frente a técnicas como las de la estadística o la demografía, que tan solo permiten desarrollar teorías para controlar desde fuera a los individuos (procreación, mortalidad, salud, etc.), instrumentos óptimos para retratar y predecir directamente, gracias a las ingentes cantidades de datos que manejan –las cuales parecen hablar por sí solas–, los posibles comportamientos e intenciones personales. Gracias a estos niveles de precisión, la seducción, entendida como tecnología de *poder-comunicación*, parece haber mutado en una nueva forma mucho más radical, sofisticada y proteiforme, en un dispositivo de dispositivos que, apostando por

una inversión de las lógicas represivas, alimenta la capacidad totalizante del régimen neoliberal.

La psicopolítica neoliberal está dominada por la positividad. En lugar de operar con amenazas, opera con estímulos positivos. No emplea la «medicina amarga», sino el me gusta. Lisonjea al alma en lugar de sacudirla y paralizarla mediante shocks. La seduce en lugar de oponerse a ella. Le toma la delantera. Con mucha atención toma nota de los anhelos, las necesidades y los deseos, en lugar de «desimpregnarlos». Con la ayuda de pronósticos, se anticipa a las acciones, incluso actúa antes que ellas en lugar de entorpecerlas. La psicopolítica neoliberal es una política inteligente que busca agradar en lugar de someter (Han, 2014c: 57).

Este fragmento, complementario del otro citado al comienzo de este epígrafe, resulta especialmente atractivo por sintetizar algunos de los que, según Han, serían los rasgos definitorios de la novedosa «psicopolítica», consumación a la vez que superación de los modelos represivos, disciplinarios y de control predominantes hasta el momento. Las obras más célebres del autor surcoreano subrayan las múltiples posibilidades brindadas por los medios digitales al régimen neoliberal, condicionantes genuinos del nuevo tipo de poder que este alimenta, así como de la aparición de nuevos síntomas como el agotamiento, la depresión y el síndrome del *burnout*, sin duda muy presentes en las sociedades actuales. Por un lado, la figura explicativa por excelencia sería la del «panóptico digital», cuya peculiaridad «consiste en que comienza a desaparecer la diferencia entre el Big Brother y los habitantes. Aquí cada uno observa y vigila al otro. No solo nos vigila el servicio secreto del Estado. Empresas como Facebook y Google trabajan ellas mismas como servicios secretos» (2014b: 101). Por otro, de entre los rasgos del «psicopoder», muchos de ellos perfeccionamientos de los propios del biopoder (asimétrico, inconsciente, invisible, productivo, vigilante...), cabría destacar específicamente los siguientes: afirmativo, agradable, amable, antirrepresivo, complaciente, desinhibido, emocional, estimulante, facilitador, flexible hipercomunicativo, inteligente, motivador, optimizador, participativo, permisivo, positivo, psíquico, rizomático, seductor, sutil, transparente... Por todo ello Han, conectando con el carácter antirrepresivo del régimen de verdad neoliberal señalado anteriormente, mantenía que: «Los habitantes del panóptico digital no son prisioneros. Ellos viven en la ilusión de la libertad. (...) La propia

explotación es más eficiente que la explotación ajena, porque va unida al sentimiento de libertad» (2014b: 100); y, en otra parte: «El neoliberalismo es el *capitalismo del me gusta*» (2014c: 30). Es decir, que el objetivo de las técnicas y tecnologías de poder neoliberales no pretenden hacer efectiva la imposición de una orden contra la voluntad del individuo, sino, al contrario, asegurar que este actúe de tal manera que reproduzca por sí mismo una práctica de dominación que, paradójicamente, no se diferencia en nada de una práctica de liberación.

En cualquier caso –cabría insistir en ello–, la modalidad del *psicopoder*, aunque en efecto la más novedosa y relevante, no sería sino una más de las modalidades de poder coexistentes en el momento cultural, como el actual, que por supuesto ya ha sido bautizado desde la perspectiva filosófica: la «transmodernidad». Según Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Magda<sup>312</sup>, este segundo concepto a destacar iría referido a un período posterior a la posmodernidad cultural, por tanto a la propia actualidad, el cual, no obstante, constituiría algo así como un entramado de paradigmas culturales conectados entre sí: «Su clave no es el post, la ruptura, sino la transubstanciación vasocomunicada de los paradigmas» (2004: 9); y más adelante: «Lo post era *fin de siècle*, lo trans es nuevo milenio. Se constata la confluencia de corrientes, la coexistencia de diversos grados de desarrollo cultural y social: premoderno, moderno, postmoderno, el carácter transnacional y postradicional de nuestro presente, se requiere un multifocalismo, y en todos los casos una voluntad de futuro» (2004: 15). En concreto, la transmodernidad representaría la cultura compleja del presente al recoger, por un lado, los retos aún abiertos de esa modernidad «inacabada», como diría Habermas, (por ejemplo, en cuanto a la justicia social o a la autonomía y libertad del sujeto) y, por otro, al aceptar las críticas posmodernas. De lo que se trataría sería pues de asumir una postura pragmática, no determinista, ya que lo que subsiste siempre en el planteamiento transmoderno es un rechazo hacia cualquier tipo de teleología del progreso racional, y, al contrario, la defensa de unos valores de carácter público no universales pero universalizables que, según Rodríguez Magda, encontrarían su motivación en un constante esfuerzo teórico por crear paradigmas conceptuales flexibles que posibiliten el incremento del bienestar social e individual. La trans-

---

<sup>312</sup> En su trabajo *Transmodernidad* (2004), la autora afirmaba que dicho concepto, del que se consideraba su creadora, había surgido en una conversación de ella con Jean Baudrillard. En concreto, el concepto de *transmodernidad* ya había sido presentado por Rodríguez Magda en sus obras *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna* (1989) y el *Modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post* (1997), si bien no fue sino en la obra citada donde fue desarrollado por completo y de un modo más específico.

modernidad conllevaría así un nuevo tipo de racionalidad que podría ser calificada como *de total aplicabilidad a cada contexto*, siendo un modelo global de comprensión que, más allá del estatismo de las esencias, remitiría a los flujos, a las redes y al dinamismo característico de la realidad social, dando cuenta de ellos de la manera más próxima posible. Como es bien sabido, a partir de este tipo de metáforas ya han escrito en realidad muchos autores (Morin, Bauman, Deleuze y Guattari, etc.) para llamar precisamente la atención sobre la ontología difusa desde la que debe pensarse cualquier contexto. Así lo hacía también Rodríguez Magda, aludiendo, esta vez centrándose en lo social, al concepto de «multicronía»:

En cuanto paradigma social, lo trans nos habla de la coexistencia de tendencias heterogéneas, la pervivencia de secuencias temporales multicrónicas, de la ruptura de la historia como proceso unitario, distorsión de los agentes sociales clásicos, circulando los individuos en múltiples y contradictorias actuaciones e identidades de incidencia diversa en el cambio social. Históricamente nos hallamos, pues, en una multicronía. El pluralismo, la complejidad y la hibridación serían sus características (2004: 16-17).

Una disposición en red y horizontal que de manera automática anularía el esquema piramidal con el que tradicionalmente se ha representado la estructura de las sociedades, haciendo desaparecer su cúpula, es decir, haciendo evidente y factible la posibilidad de acabar con el tipo de poder soberano característico de la modernidad. Un poder que, en un mundo tecnológicamente globalizado, aunque no culturalmente «convergente» —quizá, en el sentido de Jenkins (2008), tan solo de manera puntual—, sino más bien *divergente*, podría verse en último término como el causante de las crisis fronterizas que acontecen hoy entre los países, así como de la conversión de lo local en *translocal* o *glocal*. En este sentido, frente al multiculturalismo posmoderno, la transmodernidad ofrecería un panorama transcultural que reuniría en su seno tanto el impulso cosmopolita como las presencias locales más aparentemente insignificantes. Todo ello nos llevaría al asunto de fondo del trabajo de Rodríguez Magda: la ética. Una dimensión que, en palabras de la autora, «no puede confundirse con un recetario para obtener la felicidad, debe entenderse como un proceso largo de distanciamiento, reflexión, evaluación, y elección autónoma que nos cumple como seres humanos» (2004: 143). Una concepción a la que habría contribuido, por paradójico que pudiera resultar, el propio régimen neo-

liberal, en la medida en que, como decía Rodríguez Magda, la ética es sobre todo un «derecho a consumir, a incorporar a mi desarrollo personal, un valor añadido con el que diseño mi autoimagen de ciudadano culto, solidario, marca de un cierto estatus que completa el éxito social» (2004: 144), tratándose por ello de un elemento de *autorrealización* reconocido como tal. Desde esta perspectiva, lo que plantea la transmodernidad no es sino una aceptación de la realidad social tal y como es constituida, sin someterla a un proceso crítico como tal, sino asumiendo la frivolidad estética que da a los individuos su forma como *actores-red*, que establece y moldea unos estilos de vida caracterizados por el disfrute de una sofisticada autoimagen seductora a ojos del resto. Como si la disolución de la artisticidad expresada en la perspectiva transestética hubiese sustituido la sacralidad de las obras de arte por la sacralidad de la *autoimagen*. Este ha sido después de todo el legado de la posmodernidad en el plano del individuo; con ella se ha comprendido que esa *mirada del otro* no solo implica una determinada tensión política externa, sino también la conciencia de ser vistos, desarrollando por tanto la capacidad interna de querer ser mostrados como queremos que nos vean (así lo ejemplifica muy bien hoy el fenómeno del *selfie*). Un fenómeno que, como contemplaba Debray, tiene sus repercusiones en el ámbito de la política:

La especie tiene un punto en común: la mirada egotista (que la unifica al mismo tiempo que la divide, pero el principio de su competencia interna le es al menos común). Mirada de uno mismo sobre los otros (soy el centro del mundo, que me rindan este homenaje). Mirada de los otros sobre uno mismo (¿qué sería yo sin todos ellos?). Quien concentra las miradas concentra los sufragios. El ego privado de cada uno se constituye y se mide por la mirada que el público le dirige: defecto ancestral del comediante, “histrión” diplomado y “comicastro” perdonado, que las redes de transmisión han hinchado en megalomanía muy corriente y extendido mucho más allá de las profesiones del espectáculo. La comunidad de los egos sin proyecto común, llevada al paroxismo en el *show-biz* y el *top-media*, tiene influencia en el Estado *patchwork* (1995: 53).

Qué duda cabe de que todo ello se apoya en cuestiones económicas tales como: la democratización y el acceso a la tecnología, la desmaterialización de las mercancías propia de una sociedad posindustrial (donde las mercancías se han desmaterializado), la velocidad de las transformaciones sociales, la búsqueda de la autosuficiencia mediante

la externalización de los servicios, la producción masiva y el consumo a la carta, etc. «La foto en pequeña escala –comentaba Debray–, la tele más ampliamente, tuvieron el mérito social de democratizar el narcisismo, no hace mucho reservado a quienes tenían suficiente dinero para encargar un cuadro (que, por añadidura, permanecía en la familia y no circulaba)» (1995: 117). Podría decirse a este respecto que la transmodernidad no encarna precisamente la nostalgia romántica, sino más bien la conciencia de que una vez ha triunfado la «hiperrealidad», ese escenario donde no existe original tras la copia, volviendo a Baudrillard, no habría vuelta atrás posible. Así lo sintetizaba a la perfección Rodríguez Magda:

El hiperrealismo transmoderno no es el mundo feliz, sino la distorsión estrambótica, evidencia de la ficción quejumbrosa que siempre fueron nuestros anhelos. (...) Necesitábamos el éxtasis de la simulación (Baudrillard) para saber hasta qué punto la cultura ha sido un deambular entre simulacros, necesitábamos de la euforia de los ciberexpertos y la mercadotecnia explicándonos qué es el mundo para saber que nuestra resistencia a la estupididad tiene un límite, el que nos torna tráficos, sabios y humanos (2004: 154).

En estas tesisuras, resulta ya evidente que, lo que de verdad sorprende de la transmodernidad no es sino su mirada frontal al vacío, a la ausencia. La posibilidad de constatar que todo ha sido siempre signo, de que la realidad social es una ficción que es *como es* del mismo modo que podría ser de una forma completamente distinta. De ahí, obviamente, la importancia de la imagen en la actualidad, del hecho de otorgar incluso más importancia a las imágenes que al plano físico real. La perspectiva transmoderna defiende que en principio no hay nada malo en ello, sino que se debe ser «integrado» antes que «apocalípticos», utilizando los términos que pusiera en juego Umberto Eco hace ya algunas décadas, siempre y cuando se someta esta circunstancia a un pensamiento de tipo complejo que vuelva plenamente humano al individuo. De un modo quizá inconsciente, el descrédito del paradigma científico racionalista, la pérdida de la fe en la religión cristiana (al menos en el contexto europeo) y, como alternativa a ello, el impulso de la espiritualidad por diversos caminos, empujan a reconocer la idea de que no existe un mundo original más allá del mundo artificial que hemos creado y nos hemos creído. El hecho de constatar la dificultad de otorgar significado a algo sin que tal significado exista previamente en una realidad externa, es decir, el que todo sea copia, es

posiblemente el hecho que genera más incertidumbre. Las prácticas del «cuidado de sí» deberán sintonizar con la idea, presente en muchas culturas milenarias –algunas de las cuales son hoy parcial o completamente olvidadas–, de que lo único que acontece es el cambio, la fugacidad, instantáneas fotográficas que, sumadas, conforman la realidad social que transmitimos de generación en generación.

### **8.5.- Internet y la imposibilidad del CSM**

Gracias al desarrollo o perfeccionamiento de diversos aparatos electrónicos que permiten su acceso (ordenadores portátiles, smartphones, tablets, etc.), Internet se ha consolidado hoy como el ámbito de socialización por excelencia, por ende, también como el principal objeto de interés de cara al ejercicio de poder, tanto para la represión como para la resistencia. Por ello el estado actual del CSM depende necesariamente de Internet como medio. Se trata, de hecho, del elemento que ha llevado al CSM a su culminación neoliberal, momento en que los condicionantes antirrepresivos le han permitido instalarse en las propias psiques individuales, donde solo se opera en términos de emocionalidad. Internet ha sido la estructura que ha conseguido cohesionar todos los factores vistos hasta el momento en torno a una misma práctica que parece haber desplazado, aún sin sustituirla, a las prácticas convencionales del CSM. Una reubicación de todos estos factores en el contexto mediológico actual permitiría confirmar tal hipótesis. De entrada, Internet hace posible un transporte de las emociones instantáneo, por lo que en este sentido resulta mucho más efectivo que la comunicación analógica. El propio hecho de que los agentes receptores tengan la posibilidad de crear sus propias informaciones trae consigo, no solo un aumento exponencial de las mismas, sino sobre todo una implicación emocional mayor de estos en los procesos comunicativos, contribuyendo a un desmantelamiento paralelo de cualquier tipo de jerarquización distanciadora. Cada cual recibe y emite, consume y produce, programa sus propias redes para enlazarlas con otras... Todas estas circunstancias apuntan automáticamente a que una primera gran consecuencia mediológica de la penetración de Internet en la vida social ha sido la eliminación de los *intermediarios*.

Como comentaba Han: «Windows son ventanas con puertas que, sin espacios ni instancias intermedios, comunican con otras ventanas. A través de las ventanas no mi-

ramos a un espacio público, sino a otras ventanas. En eso se distinguen los medios digitales de los medios de masas como la radio o la televisión. Medios como blogs, Twitter o Facebook liquidan la mediación de la comunicación, la desmediatizan» (2014b: 34). Sin intermediarios ni filtros, la mediación es interpretada incluso como un obstáculo tanto para la comunicación fluida como para la emoción, sin cuestionar en ningún momento, como sí que hacía Emilio Rosales, «si en este éxtasis de imágenes y palabras, en esta absolutaización de la forma comunicativa, no se destruye la propia comunicación, si el vínculo que se establece a través de la pantalla es solo la forma de un acto de comunicación despojada de todo su contenido» (2002: 268). Donde todo el mundo prefiere tener voz a tener voto, donde la conexión entre el usuario y el medio ha alcanzado su punto máximo, la sociedad de la información se convierte paradójicamente en la sociedad de la *incomunicación*. Un proceso que, además, va estrechamente ligado a la actual crisis de la representación política: si por un lado, los políticos no se dedican más que a dar espectáculo, las *presencias* virtuales, por su parte, ponen en verdaderos apuros a las democracias liberales al reconocer a los políticos como incordios para el ejercicio libre de la política. De ahí la propuesta de alternativas como la «Democracia 2.0», de mayor transparencia y participación, y, en general, la desaparición de la política como tal, que de hecho está dejando de ser estratégica, planificadora, para diluirse en la realidad social acorde con un momento en el que todo tiende a hacerse público. Transformaciones que, en cualquiera de los casos, no solo no ponen en peligro la buena salud del régimen neoliberal sino que parecen fortalecerla.

Sin embargo, y aquí vendría una segunda novedad mediológica, Internet es un medio tan cambiante e inestable que, respecto a otros como la televisión o la radio, imposibilita la transmisión, por lo que no podría ser considerado un *médium*: las redes transportan las informaciones con tal rapidez que jamás permanecen en ellas de la misma forma, existiendo siempre la posibilidad de que cambien o se contradigan en cualquier momento (debido en gran parte a la pluralidad de voces que acoge). La única temporalidad de Internet es el presente, y este está en continuo cambio debido a la flexibilización de las relaciones que trae consigo su naturaleza en red. Esto impide que haya un conocimiento, una idea o una creencia que transmitir como tal, incluyendo el conjunto de hipotéticos saberes que sustentarían hoy el ejercicio del CSM. Se trataría pues de un nuevo paradigma respecto a épocas anteriores, cuando los medios se dedicaban básicamente a transmitir unidireccionalmente los principios que debían asumir los individuos

durante el tiempo que viviesen, cuando de hecho el CSM disponía de un tiempo en el que poder desarrollarse. Ahora, al contrario, los individuos están condenados a la *comunicación por la comunicación* en el espacio, pues el régimen neoliberal no fomenta precisamente el silencio, sino la expresión constante de las emociones: «El medio juega, consecuentemente, a prolongar la comunicación alimentando ese deseo de ver del espectador y concibe por ello su producción, ante todo, como secuencia de imágenes y de trozos o episodios impactantes, emocional o espectacularmente intensos. Los valores semióticos, los aspectos tradicionales asociados a la comunicación como intercambio de sentido, pasan a un segundo plano, absorbidos por ese vértigo audiovisual, disueltos en esa acumulación y en su juego. Y junto a esos valores queda eclipsada, convertida en algo marginal y secundario, la propia comunicación» (Rosales, 2002: 272).

En tercer y último lugar, todo lo antedicho supondría que las prácticas sociales no pertenecerían ya a lo que hasta ahora, desde la óptica del materialismo histórico, había constituido un objeto perfecto e independiente de los individuos sobre el que reflexionar –la *sociedad*–, sino más bien a una compleja red de mediaciones culturales permeable y dispuesta a su constante transformación. En la era digital, el lenguaje no sería pues un *medio de comunicación* –o no tan solo esto–, sino más bien, en tanto que *generador activo* o «realizativo» –utilizando el término de Austin–, un *patrón de significados* accesible de un modo efectivo a todos y cada uno de los individuos. Es precisamente el carácter activo del usuario de Internet lo que anima a concebir al sujeto actual, más que como una entidad transcendental, autónoma por naturaleza, o incluso como una construcción fragmentada, como un fenómeno histórico, provisional, relacional, inestable, como una interacción o *mediación discursiva* en sí misma que podría ser enunciada de tantas formas como metanarrativas bajo las que ubicarse existan, hayan existido o puedan existir. De entre todas las consecuencias de esta suerte de giro epistemológico, paralelo a la culminación psíquica del giro seductor del poder, una de las principales y más evidentes habría sido sin duda la relativización de la *causalidad social*, dinámica que quedaría ahora restringida al ámbito de lo material, supeditada a los procesos de mediación discursiva<sup>313</sup> y sustituida por la lógica propia del régimen neoliberal. Este hecho da

---

<sup>313</sup> Esto se ve claramente en el ejemplo de los *intereses*: «El lenguaje no proporciona simplemente a los individuos el vocabulario mediante el cual estos formulan sus intereses sociales, sino que es el que les permite concebir a los intereses sociales mismos. Es la trama de categorías que conforma ese lenguaje la que, al ser aplicada a las condiciones sociales, hace que estas sean concebidas en unos u otros términos y generen los correspondientes intereses» (Cabrera, 2001: 103). Como es lógico, la novedad de este enfoque ha conducido directamente a la conversión de la tradicional disyuntiva *realidad-conciencia*, ya no en

lugar a tres circunstancias revolucionarias que obligan finalmente a plantear tanto la existencia como la imposibilidad del CSM en la actualidad.

- 1) En primer lugar, a pesar de que sigan existiendo individuos que hacen uso de las NTICs con voluntad de dominar al resto, la naturaleza psíquica del CSM en estos momentos elimina el sentimiento de *estar dominado*, sustituyéndolo paradójicamente por el sentimiento de *ser libre*. Un hecho que dificulta al individuo denunciar la situación de control que padece y, en general, hacer autocrítica de su propia falta de compromiso ético. Algo que provoca, por ejemplo, que a pesar de que el argumento de fondo del subdiscurso de los políticos actuales se base siempre en necesidades *extra-ciudadanas*, por ejemplo la de alcanzar una «economía saneada» (*¿la economía de quiénes?*), esto no tenga apenas consecuencias inmediatas.
- 2) En segundo lugar, a pesar del padecimiento en grupo del CSM, lo cierto es que los actores implicados ya no son parte de una sociedad porque esta ha dejado de existir como tal desde que: por un lado, diera comienzo el desmoronamiento del Estado-nación con el fenómeno de la globalización y el consiguiente «derumbe de la ingeniería social» (Bauman, 2004: 47); y, por otro, desde que la *sociedad* como categoría objetiva y concreta fuese borrada de cualquier ontología de la realidad a partir de la enunciación de la perspectiva posmarxista por parte de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1987), testigo tomado por los nuevos enfoques historiográficos (Cabrera, 2003, 2006, 2007; Cabrera y Santana, 2006). Autores como Han prefieren por ello hablar de un gran «enjambre digital», refiriéndose a una comunidad, como la actual, compuesta si acaso por individuos aislados (2014b). Desde estas perspectivas, el CSM, en tanto que dispositivo fluctuante, estaría inscrito en un marco inexistente, por lo que carecería de una esencia propia y, lo que resultaría aún más importante: no existiría de por sí, sino tan solo en la medida en que los individuos pueden enunciarlo

---

la tríada *realidad-discurso-conciencia*, sino directamente en el binomio *discurso-conciencia*, provocando consecuentemente la reconversión de conceptos tan relevantes como los de *experiencia*, *acción social* o *sujeto*. Los dos primeros, muy relacionados, pasarían a entenderse como resultados de la aprehensión discursiva de la realidad, es decir, como articulaciones discursivas, impidiendo por ejemplo que las conductas individuales puedan ser prescritas por las circunstancias sociales: siguen siendo respuestas a la presión del contexto social, pero, eso sí, respuestas «*discursivamente mediadas*» (Cabrera, 2001: 147). El tercer término, por su parte, diferiría asimismo de sus concepciones racionalista o meramente social de los paradigmas idealista o materialista.

(bien de un modo constatativo, bien realizativo) en base a las mediaciones discursivas que establecen su condición de posibilidad. Solo de esta forma el CSM se convierte en una problemática capaz de ser considerada *real*, es decir, de la forma cuya única explicación posible reside en un ejercicio enunciativo de aproximación a las mediaciones que han hecho posible que pueda ser considerado posible. Esto haría del CSM, como de cualquier otra idea –científica o no–, una cuestión de fe.

- 3) Por último, a pesar de la existencia de dominantes y dominados, las relaciones entre estos nunca habían sido tan imprevisibles como hasta ahora, momento en que pueden llegar incluso a invertirse en cualquier momento. No es que no existan jerarquías entre los individuos, sino que estas son extremadamente flexibles, líquidas, mutables, y, por ello mismo, ya no tiene sentido la afiliación a una determinada causa –contra el CSM en este caso– como estrategia de resistencia. En este sentido, una de las principales máximas que están empezando a asentarse en el ámbito empresarial es por ejemplo que el consumo actual es por definición *anárquico*: a la hora de elegir sus compras, el individuo se deja guiar tanto por líderes de opinión, como ha ocurrido tradicionalmente, como por los amigos con los que se encuentra conectado en red las veinticuatro horas del día. En la era digital, después de todo, cada individuo es un arconte, el intérprete legítimo de las informaciones que posee.

Llegados a este punto, la coexistencia del CSM con su propia imposibilidad, fruto de una relativización o re-enmarcación del tema en respuesta a su contexto de prácticas neoliberal, instala automáticamente en su posible teorización la necesidad de hallar un nuevo enfoque para tratar de explicar el papel jugado por los media en el establecimiento de las relaciones actuales de dominación. Esta perspectiva, acorde con el paradigma psicopolítico, debe ser concretamente la de la *psique individual*, que permite perfectamente la mencionada coexistencia. En el momento en que todo individuo posee su propio perfil público, así como la capacidad de *narrar* y de *narrarse a sí mismo* públicamente y a tiempo real, porque tiene los instrumentos para ello, aparece automáticamente la posibilidad de seducir, no solo a los demás individuos, sino también *a sí mismo*: «El sujeto del deseo –advirtió ya Baudrillard– está hecho para ser seducido» (1981: 164). La seducción como práctica predominante a los dos niveles de producción de sentido –discursivo y psíquico– devendría así en la principal actividad del régimen neoliberal, marco a su vez de una serie de técnicas y tecnologías que sirven a su principal objetivo:

la reproducción fractal de sí mismo<sup>314</sup>. Todo ello concuerda con el carácter puramente emocional de todos los procesos productivos, en cuyo seno se halla el motivo para empezar a hablar de una época de *poscontrol*: en la medida en que el CSM cede ante un nuevo control del yo a sí mismo (coincidente, por paradójico que pudiera resultar, con el diseño consciente de la personalidad, el *autodiseño* mediante una serie de «técnicas» y «tecnologías del yo»), aumenta la necesidad –reivindicada explícitamente por Muntadas a lo largo de las cuatro últimas décadas– de una «subjetividad crítica».

### 8.6.- Técnicas y tecnologías de la *seducción de sí*

La técnica de poder del régimen neoliberal constituye la realidad no vista por el análisis foucaultiano del poder. Foucault no ve ni que el régimen neoliberal de dominación acapara totalmente la tecnología del yo ni que la permanente optimización propia, en cuanto técnica del yo neoliberal, no es otra cosa que una eficiente forma de dominación y explotación. (...) A Foucault se le oculta totalmente la técnica de poder que genera la convergencia entre libertad y explotación en la forma de autoexplotación (Han, 2014c: 46).

Byung-Chul Han tenía razón, aunque solo en parte: aunque no consiguiese profundizar en la cuestión del neoliberalismo por una cuestión de fechas, Foucault sí que pudo advertir, por medio de conceptos como el de «gubernamentalidad», de la necesidad de atender a la interacción entre dos supuestos niveles –macro y micro– de las técnicas y tecnologías del poder. No obstante, en relación a la práctica disciplinaria el autor ya había demostrado perfectamente que el principal efecto del poder de la norma y del cálculo no era otro que el de la *individualización* de aquellos a los que se les aplicaba (niños, enfermos, delincuentes, locos, etc.): «Y si desde el fondo de la Edad Media hasta hoy la “aventura” es realmente el relato de la individualidad, el paso de lo épico a lo

---

<sup>314</sup> Así lo había adelantado ya Debord: «El sistema económico basado en el aislamiento es una *producción circular de aislamiento*. El aislamiento funda la técnica y, en consecuencia, el proceso técnico aísla. Desde el automóvil hasta la televisión, todos los *bienes seleccionados* por el sistema espectacular constituyen asimismo sus armas para el refuerzo constante de las condiciones de aislamiento de las “muchedumbres solitarias”. El espectáculo reproduce siempre sus presupuestos, cada vez de un modo más concreto» ([1967] 2010: 48).

novelesco, de la hazaña a la secreta singularidad, de los largos exilios a la búsqueda interior de la infancia, de los torneos a los fantasmas se inscribe también en la formación de una sociedad disciplinaria» ([1975] 2012: 224). Al igual que cualquier otro problema, la reflexión sobre la ética del yo en Foucault no surge por tanto de manera espontánea e independiente, sino desde dentro del amplio y difuso tema de las relaciones entre saber y poder: «Digamos que debe tenerse en cuenta la interacción entre esos dos tipos de técnicas. Hay que tener en cuenta los puntos donde las tecnologías de dominación de unos individuos sobre otros apelan a los procesos por los cuales el individuo actúa sobre sí mismo; y a la inversa, los puntos donde las técnicas de sí se integran a estructuras de coerción y dominación» (1980: 56). A pesar del carácter inacabado de la filosofía política del autor, ambas dimensiones formarían parte de la «historia del hombre de deseo», un nuevo campo de investigación que implicaría un cambio de perspectiva crucial, hacia la ética, durante los últimos años de vida de Foucault.

Como ya se introdujo en su momento, las «técnicas y tecnologías del yo» eran para el autor: «Las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no solo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo» ([1980] 2007: 3). La clave respecto a los mecanismos de poder –aquello que Debray denominaba las «tecnologías del hacer creer» (1995: 59)–, residiría pues en el *carácter voluntario* con que tales procedimientos son activados por los individuos para llevar a cabo un proceso de *autotransformación*, mientras que la duda, ahora, tendría que ver, primero, con su posible o no reaparición en el siglo XXI (lo cual constituiría un cuarto momento histórico de las prácticas del «cuidado de sí») y, segundo, con su naturaleza –micro– en relación a las otras prácticas globales –macro– que articulan el desarrollo del CSM en un contexto, como el actual, marcado por la coexistencia tanto de la posibilidad como de la imposibilidad de tal fenómeno<sup>315</sup>. Sobre el régimen neoliberal cabría recordar, por una parte, su característico desplazamiento de la política a favor del capital, el nuevo gran criterio de subjetivización, sustituidor a su vez del concepto romántico de libertad por el de antirrepresión, dentro de una lógica de seducción radicalizada. En este marco, el nuevo *sujeto* predominante –término que

---

<sup>315</sup> El propio Foucault intuyó que: «Hoy en día prevalecen las luchas contra la sujeción, la sumisión de la subjetividad, aun cuando las luchas contra la dominación y la explotación no hayan desaparecido» (1982: 228).

significa literalmente «estar sometido»— dirigiría hacia sí una serie de prácticas que le impedirían salir de su infantilismo, de su estadio narcisista, caracterizándose por una personalidad acrítica a la vez que presuntuosa<sup>316</sup>, devota de las NTICs y ajena en gran medida a la complejidad de las problemáticas surgidas a escala social. Todos ellos constituyen rasgos que, aunque radicalizados, proceden una vez más de antiguo: «Como nos hemos liberado de las viejas formas manifiestas de autoridad, —adelantaba ya Erich Fromm a principios de los cuarenta—, no nos damos cuenta de que ahora somos prisioneros de este nuevo tipo de poder. Nos hemos transformado en autómatas que viven bajo la ilusión de ser individuos dotados de libre albedrío» ([1941] 2005: 243).

Un último atributo, probablemente el más novedoso de todos, sería la actitud extremadamente *proactiva*, que servía a Han para bautizar al individuo actual como «sujeto del rendimiento», aquel que ante todo se explota a sí mismo, que decide esclavizarse, aunque, eso sí, con gran pasión y *plena libertad* (a ello se le debe su gran eficiencia y, en último término, la buena salud del régimen neoliberal). Se trata del modelo del *freelance*, cuya mitología, como comentaba Emilio Rosales: «se basa en la independencia, la libertad y el rechazo al control o las rutinas de trabajo de los sistemas de producción en la gran industria. Pero la libertad y la independencia pueden convertirse en la cobertura ideológica de una situación que sostiene los intereses de las grandes organizaciones y que no es, en el fondo, más que una situación de inseguridad forzada del empleo y de mayor dependencia» (2002: 156). Lejos de liberar al trabajador, el trabajo neoliberal, con su particular modelo de producción posfordista<sup>317</sup>, hace

---

<sup>316</sup> A este respecto, Han ponía el ejemplo del *smartphone*: «El *smartphone* hace las veces de un espejo digital para la nueva edición posinfantil del estadio del espejo. Abre un estadio narcisista, una esfera de lo imaginario, en la que yo me incluyo. A través del *smartphone* no habla el otro. El *smartphone* es un aparato digital que trabaja con un *input-output* pobre en complejidad. Borra toda forma de negatividad. Con ello se olvida de pensar de una manera compleja. Y deja atrofiar formas de conducta que exigen una *amplitud* temporal o una *amplitud de mirada*. Fomenta la visión a corto plazo. Fomenta el corto plazo y la mirada de corto alcance, y ofusca la de larga duración y lo lento. El me gusta sin lagunas engendra un espacio de positividad» (2014b: 42-43).

<sup>317</sup> La explicación de este concepto llevada a cabo por Emilio Rosales refleja a la perfección la importancia de la capacidad de rendir en los nuevos sujetos: «El taylorismo exigía una mano de obra con escasa especialización o formación, preparada para realizar tareas sencillas y mecánicas dentro de un proceso prefijado o con ninguna capacidad de decisión. El postfordismo exige todo lo contrario: mano de obra muy especializada, trabajadores con capacidad de decisión, con iniciativa. Trabajadores muy autónomos, muy cualificados, en constante formación, para hacer frente a todas las necesidades de las empresas, con una dedicación flexible, pero con una relación laboral respecto a esta lo más desligada posible. El ideal es el trabajador autónomo (*freelance*) cuya producción la empresa compra y distribuye o al que contrata para algún servicio, encargo, etc.» (2002: 148).

esclavo incluso al amo, que también se convierte en empresario de sí, dando lugar a síntomas como la depresión, el estrés, la fragilidad emocional, etc. El secreto de la esclavitud neoliberal residiría de hecho en la liberación del esclavo, es decir, en una coacción consentida e incluso ansiada, a partir de una subjetivación de este como ciudadano de pleno derecho o, quizá mejor, de *plena obligación*: el individuo está obligado, no solo a consumir, sino a competir y a intentar distinguirse constantemente del resto, así como a mantenerse hiperactivo y neurótico cuanto más tiempo mejor. Por ello mismo la salud es el bien máspreciado. Estas son las paradójicas consecuencias de una especie de conversión del yo en obra artística, guiada en este caso por los cánones de la esfera mediática, pero entendida en todo caso en su sentido más romántico, como proyecto libre, que es aquel que el neoliberalismo gusta comprar y vender: «El yo como proyecto, que cree haberse liberado de las coacciones externas y de las coerciones ajenas, se somete a coacciones internas y a coerciones propias en forma de una coacción al rendimiento y la optimización» (Han, 2014c: 11-12). Un proceso que en realidad habría comenzado antes de la instauración del régimen neoliberal, si bien ha sido con la penetración de Internet en todas las formas de producción social cuando ha alcanzado su máximo apogeo. Desde una perspectiva mediológica, resulta evidente que existe ya una fuerte dependencia vital del medio digital, y uno de los efectos más revolucionarios de ello ha tenido como objeto el propio cuerpo del individuo.

Sobre esta cuestión, Eva Illouz mantenía que el discurso emocional posmoderno sobre el cuerpo, desarrollado sobre el trasfondo del novedoso modelo cibernético, se había apoyado en proposiciones como las que siguen: una concepción de la corporalidad como barrera desafortunada para el disfrute de los placeres virtuales; una reivindicación de las prestaciones que ofrecen los ordenadores para la liberación corporal de las personas; o un predominio de un *yo auténtico* correspondiente a la mente activa, entidad superior a la convencional *carne muerta* del cuerpo (2007: 161-164). En este sentido, si bien la naturaleza *descorporeizada* es inevitable en la comunicación a distancia (había sido ya introducida por la radio o la televisión mucho tiempo antes), lo cierto es que Internet parece haber ofrecido un punto de partida bastante distinto debido tanto a la cultura hedonista posmoderna en la que surgiría como a las propias particularidades de su naturaleza digital: el yo se revela mejor *fuera* de las limitaciones del cuerpo. Una circunstancia que, como intuía Illouz, supondría automáticamente un problema muy especial para la sociología en la medida en que las emociones en general, y el amor

romántico en particular, se habían revelado hasta entonces sobre todo en el cuerpo (parpadeos, mejillas rojas, temblores, lágrimas, etc.): «Si ese es el caso –decía la autora–, y si Internet anula o suspende el cuerpo, ¿cómo puede entonces dar lugar a emociones? Para plantearlo con más exactitud, ¿cómo hace la tecnología para rearticular la corporalidad y las emociones?» (2007: 164). Sería precisamente este proceso de deconstrucción del cuerpo, ya advertido por Baudrillard en términos de *intercambio semiótico*, el que configuraría, por otra parte, una concepción del cuerpo como *ausencia misteriosa* que desarticula al amor, como el detonante que provoca, según Bauman, que el enamorado se percate del vacío sobre el que se apoyaba su antigua condición *sólida* (2005). Una postura que encaja evidentemente con la pionera idea de Adorno y Horkheimer de que la industria cultural era aquello que *echaba a perder el placer*<sup>318</sup>, para cuya explicación los autores remitían a la *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1796) del Marqués de Sade ([1947a] 1998: 129-163)<sup>319</sup>.

Internet, en efecto, echa a perder el placer carnal, pero, sin embargo, lleva al extremo el placer de sentir la libertad de ser (aunque ambos aspectos –la libertad y el ser– no obedezcan esta vez a otra realidad que la imaginada por cada individuo). El nuevo *homo digitalis* se esfuerza por reivindicar y optimizar su cuerpo descorporeizado, su imagen digital, su presencia pública, en definitiva, su lugar en el «enjambre digital», y así existe incluso *por exceso*, es decir, por encima de sus posibilidades (gracias a herramientas como Photoshop, el individuo se ha hecho experto en aparentar rasgos que

---

<sup>318</sup> «Las obras de arte son ascéticas y sin pudor; la industria cultural es pornográfica y ñoña. Así, ella reduce el amor al romance; y de este modo, reducidas, se dejan pasar muchas cosas, incluso el libertinaje como especialidad corriente, en pequeñas dosis y con la etiqueta de “atrevido”. La producción en serie del sexo opera automáticamente *su* represión. La estrella de cine de la que uno debería enamorarse es, en su ubicuidad, por principio una copia de sí mismo» (Horkheimer y Adorno, [1947b] 1998: 184-185).

<sup>319</sup> Un famoso relato protagonizado por aquella muchacha que, frente a su virtuosa hermana Justine, se decantó por el mundo terrenal de los vicios y los placeres llegando a amasar una gran fortuna y a experimentar todo tipo de prácticas sexuales extremas. En esta crítica a la doble moral burguesa fue donde Horkheimer encontró la auténtica obra del progreso: la disociación del amor que mecaniza el placer y pervierte los valores terrenales convirtiéndolos en ilusión y engaño. Una idea que se hacía explícita en la denuncia de la censura de lo natural hecha por Sade, por medio del elogio de la sexualidad perversa que encarna el personaje de Juliette, quien se posicionaba precisamente en contra de la paradójica normalidad con que la utopía del amor desprecia el placer físico: «El depravado sin ilusiones, en favor de quien Juliette se pronuncia, se transforma, por obra del pedagogo sexual, del psicoanalista y del terapeuta hormonal, en el hombre práctico y comunicativo que extiende su pronunciamiento en favor de la higiene y el deporte también a la vida sexual. La crítica de Juliette es contradictoria como la Ilustración misma. En la medida en que la destrucción sacrílega de los tabúes, aliada una vez con la revolución burguesa, no se ha convertido en la nueva «justicia de la realidad», continúa viviendo con el amor sublime como fidelidad a la utopía ya cercana, que liberará el placer físico para todos» (Horkheimer y Adorno, [1947a] 1998: 154).

ni la naturaleza ni su experiencia le han otorgado). En la opinión de Debray: «El telecuerpo es optimista, sin duda, y conforme, pero doctrinal y propagandista. Tampoco blasón de una clase, una raza o un pueblo, sino nómada y estrictamente personal. En las antípodas de las liturgias paganas de la masa. Nuestra corporeidad no está allí para albergar el odio, así como tampoco el amor, pegajosos como el otro, sino para alimentar el imperativo categórico de seducción, la cual resbala sin comprometer» (1995: 38). He aquí la justificación de lo que probablemente Foucault se hubiese animado a identificar como un cuarto momento de las prácticas del «cuidado de sí», impregnado de un propósito clave: la búsqueda del individuo por captar la atención del resto sin percatarse de que esa atención se ha apoderado ya de su psique. El giro seductor impulsado por las industrias culturales no ha borrado del todo al sujeto frente a sus deseos, sus pensamientos y sus creaciones, sino que, por medio de la apropiación de todos estos elementos, ha hecho que el espectáculo haya penetrado hasta lo más profundo de su ser convirtiéndole en otra cosa, en un sujeto completamente *seducido de sí*<sup>320</sup>, en un cuerpo que ya no debe ser normalizado porque él mismo sabe perfectamente cómo reproducir el régimen de verdad que le da sentido a su existencia. Es, como las grandes estrellas del cine o de la música, un verdadero *intérprete de sí mismo*, la ambigüedad *en persona* (véase Rosales, 2002: 113-133). El control de uno mismo mediante la imagen que uno mismo diseña, proceso que no implica libertad de acción y de pensamiento real, sino tan solo simulada, es al fin la única premisa capaz de justificar al mismo tiempo el éxito del CSM, por un lado, y el porqué de su imposibilidad actual, por otro. Tan solo quedaría pues tratar de identificar los mecanismos concretos mediante los cuales esto tiene lugar, expresando sus características comunes a partir de una breve relación de *técnicas y tecnologías de la seducción de sí*, en la que, *aunque no estén todas las que son, sí son todas las que están*.

---

<sup>320</sup> Así adelantaba Debord la definición de SDS: «La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes» (Debord, [1967] 2010: 49)

### 8.6.1.- Financiarización

La *financiarización* es un mecanismo advertido ya explícitamente por Debord al denunciar las conversiones del mundo en mercancía y, al revés, de la mercancía en mundo ([1967] 2010: 63). Vinculado a la radical perversión crematística que supondría la última fase económica del neoliberalismo, este proceso estaría basado en la definitiva apuesta del capital por la especulación en vez de por los sectores productivos (en 2007 el importe total de las transacciones financieras era setenta veces mayor que el PIB mundial), lo que Baudrillard denunció reiteradamente como una sustitución del «valor de uso» por el «valor de cambio» ([1972] 2007). La absoluta fetichización y radicalización del carácter abstracto e *indicial* del dinero, desentendido desde la crisis de los años treinta del *patrón oro*. El periodo productivo posindustrial y posfordista ha estado marcado por una concatenación de diferentes crisis (el crack financiero de 1987, la crisis monetaria de 1992-93, la de los mercados del sudeste asiático en 1997, la de las *punto-com* y la caída del NASDAQ en el 2000, etc.), hasta llegar a la actual, originada entre los años 2007 y 2008 al entrar en quiebra el sistema de crédito debido al impago de las hipotecas de alto riesgo<sup>321</sup>. Factores como la disminución de la actividad económica, el paro o la bajada del consumo, son consecuencias de un régimen crítico cuyos síntomas sociales, en mayor o menor intensidad, se padecen en todo el mundo: explotación laboral y trabajo mal remunerado, largas jornadas de trabajo, falta de salubridad, grandes movimientos migratorios, etc. La ineficacia de las medidas adoptadas por los diferentes gobiernos para atajar problemáticas tan serias como las del paro juvenil, el despilfarro, la corrupción (incluso los sindicatos son corruptos)<sup>322</sup>, el «ladrillo», los desahucios, etc., solo ha servido para evidenciar que no se trata en efecto de una crisis meramente económica, sino de un conjunto de problemas estructurales que tienen que ver con el sentido de las cosas en un determinado régimen de verdad.

---

<sup>321</sup> En tanto que *adelanto del beneficio* (o del salario, en el caso de las hipotecas convencionales, por ejemplo), el crédito no es más que la compra ficticia de dinero futuro en tiempo presente. Cabe destacar la importancia del concepto como motor de la sociedad de consumo. De él, y por tanto de la deuda (del empresario, del Estado o de las familias), dependen los capitalistas para mejorar y ampliar sus métodos de obtención de beneficios y los ciudadanos para subsistir.

<sup>322</sup> «Las sombras de corrupción sobre UGT y CCOO agravan la crisis del sindicalismo español», 04/12/2013. Disponible en: <<http://ecodiario.eleconomista.es/politica/noticias/5368774/12/13/Las-sombras-de-corrupcion-sobre-UGT-y-CCOO-alejan-a-Espana-del-sindicalismo-solo-un-34-de-ciudadanos-están-implicados-en-su-lucha.html>> [Último acceso: 10/05/2016].

A nivel sociotecnológico, estas circunstancias han dependido del progresivo predominio de los sectores económicos de servicios e información. Un hecho que, apoyado tanto en el fenómeno de la globalización como en el desarrollo de las NTICs, implicaría una serie de transformaciones en la estructura laboral: desde el reemplazamiento de la antigua clase media por una serie de élites empresariales especializadas, hasta la aparición de nuevas formas de obtener beneficios y rentabilidad (además de las industrias culturales conocidas, la inversión en NTICs a gran escala y en la esfera privada del ocio, la deslocalización empresarial, etc.). El término *tecnocapitalismo* resume muy bien la importancia que en estos cambios tiene el control sobre el desarrollo tecnológico, el conocimiento especializado y, en general, la información. Como consecuencias más radicales de ello valdría citar el desplazamiento del consumo en masa por el especializado y de la producción en masa por la producción flexibilizada, así como la dominación burocrática de la escena sociocultural por parte de los expertos en información, la importancia crucial de los nuevos agrupamientos de clase o, en líneas generales, la excesiva fragmentación de las esferas públicas (ocio, cultura, política, etc.). Todos estos procesos parecen devolvernos a lo que Debray, remitiéndose a la clasificación de Peirce, reconocía como la era del fragmento tomado por el todo (como ocurría con las reliquias religiosas), donde «la *imagen-indicio* fascina. Nos incita casi a tocarla. Tiene un valor *mágico*» (1994a: 182-183). En estos términos es como se comprueba verdaderamente el alcance seductor de la tecnología de la financierización.

La financierización sería en definitiva el conjunto de técnicas configuradoras de los grandes dispositivos denominados sociedades de consumo, de la abundancia, del bienestar y de mercado, donde *todo tiene un precio con el que especular*. Se trata de modelos productivos en los que los individuos creen haberse liberado de la necesidad de sobrevivir, cuando en verdad la dependencia hacia la mercancía los hace más vulnerables. De hecho, el individuo emplea todo tipo de técnicas para convertirse en empresario que coloca mercancías, en especial a *sí mismo* mediante el diseño de su propia imagen, de la cual extrae rentabilidad o miseria, dos formas distintas del mismo control: «El hombre ya no está encerrado sino endeudado» (Deleuze, [1990] 2006: 284). Un ejercicio que solo puede ser leído desde la «economía política del signo» de Baudrillard, elevada hoy a *ciencia de la dominación*, cuyo *humanismo* no determinaría el hecho de que el individuo o su fuerza de trabajo tengan directamente un precio, como

los antiguos esclavos o el proletariado industrial, sino que hay una organización productiva en torno a una imagen de sí, diseñada por el propio individuo en calidad de empresario –experto en marketing–, que produce el mismo tipo de rentabilidad vacía de la que se nutre el régimen neoliberal. Al ser el *trabajador-empresario* quien pone precio a su trabajo, este es doblemente alienado al sentir como propia la necesidad de ofrecer sus servicios hasta el infinito, de convertir su deseo de prosperar en su nuevo amo. Una situación que parece haber llegado a su culminación las prácticas del cuidado de sí, dentro de un cuarto momento histórico, con la consecución de tres fases internas: desde el *ser*, con la introducción de las técnicas de interpretación psicoanalíticas en las fábricas (Illouz, 2007: 32-43); pasando por el *tener*, con técnicas de acumulación de objetos de consumo; hasta el *parecer*, con técnicas psíquicas que empujan al individuo a esforzarse en mejorar frente al resto, no ya su estatus social, sino su rendimiento laboral.

### 8.6.2.- Fragmentación

La segunda tecnología a destacar, la *fragmentación*, estaría relacionada con una descomposición de la realidad a todos los niveles, con una pérdida de la unidad del mundo moderno que se expresaría específicamente mediante el espectáculo, «el lenguaje común de esta separación», según Debord, quien afirmaba además que: «Lo que une a los espectáculos no es más que su relación irreversible con el centro que mantiene su aislamiento. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne *en cuanto separado*» ([1967] 2010: 48-49). Un hecho que traería consigo la imposibilidad de concebir el mundo «como un todo repleto de vínculos y elementos diferenciadores, ya que es más bien un mosaico de fragmentos en perpetuo cambio» (Watson, 2015: 674-675), incluso de fragmentos contradictorios entre sí, como por ejemplo diferentes rasgos tanto del materialismo como del idealismo: «Lo que se despliega como contradicción oficial (pero que pertenece de hecho a la unidad real) –sentenciaba Debord– es una lucha entre los poderes que se han constituido para gestionar el mismo sistema socio-económico, y ello tanto a escala mundial como en el interior de cada nación» ([1967] 2010: 61-62), así como en el interior –debería añadirse hoy– de cada individuo. Se trata después de todo de una fragmentación de los modos de configuración de la realidad a todos los niveles que, en tanto que tecnología neoliberal, va muy ligada, por influencia del ámbito empresarial, a otras como las de la *dispersión*, la *independencia* o la

*flexibilización* (todas ellas sinónimos de *precarización* en muchos casos) (véase Rosales, 2002: 154-158).

En este contexto, la función principal de los medios podría identificarse con la ocultación de la unidad de la alienación psíquica propia de la seducción de sí. Las contradicciones reales son camufladas bajo contradicciones aparentes, relativas a procesos superficiales de elección. Los medios, por ejemplo, que fomentan el exceso de objetos elegibles, de estímulos, de informaciones, de impulsos y de positividad, no alivian sin embargo la carga de trabajo, sino que permiten desempeñar más tareas en el mismo tiempo. Todo ello transforma radicalmente la estructura y la «economía de la atención» (Davenport y Beck, 2002), fragmentando y dispersando la percepción de los individuos, lo cual no supondría necesariamente un paso adelante para la civilización occidental: «El *multitasking* –en la opinión de Han– no es una habilidad para la cual esté capacitado únicamente el ser humano tardomoderno de la sociedad del trabajo y la información. Se trata más bien de una regresión. En efecto, el *multitasking* está ampliamente extendido entre los animales salvajes. Es una técnica de atención imprescindible para la supervivencia en la selva» (2012: 33-34). E, incluso, en términos de intersubjetividad, la tecnología de la fragmentación, que encontraría en la práctica del *zapping* una técnica genuina, divide al grupo a través de lo visual como medio, pervirtiendo el poder comunicativo de las imágenes: «Hablamos en un mundo, vemos en otro –decía Debray–. La imagen es simbólica, pero no tiene las propiedades semánticas de la lengua: es la infancia del signo. Esa originalidad le da una fuerza de transmisión sin igual. La imagen sirve porque hace de vínculo. Pero sin comunidad no hay vitalidad simbólica. La privatización de la mirada moderna es para el universo de las imágenes un factor de anemia» (1994a: 41).

Del mismo modo, a la hora de abordar las técnicas de fragmentación empleadas por los individuos, cabría partir del hecho de que, como decía Harvey, «ya no podemos concebir al individuo como alienado en el sentido clásico marxista, porque estar alienado supone un sentido del propio ser coherente y no fragmentado, del que se está alienado» ([1990] 1998: 71), sino que más bien, como defendía Jameson, el individuo está *fragmentado*<sup>323</sup>. «La fragmentación del tejido social –denunciaba De Certeau– le da

---

<sup>323</sup> «(...) los casos notables de autodestrucción y finales prematuros de los últimos años sesenta, y las experiencias predominantes de las drogas y la esquizofrenia, parecen tener ya muy poco en común con las histéricas y los neuróticos de los tiempos de Freud o con las experiencias típicas de aislamiento radical, de soledad, de anomia, de rebelión individual al estilo de la “locura” de Van Gogh, que dominaron el

una dimensión política al problema del sujeto» (1980: 203). Esta es la clave para comprender esa «rivalidad interminable a modo de sana competición, como una motivación excelente que contrapone unos individuos a otros y atraviesa a cada uno de ellos, dividiéndole interiormente», de la que hablaba Deleuze ([1990b] 2006: 280). Frente a la subjetividad monocéntrica asociada a la modernidad, seducida por la necesidad de descubrir los misterios del mundo exterior, lo predominante ahora –que no lo único– sería la subjetividad dispersa, esquizofrénica, seducida de sí, obsesionada ante todo con la construcción de una imagen propia a partir de todos los fragmentos posibles (atender a varias pantallas a la vez, a varias tareas al mismo tiempo, etc., son algunas de las técnicas antirrepresivas que permiten diseñar una imagen de sí lo más seductora posible)<sup>324</sup>. La idea de fondo sería en todo caso que la tan repetida muerte del sujeto no ha sido tal; al contrario, este no solo seguiría existiendo sino que él mismo, mediante sus técnicas de reproducción del régimen de verdad neoliberal, sería el garante del mantenimiento de la realidad social vigente. Es un sujeto descentrado y contradictorio<sup>325</sup>, que sufre por no ver todo, probar todo, saber todo..., por no conseguir narrarse (ni siquiera tiene tiempo para ello), también, pero sujeto al fin y al cabo, entendido desde la perspectiva posestructuralista, como reflejo de unas condiciones de producción de sentido con las que interactúa una psique.

---

período del modernismo. Este giro en la dinámica de la patología cultural puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación» (Jameson, [1984] 1995: 36-37).

<sup>324</sup> «La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar el *pastiche*», que «ha de distinguirse muy cuidadosamente de la idea más usual y extendida de parodia. Esta última encontró sin duda su campo abonado en la idiosincrasia de los modernos y sus estilos “inimitables”» (Jameson, [1984] 1995: 41).

<sup>325</sup> El espectáculo «se desarrolla en una lucha de cualidades fantasmales destinadas a presentar como apasionante la trivialidad de lo cuantitativo. Renacen de este modo las falsas oposiciones arcaicas, regionalismos o racismos, que se encargan de transfigurar en superioridad ontológica fantaseada la vulgaridad de las posiciones jerárquicas del consumo. Así se recompone la serie interminable de ridículos enfrentamientos que movilizan un interés sublúdico, desde las competiciones deportivas hasta las elecciones. Allí donde se ha instalado la abundancia consumista, el primer plano de los roles más falaces ha sido ocupado por una oposición espectacular entre la juventud y los adultos: pero no existe en parte alguna el adulto, el hombre dueño de su vida, mientras que la juventud, la existencia cambiante, no es la propiedad de unos hombres que serían hoy jóvenes, sino del propio sistema económico, del dinamismo capitalista. Son las cosas las que imperan y las que son jóvenes, las que se desechan y sustituyen entre ellas» (Debord, [1967] 2010: 66-67).

### 8.6.3.- Miedo y seguridad

La tercera tecnología de la seducción de sí participa de todos esos dispositivos de *poder-comunicación* que activan en las psiques de los individuos el conjunto de emociones relativas al sentimiento del *miedo*. Este es, en efecto, el mecanismo encargado de insertar en el individuo la necesidad de salvarse a sí mismo, de mantener intacta a toda costa la imagen que este ha diseñado de sí, por eso, entre otros motivos, ha sido siempre una de las tecnologías de poder más efectivas para los gobiernos a la hora de llevar a cabo sus labores de CSM. Ahora no solo no deja de serlo sino que, en el contexto del régimen neoliberal, se disuelve como un componente psíquico que le permite camuflarse como un elemento antropológico, connatural al ser humano. Sin embargo, este proceso parte en realidad de la aceptación acrítica de diferentes asociaciones externas al individuo, que unen emociones e ideas sobre hechos reales o imaginarios, desarrollándose, particularmente, conforme a una experimentación psíquica de tales asociaciones como si fuesen reales, mediante la cual el individuo siente como suyo el rechazo a que le ocurra algo contrario a lo que cree desear (por ej.: *que un determinado partido político llegue al poder e instaure un régimen bolivariano*). El miedo, desde esta perspectiva, funciona especialmente cuando más y mejor ha penetrado en la psique del individuo. Una de las mejores pruebas del éxito de tal estrategia en la actualidad es el desarrollo del «Estado de Seguridad», eufemismo utilizado por los politólogos estadounidenses para denominar lo que para autores como Giorgio Agamben ha sido siempre el «Estado de excepción», tal y como fuera explicado por Carl Schmitt ([1922] 2009). Un modelo institucional que, bajo la excusa de la prevención frente a los ataques terroristas<sup>326</sup>, parece estar hoy instalándose con total naturalidad en países como Francia o Alemania: «Imaginamos sin dificultad un gobierno de extrema derecha –comentaba Agamben– sirviéndose para sus fines de un estado de emergencia al que gobiernos socialistas han habituado a partir de ahora a los ciudadanos. En un país que vive en un estado de emergencia prologando, y en el que las

---

<sup>326</sup> Las múltiples repercusiones de las nuevas formas de terrorismo en el modo de pensar y de vivir en Occidente están estrechamente relacionadas asimismo con la justificación política de la expansión de otras tecnologías tan polémicas como son las de la vigilancia y el espionaje, que serán comentadas más adelante. Unos fenómenos cuyos respectivos desarrollos, en efecto, han sido a menudo explicados a la opinión pública –en el caso de que hayan llegado a explicarse– en términos securitarios frente a la amenaza terrorista.

operaciones de policía sustituyen progresivamente al poder judicial, cabe aguardar una degradación rápida e irreversible de las instituciones públicas»<sup>327</sup>.

El miedo contribuye pues a la instalación de un nuevo escenario sociopolítico caracterizado, no solo por una sustitución de las «razones de Estado» por una serie de «razones de seguridad», sino, fundamentalmente, según dejaba ver Agamben, por constituir todo un nuevo paradigma de sistema que va más allá de las sociedades disciplinarias: el «Estado seductor» –que diría Debray– ya no representa el poder soberano que viene a poner fin al miedo, sino que es el poder que encuentra su legitimación en el miedo y, por ello mismo, como refleja a la perfección el caso estadounidense, su principal objetivo debe ser publicitarlo por encima de cualquier acción política<sup>328</sup>. Aquí es donde entra la labor de un tipo de dispositivo específicamente *securitario*, que, según Sergio García y Débora Ávila (2015), estaría compuesto por hasta cinco campos de fuerza solapados y entrelazados en la vida cotidiana de los individuos: una «red de agencias» (iglesias, lobbies, asociaciones, etc.) que interpretan las tensiones sociales en términos de indisciplina, justificando sus propios excesos; una legalización de creencias e ideologías alarmistas, o un «populismo punitivo», que seduce y alienta el endurecimiento de los castigos y sanciones; un tipo neoliberal de urbanismo público, centrado en el desarrollo de una arquitectura preventiva, segregadora, gentrificadora, maquilladora de lo «inadecuado», etc.; una «inclusión diferencial» como modelo de integración social contraproducente; y, por último y más importante para el caso que ocupa, una dimensión mediática encargada del apoyo logístico. De esta cabría subrayar su importante papel a la hora de construir y difundir ciertos discursos sensacionalistas, espectacularizar o descontextualizar ciertos hechos, *revictimizar* ciertas víctimas y olvidar otras, influir tanto en la opinión pública como –de forma novedosa– en las decisiones políticas, en definitiva, instrumentalizar la realidad, mostrando en este caso su lado más amargo, a favor del régimen de verdad que inspira su funcionamiento.

---

<sup>327</sup> Disponible en: <[http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/12/23/de-l-etat-de-droit-a-l-etat-de-securite\\_4836816\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/12/23/de-l-etat-de-droit-a-l-etat-de-securite_4836816_3232.html)> [Último acceso: 26/04/2017].

<sup>328</sup> No hay que olvidar que: «Por doquier, los organigramas reflejan las costumbres del serrallo: la cima de cada pirámide toma directamente a su cargo sus “*public relations*” –publicidad que no tiene función de ilustración, como la propaganda de antaño, sino de estructuración de la acción en curso–» (Debray, 1995: 26).

Finalmente, parece bastante evidente que las técnicas mediante las cuales los sujetos seducidos de sí asumen el miedo como algo propio son ante todo medidas de protección, de rechazo e incluso de ataque frente a lo desconocido. Así lo reflejaba Muntadas en sus trabajos en torno a las fronteras geográficas, donde se observa claramente la ausencia de motivos reales para la experimentación de los miedos en ellas instalados por el influjo mediático. Al contrario, lo que se percibe es la importancia que los medios tienen en la construcción de las realidades sociales, canalizando ansiedades hacia determinados sujetos, barrios, sectores poblacionales e incluso nacionalidades, que acaban siendo estigmatizadas. El CSM tiene éxito porque hay una total imposibilidad discursiva y emocional de comprender verdaderamente al *otro*. El otro hoy, nada más lejos de la realidad, es más desconocido que nunca. En el mundo actual el auténtico otro no es ya el que vive en otro país ni participa de otra cultura, sino aquel violentamente opuesto al yo, aquel que, por definición, infiere la autodestrucción. Y, precisamente por constituir un peligro pensado como real contra la existencia del yo, es radicalmente apartado del diálogo, del ejercicio y el fomento de la pregunta. Sencillamente, el otro da miedo, es motivo de repulsa y rechazo colectivo, y, por eso mismo, la única opción de relacionarse con él es destruyéndolo antes de que nos destruya. Un hecho por el cual es importante conocer de antemano la destrucción de la que es capaz. Aquí es donde intervienen los medios, haciendo lo que llevan haciendo desde prácticamente su aparición para justificar los conflictos, solo que ahora los propios individuos contribuyen a la viralización del miedo, compartiendo por ejemplo las noticias más sensacionalistas entre sus contactos de Facebook, Twitter, WhatsApp, etc. Estas son las consecuencias éticas de ciertas prácticas de dominación, aquellas que ya no son ejercidas desde arriba por una sombra inaccesible, sino desplegadas a un nivel microfísico, pero además psíquico, enfrentando sujetos que anteponen sus propios sentimientos y emociones a los de los demás sin ningún tipo de remordimiento. Así de poderosa es la tecnología del miedo, alimentada por los individuos bajo la influencia de un discurso apocalíptico, a cuya existencia jamás se opone el sistema.

#### 8.6.4.- Transparencia

La cuarta tecnología predominante es la de la *transparencia*, concerniente al conjunto de técnicas de seducción de sí dirigidas hacia la optimización de la exhibición de aquello que se cree que se es, o, dicho de otro modo, los métodos mediante los cuales el individuo se muestra ante los demás tal y como le gustaría autodiseñarse. El modo de ser transparente podría constituir, en este sentido, el reflejo más explícito del carácter voluntario característico de este tipo de prácticas dirigidas al autoperfeccionamiento, si no fuera porque en realidad se trata de una reproducción del mismo régimen en que se desarrolla. Se trata ante todo de la tecnología para la cual tiene más importancia la opinión del resto y, por ello mismo, resulta ser hoy, en plena crisis de la democracia, el mejor instrumento de persuasión, la virtud máspreciada de aquellos que gobiernan y, en general, de todo aquel que persigue la aprobación de sí mediante la aprobación de quienes le rodean. Una clara expresión de ello es el fenómeno del *humanitarismo*: «El humanitarismo –según Debray– es un narcisismo generoso. Es la más noble coquetería que puede ofrecernos a compartir una sociedad donde la inquieta fascinación por uno mismo sirve de móvil a todos» (1995: 116). La transparencia se reclama efusivamente, a menudo para apoyar la libertad de información, convirtiéndose en un fetiche omnipresente cuyo alcance va mucho más allá de la política, encarnando lo positivo en general, aquello que se desea porque beneficia a todos. Lo transparente atrae y convence, todo marcha mejor gracias a esta cualidad, incluyendo el capital, una vez es sometido al control y al cálculo. La transparencia es de algún modo la regla cultural que pretende instalar la divulgación de todo tipo de informaciones, dando lugar a un sistema de visibilización verdaderamente global que, sin embargo, como defendía Han –y aquí vendría su contrapunto–, operaría en detrimento de valores clásicos como el secreto, la vergüenza o la confidencialidad, por no mencionar en general *lo otro*, hasta ahora pilares indispensables para la construcción tanto de la realidad compartida como de la propia personalidad<sup>329</sup>. Un hecho que se refleja muy bien en las funciones asignadas a

---

<sup>329</sup> «La sociedad de la transparencia es un *infierno de lo igual*. Quien refiere la transparencia tan solo a la corrupción y a la libertad de información desconoce su envergadura. La transparencia es una coacción sistémica que se apodera de todos los sucesos sociales y los somete a un profundo cambio. El sistema social somete hoy todos sus procesos a una coacción de transparencia para hacerlos operacionales y acelerarlos. La presión de la aceleración va de la mano del desmontaje de la negatividad. La comunicación alcanza su máxima velocidad allí donde lo igual responde a lo igual, cuando tiene lugar una *reacción en cadena de lo igual*. La negatividad de *lo otro* y de *lo extraño*, o la resistencia de *lo otro*, perturba y retarda la lisa comunicación de lo igual. La transparencia estabiliza y acelera el sistema por el

los medios digitales en el marco de esta nueva tecnología, especialmente visibles en dispositivos tan significativos como el *Internet de las cosas* y el *Big Data*.

El primero de ellos simboliza a la perfección las múltiples repercusiones sociales de la introducción de Internet en la vida cotidiana de las personas<sup>330</sup>: «Nos observan cosas que nos rodean. Ahora nos vigilan también las cosas que usamos en la vida cotidiana. Ellas envían informaciones sin pausas sobre nuestro hacer y omitir. Contribuyen activamente a la protocolización total de nuestra vida» (Han, 2014b: 103). Todo se registra, cada palabra buscada en Internet o cada clic hecho, y, en este sentido, una de las técnicas o fuentes de datos que más llama la atención (aparte de otras como la propia actividad en las redes sociales, las gestiones bancarias, el *e-marketing*, el *data mining*, el M2M, el *microtargeting*, etc.)<sup>331</sup> es sin duda alguna la *biométrica*, es decir, la que alberga el conjunto de informaciones generadas por aparatos de lectura de última generación, como por ejemplo: escáneres de huellas digitales, escáneres de retina o lectores de ADN. Utilizados con frecuencia por los servicios y ministerios de seguridad, defensa e inteligencia de los gobiernos, quienes custodian *a priori* los datos (si bien con ellos trafican todo tipo de empresas), lo que más interesa de ellos es, como establece las dinámicas neoliberales de la sociedad de la información, *tenerlos todos*. Esto conecta directamente con el segundo de los dispositivos mencionados, el *Big Data*, consistente en un sofisticado sistema de acumulación y procesamiento de cantidades ingentes de informaciones, cuya principal novedad, teniendo en cuenta sus aplicaciones gubernamentales, tendría que ver con las posibilidades que brinda en general de captar, mediante un mismo procedimiento digital, todo tipo de datos (de mercado, meteorológicos, demográficos, publicitarios, médicos, biológicos, etc.) en todo tipo de situaciones cotidianas, alrededor de todo el mundo y, además, a tiempo real. Frente al paradigma benthaminiano, en el que en realidad, por ser de tipo *perspectivista*, existen ciertos *ángulos muertos* (los deseos de los presos, por ejemplo, pasan desapercibidos

---

hecho de que elimina lo otro o lo extraño. Esta coacción sistémica convierte a la sociedad de la transparencia en una sociedad uniformada» (Han, 2013: 12-13).

<sup>330</sup> «Google Home: el Internet de las Cosas que te vigilan», 25/05/2016. Disponible en: <[http://www.eldiario.es/cultura/tecnologia/Google-Home-imperio-supervigilancia-casa\\_0\\_519698776.html](http://www.eldiario.es/cultura/tecnologia/Google-Home-imperio-supervigilancia-casa_0_519698776.html)> [Último acceso: 10/05/2016].

<sup>331</sup> Han destacaba la importancia de este tipo de prácticas, especialmente visibles en acontecimientos como las elecciones estadounidenses, en tanto que técnicas específicas de la Psicopolítica al ayudar, por ejemplo, a los candidatos a conocer a fondo a sus posibles electores y así conquistarlos con mensajes personalizados: «Cada vez se asemejan más votar y comprar, el Estado y el mercado, el ciudadano y el consumidor» (Han, 2014c: 95).

para el vigilante), el *Big Data* aproxima una nueva forma de control digital, *aperspectivista*, que puede dirigir la mirada directamente a la psique. Una nueva modalidad de control que ha llevado a autores como Chris Anderson a hablar proféticamente de «dataísmo»<sup>332</sup>.

En cualquier caso, ambos dispositivos resultan ser tan penetrantes en el comportamiento de los individuos que sugieren evidentemente que el objetivo de las técnicas de la seducción de sí en este caso no es otro que el de mostrarse uno mismo, independientemente de las intenciones con que se usen los datos registrados<sup>333</sup>. Así se ve de un modo claro en relación a las redes sociales de Internet, grandes conjuntos de datos personales generados, curiosamente, por las propias personas: en Facebook se comparten estados de ánimo, ubicaciones geográficas, se etiquetan a otras personas, se identifican intereses culturales; en Twitter se comentan y comparten informaciones de nuestro agrado o desagrado, se difunden noticias que resultan atractivas, etc.; por no hablar de WhatsApp y las múltiples posibilidades comunicativas que ofrece. De todos estos instrumentos claves para la psicopolítica, se deriva precisamente la aparición de un nuevo concepto de *privacidad*, que asemejaría la noción *a priori* positiva de transparencia a la de *desnudez regalada*, en el sentido de que el individuo cree mostrarse sin ningún tipo de coacción, pero también sin conocer las consecuencias de ello. A este respecto, son muchos los autores preocupados por la crisis de la libertad que representa un modo de vida, como el actual, basado en gran parte en la construcción de una imagen personal que consciente e indiscriminadamente se proyecta en la esfera mediática: «La psicopolítica digital transforma la negatividad de la decisión libre en la positividad de un estado de cosas. La persona misma se positiviza en cosa, que es cuantificable, mensurable y controlable. Sin embargo, ninguna cosa es libre. Sin duda alguna, la cosa es más transparente que la persona. El *Big Data* anuncia el fin de la persona y de la voluntad libre» (Han, 2014c: 26).

---

<sup>332</sup> «Si me pide que describa la filosofía emergente a día de hoy, diría que es el dataísmo. Ahora tenemos la capacidad de acumular enormes cantidades de datos. Esta capacidad lleva consigo un cierto presupuesto cultural –que todo lo mensurable debe ser medido; que los datos son lentes transparentes y fiables que nos permiten filtrar todo emocionalismo e ideología; que los datos nos ayudarán a hacer cosas significativas como predecir el futuro. [...] La revolución de los datos nos está proporcionando caminos formidables para comprender el presente y el pasado» (citado por Han, 2014c: 87).

<sup>333</sup> «Lo que tu móvil desvela de ti» [en línea], disponible en: <[http://elpais.com/elpais/2016/05/16/ciencia/1463385894\\_263250.html](http://elpais.com/elpais/2016/05/16/ciencia/1463385894_263250.html)> [Último acceso: 30/03/2017].

### 8.6.5.- Hiperrealidad y disuasión

La *hiperrealización* y la *disuasión* son otras de las tecnologías claves de la seducción de sí en la actualidad. Ambas, perfectamente complementarias entre sí, encuentran no obstante sus orígenes en las décadas previas a la irrupción de Internet en la vida social. Sus teóricos fundamentales son sin duda alguna Debord y Baudrillard, referentes para muchos autores posteriores. En concreto, los orígenes de estas dos tecnologías se encuentran en la metáfora del *espectáculo* de Debord: «No debe entenderse el espectáculo como el engaño de un mundo visual, producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada» (Debord, [1967] 2010: 38). En efecto, el espectáculo es, en tanto que construcción autorreferencial, una realidad distinta de la realidad real, una imagen global ilusoria que lejos de liberar a los individuos de las injusticias y la escasez, plantearía una situación de «supervivencia ampliada» (Debord, [1967] 2010: 58). Una idea que sería rebautizada por Baudrillard bajo el término de *hiperrealidad*, aquella realidad «sin origen ni verdad» (1978: 5), compuesta por *no-acontecimientos* –como el de la Guerra del Golfo (1991b)– y superadora de la realidad *real* en cuanto sus límites escapan de la capacidad de acción de los individuos –que de reaccionar serían considerados unos psicóticos–, desplazados al estatuto de rehenes dentro de esa realidad simulada. Básicamente, lo que ocurre es que la correspondencia entre los hechos reales y sus representaciones mediáticas ha sufrido una completa inversión: «Algo que ha sido programado minuciosamente, ¿tiene todavía alguna posibilidad de llegar a producirse? Una verdad demostrada minuciosamente, ¿tiene todavía alguna posibilidad de ser verdadera? Cuando demasiadas cosas van en el mismo sentido, cuando las razones objetivas se acumulan, el efecto se invierte» (Baudrillard, 1991b: 29). Por esto mismo se prefiere lo hiperreal a lo real, porque no podrá ocurrir nunca, por ello, por ejemplo, se permite que los políticos continúen con su estafa de poder, así como, en la medida en que tanto el individuo como el arte devienen igualmente hiperrealidades, nos permitimos avanzar hacia la autodestrucción: al igual que el individuo, «el arte –como decía Debray– se ha conquistado contra *la alienación*, se ha engrandecido en *la autonomía*, ha muerto *de autorreferencia*» (1994a: 58). De todo esto, de preferir la involución y la autorreferencialidad al cambio y el debate, trata la lógica de la disuasión.

Parafraseando a Clausewitz, Baudrillard exclamaba que *«la no-guerra es la carencia de política proseguida por otros medios...»*, para decir que las voluntades políticas de dominación habían sido sustituidas por la voluntad de conseguir un consenso general gracias a esta segunda tecnología, «centrada en descartar cualquier rivalidad hegemónica, incluso fría y equilibrada, mediante el terror» (1991b: 97). La disuasión fue la estrategia característica del largo contexto de la Guerra Fría y aún hoy lo sigue siendo en muchos aspectos<sup>334</sup>. El tipo de «acción in vitro», aquella que es abortada antes de su ejecución, es la única capaz de hacer llevadero el temor obsesivo a lo real, incluyendo a «cualquier goce demasiado real» (1991b: 16). Por eso ni siquiera la televisión pretende ser realista: «clavando a la gente en sus casas, cumple plenamente con su función de control social mediante el embotamiento colectivo: girando inútilmente sobre sí misma como un derviche, mantiene amarradas a las multitudes tanto mejor cuanto que las decepciona, igual que un bodrio de novela policiaca, que no le cabe a uno en la cabeza que pueda ser tan malo» (Baudrillard, 1991b: 53-54). Lo importante no es el contenido narrativo o informativo, sino el propio tratamiento filmico o la cobertura de la noticia (por ejemplo, el hecho de *estar en el ojo del huracán, en directo, en primera fila*, etc., sobre todo, estar de un modo atractivo para el espectador). En la era del enrarecimiento, del descrédito, de la incertidumbre total, de la especulación indefinida, la función de los medios es la de asegurar la existencia de esa nueva realidad seductora<sup>335</sup>. Para ello se prestan a la práctica de dispositivos como el

---

<sup>334</sup> Tanto entonces como ahora Estados Unidos sigue siendo el gran especialista. Así lo demuestra su capacidad para la creación de enemigos a su altura –asunto tantas veces denunciado por autores como Noam Chomsky–, el último de ellos el Estado Islámico. Así lo explicaba Baudrillard: «Los americanos (...) sólo son capaces de imaginar o de combatir a un enemigo a su imagen y semejanza, debido a una especie de generosidad o de estupidez egocéntrica. Son unos conversos, son los misioneros y los conversos a la vez de su propio modo de vida, que van proyectando triunfalmente sobre el mundo. Son incapaces de imaginarse al Otro, y por lo tanto tampoco pueden hacerle personalmente la guerra; le hacen la guerra a la alteridad del otro, lo que pretenden es reducir esta alteridad, convertirla, o si no, aniquilarla, si resulta irreductible (los indios)» (1991b: 31).

<sup>335</sup>«Esta novela histórica es ya incapaz de representar el pasado histórico; lo único que puede “representar” son nuestras ideas y estereotipos del pasado (que en virtud de ello deviene en el mismo acto “historia *pop*”). Esto es lo que ha reconducido a la producción cultural hacia un espacio mental que ya no es el del sujeto monádico, sino más bien el de un degradado “espíritu objetivo” colectivo: no puede ya conducir directamente a un mundo supuestamente real ni a una reconstrucción de la historia pasada tal y como ella misma fue una vez presente; en cambio, como en la caverna de Platón, proyecta nuestras imágenes mentales de ese pasado en los muros de su prisión. Si queda en ello algo de realismo, se trata de un “realismo” derivado del choque producido por la comprensión del confinamiento y por la progresiva conciencia de una situación histórica nueva y original en la que estamos condenados a perseguir la Historia mediante nuestras propias imágenes *pop* y mediante los simulacros de esa historia que, por su parte, queda absolutamente fuera de nuestro alcance» (Jameson, [1984] 1995: 59-60).

publicitario, cuyos efectos –como los del *misil*, decía Baudrillard– son imposibles de prever, «y tal vez su misión no consista en acertar sino, como en el caso del misil, su misión esencial consista en ser lanzado» (1991b: 39). Después de todo, como decía el autor más adelante, «el mejunje de los medios de comunicación se ha convertido en el preámbulo previo a cualquier orgasmo que tenga que ver con los acontecimientos. Y precisamente este mejunje nos resulta imprescindible porque nos falta el acontecimiento, porque nos falta la convicción. Tenemos una necesidad apremiante de simulacro, incluso de la guerra, mucho más apremiante que de leche y de mermelada o de libertad, y poseemos la intuición inmediata de los medios para conseguirlo» (1991b: 85).

Todo lo antedicho empuja a considerar que las técnicas empleadas por el individuo en el caso de estas tecnologías van dirigidas al ofrecimiento de una contribución personal al proceso de fabricación de esa falsificación colectiva que es la hiperrealidad. Un motivo por el cual es imposible que el sujeto seducido de sí se haga demasiadas ilusiones sobre su vida, pues todos los mecanismos confluyen en la misma sensación de engaño. Entre otras técnicas, como se deduce de las ideas del propio Baudrillard, cabría destacar a modo de ejemplos: la resistencia a la probabilidad de que sea real cualquier información, la sensibilidad hacia la estupidez y la banalidad, la decepción y la crítica vacías frente al estado de cosas que presentan los medios, la fascinación por la estructura del espectáculo aún habiéndose concienciado de la existencia del mismo, el consumo –y el consiguiente fomento– de la virtualidad en general, que vuelve a los hechos reales indiferentes y neutraliza sus efectos negativos, etc. Además de todas estas, existirían muchas más técnicas configuradoras de las tecnologías de la hiperrealización y la disuasión que conectarían ya con otros procesos en los que no tendrían por qué estar implicados los medios de comunicación social. «Y es que la disuasión –como decía Baudrillard– es un dispositivo total (ella es el verdadero dispositivo de guerra), y no sólo interviene en el corazón mismo del acontecimiento, donde la cobertura electrónica de la guerra ha engullido el espacio y el tiempo, donde la virtualidad (el timo, la programación, la anticipación del final), cual bomba de depresión, ha engullido todo el oxígeno de la guerra; también desempeña su papel en nuestras cabezas» (1991b: 75). Tal sería el caso, por ejemplo, de todas aquellas técnicas relativas a la tecnología del *rendimiento*, antes mencionada, constitutiva de un sujeto –el

---

seducido de sí– precisamente del rendimiento, es decir, *disuadido* en este caso de la posibilidad de no hacer nada, de estarse quieto, de pensar antes de actuar, etc.

### 8.6.6.- Indización y pornificación

La siguiente tecnología presenta una naturaleza y un desarrollo aún más difíciles de describir que en los casos anteriores, con los que está estrechamente conectada, si bien aparece de forma abundante en los trabajos de muchos teóricos contemporáneos. En un sentido metafórico, sus efectos estarían relacionados con una suerte de *aplanamiento* de la realidad social, circunstancia que habría germinado en el mismo giro seductor que diera origen a las otras tecnologías, por lo que también en este caso las primeras pistas debieran buscarse en las ideas de Debord: «La pérdida de lo cualitativo en los objetos que aloja y en las conductas que regula –tan evidente en todos los niveles del lenguaje espectacular– no hace más que traducir los caracteres fundamentales de una producción que se aísla de la realidad: la forma mercancía es enteramente igual a sí misma es decir a la categoría de lo cuantitativo. Lo que ella desarrolla es lo cuantitativo, y sólo en lo cuantitativo puede desarrollarse» (Debord, [1967] 2010: 52). A priori, el *índice* se correspondería con todo aquel mecanismo encargado de transformar –*adelgazando*– *lo real* de la realidad, su dimensión cualitativa, en un contenido de tipo cuantitativo, cuantificable, abstracto, aditivo, mensurable, estructural, aparente, positivo, liso, inaccesible por carencia de fondo y, en general, en algo que se muestra sin posibilidad de réplica<sup>336</sup>. Un propósito que coincidiría plenamente con el objetivo propio del régimen neoliberal, explicado por Baudrillard desde su «crítica a la economía política del signo» como la circulación infinita de signos, producida gracias a la sustitución del «valor de uso» por el «valor de cambio» ([1972] 2007). En esta misma línea, Deleuze pensaba que lo esencial en el contexto contemporáneo era la «cifra»: «Una contraseña (*mot de passe*), en tanto que las sociedades disciplinarias están reguladas mediante consignas (*mots d'ordre*) (tanto desde el punto de vista de la integración como desde el punto de vista de la resistencia a la integración). El lenguaje numérico de control se

---

<sup>336</sup> Régis Debray, por ejemplo, tomaba prestada la división del lógico americano C. S. Peirce en en índices, iconos y símbolos: «Tipología capital –decía–, que aún no dio a conocer todas sus implicaciones. Y el índice sigue siendo la zona problema, la menos “desarrollada” del arco simbólico. Una foto no es un símbolo, como una palabra; ni un icono, como un cuadro. Es un índice» (1995: 29).

compone de cifras que marcan o prohíben el acceso a la información. Ya no estamos ante el par “individuo-masa”. Los individuos han devenido “dividuales” y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o “bancos”» ([1990b] 2006: 281). Al reducir al individuo a mera cifra, cabe afirmar, como hacía Debray, que: «La soberanía del índice pone al mejor en el nivel del mediocre» (1995: 45).

Resulta verdaderamente interesante la forma en que Internet, el medio digital por excelencia, ha llevado a su máxima radicalización los parámetros de esta nueva tecnología seductora. Como ya se introdujo con los dispositivos del Big Data y de las redes sociales, las nuevas prácticas digitales no narran ninguna realidad, sino que la  *cuentan numéricamente*: «También los amigos de Facebook –mantenía Han– son, ante todo, contados. La amistad, por el contrario, es una narración. La época digital totaliza lo aditivo, el contar y lo numerable. Incluso las inclinaciones se cuentan en forma de “me gusta”» (2014b: 60). De aquí se deriva la particular naturaleza *indicial* de la memoria digital, un registro de datos numerables pero no narrables, esto es, sin temporalidad alguna, por tanto, un auténtico dispositivo de lo *no-muerto*, rasgo que podría hacerse corresponder con la situación existencial del sujeto del rendimiento, seducido de sí hasta la autoalienación. Si bien «hasta esta mañana las sociedades estaban *realmente* formadas por más muertos que vivos», como decía Debray (1994a: 29), la ausencia de una muerte con la que tensionar o contrarrestar lo positivo desemboca en un exceso de positividad que oculta posibilidades estéticas y políticas alternativas al estado de dominación. «La muerte en peligro», advertía el autor francés, se evita porque de ella depende la capacidad de recomponerse<sup>337</sup>. En este punto, la tecnología de la *indización* se encuentra con la tecnología de la transparencia para dar lugar a lo que Han denominaba «el infierno de lo igual», a una situación en la que ni siquiera las fantasías del individuo relativas al *otro* tienen cabida, tampoco, por supuesto, las fantasías de las obras artísticas (idea central de la perspectiva transestética). Y es que, en efecto, la transparencia solo se consigue cuando las zonas ocultas y en penumbra son aplanadas, cuando todos los misterios se disuelven al ser colocados bajo la luz. Dentro del régimen neoliberal, esta luz es proyectada por la tecnología de la financiarización, comentada anteriormente, encargada de fagocitar cualquier otro criterio, nivelando zonas de diferentes profundidades bajo la misma

---

<sup>337</sup> Tomando como referencia el episodio lacaniano del espejo, Debray afirmaba: «De la misma manera que el niño agrupa por primera vez sus miembros al mirarse en un espejo, nosotros oponemos a la descomposición de la muerte la *recomposición por la imagen*» (1994a: 27).

óptica del valor de cambio. Esta mirada sin distancia, que llega a fusionar incluso lo privado y lo público, es la única perspectiva válida para juzgar hoy cualquier tipo de acontecimiento: «La comunicación digital deshace, en general, las distancias. La destrucción de las distancias espaciales va de la mano con la erosión de las distancias mentales. La *medialidad* de lo digital es perjudicial para el respeto» (Han, 2014b: 14). Debido precisamente a esta disolución de todo en un mismo escenario, en una «pantalla global» ya inaugurada por el cine y la televisión (Lipovetsky y Serroy, 2009), la tecnología de la indización tendría como consecuencia última, según Han, la *pornificación* de la mirada del individuo.

Lo pornográfico, en el sentido indicial, sería todo lo explícito, lo inequívoco, lo esperable, en una palabra, lo carente de motivos para ser cuestionado, especialmente evidente en lo que respecta a las imágenes. La reducción en ellas de complejidad, rasgo definitorio de los dispositivos propagandísticos, es justamente el factor pornográfico que garantiza la hipercomunicación veloz y anestésica o, lo que vendría a ser lo mismo, la traducción de la realidad entera en términos de mercancía. Por ello los efectos de estas tecnologías son diametralmente opuestos a los del erotismo, donde es preciso que haya siempre cierto desnivel, cierta ocultación, cierta desaparición o interrupción que active una determinada tensión emocional. Las tecnologías de la seducción de sí van de este modo estrechamente asociadas al vaciamiento de los signos diagnosticado por Baudrillard, y la manera en que el individuo contribuye a ello, es decir, las múltiples técnicas de seducción de sí empleadas por este, tienen como objetivo principal la *prostitución de sí*, en el sentido de eliminar toda distancia entre el sujeto y el objeto, toda demora, eliminando también, como consecuencia, toda posibilidad de tener una experiencia estética contemplativa. Un ejemplo claro es la nueva forma de experimentar la realidad que traen consigo las *Google Glass*. En estas circunstancias podría ser perfectamente anunciado el fin de la mirada. Así pues, la conversión de la complejidad en un mero índice, mediante las tecnologías de indización y pornificación, podría comprenderse como «la *negación* visible de la vida, como una negación de la vida *que se ha tornado visible*» (Debord, [1967] 2010: 40), en definitiva, como una reducción a la visibilidad o la superficie: «La profundidad –diría Jameson– ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies» ([1984] 1995: 34).

### 8.6.7.- Atemporización

Existe una tecnología, aún más expansiva que las anteriores si cabe, referida a la desarticulación de toda perspectiva temporal sobre la realidad. Un mecanismo cuyos orígenes se encuentran una vez más en el espectáculo, pues lo propio de este era precisamente su particular tiempo productivo, el «tiempo-mercancía», de naturaleza cuantitativa, intercambiable, consumible, pseudocíclica, devaluada, invertida, en definitiva, una abstracción del tiempo consistente en una «acumulación infinita de instantes equivalentes» (Debord, [1967] 2010: 133). El tiempo espectacular sería la materia prima para fabricar nuevos productos que operan directamente en el mercado como usos del tiempo socialmente organizados. Incluso el tiempo de ocio respondería en este sentido a la voluntad neoliberal de una eficacia inmediata, contribuyendo al «espectáculo inmóvil de la detención de la historia» (Debord, [1967] 2010: 172), que es el neoliberalismo propiamente dicho, motivo por el cual este no puede consistir en una ideología (que precisaría de un recorrido histórico a través del cual sus principios pudieran haberse desarrollado), sino de un régimen de verdad desplegado en el espacio –global– más que en el tiempo: «Se ha dicho a menudo que habitamos hoy la sincronía más que la diacronía –decía Jameson–, y pienso que es al menos empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica y nuestros lenguajes culturales están actualmente dominados por categorías más espaciales que temporales, habiendo sido estas últimas las que predominaron en el período precedente del modernismo propiamente dicho» ([1984] 1995: 39-40)<sup>338</sup>. En efecto, la tecnología de la *atemporalización* está también detrás de la nueva pauta cultural que supone el posmodernismo: «Una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí» ([1984] 1995: 15-16).

En el plano de los medios, uno de los principales soportes en los que se apoya esta tecnología de liquidación de la historia es lógicamente Internet, en concreto a través de todos esos dispositivos que utilizan su potencial archivístico. El registro es, por definición, un pulso al tiempo real, la conversión del pasado en presente por medio del

---

<sup>338</sup> Por esto mismo: «El colapso de la ideología modernista del estilo –tan único e inequívoco como las huellas dactilares, tan incomparable como el cuerpo propio (fuente auténtica de la invención y de la innovación estilística, según el primer Roland Barthes)– ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global» (Jameson, [1984] 1995: 44).

índice y, por tanto, el complemento perfecto de la instantaneidad del tiempo espectacularizado: «El pasado mismo ha quedado modificado –continuaba Jameson–: lo que en otro tiempo fue de acuerdo con la definición lukacsiana de la novela histórica, la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués, (...) se ha convertido ya en una vasta colección de imágenes y en un simulacro fotográfico multitudinario» ([1984] 1995: 46). El archivo digital, concretamente, supondría la disolución del tiempo real en una involución conformada por la instantaneidad virtual a la que Internet somete todas las cosas.

Desde la perspectiva del individuo y sus técnicas, habría que partir, por un lado, de lo que Debord definió como la *expropiación violenta de tiempo* de los productores ([1967] 2010: 138) y, por otro, de la simbiosis perfecta establecida a día de hoy entre los tiempos inmediatos de la comunicación y la forma en que se comprende y experimenta el mundo: «Este sacrificio de la genealogía intelectual en el altar de lo instantáneo –decía Armand Mattelart–, este olvido de los problemas del “cómo” y del “por qué” de las distintas problemáticas individuales (y colectivas) alimenta un relativismo generalizado que se legitima como liberación con respecto a los dogmatismos y a los esquemas rígidos de las décadas del “compromiso”. El problema estriba en que, a fuerza de relativizarlo todo, todo se superpone» (1998: 38). En efecto, la primera consecuencia del empleo de las técnicas de la seducción de sí es la más completa relativización de la realidad, pues se vive, como establece la tecnología de la atemporización, en un presente ajeno, en un tiempo conformado por la presencia de todo el pasado a tiempo real: conforme van digitalizándose todos los archivos y volcándose en la red, la posibilidad de acceder a cualquier tipo de información perteneciente a cualquier época, de conocer el pasado a golpe de clic, está consolidando una verdadera revolución psíquica. Lo mismo ocurre con la información personal que colgamos en nuestro *timeline*. Se trata de un proceso que pone a disposición del individuo tal cantidad de referencias en las que inspirar su personalidad que acaban alejándole del presente real al que pertenece. De ahí que, como apuntase Jameson, «somos cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente» ([1984] 1995: 52). Lo que seduce del tiempo virtual, de una temporalidad congelada, es la sensación de poder jugar con el tiempo real. Esta es una de las principales claves para entender el comportamiento de individuos que creen comprender la realidad a partir de su

conocimiento archivístico, cuando en realidad a lo único que les acerca tal seducción, hasta licuar la existencia, es a sí mismos.

\* \* \*

Según demuestran la identificación y el análisis de algunas de las más importantes técnicas y tecnologías implicadas en el nuevo modelo del CSM, la única alternativa a este capaz de justificar la existencia de un estado de dominación en la actualidad – primer paso para escapar del mismo– es la del *autocontrol* ejercido por un individuo seducido por una serie de pautas procedentes, no de la *sociedad de consumo*, de la cual ya ha aprendido a sospechar, sino *de sí mismo*. La libertad a la hora de diseñar una imagen propia –y, sobre todo, la obligación de hacerlo– es el nuevo dispositivo que canaliza el conjunto de prácticas sociales hacia la reproducción microfísica y *micropsíquica* del neoliberalismo. Como han afirmado Lipovetsky y Serroy caracterizando al nuevo «*Homo aestheticus*»: «A la estetización del mundo económico responde una estetización del ideal de vida, una actitud estética ante la vida. No ya vivir y sacrificarse por principios y bienes ajenos a uno, sino inventarse uno mismo, dotarse de reglas propias en pro de una vida bella, intensa, rica en sensaciones y espectáculos» (2015: 25). Si bien el *ocuparse de uno mismo* habría sido una cuestión más bien antigua<sup>339</sup>, la novedad residiría en la inversión radical de los objetivos de esta práctica como consecuencia del grado de espectacularización de la realidad alcanzado en los últimos cincuenta años: «El hombre separado de su producto produce, cada vez con mayor potencia, todos los detalles de su mundo, y de ese modo se halla cada vez más separado de su mundo. Cuanto más produce hoy su propia vida, más separado está de ella» (Debord, [1967] 2010: 50). Los sentimientos, en tanto que conjunto de emociones asociadas a determinadas experiencias, se han convertido en el valor máspreciado del individuo, sustituyendo su valor como *mano de obra*, y, por ello mismo, con el que más se especula. La inteligencia emocional lleva años intentando ser secuestrada por el marketing y, en general, por una esfera em-

---

<sup>339</sup> Como explicase Foucault remontándose a la invitación hecha por Sócrates a Alcibíades: «Es algo que viene exigido y a la vez se deduce de la voluntad de ejercer un poder político sobre los otros. No se puede gobernar a los demás, no se pueden transformar los propios privilegios en acción política sobre los otros, en acción racional, si uno no se ha ocupado de sí mismo. La preocupación por uno mismo se sitúa entre el privilegio y la acción política; tal es el punto crucial en el que surge la propia categoría de *épiméleia*» ([1982-1984] 1994: 42-43).

presarial que representa mejor que ninguna otra el régimen de verdad neoliberal. El resultado y a la vez el motor de este proceso es la práctica de la *seducción de sí*, el ejercicio de autocontrol que contrarresta a favor de unos pocos, como todo, provisionalmente, los efectos democratizadores que podría conllevar la imposibilidad actual del CSM.

Pero porque a la larga resulta más rentable integrar que condenar, solo cabría concluir afirmando que el primer paso para mejorar la vida en comunidad ya se está dando, la conciencia sobre el peculiar estado de dominación actual ya es una realidad. Paradójicamente, son las propias NTICs las que nos brindan la posibilidad de invertir nuestro autocontrol a favor de un ordenamiento más justo de esa inevitable vida conjunta. Como trasfondo de esta mutación mediológica, la disolución transestética del arte ha tenido como consecuencia directa o indirecta el resurgimiento de una concepción de la vida como obra de arte. Lo importante ahora –siguiendo este juego semántico– es tomar conciencia de la necesidad de vivir como un artista: dándole rienda suelta a la imaginación, creando fórmulas nuevas y promoviendo gestos que animen a los demás a liberarse de sí mismos.



## **BIBLIOGRAFÍA CITADA**



- ADORNO, T. W. ([1954] 1966) *Televisión y cultura de masas*, E. Revol (trad.). Córdoba: Eudecor.
- ([1963] 2008) «Resumen sobre la industria cultural», en *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas, Sin imagen directriz*, R. Tiedemann (ed.), J. Navarro (trad.). Madrid: Akal, pp. 295-302.
- AGAMBEN, G. ([1998] 2010) *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*, A. Gimeno (trad. y not.). Valencia: Pre-Textos.
- AGRA, R., y G. ZAPPA (comps.) (2007) *Muntadas: Con/Textos II. Una antología crítica*, J. La Ferla (pról.). Buenos Aires: Nueva Librería.
- ALONSO, R. (1997) «Esto no es un anuncio publicitario. Un ensayo sobre la obra de Muntadas en vídeo e Internet» [en línea], disponible en: <<http://www.roalonso.net/es/videoarte/muntadas.php>> [Último acceso: 07/07/2016].
- (comp.) (2002) *Muntadas Con/Textos*. Buenos Aires: Simurg / Cátedra La Ferla (UBA).
- «Elogio de la Low Tech» [en línea], disponible en: <[http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/low\\_tech.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/low_tech.php)> [Último acceso: 07/07/2016].
- ÁLVAREZ DE ARANA, A. (2004) «El llegat del Pop Art a Catalunya», en VV. AA. *El llegat del Pop Art a Catalunya*. Girona: Museu D'Art de Girona.
- ÁLVAREZ YÁGÜEZ, J. (1996) *Michel Foucault: Verdad, poder, subjetividad. La modernidad cuestionada*. Madrid: Ediciones Pedagógicas.
- (2013) *El último Foucault: Voluntad de verdad y subjetividad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARBULÚ, C. (2014) *Nuevos comportamientos artísticos: «Los catalanes de París»* [tesis doctoral], S. Marchán y J. Claramonte (dirs.). UNED.
- (2016) «Los Catalanes de París»: *Un análisis estético*, S. Marchán Fiz (pról.). Madrid: Dykinson.

- APTER, E. (2011) «El arte de la traducción de Muntadas: Soportes, medios y política», en VV. AA., *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 190-194.
- ARNALDO, J. (2002) «Traduzca esta página», en VV. AA., *Muntadas: On translation*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 168-175.
- ARNHEIM, R. ([1936] 1980) *Estética radiofónica*, M. Figueras (trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- ATKINS, R. (1996) «Meditación sobre el arte y la vida en el “Paisaje de los Media”», en VV. AA., *Des / Aparicions* [cat. Exp.]. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, pp. 65-84.
- AUGÉ, M. ([1992] 2000) *Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, M. Mizraji (trad.). Barcelona: Gedisa.
- (2011) «El arte de la distancia», en VV. AA., *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 43-36.
- BARTHES, R. ([1957] 1999) *Mitologías*, H. Schmucler (trad.). México D. F., Madrid: Siglo XXI.
- ([1980] 1995) *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, J. Sala-Sanahujan (trad.). Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (1969) *El sistema de los objetos*, F. González Aramburu (trad.). México: Siglo XXI.
- ([1970] 2009) *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*, L. E. Alonso (intr.), A. Bixio (trad.), Madrid: Siglo XXI.
- ([1972] 2007) *Crítica de la economía política del signo*, A. Garzón (trad.). México D. F., Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI.
- (1978) *Cultura y simulacro*, P. Rovira (trad.). Barcelona: Kairós.
- (1981) *De la seducción*, E. Benarroch (trad.). Madrid: Cátedra.
- (1991a) «Transestética», en *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*, J. Jordá (trad.). Barcelona: Anagrama, pp. 20-25.
- (1991b) *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, T. Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama.

- BAUMAN, Z. (2004) *La sociedad sitiada*, M. Rosenberg, E. Zaidenweg (trads.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- (2005) *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Mirta Rosenberg; Jaime Arrambide (trads.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- y D. LYON (2013) *Vigilancia líquida*, A. Capel (trad.). Barcelona: Paidós.
- BEAUD, (2001) «Soberanía», en RAYNAUD, P. y S. RIALS (2001) *Diccionario Akal de Filosofía Política*, M. Peñalver y M-P. Sarazin (trads.). Madrid: Akal, pp. 736-745.
- BECK, U. (1998) *¿Qué es la globalización?: Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.
- BELL, D. ([1973] 1994) *El advenimiento de la sociedad postindustrial: Un intento de prognosis social*, R. García y E. Gallego (trads.). Madrid: Alianza.
- BELLOUR, R. ([1988] 2009) «El arte de la demostración», en *Entre imágenes: Foto. Cine. Vídeo*, A. Vettier (trad.). Buenos Aires: Colihue, pp. 239-244.
- (2009) *Entre imágenes: Foto. Cine. Vídeo*, A. Vettier (trad.). Buenos Aires: Colihue.
- BENJAMIN, W. ([1921] 2008) «El capitalismo como religión», O. Rosas (trad.) [en línea], disponible en: [https://www.academia.edu/540703/El\\_capitalismo\\_como\\_religi%C3%B3n\\_Walter\\_Benjamin?auto=download](https://www.academia.edu/540703/El_capitalismo_como_religi%C3%B3n_Walter_Benjamin?auto=download) [Último acceso: 23/04/2017].
- ([1923] 1996) «La tarea del traductor», en *Teorías de la traducción: Antología de textos*, D. López (ed.). Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 335-347.
- ([1931] 2007) «Pequeña historia de la fotografía», en *Obras. Libro II*, vol.1. Madrid: Abada, pp. 377-403.
- ([1936] 2012) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, W. Erger (trad.). Madrid: Casimiro.

- BERGSON, H. ([1907] 1963) *La evolución creadora*, en *Obras escogidas*, J. A. Miguez (trad. y pról.). Madrid: Aguilar, pp. 433-755.
- BERNAYS, E. ([1923] 1961) *Crystallizing Public Opinion*. Nueva York: Liveright Publishing Corporation.
- ([1928] 2008) *Propaganda*, T. Segarra (introd.), A. Fuentes (trad.). Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- ([1917-1951] 1951) *Public Relations, Edward L. Bernays and the American Scene*. Concord, New Hampshire: Rumford Press.
- BIANCHINI, S. (2015) *Dispositifs artistiques, dispositifs politiques: Une esthétique opérationnelle comme faculté de mobilisation individuelle et collective* [tesis HDR]. París: Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis.
- BIRNIE, J-A. (2011) «Lo privado y lo público en los años de plomo», en VV. AA., *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 59-63.
- BLOM, I. (2011) «Los paisajes mediáticos de Muntadas», en VV. AA., *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 86-90.
- BONET, E. y otros (1980) *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1988) «Background / Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas», en VV. AA., *Muntadas: Híbridos* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 17-47.
- (1992) «Muntadas: Deuxième Tentative», en VV. AA., *Muntadas* [Chimaera Monographie n° 8]. Montbeliard Belfort: Edition du Centre International de Création Vidéo, pp. 5-59.
- (1999) «Muntadas: Seguimiento del proyecto [v 2.0]», en VV. AA., *Intersecciones* [cat. Exp.]. Santa Fé de Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, pp. 31-56.
- (2008) «La televisión, de frente y de perfil», en VV. AA., *Muntadas. La construcción del miedo y la pérdida de lo público* [cat. Exp.], M. Villaespesa y Y. Romero (dirs.). Granada: Centro José Guerrero, pp. 14-29.

- (2011) «Sensibilidad y (sub)sentidos. Muntadas, de la pintura al alta de actividades», en VV. AA., *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 52-58.
- BOSMA, J. (1999) «A De-caffeinated Experience (of Net-Art)» [en línea], en *Telepolis, Magazin der Netzkultur*. Disponible en: <http://www.heise.de/tp/artikel/6/6552/1.html> [Último acceso: 14/09/2015].
- BOURDIEU, P. (1997) *Sobre la televisión*, T. Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama.
- BOURRIAUD, N. (2008) *Estética relacional*, C. Beceyro y S. Delgado (trads.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BREA, J. L. ([2004] 2009) *El tercer umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* [En línea]. Disponible en: [http://www.joseluisbrea.es/ediciones\\_cc/3rU.pdf](http://www.joseluisbrea.es/ediciones_cc/3rU.pdf) [Último acceso: 30/03/2017].
- (ed.) (2005) *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- BRECHT, B. (1984) *El compromiso en literatura y arte*, W. Hecht (ed.). Barcelona: Península.
- BRIGUET, D. (1996) «El poder de los medios / Los medios del poder», en *Anuario*, vol. 1, s. p.
- BUCHLOH, B. (1999a) «Atlas/Archive», en COLES, A. (ed.) *The Optic of Walter Benjamin*, vol. 3. London: Black Dog Pub, pp. 12-35.
- (1999b) «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive», *October*, nº 88, pp. 117-145.
- CABRERA, M. Á. (2001) *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*. Madrid: Cátedra.
- (2002) «Historia y teoría de la sociedad: Del giro culturalista al giro lingüístico», en FORCADELL, C. e I. PEIRÓ (coords.) *Lecturas de la historia: Nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 255-272
- (2003) «La crisis de lo social y su repercusión sobre los estudios históricos», *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, nº 2, pp. 273-285.

- (2006) «Presentación: más allá de la historia social», *Ayer*, nº 62, pp. 9-17.
- y Á. SANTANA (2006) «De la historia social a la historia de lo social», *Ayer*, nº 62, pp. 165-192.
- (2007) «La historia postsocial: Más allá del imaginario moderno», en ORTEGA, T. M. (coord.) *Por una historia global: El debate historiográfico en los últimos tiempos*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 41-72.
- (2010) «La investigación histórica y el concepto de cultura política», en PÉREZ, M. y M. SIERRA (eds.) *Culturas políticas: teoría e historia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 19-85.
- CANFORA, L. (2004) *La democracia: Historia de una ideología*. Barcelona: Crítica.
- CARRILLO, J. (2004) *Arte en la red*. Madrid: Cátedra.
- CASTELLS, M. ([1996] 2005) *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. I: La sociedad red*, C. Martínez y J. Alborés (trads). Madrid: Alianza.
- (2009) *Comunicación y poder*, M. Hernández (trad.). Madrid: Alianza.
- CASTILLO, A., y C. GÓMEZ-MOYA (eds.) (2012) *Arte, archivo y tecnología*. Santiago: Universidad Finis Terrae.
- CASTRO, E. (2005) *El vocabulario de Michel Foucault: Un recorrido alfabético por los temas, conceptos y autores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- (2014) *Introducción a Foucault*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CHOMSKY, N. y M. FOUCAULT ([1974] 2006) *La naturaleza humana: Justicia versus poder. Un debate*. Buenos Aires, Madrid: Katz.
- CHRIST, R. ([1982a] 2002) «Los Media y los medios: Muntadas», en ALONSO, R. (comp.), *Muntadas Con / Textos*. Buenos Aires: Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), pp. 193-197. Publicado originalmente como «Media and the Means: Muntadas», en *Artscanada*, nº 248-249.
- ([1982b] 2002) «Media Sites / Media Monuments», en ALONSO, R. (comp.), *Muntadas Con / Textos*. Buenos Aires: Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), pp. 371-378.

- CIARAVELLA, F. (2014) *Border Territory: Contaminazioni e utilità metodologica dell'arte contemporanea nelle analisi e nel progetto per lo spazio pubblico* [tesis doctoral], 4 vols. Potenza: Università degli Studi della Basilicata.
- CIRICI, A. ([1974] 2002) «*Cadaqués, Canal Local*», en ALONSO, R. (comp.), *Muntadas Con / Textos*. Buenos Aires: Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), pp. 287-292.
- COLEMAN, G. (2016) *Las Mil caras de Anonymous: Hackers, activistas, espías y bromistas*, G. Di Masso (trad.). Barcelona: Arpa.
- CROUCH, C. (2004) *Posdemocracia*, F. Beltrán (trad.). Madrid: Taurus.
- D'AGVILO, S. (2002) *Mediología del arte: Epistemología del medio artístico*. Madrid: Intervalic.
- DAVENPORT, T. H. y J. C. BECK (2002) *La economía de la atención: El nuevo valor de los negocios*. Barcelona: Paidós.
- DE DIEGO, E. (2014) *Rincones de postales: Turismo y hospitalidad*. Madrid: Cátedra.
- DE UNAMUNO, M. ([1895] 2007) «La tradición eterna», en *Ensayos. Obras completas VIII*, R. Senabre (ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 63-88.
- DEBORD, G. ([1967] 2010) *La sociedad del espectáculo*, J. L. Pardo (pról., trad. y not.). Valencia: Pre-Textos.
- (1999) *Internationale Situationniste. Vol I. La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- DEBRAY, R. (1991) *Cours de médiologie général*. París: Gallimard.
- (1994a) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, R. Hervás (trad.). Barcelona: Paidós.
- (1994b) *Manifestes médiologiques*. París: Gallimard.
- (1995) *El Estado seductor: Las revoluciones mediológicas del poder*, H. Pons (trad.). Buenos Aires: Manantial.
- (1997) *Transmitir*, H. Pons (trad.). Buenos Aires: Manantial.

- (2001) *Introducción a la mediología*, N. Pujol i Valls (trad.). Barcelona: Paidós.
- (ed.) (2009) *Les Cahiers de médiologie: Une anthologie*. París: CNRS.
- DEL REY, J. (1995) «Mediología y comunicación: La república de los sentimientos, una nueva epistemología», *CIC*, nº 1, pp. 157-181.
- (1998) *El naufragio del periodismo en la era de la televisión. La industria del infoentretenimiento: De Aristóteles a Walt Disney*. Madrid: Fragua.
- DELEUZE, G. y F. GUATTARI ([1972] 1985) *El Antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia*, F. Monge (trad.). Barcelona: Paidós.
- ([1970] 1987) «Un nuevo archivista (“La arqueología del saber”)», en *Foucault*, M. Morey (pról.), J. Vázquez (trad.). Barcelona: Paidós, pp. 27-48.
- ([1989] 1999) «¿Qué es un dispositivo?», en VV. AA., *Michel Foucault, filósofo*, A. L. Bixio (trad.). Barcelona: Gedisa, pp. 155-163.
- ([1990a] 2006) «Control y devenir» [entrevista con Antonio Negri], en *Conversaciones (1972-1990)*, J. L. Pardo (trad.). Valencia: Pre-textos, pp. 265-276.
- ([1990b] 2006) «Post-scriptum sobre las sociedades de control», en *Conversaciones (1972-1990)*, J. L. Pardo (trad.). Valencia: Pre-textos, pp. 277-286.
- DERRIDA, J. (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, F. Vidarte (trad.). Madrid: Trotta.
- DEWEY, J. ([1934] 2008) *El arte como experiencia*, J. Claramonte (intr. y trad.). Barcelona: Paidós.
- DI PAOLA, M. (2015) *El arte que traduce. 1995-2015. La traducción como mediación cultural en los procesos de transmisión y recepción de las obras de arte* [Tesis doctoral], A. M. Guasch y A. Casanovas (dirs.). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- DIMITRIJEVIC, N. (1992) «Muntadas: Cheminement le long des stations du pouvoir», en VV. AA., *Muntadas* [Chimaera Monographie, nº 8]. Montbéliard / Belfort: CICV, pp. 63-84.

- DRESSLER, I. (2011) «¿Qué es un estadio? ¿Y dónde tiene lugar?», en VV. AA., *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 168-173.
- ECO, U. ([1962] 1984) *Obra abierta*. R. Berdagué (trad.). Barcelona: Planeta-De Agostini.
- ([1968] 1984) *Apocalípticos e integrados*, A. Boglar (trad.). Barcelona: Lumen.
- ESTÉVEZ, F., y M. DE SANTA ANA (eds.) (2010) *Memorias y olvidos del archivo*. Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife / Centro Atlántico de Arte Moderno: Lampreave.
- FEYERABEND, P. ([1975] 2007) *Tratado contra el método: Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, D. Ribes (trad.). Madrid: Tecnos.
- FIORE, V. (2006) *Traduzione e interpretazione tra arte, società e culture: Antoni Muntadas*. Roma: Università degli studi di Roma «La Sapienza».
- FOGLIA, E. (2006) *Arte y globalización* [trabajo académico]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- FOSTER, H. (2001) «El artista como etnógrafo», en *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, A. Brotons (trad.). Madrid: Akal, pp. 175-207.
- (2002) «Archives of Modern Art», *October*, nº 99, pp. 81-95.
- (2004) «An Archival Impulse». *October*, nº 110, pp. 3-22.
- FOUCAULT, M. ([1954-1970] 1999) *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales vol. I*, M. Morey (intr. y trad.). Barcelona: Paidós.
- ([1962-1966] 1996) *De lenguaje y literatura*, Á. Gabilondo (intr.), I. Herrera (trad.). Barcelona: Paidós.
- ([1963] 2001) *El nacimiento de la clínica: Una arqueología de la mirada médica*, F. Perujo (trad.). México: Siglo XXI.
- ([1964] 2012) *Historia de la locura en la época clásica*, J. J. Utrilla. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1968) *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, E. C. Frost (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.

- ([1969] 1979) *La arqueología del saber*, A. Garzón (trad.). México D. F.: Siglo XXI.
- ([1970] 1992) *El orden del discurso*, A. González Troyano (trad.). Buenos Aires: Tusquets.
- ([1970-1971] 2012) *Lecciones sobre la voluntad de saber: Curso en el Collège de France, seguido de El saber de Edipo*, D. Defert (ed.), H. Pons (trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ([1971] 1999) «Verdad y poder», en *Estrategias de poder. Obras Esenciales vol. II*, J. Varela y F. Álvarez-Uría (intr. ed. y trad.). Barcelona: Paidós, pp. 41-56.
- ([1971-1977] 1999) *Estrategias de poder. Obras Esenciales vol. II*, J. Varela y F. Álvarez-Uría (intr. ed. y trad.). Barcelona: Paidós.
- y G. DELEUZE ([1972] 2000) «Un diálogo sobre el poder», en *Michel Foucault: Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, M. Morey (intr. y trad.). Madrid: Alianza, pp. 7-19.
- ([1972-1977] 2012) *Michel Foucault: Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, M. Morey (intr. y trad.). Madrid: Alianza.
- ([1973] 1997) *Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte*, G. Almansi (pref.), F. Monje y J. Jordá (trads.). Barcelona: Anagrama.
- ([1974] 1999) «La verdad y las formas jurídicas», en *Estrategias de poder. Obras Esenciales vol. II*, J. Varela y F. Álvarez-Uría (intr. ed. y trad.). Barcelona: Paidós, pp. 169-282.
- ([1975] 2012) *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, A. Garzón (trad.). Madrid: Biblioteca Nueva (Siglo XXI).
- ([1976] 1998) *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, U. Guiñazú (trad.). Buenos Aires, México D. F., Madrid: Siglo XXI.
- ([1976] 1999) «Las mallas del poder», en *Estética, ética y hermenéutica*, Á. Gabilondo (intr., trad. y ed.). Barcelona: Paidós, pp. 235-254.
- ([1976] 2000) *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France*, F. Ewald y otros (eds.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- ([1976] 2006) *Genealogía del racismo*, T. Abraham (pról.), A. Tzveibel (trad.). La Plata: Altamira.
- ([1977a] 1980) «Verdad y poder», en *Michel Foucault: Microfísica del poder*, J. Varela y F. Álvarez-Uría (ed. y trad.). Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, pp. 175-189.
- ([1977b] 1980) «Las relaciones de poder penetran en los cuerpos», en *Michel Foucault: Microfísica del poder*, J. Varela y F. Álvarez-Uría (ed. y trad.). Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, pp. 153-162.
- ([1977] 1999) «El nacimiento de la medicina social», en *Estrategias de poder. Obras Esenciales vol. II*, J. Varela y F. Álvarez-Uría (intr. ed. y trad.). Barcelona: Paidós, pp. 363-384.
- ([1978] 1999) «Diálogo sobre el poder», en *Estética, ética y hermenéutica*, Á. Gabilondo (intr., trad. y ed.). Barcelona: Paidós, pp. 59-72.
- ([1978] 2006) *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*, H. Pons (trad.), M. Senellart y otros (eds.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ([1978] 2012) «Precisiones sobre el poder: respuestas a algunas críticas», en *El poder, una bestia magnífica: Sobre el poder, la prisión y la vida*, E. Castro (ed.), H. Pons (trad.), Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 113-124.
- ([1979] 1996) «*Omnes et singulatim*: hacia una crítica de la razón política», en ([1962-1984]) *La vida de los hombres infames*, C. Ferrer (pról. y biblio.) J. Varela y F. Álvarez-Uría (ed. y trad.). La Plata: Altamira, pp. 179-205.
- ([1979] 2007) *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*, H. Pons (trad.), M. Senellart y otros (eds.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ([1980] 2014) *Del gobierno de los vivos. Curso en el Collège de France (1979-1980)*, H. Pons (trad.), M. Senellart y otros (eds.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ([1981] 1999) «Subjetividad y verdad», en *Estética, ética y hermenéutica*, Á. Gabilondo (intr., trad. y ed.). Barcelona: Paidós, pp. 255-260.

- ([1981] 2014) *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France (1980-1981)*. París: Seuil.
- ([1982] 1988) *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, L. H. Martin y otros (eds.). Londres: Tavistock Publications.
- ([1982] 1999) «Las técnicas de sí», en *Estética, ética y hermenéutica*, Á. Gabilondo (intr., trad. y ed.). Barcelona: Paidós, pp. 443-474.
- ([1982-1984] 1994) *Hermenéutica del sujeto*, F. Álvarez-Uría (ed. y trad.). Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- ([1983] 1999) «¿Qué es la Ilustración?» [conferencia], en *Saber y verdad*, J. Varela y F. Álvarez-Uría (ed., trad. y pról.). Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, pp. 197-208.
- ([1983] 2009) *El gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1982-1983)*, H. Pons (trad.), F. Gros y otros (eds.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ([1983] 2015) «El sujeto y el poder», en *Michel Foucault: La ética del pensamiento. Para una crítica de lo que somos*, J. Álvarez Yágüez (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 317-341.
- ([1984] 1994) «La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad», en ([1982-1984] 1994) *Hermenéutica del sujeto*, F. Álvarez-Uría (ed. y trad.). Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, pp. 105-142.
- ([1984] 1999) «¿Qué es la Ilustración?» [artículo], en *Estética, ética y hermenéutica*, Á. Gabilondo (intr., trad. y ed.). Barcelona: Paidós, pp. 335-352.
- ([1984a] 2003) *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*, M. Solari (trad.). Buenos Aires, México D. F., Madrid: Siglo XXI.
- ([1984b] 2003) *Historia de la sexualidad 3: La inquietud de sí*, T. Segovia (trad.). Buenos Aires, México D. F., Madrid: Siglo XXI.
- ([1984] 2010) *El coraje de la verdad: El gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*, H. Pons (trad.), F. Gros y otros (eds.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- FRANCBLIN, C. (1994) «Y-a-t'il un individu dans la salle?», en VV. AA., *Muntadas, Between the Frames: The Forum* [cat. Exp.]. Burdeos: Musée d'Art Contemporain, pp. 9-14.
- FROMM, E. ([1941] 2005) *El miedo a la libertad*, G. Germani (trad. y pres.). Buenos Aires: Paidós.
- FUKUYAMA, F. (1989) «The end of History», *The National Interest*, nº 16.
- (1992) *El fin de la historia y el último hombre*, P. Elías (trad.). Barcelona: Planeta.
- FUMAGALLI, A. (2010) *Bioeconomía y capitalismo cognitivo: Hacia un nuevo paradigma de acumulación*, A. Antón, J. M. Gual y E. Rodríguez (trads.). Madrid: Traficantes de Sueños.
- GALE, P. (1991) «Muntada's Eye», en *4ª Semaine Internationale de Vidéo* [cat. Exp.]. Gêneve: Saint-Gervais.
- GARCÍA, S. y D. ÁVILA (2015) «Introducción», en GARCÍA, S. y D. ÁVILA (coords.), *Enclaves de riesgo. Gobierno neoliberal, desigualdad y control social*. Madrid: Traficantes de Sueños, pp. 15-32.
- GARCÍA ANGULO, A. (2009) *SCAC: Sistemas de control en el arte contemporáneo* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1995) *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México D. F.: Grijalbo.
- (1999a) *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- (1999b) «Muntadas y las negociaciones sospechosas», en VV. AA. *Intersecciones* [cat. Exp.]. Santa Fé de Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, pp. 23-29.
- (2004) «Las traducciones en abismo de Antoni Muntadas», en VV. AA. *Muntadas: Proyectos* [cat. Exp.]. Ciudad de México: Laboratorio Arte Alameda, Turner.
- GARCÍA FERRER, B. (2015) «De las máquinas totalitarias al “Capitalismo emocional”. Consideraciones en torno a la “impostura de la desinhibición”», en *Ágora: Papeles de Filosofía*. Vol. 34, nº 1, pp. 189-211.

- GARCÍA ULL, F. J. (2015) *Control y privacidad en el ciberespacio: Uso de las cookies por parte de los principales medios digitales españoles* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València.
- GASCÓ, M. (2015) *Antoni Muntadas / Espacio público. El arte como instrumento de comunicación* [tesis doctoral], P. Escanero y J. Díaz (dirs.). Elche: Universidad Miguel Hernández.
- GOMBRICH, H. E. ([1950] 2004) *La Historia del Arte*, R. Santos Torroella (trad.). Londres: Phaidon Press Limited.
- GONZÁLEZ DÍAZ, P. (2013) *Prácticas artísticas digitales y tecnologías de control y vigilancia (2001- 2010)* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- GONZÁLEZ WONHAM, A. (2015) *El documental de creación: De Muntadas a Antonio López* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GOZALO I SALELLAS, I. (2011) *Barcelona 70. Los años del vacío: Estudio sobre las tecnologías del yo artístico* [trabajo académico]. Barcelona: PEI, MACBA.
- GRIGORIADOU, E. (2010) *El archivo y las tipologías fotográficas. De la Nueva Objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- GUASCH, A. M. ([1997] 2009) *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- (2004) *Arte y globalización*, J. H. Toro (intr.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (2005a) «Doce reglas para una Nueva Academia: La “nueva Historia del arte” y los Estudios audiovisuales», en J. L. BREA (ed.) (2005) *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 59-74.
- (2005b) «Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar», *Materia*, nº 5, pp. 157-183.
- (2010a) «Tipologías y genealogías del archivo en el siglo XX: Otra Historia del Arte del siglo XX», en ESTÉVEZ, F., y M. DE SANTA ANA (eds.) (2010) *Memorias y olvidos del archivo*. Tenerife: Organismo Autónomo de Museos

- y Centros del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife / Centro Atlántico de Arte Moderno: Lampreave, pp. 105-121.
- (2010b) «Muntadas y el archivo: *The File Room*», en *Errata*, nº 1, pp. 111-114.
- (2011) *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- (2013) «*In Memoriam: A José Luis Brea (1957-2010)*», en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 1, nº 1, pp. 1-4.
- GUATTARI, F. y S. ROLNIK (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, F. Gómez (trad.). Madrid: Traficantes de Sueños.
- GUBERN, R. (1996) *Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- HAN, B-CH. (2012) *La sociedad del cansancio*, A. Saratxaga (trad.). Barcelona: Herder.
- (2013) *La sociedad de la transparencia*, R. Gabás (trad.). Barcelona: Herder.
- (2014a) *La agonía del Eros*, R. Gabás (trad.). Barcelona: Herder.
- (2014b) *En el enjambre*, R. Gabás (trad.). Barcelona: Herder.
- (2014c) *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, A. Bergés (trad.). Barcelona: Herder.
- (2016) *Sobre el poder*, A. Ciria (trad.). Barcelona: Herder.
- HARDT, M., y A. NEGRI ([2000] 2005) *Imperio*, A. Bixio (trad.). Barcelona: Paidós.
- (2004) *Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio*, J. A. Bravo. Madrid: Debate.
- HARVEY, D. ([1990] 1998) *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, M. Eguía (trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- (2007) *Breve historia del neoliberalismo*, A. Varelo (trad.). Madrid: Akal.

- HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Á. (2013) «Cartografías de la posibilidad. El pensamiento crítico de José Luis Brea», *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*, vol. 1, nº. 1, pp. 31-41.
- (2015) «José Luis Brea», *Exit Book: Revista de libros de arte y cultura visual*, nº 20-21, pp. 46-51.
- HIGGINS, D. ([1966] 2003) «Intermedia», en MOREN, L. (ed.), *Intermedia: The Dick Higgins Collections at UMBC*. Baltimore County: University of Maryland, pp. 38-42.
- HIMANEN, P. (2002) *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*, L. Torvalds (pról.), M. Castells (epíl.), F. Meler (trad.). Madrid: Destino.
- HOBBS, T. ([1651] 2005) *Leviatán, o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México D. F., Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- HOLMES, B. (2007) «El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas», *Brumaria*, nº 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, pp. 145-166.
- HORKHEIMER, M. y T. W. ADORNO ([1947a] 1998) «Excursus II: Juliette, o Ilustración y moral», en *Dialéctica de la Ilustración*, J. J. Sánchez (intr. y trad.). Madrid: Trotta, pp. 129-164.
- ([1947b] 1998) «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas», en *Dialéctica de la Ilustración*, J. J. Sánchez (intr. y trad.). Madrid: Trotta, pp. 165-212.
- HUFFMAN, K. R. (1985) «Muntadas: Selección de trabajos en vídeo 1974-1984», en VV. AA., *Exposición [cat. Exp.]*. Madrid: Galería Fernando Vijañde, pp. 29-34.
- ILLOUZ, E. ([1992] 2009) *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, M. V. Rodil (trad.). Buenos Aires, Madrid: Katz.
- (2007) *Intimidades congeladas: Las emociones en el capitalismo*, J. Ibarburu (trad.). Buenos Aires, Madrid: Katz.
- ISLAS, O. (2009) «La convergencia cultural a través de la ecología de medios», *Comunicar*, nº 33, v. XVII, pp. 25-33.

- JAMESON, F. ([1984] 1995) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, J. L. Pardo (trad.). Barcelona: Paidós.
- JENKINS, H. (2008) *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, P. Hermida (trad.). Barcelona: Paidós.
- JOAS, H. ([1992] 2013) *La creatividad de la acción*, I. Sánchez (pres. y trad.). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- KALUME, A. C. (2013) «Transmitir ou Comunicar? Dilemas epistemológicos na formação da Mediologia de Régis Debray», *Redes.com: Revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, n° 7, pp. 316-323.
- KARMY, R. (2009) «Aporías de la gubernamentalidad. Elementos para una genealogía “teológica” de la subjetividad en el pensamiento de Michel Foucault, *Psicoperspectivas*, vol. VIII, n° 2, pp. 193-223.
- KELLNER, D. ([1995] 2011) *Cultura mediática: Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*, A. Bozal (trad.). Madrid: Akal.
- KUHN, T. ([1962] 2010) *La estructura de las revoluciones científicas*, A. Contín (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- KUSPIT, D. (ed.) (2006) *Arte digital y videoarte: Transgrediendo los límites de la representación*, M. Caro (trad.). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- LA FERLA, J. (2007) «Con/Textos / Muntadas / On Compilation», en AGRA, R., y G. ZAPPA (comps.) (2007) *Muntadas: Con/Textos II. Una antología crítica*, J. La Ferla (pról.). Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 17-24.
- LACLAU, E. y CH. MOUFFE (1987) *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. (2002) *La ficción de lo político: Heidegger, el arte y la política*, M. Lancho (trad.). Madrid: Arena Libros.
- LAKATOS, I. ([1978] 2002) *Escritos filosóficos: I. La metodología de los programas de investigación científica*, J. Worall y G. Currie (eds.), J. C. Zapatero (trad.). Madrid: Alianza.
- LAMBO, E. (2011) *Il Grup de Treball: Esempio di concettuale politico in Spagna*. Pisa: Università Degli Studi di Pisa.

- LANAU, D. (2005) *Obra monocanal de Antonio Muntadas: Una aproximación a la crítica del medio televisivo desde el videoarte* [trabajo académico]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- LEVY, S. (2010) *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*. Sebastopol: O'Reilly Media.
- LIPOVETSKY, G. ([1986] 2000) *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, J. Vinyoli y M. Pendanx (trads.). Barcelona: Anagrama.
- y J. SERROY (2009) *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, A-P. Moya (trad.). Barcelona: Anagrama.
- (2015) *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*, A-P. Moya (trad.). Barcelona: Anagrama.
- LOZANO, J. L. (2012) *Prácticas artísticas digitales y tecnologías de control y vigilancia (2001- 2010)* [tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada.
- LYOTARD, F. ([1979] 2012) *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, M. Antolín (trad.). Madrid: Cátedra.
- LUNA, D. y B. BARRERA (2014) «Disturbios en las fronteras: Una reflexión desde la obra de Antoni Muntadas», en MIRANDA, E. y J. R. RODRÍGUEZ-MATEO (eds.), *En los entornos contemporáneos. Violencia, huellas y representación*. Sevilla: Enredars / Aula Latinoamericana de Pensamiento y Creación Contemporáneos (Universidad Pablo de Olavide).
- (2015a) *ZAJ: Arte y política en la estética de lo cotidiano*, J. B. Díaz-Urmeneta (pres.). Sevilla: Athenaica.
- (2015b) «Intermedialidad y artes visuales: Una aproximación genealógica en torno a la politicidad de la Vanguardia», en FLORENCHIE, E. y D. BRETON (eds.), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*. Université Bordeaux-Montaigne, Villerurbanne: Orbis Tertius, pp. 37-59.
- (2015c) «Proyectos de microtelevisión en el arte sociotecnológico de Muntadas», *ASRI. Revista de Arte y Sociedad*, nº 9.
- (2015d) «Función y emoción en el régimen estético-político del fenómeno viral en Internet», en CORELLA, M. y W. GARCÍA (eds.), *Metáforas de la*

*Multitud*, III Congreso Internacional de Estética y Política [actas de congreso].  
Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

----- (2015e) «La cuestión del Estrecho en *On Translation: Miedo / Jauf de Muntadas*», en *Atravesando fronteras: Realidad y representación en el Mediterráneo*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), 10 y 11 de diciembre de 2015. Disponible en: <http://ayp.unia.es/images/stories/comunicaciones/afryreem/com07.pdf> [Último acceso: 19/10/2015].

----- (2016a) «El marco conceptual y los enfoques metodológicos: Algunas consideraciones desde la experiencia personal», en BARRIOS, M. y J. BARRIENTOS (eds.), *El trabajo de Fin de Grado. Teorías y prácticas*. Madrid: Vision, pp. 103-141.

----- (2016b) «*Media Sites / Media Monuments*: La desmemoria de los lugares en el arte crítico de Muntadas», *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, nº 16, pp. 58-72.

----- (2016c) «Arte y repolitización urbana: Autores, proyectos y estrategias desde el Mayo Francés hasta el 15-M», *452º F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 15, pp. 146-163.

----- (2016d) «La experiencia transmedial según sus consonancias discursivas», *Artnodes*, nº 18.

LYON, D. (1995) *El ojo electrónico: El auge de la sociedad de la vigilancia*, J. Alborés (trad.). Madrid: Alianza.

MARCHÁN FIZ, S. ([1972] 1994) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

----- (1996) *La estética en la cultura moderna: De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza.

----- (1998) «Una mirada nómada al paisaje de los medios», en VV. AA., *Proyectos* [cat. Exp.]. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, pp. 14-26.

----- (comp.) (2006) *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós.

- (2011) «Espacios de espectáculo», en VV. AA., *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 160-167.
- MARCUSE, H. ([1953] 1983) *Eros y Civilización*, J. García Ponce (trad.). Madrid: Sarpe.
- ([1954] 1993) *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, A. Elorza (trad.). Barcelona: Planeta-Agostini.
- (1972) «Art as Form of Reality», *New Left Review*, nº 74, pp. 51-58.
- ([1978] 2007) *La dimensión estética: Crítica de la ortodoxia marxista*, J-F. Yvars (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARÍ, B. (1996) «Fragmentos», en BLIN, O. y J. SAUVAGEOT (eds.) *Images numériques. L'aventure du regard*. Rennes: École Régionale des Beaux Arts.
- ([2004] 2007) «Muntadas. On Translation: Spaces of Memory», en AGRA, R., y G. ZAPPA (comps.), *Muntadas: Con/Textos II. Una antología crítica*, J. La Ferla (pról.). Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 301-318.
- MAROCCO, B. (2003) «Foucault y el periodismo», *Athenea Digital*, nº 4, pp. 1-13.
- MARTÍ, J. M. ([1974] 2002) «Cadaqués Canal Local. Una experiencia-piloto de comunicación», en ALONSO, R. (comp.), *Muntadas Con / Textos*. Buenos Aires: Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), pp. 280-286.
- MATTELART, A. (1998) «Antoni Muntadas o cómo han evolucionado nuestros sueños de otra sociedad», en VV. AA., *Proyectos* [cat. Exp.]. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, pp. 34-38.
- y A. VITALIS (2015) *De Orwell al cibercontrol*, J. C. M. de Bustos (trad.). Barcelona: Gedisa.
- MAYER-SCHÖNBERG, V. y K. CUKIER (2013) *Big Data: La revolución de los datos masivos*, A. Iriarte (trad.). Madrid: Turner.
- MCLUHAN, M. ([1962] 1998) *La galaxia Gutenberg: Génesis del homo typographicus*, J. Novella (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ([1964] 1996) *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, P. Ducher (trad.). Barcelona: Paidós.

- y B. R. POWERS (1993) *La aldea global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, C. Ferrari (trad.). Barcelona: Gedisa.
- MERCADER, A. (1983) «L'interacció visible/invisible», en VV. AA., *Muntadas: Treballs Recents*. Valencia: Sala Parpalló, pp. 5-6.
- (1988) «Híbridos: Especulaciones y metáforas», en VV. AA., *Muntadas: Híbridos* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 48-51.
- (1999) *De la pràctica artística a la comunicació audiovisual i multimèdia* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- MILLER, D., y W. DINAN (2008) *A Century of Spin. How Public Relations Became the Cutting Edge of Corporate Power*. Londres: Pluto Press.
- MOREY, M. (2015) *Pensamiento francés contemporáneo: Foucault y Derrida* (nº 27, Biblioteca Descubrir la Filosofía). Batiscafo.
- MORGAN, R. C. (1985) «On the Activity of Slowing Down or The Media Becomes The Media», en VV. AA., *Exposición* [cat. Exp.]. Madrid: Galería Fernando Vijande, pp. 9-24.
- MOXEY, K. (2009) «Los estudios visuales y el giro icónico», *Estudios visuales*, nº 6, pp. 8-27.
- MUNTADAS, A. (1971a) *Muntadas* [cat. Exp.], R. Santos Torroella (text). Madrid: Ateneo de Madrid.
- ([1971b] 2002) «Los subsentidos», en ALONSO, R. (comp.), *Muntadas Con / Textos*. Buenos Aires: Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), p. 361. Publicado originalmente en: VV. AA., *Muntadas* [cat. Exp.]. Madrid: Galería Vandrés.
- (1978) *On Subjectivity: 50 Photographs from The Best of Life*. Cambridge: Center for Advanced Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology (MIT), Summer Foundation for the Arts.
- (1979) «Personal/Public Conversation (with Anne Bray and Ferol Breymann)», *Video Guide*, junio, pp. 10-11.

- (1980a) «Una subjetividad crítica», en BONET, E. y otros (1980) *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 241-243.
- (1980b) «Sobre los “mecanismos invisibles”», en BONET, E. y otros, *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 264-267.
- (1983) «Antonio Muntadas: Las imágenes desde el paisaje de los mass-media» [entrevista con Berta Sichel], en VV. AA., *Muntadas: Treballs Recents* [cat. Exp.]. Valencia: Sala Parpalló, pp. 39-41.
- (1987) «Detrás de la imagen», en *Telos*, nº 9, pp. 126-127.
- (1988) «Fora de Context», en VV. AA., *Installacions / Passatges / Intervencions* [cat. Exp.]. Barcelona: Palau de la Virreina, pp. 33-34.
- (1989) «Notes on *Stadium*», en VV. AA., *Stadium*. Banff: Walter Phillips Art Gallery; The Banff Centre for the Arts.
- (1992) «Sobre lo público y lo privado». Publicado originalmente en inglés como «About the Public and the Private», en *Intervenções: A Propósito do Público e do Privado* [cat. Exp.]. Porto: Fundação de Serralves, pp. 62-63.
- (1994) «*The File Room*», con la Randolph Street Gallery. Publicado originalmente en inglés en el flyer de la muestra homónima, y en *Turbulences* nº 13, Clermont Ferrant, octubre 1996.
- (1995) «On Translation: The Pavilion», en VV. AA., *Ars 95 Helsinki – Private / Public* [cat. Exp.]. Helsinki: The Museum of Contemporary Art.
- (1997a) «La intervención tecnológica de los artistas en el espacio virtual o el artista como escéptico en un mundo simulado», en GIANNETTI, C. (ed.) *Arte en la Era Electrónica. Perspectivas de una Nueva Estética*. Barcelona: L’Angelot; Goethe Institut de Barcelona.
- (1997b) «Conferencias». Publicado originalmente en italiano como «Conférences», en PINTO, R. (ed.) *La Citá degli Interventi*. Milano: Comune de Milano.
- (1997c) «Antoni Muntadas. *On Translation*» [entrevista con Miren Eraso], *Zehar*, nº 34, pp. 4-7.

- (2002) «Especificidad del tiempo», en AGRA, R., y G. ZAPPA (comps.) (2007) *Muntadas: Con/Textos II. Una antología crítica*, J. La Ferla (pról.). Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 466-468.
- (2003) «CEE Project», en MUNTADAS, A. y R. LÓPEZ CUENCA, *CEE Project / El Paraíso es de los extraños*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp. 7-14.
- (2010) «Entre archivos», en ESTÉVEZ, F., y M. DE SANTA ANA (eds.), *Memorias y olvidos del archivo*. Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife / Centro Atlántico de Arte Moderno: Lampreave, pp. 253-263.
- (2015) *Entrevista con el autor I* (apéndice).
- (2016) *Entrevista con el autor II* (apéndice).
- MURCIA, I. (2000) «De Foucault a Chomsky: La Teoría del Poder y los medios de comunicación», *Ttc: Teoría y Tecnología de la Comunicación*, nº 10, pp. 1-10.
- OTT, L. (2011) «Muntadas / On Translation: Ética y estética de una paradoja», en VV. AA., *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 216-221.
- PARCERISAS, P. (2007) *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- (2009) *Duchamp en España: Las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*. Madrid: Siruela.
- PIREDDU, M. y M. SERRA (eds.) (2014) *Mediología: Cultura, tecnología y comunicación*, R. González (trad.). Barcelona: Gedisa.
- PÓLYA, G. ([1945] 1989) *Cómo plantear y resolver problemas*, J. Zugazagoitia (trad.). México D. F.: Trillas.
- PRADA, J. M. (2012) *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- RAMÍREZ, J. A. (1992) *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- RAMONET, I. (2016) *El imperio de la vigilancia*. Madrid: Clave Intelectual.

- RANCIÈRE, J. (1996) *El desacuerdo: Política y filosofía*, H. Pons (trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2005) *Sobre políticas estéticas*, G. Vilar (pról.), M. Arranz (trad.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2006) *Política, policía, democracia*, M. E. Tijoux (trad.). Chile: LOM Ediciones.
- ([2000] 2009) *El reparto de lo sensible*, C. Durán *et al.* (trads.). Chile: LOM Ediciones.
- (2010) «Schiller y la promesa estética», en A. RIVERA (ed.) (2010) *Schiller: Arte y política*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 91-108.
- ([2004] 2011) «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, 59-78.
- RASCÓN, E. (2010) «La comunicación mediática: Una forma de poder», *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, marzo, s, p.
- REVEL, J. (2011) «Muntadas: Una ética de lo común», en VV. AA., *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 138-142.
- ROCA, J. I. (2002) «El aplauso», en VV. AA., *Muntadas: On translation*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 168-175.
- RODRÍGUEZ, C. A. (2009) «Para entender la mediología» [en línea]. Disponible en: <http://mediologias.blogspot.com.es/2009/01/para-entender-la-mediologa.html> [Último acceso: 30/03/2016].
- RODRÍGUEZ, D. (2013) *Memecracia: Los virales que nos gobiernan*. Barcelona: Gestión 2000.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (1989). *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos.

- (1997) *El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. Madrid: Tecnos.
- (2004) *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- ROFES, O. (1999) «On the Audiencie: The Translation», en VV. AA., *On Translatiom. The Audience* [cat. Exp.]. Rotterdam: Witte de With.
- (2011) «La traducción ante el muro», en VV. AA., *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 210-215.
- (2015) *Art públic i producció de localitat* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- ROLNIK, S. (2010) «Furor de archivo», *Estudios visuales*, nº 7, pp. 116-29.
- ROSALES, E. (2002) *Estética y medios de comunicación: Sueños que el dinero puede comprar*. Madrid: Tecnos.
- y M. J. GODOY (2009) *Imagen artística, imagen de consumo: Claves estéticas para un estudio del discurso mediático*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RUIZ, J. y F. HUICI (1974) *La comedia del arte: En torno a los Encuentros de Pamplona*. Madrid: Editora Nacional.
- SANTAOLALLA, P. (2015) *La historiografía alrededor de lo conceptual: El caso del Grup de Treball* [trabajo de fin de máster]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- SANTOS, M. (2010) *Mediología: Ciencia como médium de transmisión*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- SEARLE, J. R. (1997) *La construcción de la realidad social*, A. Doménech (trad.). Barcelona: Paidós.
- (2001) *Mente, lenguaje y sociedad. La filosofía en el mundo real*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2010) *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- SEGURA, A. (2013) «Poder y transmedia en la sociedad red: El transpoder mediático», *Razón y palabra*, nº 83, pp. 331-359.

- SCHMITT, C. ([1922] 2009) *Teología política*, J. L. Villacañas (epí.), F. J. Conde y J. Navarro (trads.). Madrid: Trotta.
- SOULIER, E. (2005) *Introduction à l'oeuvre d'Antoni Muntadas* [memoria de DEA]. París: Université de Paris 1.
- SPIEKER, S. (2011) «Los archivos entrópicos de Muntadas», en VV. AA., *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 234-239.
- STANISZEWSKI, M. A. (2002) «Una interpretación/traducción de los proyectos de Muntadas», en VV. AA., *Muntadas: On translation*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 22-40.
- STURKEN, M. (1999) «Reclaiming the Archive. Art, Technology, and Cultural Memory», en ROSS, D. y otros, *Seeing Time. Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art*. California: San Francisco Museum of Modern Art, pp. 31-49.
- TASCÓN, M. y Y. QUINTANA (2012) *Ciberactivismo: Las nuevas revoluciones de las multitudes conectadas*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- TOURAINÉ, A. (1994) *¿Qué es la democracia?*, M. Armiño (trad.). Madrid: Temas de hoy.
- VASILACHIS, I. (coord.) (2009) *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- VÁSQUES, M. (2014) «La transformación de la escuela desde una perspectiva mediológica», *Escribanía*, vol. 12, nº 2, pp. 63-76.
- VELASCO, A. (ed.) (2000) *El concepto de heurística en las ciencias y las humanidades*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- VV. AA. (1982) *Muntadas: Media Landscape* [cat. Exp.]. Andover: The Addison Gallery of American Art.
- VV. AA. (1983) *Muntadas: Treballs Recents*. Valencia: Sala Parpalló.
- VV. AA. (1988) *Muntadas: Híbridos* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- VV. AA. (1992a) *Muntadas* [Chimaera Monographie n° 8]. Montbéliard Belfort: Edition du Centre International de Création Vidéo.
- VV. AA. (1992b) *Idees I actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980* [cat. Exp.]. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica.
- VV. AA. (1999a) *Intersecciones* [cat. Exp.]. Santa Fé de Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- VV. AA. (1999b) *Grup de Treball*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- VV. AA. (2004e) *Muntadas: Proyectos* [cat. Exp.]. Ciudad de México: Laboratorio Arte Alameda, Turner.
- VV. AA. (2006) *inSite\_05: [Situational] Public* [cat. Exp.]. San Diego: Installation Gallery.
- VV. AA. (2008) *Muntadas. La construcción del miedo y la pérdida de lo público* [cat. Exp.], M. Villaespesa y Y. Romero (dirs.). Granada: Centro José Guerrero.
- VV. AA. (2009) *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV. AA. (2010) *En torno a En torno al vídeo*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Rodríguez.
- VV. AA. (2011a) *Muntadas: Entre / Between* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV. AA. (2011b) *Muntadas: Informação>Espaço>Controle* [cat. Exp.]. Sao Paulo: Pinacoteca de Sao Paulo.
- VV. AA. (2014) *Acte 28: Muntadas/Franch, dispositius d'exposició* [cat. Exp.]. Barcelona: Fundació Suñol.
- VV. AA. (2015) *The WikiLeaks Files: The World According to US Empire*, J. Assange (intr.). Londres, Nueva York: Verso.
- WALLIS, B. (1988) «Born-Again Architecture: Muntadas' The Board Room», en VV. AA., *Muntadas: The Board Room* [cat. Exp.]. Toronto: Power Plant.
- WATSON, P. (2015) *La edad de la nada: El mundo después de la muerte de Dios*, T. Fernández y B. Eguibar (trads.). Barcelona: Crítica.

WILLIAMS, R. ([1974] 2003) *Television: Technology and Cultural Form*, R. Silverstone (pref.). Londres, Nueva York: Routledge.

WOLF, M. ([1987] 1996) *La investigación de la comunicación de masas: Crítica y perspectivas*, C. Varnal (trad.). Barcelona: Paidós.

## **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**



- ADES, D. ([1976] 2002) *Fotomontaje*, E. Llorens (trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- ALBARRÁN, J. (2012) *Del fotoconceptualismo al fototableau: Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ALBERRO, A. y B. STIMSON (1999) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, London: The MIT Press.
- ALONSO PUELLES, A. (2002) *El arte de lo indecible: Wittgenstein y las vanguardias*, I. Reguera (pról.). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- ARDENNE, P. (2006) *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, F. Mallier (trad.). Murcia: CENDEAC.
- ARTAUD, A. ([1938] 1978) *El teatro y su doble*, E. Alonso y F. Abelenda (trads.). Barcelona: Edhasa.
- BADENES, P. (2006) *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- BAUDRILLARD, J. (2007) *El complot del arte*, I. Ago (trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- BENJAMIN, W. ([1934] 2014) *El autor como productor*, W. Erger (trad.). Madrid: Casimiro.
- BERGSON, H. (1977) *Henri Bergson: Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, M. Armiño (trad.). Madrid: Alianza.
- BLANCO, P. y otros (eds.) (2001) *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BOURRIAUD, N. (2007) *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, S. Mattoni (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BUCHLOH, B. ([1982] 2004) «Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo», en *Formalismo e historicidad*, C. del Olmo y C. Rendueles (trads.). Madrid: Akal, pp. 87-116.
- BÜRGER, P. ([1974] 1987) *Teoría de la Vanguardia*, H. Piñón (intr.), J. García (trad.). Barcelona: Península.

- CABANNE, P. ([1967] 1984) *Conversaciones con Marcel Duchamp*, J. Marfá (trad.).  
Barcelona: Anagrama.
- CAGE, J. ([1961] 2005) *Silencio: Conferencias y escritos de John Cage*, J. Hidalgo  
(pról.), P. Pedraza (trad.). Madrid: Árdora.
- CARR, N. (2011) *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes? Superficiales*, P.  
Cifuentes (trad.). Madrid: Taurus.
- ([1997] 2003) *La era de la información: economía, sociedad y cultura.*  
*Vol. II: El poder de la identidad*, C. Martínez y P. de Lora (trad.). Madrid: Alianza.
- ([1998] 2006) *La era de la información: economía, sociedad y cultura.*  
*Vol. III: Fin de milenio*, C. Martínez y J. Alborés (trads). Madrid: Alianza.
- CASTORIADIS, C. ([1990] 2008) *El mundo fragmentado*, R. Páez (trad.). La Plata:  
Terramar.
- CIFRE, P. y M. GONZÁLEZ (eds.) (2014) *Culturas de la seducción*. Salamanca:  
Ediciones Universidad de Salamanca.
- CLARAMONTE, J. (2010) *Arte de contexto*. Donostia-San Sebastián: Nerea.
- CLARK, T. (2000) *Arte y propaganda en el siglo XX: La imagen política en la era de la*  
*cultura de masas*, I. Balsinde (trad.). Madrid: Akal.
- COMERON, O. (2007) *Arte y postfordismo: Notas desde la fábrica transparente*.  
Madrid: Trama.
- CORREA, R. I. (2011) *Imagen y control social: Manifiesto por una mirada insurgente*.  
Barcelona: Icaria.
- CORTÉS, J. M. (2010) *La ciudad cautiva: Control y vigilancia en el espacio urbano*.  
Madrid: Akal.
- COTARELO, R. (2010) *La política en la era de Internet*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- CRESPO, I., y otros (2015) *Diccionario Enciclopédico de Comunicación Política*.  
Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- CROW, T. (2001) *El esplendor de los sesenta*, S. Blasco (trad.). Madrid: Akal.
- DE DIEGO, E. (1999) *Tristísimo Warhol: Cadillacs, piscinas y otros síndromes*  
*modernos*. Madrid: Siruela.

- (2008) *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid: Siruela.
- (2011) *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- DEL RÍO, V. (2006) «El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno», en VV. AA., *Octavas falsas: Materiales de arte y estética 2*. Salamanca: Luso, pp. 111-142.
- (2010) *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, S. Marchán Fiz (pról.). Madrid: Abada.
- DELEUZE, G. ([1975] 1990) *Kafka. Por una literatura menor*, J. Aguilar (trad.). México D. F.: Era.
- DELEUZE, G. y F. GUATTARI ([1980] 2004) *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, J. Vázquez y U. Larraceleta (trads.). Valencia: Pre-textos.
- DÍAZ-URMENETA, J. B. (2008) «Miedo y globalización» [en línea], disponible en: [http://elpais.com/diario/2008/01/26/babelia/1201306643\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/01/26/babelia/1201306643_850215.html) [Último acceso: 26/04/2017].
- (2010) «Una estética sin aura: Jean-Marie Schaeffer», *Fedro: Revista de estética y teoría de las artes*, nº 9, 2010, pp. 1-14.
- (2012) «Arte, emancipación y política. Una aproximación al pensamiento de Jacques Rancière», *Contrastes. Suplemento*, nº 17, pp. 51-70.
- DICKIE, G. ([1997] 2005) *El círculo del arte: Una teoría del arte*, traducción de S. J. Castro. Barcelona: Paidós.
- DUNCOMBE, S. (2007) *Dream: Re-Imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*. Nueva York: The New Press.
- (2008) *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington, IN: Microcosm.
- DUQUE, F. (2001) *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- DURÁN, J. M. (2008) *Hacia una crítica de la economía política del arte: Una historia ideológica del arte moderno considerando su modo de producción*. Madrid: Plaza y Valdés.

- (2009) *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases: Sobre las relaciones entre economía, cultura e ideología*. Madrid: Trama Editorial.
- ECHEVERRÍA, J. (1994) *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*. Barcelona: Destino.
- FERRANDO, B. (1999) «Arte y cotidianidad. Apuntes para un ejercicio de transformación de la práctica común en hecho artístico», en BAZÁN, M. (coord.), *Simposio; Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX: ponencias y comunicaciones. Malpartida de Cáceres: 12, 13 y 14 de noviembre de 1999*. Cáceres: Editora Regional de Extremadura.
- (2012) *Arte y cotidianeidad: hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora.
- FOESSEL, M. (2011) *Estado de vigilancia: crítica de la razón securitaria*, P. Bustinduy (trad.). Madrid: Lengua de Trapo.
- FOSTER, H. (1985) *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle, Washington: Bay Press.
- , y otros (2006) *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, F. Chueca y otros (trads.). Madrid: Akal.
- FUNDACIÓN RODRÍGUEZ y ZEMOS98 (eds.) (2007) *Panel de control: Interruptores críticos para una sociedad vigilada* [cat. Exp.], Sevilla, Centro de las Artes de Sevilla (CaS), 19-30 de marzo 2007. Sevilla: Asociación Cultural comenzemos empezemos.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.
- (1997) *Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local*. Buenos Aires: Ediciones de Periodismo y Comunicación, Universidad de La Plata.
- (2007) *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.
- (2010) *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires y Madrid: Katz.

- GAVARA, J. C. y J. DE MIGUEL (2013) *La autorregulación de los medios de comunicación como sistema de control*. Barcelona: Bosch.
- GONZÁLEZ, Á., F. CALVO SERALLER Y S. MARCHÁN FIZ (1979) *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid: Turner.
- GRANÉS, C. (2011) *El puño invisible: Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- GREGO, J. A. (1994) *La institucionalización del videoarte en España. Influencia de las instituciones en un arte en formación*. Universidad del País Vasco.
- GUASCH, A. M. (2000a) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- (ed.) (2000b) *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal.
- (2009) *Autobiografías visuales: Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- (2012) *La crítica discrepante: Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*. Madrid: Cátedra.
- y N. JIMÉNEZ DEL VAL (eds.) (2014) *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- (2016) *El arte en la era de lo global (1989-2015)*. Madrid: Alianza.
- GUILBAUT, S. (2007) *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, M. R. López (trad.). Valencia: Tirant lo Blanch.
- HAKIM, C. (2012) *Capital erótico: El poder de fascinar a los demás*, J. Homedes (trad.). Barcelona: Debate.
- HAN, B-CH. (2015) *La salvación de lo bello*, A. Ciria (trad.). Barcelona: Herder.
- (2016) *Topología de la violencia*, P. Kuffer (trad.). Barcelona: Herder.
- HOME, S. (2002) *El asalto a la cultura: Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*, J. Carrillo y J. Claramonte (trads.). Barcelona: Virus.
- JUDD, D. (1965) «Specific Objects», *Arts Yearbook*, nº 8.

- KANKLER, T. (2013) *Arte, política y resistencia en la era postmedia* [tesis doctoral].  
Barcelona: Universitat de Barcelona.
- KAPROW, A. (2008) *Art as Life*, E. Meyer-Hermann, A. Perchuk y S. Rosenthal (eds.).  
Londres: Thames & Hudson.
- LEVIN T. Y., y otros (eds.) (2002) *CTRL[SPACE]. Retorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*: ZKM: 12 de octubre de 2001- 24 de febrero de 2002.  
Karlsruhe: ZKM; Cambridge (Massachusetts): MIT Press.
- LIPPARD, L. R. y J. CHANDLER (1968) «The Dematerialization of Art», en *Art International*, febrero, vol. XII, nº 2, pp. 31-36.
- ([1983] 2006) «Caballos de Troya: Arte activista y poder», en J. L. MARZO *Fotografía y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 55-82.
- (1990) *A Different War: Vietnam In Art*. Washington: Whatcom Museum of History and Art.
- (2004) *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, M. L. Rodríguez (trad.). Madrid: Akal.
- LYOTARD, F. ([1974] 1990) *Economía libidinal*, T. Mercado (trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ, M. C. (2000) *El arte como racionalidad liberadora: Consideraciones desde Marcuse, Merlau-Ponty y Gadamer*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MAIZELS, J. (1996) *Raw Creation: Outsider Art and Beyond*. London: Phaidon Press.
- MANASSERO, M. A., y otros (2015) *Trabajo emocional*. Madrid: Síntesis.
- MANGONE, C. y J. WARLEY (1994) *El manifiesto: Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblios.
- MANOVICH, L. (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- MARCADÉ, B. (2009) *Marcel Duchamp*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- MARRADES, J. (ed.) *Wittgenstein: Arte y filosofía*. Madrid, México D. F.: Plaza y Valdés.

- MARTIN, S. (2006) *Videoarte*, U. Grosenick (ed.). Colonia: Taschen.
- MARTÍN-BARRERO, J. (1991) *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- y G. REY (1999) *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- MARZO, J. L. y P. MAYAYO (2015) *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.
- MATTELART, A. y A. DORFMAN ([1972] 2010) *Para leer al Pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- y M. MATTELART (1978) *Comunicación e ideologías de la seguridad*. Barcelona: Anagrama.
- y J-M. PIEMME (1981) *La televisión alternativa*. Barcelona: Anagrama.
- y M. MATTELART (1987) *Pensar sobre los medios*. Madrid: Fundesco.
- (1989) *La Internacional publicitaria*. Madrid: Fundesco.
- (1991) *La publicidad*. Barcelona: Paidós.
- (1994) *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*. Madrid: Fundesco.
- y M. MATTELART ([1995] 2010) *Historia de las teorías de la comunicación*. Paidós, Barcelona.
- (1998) *La mundialización de la comunicación*, Paidós, Barcelona,
- (2000) *Historia de la utopía planetaria. De la ciudad profética a la sociedad global*. Barcelona: Paidós.
- (2002) *Historia de la sociedad de la información*. Barcelona: Paidós.
- y É. NEVEU (2004) *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Paidós.
- (2006) *Diversidad cultural y mundialización*. Paidós: Barcelona.

- MAYORAL, J. A. (comp.) (1987) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.
- MOREY, M. (2014a) *Lectura de Foucault*. Madrid: Sexto Piso.
- (2014b) *Escritos sobre Foucault*. Madrid: Sexto Piso.
- MORIN, E. ([1990] 2005) *Introducción al pensamiento complejo*, M. Pakman (trad.).  
Barcelona: Gedisa.
- (1999) *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, M.  
Vallejo-Gómez (trad.). París: UNESCO.
- NIÑO-BECERRA, S. (2015) *La economía: Una historia muy personal*. Barcelona:  
Libros del Lince.
- PAREDES, D. (2009) «De la estetización de la política a la política de la estética», n°  
34, *Revista de Estudios Sociales*, pp. 91-98.
- PARRAMÓN, R. (2015) *Territorios híbridos. Prácticas artísticas y espacio social.  
Proyectos, procesos y sistemas activados desde el contexto catalán* [tesis doctoral].  
Vigo: Universidad de Vigo.
- PAZ, O. ([1973] 2003) *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. Madrid:  
Alianza.
- PÉREZ ORNIA, J. R. (1990) *Bienal de la Imagen en Movimiento, 90*. Madrid: Museo  
Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (1991) *El arte del vídeo*. Madrid: Edicions del Serbal/RTVE.
- PHILLIPS, S., y otros (2010) *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera* [cat.  
Exp.], Londres, Tate Modern: 28 de mayo – 3 de octubre de 2010. Londres: Tate  
Publishing.
- PRADA, J. M. (2001) *La apropiación posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y  
teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- RAMÍREZ, J. A. ([1993] 2000) *Duchamp: El amor y la muerte, incluso*. Madrid:  
Siruela.
- (2004) y J. CARRILLO (eds.) *Tendencias del arte, arte de tendencias  
a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

- (2009) *El objeto y el aura: (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal.
- RAMÍREZ BLANCO, J. (2014) *Utopías artísticas de revuelta: Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. Madrid: Cátedra.
- RAUSELL, C. y P. RAUDELL (2002) *Democracia, información y mercado: propuestas para democratizar el control de la realidad*, Josep Gavaldà (pról.). Madrid: Tecnos.
- REINHARDT, A. (1991) *Art As Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, B. Rose (ed.). Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- RIVERA, A. (ed.) (2010) *Schiller: Arte y política*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- ROCHA, S. (2008) *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes: De la Comuna de París al advenimiento del punk*. La Laguna: La Felguera.
- RODRÍGUEZ IBÁÑEZ, M. (2012) *Cómo la red ha cambiado el arte*. Asturias: Trea.
- RODRÍGUEZ MATTALÍA, L. (2008) *Arte videográfico: Inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- ROIZ, M. (1996) *Técnicas modernas de persuasión*. Madrid: Pirámide.
- (2002) *La sociedad persuasora: Control cultural y comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.
- SCHAEFFER, J. M. (2005) *Adiós a la estética*, J. Hernández (trad.). Madrid: Antonio Machado.
- (2009) *El fin de la excepción humana*, E. Julibert (trad.). Barcelona: Marbot.
- SCHILLER, H. ([1973] 1987) *Los manipuladores de cerebros*, E. Goligorsky (trad.). Gedisa: Barcelona.
- SCHILLER, F. ([1795] 1990) *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*, J. Feijóo y J. Seca (intr. y trad.). Barcelona: Anthropos.
- SEDEÑO, A. (2011) *Historia y estética del videoarte en España*. Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- SHANKEN, E. A. (ed.) (2009) *Art and Electronic Media*. Londres: Phaidon.

- SHINER, L. ([2001] 2004) *La invención del arte: Una historia cultural*, E. Hyde y E. Julibert (trads.). Barcelona: Paidós.
- SUNSTEIN, C. R. (2009) *Leyes de miedo: Más allá del principio de precaución*, V. I. Weibnstabl y S. M. de Hagen (trads.). Madrid: Katz.
- THOREAU, H. D. (2013) *Desobediencia civil y otros escritos*, J. J. Coy (intr. y not.), M. E. Díaz (trad.). Madrid: Alianza.
- TURKLE, S. (1997) *La vida en la pantalla: La construcción de la identidad en la era de Internet*, L. Trafi (trad.). Barcelona: Paidós.
- TZARA, T. (2009) *Siete manifiestos Dadá*, H. Haltter (trad.). Barcelona: Tusquets.
- VIDALES, C. (2013) *Comunicación, semiosis y sentido: El relativismo teórico en la investigación de la comunicación*. Salamanca: Comunicación Social.
- VV. AA. (1987) *La imagen sublime* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV. AA. (2004a) *Galería Cadaqués (1973-1997)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV. AA. (2004b) *Control* [cat. Exp.]. Bilbao: Aula de Cultura BBK Kultur Gela, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa.
- VV. AA. (2004c) *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, E. Rodríguez y R. Sánchez (pról.), E. Rodríguez, B. Baltza y A. García (trads.). Madrid: Traficantes de Sueños.
- VV. AA. (2006) *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* [cat. Exp.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VV. AA. (2011) *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*. Madrid: Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía.
- VV. AA. (2004-2014) *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. 8 números. Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento.
- WAGNER, W. y otros (2011) *El discurso de lo cotidiano y el sentido común: La teoría de las representaciones sociales*, S. E. Serrano (trad.). Barcelona: Anthropos.

- WALKER, J. A. (2001) *Art in the Age of Mass Media*. Londres: Pluto Press.
- WALLIS, B. (ed.) (2001) *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, C. Del Olmo, C. Rendueles (trads.). Madrid: Akal.
- WALSH, R. y F. VAUGHAN ([1980] 2008) *Más allá del Ego: Textos de psicología transpersonal*, M. Guastavino (trad.). Barcelona: Kairós.
- WARNING, R. (ed.) (1989) *Estética de la recepción*, R. Sánchez (trad.). Madrid: Visor.
- WEBER, M. ([1920] 2011) *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, L. Legaz y F. Gil (trads.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ([1924] 1994) *Sociología del trabajo industrial*, J. Abellán (trad. y pról.), Madrid: Trotta.
- WITTGENSTEIN, L. ([1921] 2013) *Tractatus logico-philosophicus*, L. M. Valdés Villanueva (trad., intr. y notas). Madrid: Tecnos.
- ([1938] 1992) «Lecciones sobre estética», en *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, I. Reguera (intr. y trad.). Barcelona: Paidós, pp. 63-108.
- ([1953] 2004) *Investigaciones filosóficas*, A. García Suárez y U. Moulines (trads.). México: Crítica.
- WOLF, M. ([1979] 2000) *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- (1994) *Los efectos sociales de los media*, L. Chiti (trad.). Barcelona: Paidós.
- ŽIŽEK, S. (1998) *Porque no saben lo que hacen: El goce como un factor político*, J. Piatigorsky (trad.). Buenos Aires, Barcelona, México D. F.: Paidós.
- (2013) *The Pervert's Guide to Ideology* [dvd], S. Fiennes (dir.). Channel 4.



# APÉNDICE



## **-Entrevista a Antoni Muntadas (I)**

**D. L.- Tu trabajo me resulta interesante por la desconstrucción que en él realizas de los diferentes elementos que comportan los procesos comunicativos. Como bien planteas, esta es la única manera de reconfigurar dichos procesos a favor del interés colectivo. Brian Holmes ha hablado en este sentido del «dispositivo artístico como articulación de enunciaciones colectivas». Sin embargo, ¿en qué medida crees que es posible ir hoy más allá de la mera *enunciación*? Es decir, ¿crees que es posible conseguir una reconfiguración efectiva de estos procesos a partir de la denuncia del arte? Ya vimos que así ocurrió, por ejemplo, en tus proyectos de micro-televisión (*Cadaqués – Canal Local* y *Barcelona Distrito Uno*).**

A. M.- En el bloque de los trabajos, normalmente, hay unos componentes críticos. La mayoría de las veces se construyen unas obras que tienen que ver con darle la vuelta a la situación, mirar las cosas de otra manera, revertir, etc. O sea, el componente crítico está ahí. Sin embargo, en un momento dado también pensé que era importante que, aparte de que hubiese trabajos críticos, hubiese trabajos que pudieran ser alternativas sobre los mismos territorios. Entonces, en el momento en que me estaba interesando bastante por la televisión pensé que aparte de los trabajos críticos, como *The Last Ten Minutes* o *Confrontations*, etc., podrían tratar de crearse ciertas alternativas, prototipos o modelos de trabajo (les llamo así porque duran lo que duran y no pretenden ser una cosa establecida, o sea, que eran más modelos de ver cómo se podía realizar). Tanto *Cadaqués* como *Barcelona Distrito Uno* fueron trabajos que en cierta manera estaban tratando de crear una televisión diferente, local, ya que en aquellos momentos en España sólo había una televisión, que era Televisión Española, y la experiencia de *Cadaqués* fue tratar de hacer una televisión local en que se hablaba de una realidad muy dividida del verano al invierno. Se presentaba en verano pero a los turistas y a la gente del pueblo se les daba a ver una televisión local de invierno, de lo que pasa y no se sabe. Todo eso era parte de hacer un relato alternativo al de la televisión que se estaba viendo en aquellos momentos, que era una televisión pues normalmente muy condicionada, ya no hablo necesariamente de censura, pero una televisión que no respondía a un interés general. Y en *Barcelona Distrito Uno* lo mismo.

Yo creo que se ha dado en otro trabajo más adelante, utilizando Internet, que es *The File Room*. Este yo creo que es otro tipo de trabajo alternativo a los sistemas y que trata, más que de deconstruir o de la crítica, de establecer unas bases, ya no diría positivas, sino que no se remitan sólo a la crítica, sino que se remitan, a través del archivo, a crear una serie de informaciones que puedan revertir en positivo. A veces se plantea que muchos artistas trabajamos sobre la crítica y yo creo que es importante tratar de buscar posibles modelos alternativos. Digo modelos porque a lo mejor otra gente en otro momento dado lo va a coger y lo va a establecer. A partir de *Cadaqués Canal Local* y *Barcelona Distrito Uno* se establecieron luego televisiones locales, en diferentes lugares de Cataluña, e hicieron sus televisiones por cable que sí que duraron, y que daban más o menos crédito a lo que había pasado allí en Cadaqués.

**D. L.- Sí, la pregunta venía sobre todo porque tengo la sensación de que hoy en día no existe en las obras de los artistas esos modelos alternativos que luego tengan, como estás explicando, una continuación en la realidad. Es decir, no veo gente participando en las obras que de verdad esté tan implicada como se ve en las imágenes que registran proyectos como los de *Cadaqués* o *Barcelona Distrito Uno*.**

A. M.- Sí bueno, yo creo que también a veces el contexto te fuerza a buscar estas situaciones. El contexto de desinformación que ocurría, de control de la información, todo eso también te forzaba a actuar. Fíjate que hubo un cierto riesgo: vinieron del Ministerio de Información y Turismo para cancelar la historia. O sea, quiero decirte que eran situaciones que en cierta manera, bueno, no es que te diga que te estás arriesgando, pero que había más control incluso del que creíamos. Porque yo no sé cómo se enteraron, se enteraron yo creo por los artículos del *Diario de Barcelona*, donde salieron tres textos bastante interesantes, realizados por J. M. Martí Font, en los que se hablaba de todo ello.

Pero creo que hay varias razones por las cuales se hacen las cosas. Hay un punto que me interesa subrayar, por no querer mitificar tampoco, que es la curiosidad. Yo si me meto hacer un trabajo, la curiosidad es un motor. Siempre digo que hay que inmiscuirse en un proyecto durante un tiempo, porque los proyectos me llevan tiempo, siempre reivindico la idea del tiempo del trabajo y el proceso que conlleva realizar un proyecto, lo reivindico porque creo que es importante. Entonces cuando estás invirtiendo un tiempo en hacer un proyecto, lo haces porque te interesa y quieres saber más, más

que hacer una obra de una manera dinámica, así intuitiva, rápida, que es una manera de trabajar dentro del arte. Yo creo que en la historia del arte ha habido esta manera de funcionar, pero hay otra manera más lenta. Yo reivindico la idea de metodología del proyecto porque me interesa darle tiempo y que haya fases que se vayan cumpliendo de forma orgánica en el sentido de que después de una investigación y de entender esto, podemos pasar a otras fases, hasta llegar a realizar el proyecto. Esto para mí es importante, esta idea de tiempo, y esta idea de curiosidad que lleve a que luego puedas sacar consecuencias; que estas sean críticas o que estén definidas por un medio u otro se ha de ver. Creo que sí hay gente que está trabajando en un sentido así.

**D.L.- En un texto que escribió Marc Augé a propósito de tu obra, afirmaba que hoy día habría que –y cito literalmente– «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 desempeñar». Lógicamente se refería a la capacidad del neoliberalismo para desarticular toda postura contraria a la que llega incluso a fomentar –no sé si estás de acuerdo con esta lectura– y, a este respecto, tú que has escrito sobre el papel que deben desempeñar los artistas en una sociedad tecnológica, ¿has podido percibir en las últimas décadas una especie de *enfriamiento* o, directamente, cierta *incapacitación* de los intelectuales y artistas para expresarse o reivindicar ciertos temas libremente?**

A. M.- No, lo que a veces puede haber es una autolimitación, en el sentido de que no tiene que ver con autocensura... Y yo no sé si es la misma decisión del artista o es que a veces las palabras llegan más lejos que las obras. O sea, desde un punto teórico, siempre escribir un manifiesto o escribir un texto teórico puede ir más lejos, no siempre, a veces puede haber obras que de una manera alegórica, metafórica o sensible, puede llegar a crear unas posibilidades amplias, pero en general los textos muchas veces van más lejos y exigen a los artistas cosas inasumibles, no por sus contenidos, sino por la puesta en práctica. No sé si me entiendes. Y esto sobre todo cuando hablamos de posiciones políticas y posiciones sociales. A veces los textos teóricos, incluso los de los artistas, están proponiendo cosas que luego difícilmente se pueden asumir porque hay la limitación que puede tener la realización misma del trabajo, y esto sería largo de explicar. Una de las cosas que a mí me interesa de la docencia es poder complementar eso, es decir, que a veces la docencia pueda llegar a completar cosas que a lo mejor las obras no pueden, a

través de transmitir o discutir, o de cuestionar con un grupo de gente cosas, y ver hasta qué punto llegan estas cosas. O sea que yo sí que diría que entre lo que son los textos teóricos y lo que es una práctica hay muchas veces que los textos proponen o incluso exigen ciertas historias a las que la práctica no puede llegar y se queda corta. Esto si se mide de una manera casi literal. Ahora, evidentemente luego hay trabajos que superan la teoría en el sentido de que son más sugestivos, metafóricos y que dejan abiertas las lecturas, las dobles, triples o quíntuples lecturas, con una interpretación más directa que la del texto.

**D.L.- ¿Y en general se podría entender la carencia de manifiestos (ya prácticamente no se escriben manifiestos artísticos como ocurría en las Vanguardias Históricas) como una especie de enfriamiento político del arte?**

A. M.- Bueno, no sé si es simplemente político o que, desde el punto de vista también ideológico, muchos manifiestos implican unas lecturas de doctrina o literales de la interpretación. En un momento en que la interpretación es bastante abierta yo creo que por ejemplo si nos movemos en el campo político veremos que las doctrinas de los partidos eran más ortodoxas de lo que son ahora. Porque llegó un momento en que mucha gente de derechas o de izquierdas ya no dice «bueno soy de este partido o de este otro», sino que hay un conglomerado de ideas que hacen que un partido no te sirva. No te sirve un partido porque hay algo con lo que estás de acuerdo pero hay otras cosas con las que no. Entonces, si ponemos en comparación la idea de manifiesto o la idea de partido pues a lo mejor hay unas posiciones de reacción a la ortodoxia que puede implicar tanto una cosa como la otra. Yo lo que hago es proyecto a proyecto escribir notas. O sea, las notas de cada proyecto, que llamo *notas del proyecto*, me hacen en cierta manera trazar una línea que no es que me pida retroceder pero son como acuerdos tácitos o compromisos o contratos que te haces contigo mismo, y yo creo que eso es lo que liga el texto a veces con la práctica. Un tipo de contrato que está relacionado con un momento, un contexto, un tiempo y un proyecto específico. Porque yo creo que es muy difícil que todos los proyectos vayan sobre los mismos ejes y las mismas historias, porque cada uno enfoca para una dirección diferente, si no podrían convertirse en trabajos muy repetitivos y trabajos que en el fondo son una cuestión más de estilo que de discurso.

**D. L.- ¿Y en tu pensamiento o en tu opinión, esta en concreto que me acabas de plantear, puede haber influido tu paso por el Grup de Treball?**

A. M.- Bueno, yo creo que fue un grupo muy contextual, en unos momentos históricos, y que trajo una sensibilización política provocada por el contexto que estaba dado en la época todavía del franquismo. De todas maneras es evidente que, aunque el Grup de Treball tenía unas prácticas comunes, había también las prácticas individuales de cada uno. Es decir, te nutrías en cierta manera políticamente. Yo creo que fue muy rico en experiencias de entender ciertas relaciones políticas con la expresión y la práctica artística, pero estamos en otro momento y en otra situación. Es interesante que fuera de los pocos proyectos de esta época en que la relación arte y política estaba muy cercana. Quizá en Tucumán Arde... Pero incluso Tucumán Arde yo creo que fue más efímero que el Grup de Treball, aunque paradójicamente Tucumán Arde ha sido más conocido por el interés por Latinoamérica.

**D.L.- Entramos ya de lleno en el concepto de *media landscape* que cruza tu obra prácticamente desde el principio hasta la actualidad, esa capa espesa que filtra la realidad contemporánea, mostrándola pero también ocultándola, con un fuerte componente audiovisual que amplifica a la vez que limita las opciones informativas. Se ha publicado este mismo año un informe elaborado por el Reuters Institute de la Universidad de Oxford que indica que los medios españoles son los menos creíbles de toda Europa y los segundos del mundo después de los estadounidenses. Teniendo en cuenta el papel que juega hoy el tan alabado e imprescindible altavoz de Internet en la actualidad, ¿dirías que, en líneas generales, ha habido en los últimos cincuenta años un movimiento hacia una posible regeneración de los medios en términos de *transparencia* o que, al contrario, lo que hace hoy la red es precisamente volver aún más opaca la información?**

A. M.- El artículo que te envié del *The New York Times* era en cierta manera una respuesta a eso, porque fíjate que ha tenido consecuencias. A Miguel Ángel Aguilar lo han echado por haber dicho su opinión. Lo que pasa es que ahora él va a dirigir su propio periódico o revista. No sé lo que va a durar porque en estos momentos hacer un nuevo periódico es suicida. Es semanal, se llama *Ahora* y trata de ser un periódico de opinión. No tiene la actualidad de un periódico porque es semanal pero es mucho más de artícu-

los de fondo que lo que puedes leer en otro periódico. Entonces ese hombre que fue uno de los fundadores de *El País* y que ha sido una de las personas colaboradoras más claras van y lo echan, quiero decir, que si él funda el periódico y luego lo echan algo ha cambiado ahí. Hay una situación en la que está clarísimo que los tiros van por otro lado. Y este era el periódico más creíble del país.

**D. L.- Sí, entonces, ¿se podría interpretar a partir de hechos como este que en vez de haber habido una especie de evolución hacia una regeneración democrática de los medios lo que hay es todavía más autocensura?**

A. M.- Yo creo que es que en el fondo tiene que haber una cuestión económica porque está claro que alguien me decía el otro día «es que la gente no compra periódicos», y es verdad. Yo compro el periódico cuando viajo, me gusta leer el periódico cuando tengo tiempo para leerlo con detenimiento. Ahora sistemáticamente por ejemplo de vez en cuando *La Repubblica* aquí en Italia o *The Guardian*. Pero los periódicos se venden menos, entonces al venderse menos están pendiendo de un hilo y dependen de los bancos. Y ahí está lo que claramente se está explicando en todos los créditos y las situaciones, o sea que en cierta manera podríamos decir que la participación o la actividad que podrían dar los lectores, que podría dar más independencia a los periódicos, de una manera así quizá utópica, también está mermando y esa capacidad económica se la dan los bancos en vez de dársela los lectores. Quizá somos responsables todos de poca solidaridad con el querer leer medios que sean libres en el sentido de que tampoco los compramos. Hay algo de un pez que se come la cola ahí. No lo estoy justificando pero estoy justificando el que en cierta manera esa frase *Warning: Perception Requires Involvement*, que si no nos implicamos no nos enteramos de la película, es un poco lo mismo. Yo no te diré que compremos el *ABC* o *La Razón*, pero si hay un tipo de prensa que en cierta manera nos identificamos con algunos de sus textos, sus ediciones, sus artículos de opinión, etc... Las opiniones más radicales están en la red, pero es otra conversación. O sea que en cierta manera las cosas son también más complicadas porque se crean unas dependencias que luego... Las cosas no son independientes, las cosas van ligadas unas a las otras.

**D. L.- Y parece que cada vez que rascas un poco lo que encuentras es la ideología neoliberal.**

A. M.- La política depende de la economía y casi todos en cierto sentido estamos metidos en una situación en que... No sé, podría hablar de la producción del arte. Mira las galerías, los museos tratan de hacer piruetas pero, en fin, son situaciones que tratan de hacer dinero. La realidad es que quienes maniobran y se enriquecen son unas pocas... En las universidades se empieza a cuestionar la institución. La universidad deja de ser una institución para empezar a ser una corporación. O sea ya no es el dinero que paga cada estudiante y que cada vez más se incrementa sobre todo en las universidades americanas, sino es que además las universidades se meten a invertir en terrenos, en crear situaciones de gentrificación producidas por las mismas universidades. En Estados Unidos Harvard está invirtiendo en zonas de Cambridge y está produciendo procesos de gentrificación. La parte de abajo de Manhattan es una inversión de New York University, Columbia en Harlem. O sea quiénes son estos directores, antes que ellos eran intelectuales.

**D. L.- Por eso aquí en la Universidad de Sevilla tenemos el logotipo del Banco Santander en todas partes, por ejemplo.**

A. M.- Bueno yo creo que vivimos una paradoja siempre, constante. Es la cultura de la paradoja y la vida misma como paradoja. Que ciudades como Venecia o Barcelona la gente se queja del turismo, pero ¿qué pasa si acaba el turismo? La ciudad de Barcelona se ha convertido en una situación de servicios que no crea riqueza. Y Venecia menos. Porque es una ciudad de 58.000 habitantes que es visitada por 18 millones. Y la mayoría de la gente no vive en Venecia, sino en Mestre, y alquila su casa porque ese es un sitio de una situación paradójica de ciudad-museo, en fin, no sé si esto se va un poco fuera de tu tema pero son situaciones así para entendernos.

**D. L.- Sí, todo está relacionado desde luego. Bueno, como bien muestran tus proyectos, el *media landscape* es además un escenario donde tiene lugar la representación del poder así como gran parte de la reproducción de las diferencias sociales. Según tu experiencia y opinión personales como gran viajero (y pienso también en**

**trabajos como *The Last Ten Minutes* o *Cross Cultural Television*), ¿podríamos decir que, en lo que respecta al uso que los sistemas hacen hoy de los medios, siguen existiendo diferencias notables entre los usos hechos por los antiguos países *capitalistas* y *comunistas*? O, por el contrario, ¿no existen diferencias significativas entre los ahora considerados países *ricos* y *pobres*?**

A. M.- Hombre yo no sé, los dos países que podrían ser más claros en este sentido, Rusia y China, ya dejando aparte Cuba o Corea del Norte que quizá serían los últimos bastiones del Comunismo, yo creo que la orientación capitalista en ellos está ya clara. A veces me gusta responder con trabajos que he hecho porque es una cosa que es importante, cuando a veces me preguntan sobre cosas digo «si puedo contestarte con un trabajo prefiero hacerlo», porque finalmente hacemos las cosas que hacemos porque si las pudiésemos decir con palabras no las haríamos. Entonces por ejemplo para el trabajo que hice en Moscú, yo ya había trabajado en la idea de las colas como un protocolo social de entendimiento, acuerdo, etc., dentro de un territorio que llamo *Protocolos*. En Moscú encontré muchas fotos de las colas de la época comunista en que la cola era para proveerse y tratar de comprar alimentos y elementos de necesidad en épocas de mucha escasez. Era la cola comunista. Entonces para este proyecto que hice en Rusia hace unos años recientes, tres o cuatro años, fotografié las colas del Capitalismo. La gente estaba en cola para comprar un computador o comprar un coche extranjero, ir a un cine o un club... O sea, no te diré que eso es la clase popular pero sí una clase media representativa, y que la gente hace cola en las discotecas y hace cola..., o sea ha pasado con los cines, de una cola de necesidad a una cola de ocio y de consumo. Y este es un país clarísimo porque en poco tiempo ha evolucionado. Si lo comparas con China va por ahí. Ya tú hablas con un político y él te dice que el Comunismo lo tienen dejado de lado, aunque no de forma oficial y son países que han tenido disciplinas y comportamientos de partido muy claros.

**D. L.- Y hoy en día después de toda esa tradición que tienen cada uno de los países, ¿podríamos decir que hay dos usos diferentes de los medios por parte de los gobiernos, por ejemplo, en Rusia y en Estados Unidos?**

A. M.- Hombre yo creo que hay un mayor control de los medios en Rusia que en Estados Unidos, está clarísimo. Con Putin, jefe de gobierno, ex-KGB, está clarísimo que hay

una situación de control como se pueden dar en otros países como Venezuela, donde las televisiones prácticamente están, no diré que están cerradas, pero están con un mínimo de posibilidades de expresión. De América yo diría que sobre todo Venezuela porque con Correa en Ecuador o Evo Morales en Bolivia yo creo que lo llevan mejor. Argentina, aunque parezca que sea una situación liberal, ha ejercido gran influencia sobre los medios. Los Kirchner han oprimido a *La Nación* y al *Clarín* como periódicos que eran periódicos, en fin, de opinión. Si no hacen lo que les marcan van a tener problemas. Entonces yo diría que en Estados Unidos, no te diré que hay una total libertad de expresión porque bueno también ha decaído la prensa en el sentido de que tiene crisis económica, porque el *The New York Times* la tiene, *Wall Street Journal* la tiene, y luego los periódicos más populares del resto del país es el *USA Today* al que no se le puede llamar periódico, es un periódico casi televisivo, con fragmentos y titulares pero ningún tipo de opinión y contenido. Informativos en el sentido de noticias reinventadas, de pegadas por aquí y por allá.

Hay el espacio que Internet se ha otorgado para posibles otras informaciones, pero eso ya es otra historia, que ha intentado pues buscar unos complementos o unas informaciones paralelas o crear otros sistemas de, en fin, de grados de libertad. Con el tiempo esto también se ha vuelto otra gran paradoja. Creo que Internet empezó muy libre y no sé hasta qué punto ya no lo es. Por un lado veo que hay medios rápidos y medios lentos. Los medios rápidos a veces parece que puedan de alguna manera ejercer una opinión libre y tal, el problema que tienen es que al ser rápidos a veces no tienen tiempo de reflexionar. Estamos moviéndonos en unos medios que, ante los blogs y plataformas que se crean hoy en día a través de Internet, crean formas de noticia que si no es falsa, no tiene los grados de conocimiento muy claros de lo que pasa, y con un fragmento de una noticia se puede crear una total opinión genérica de todo eso. Hay miles de casos sobre eso y yo creo que es un medio que no te da la posibilidad de ser reflexivo porque hay la presión de estar ahí... Ser visible... Contestar rápido.

Entiendo lo que tú decías al principio de enfriamiento, yo creo que eso está ligado al tiempo. Los medios son más calientes si hay más tiempo y los medios son más fríos cuando no lo hay, porque puede haber reflexión y puede haber todo un proceso de comprensión de la noticia y de los acontecimientos o del caso de estudio y otra cosa es que no haya tiempo y entonces el medio mismo da unas características. Esto ya empezó con

la televisión y ahora con Internet ya más. Pero vaya, otra relación clara, igual que hablamos de esas relaciones, es la relación *tiempo-dinero*.

**D. L.- Desde tus primeros trabajos has mostrado un interés primordial por la activación de una mirada crítica tanto en el espectador de los media como en el espectador del arte, desde *On Subjectivity* hasta *On Translation: Warning*, pasando por *Political Advertisement* y tantos otros. Sin embargo, poco a poco hemos podido observar la consolidación de un modelo comunicativo que algunos autores han denominado *infoentretenimiento*, que no contribuye precisamente a una visión crítica de los hechos: vendría a ser algo a medio camino entre un tipo de periodismo completamente partidista y lo que Adorno y Horkheimer denominaron despectivamente las «industrias culturales». Un ejemplo es la dinamización de los telediarios, donde estamos viendo que los presentadores se muestran cada vez más simpáticos y cercanos al espectador, por no hablar de los estrictos cánones de belleza de los que participan sobre todo las mujeres periodistas. ¿Observas algún aspecto positivo en estos nuevos formatos televisivos en relación a sus burdos juegos estéticos de captación de espectadores?**

A. M.- Están todos estos programas que han creado para hacer noticias entreteniéndolo vendiendo las cosas. Es la idea de conseguir la audiencia hasta el fin de la historia y entonces parece que hay que trivializar o hacerlo más ligero o hacerlo por cierta manera que no sea tan duro y que sea más divertido para no perder la audiencia. Entonces todo eso hace que se creen programas que son bastante triviales. Porque por ejemplo tú te acuerdas, al principio, sin ir más lejos, del Gran Hermano. Se hablaba de que eran programas sociológicos para ver comportamientos de la gente y a ver cómo se comunicaban, tal. Por favor, está clarísimo cómo ha evolucionado. Es por la perversidad de la audiencia en ver cómo pueden crearse situaciones que te puedan entretener y que te puedan crear una situación así de manipulación en cierta manera.

**D.L.- Otro de los fenómenos o patologías de las que se ha hablado en los últimos años ha sido la de la *infoxicación* surgida a raíz del desarrollo de Internet, si bien la sobreabundancia de estímulos informativos resulta ser un tema que ya abordas en tus primeras obras (*Polución audiovisual*, pero incluso ya en las obras pictó-**

**ricas). Se podría ver, en todo caso, como una continuación de la frivolidad y la pasividad fomentadas por la televisión que tan bien retratas en *On Translation: El aplauso*, aunque desde luego con otras apariencias debido a las características del nuevo medio. ¿Crees que la cantidad de información disponible en Internet trae verdaderamente consigo un efecto anestésico en los individuos o, más bien, todo lo contrario? ¿Depende quizá de la capacidad de gestión de cada internauta?**

A. M.- Sí, bueno... Es el hecho de que Internet se renueve durante el día versus el periódico, que se compra una vez al día (parecía que comprabas el periódico por la mañana y hasta el día siguiente si no pasabas por la televisión o por la radio pues quedaba unos espacios de no lectura o de reflexión). Internet, yo creo que para combatir con prensa escrita lo que crea es esta renovación constante que no es que cambie mucho las noticias pero parece como si una pequeña cosa pudiera adelantarse o informar o complementar. Eso yo creo que llega a un momento de casos, situaciones, en las que mejor no leer ya nada. El caso de Cataluña está clarísimo. Ha tenido tal repercusión informativa que de un día a otro poco cambia si no hay una situación de intento de investidura. Si lo ves por Internet es intoxicativo. Entonces yo te diría que depende de casos concretos. Vamos a ver lo que pasa con lo de París, porque claro de un día a otro no van a cambiar tanto las cosas. Sin embargo por Internet están ahí machacando... En fin. Yo creo que es importante la información pero no hay que abusar porque hace que se sature y que se pierda credibilidad también.

**D. L.- Ahora que dices lo de París, hablando de la rapidez de la información, he visto hace unos minutos un artículo donde salían cuatro casos en los que la prensa española se había equivocado drásticamente...**

A. M.- Eso es increíble. Pero yo creo que los que se equivocan muchas veces son los gobiernos. La prensa duplica, ahí está el punto: la prensa depende de las fuentes oficiales y eso está clarísimo. Dar dos tíos por muertos que luego dicen que están tan panchos. Imagínate a nivel de familia, es acojonante. Esto parece que sea una ficción...

**D. L.- Una distopía.**

A. M.- Sí, se llega a situación de casi desaparecer. No sé, ha habido artistas que nunca se ha sabido donde fueron. Bas Jan Ader, que desapareció en una barquita, o el que fue boxeador de la época dadá. En fin, son historias que llevado a noticia es increíble.

**D. L.- Aquí tengo las denuncias: «Noticias Cuatro da por muerto un español que estaba vivo»; «Antena 3 y el periódico *La Razón* confunden a un periodista de Canadá con un terrorista».**

A. M.- Fíjate, y a este tío se lo pueden cargar. La prensa puede ser la causa de que se carguen a una persona. En tu doctorado yo creo que es importante, tratándose de una tesis teórica, que puedas tú reunir cosas que forman parte de la búsqueda y que enfatizan las cosas que dices.

Ahora ha salido una historia en el suplemento de *El País*, que no sé si la has pillado, el domingo. Hay un artículo para un programa que hice, *Una vida feliz*, con la gente de BNV de Sevilla para Tabakalera de San Sebastián. Estos hicieron un programa que iba sobre la relación entre arquitectura y cine, participé hace muchos años. Y este año lo han hecho en San Sebastián y tenía que presentar una película y contextualizarla. Elegí *The Truman Show* y *Alphaville* y las posicioné en relación a una ciudad hecha por Disney, que está en Florida y se llama Celebration. Si tu pillas el suplemento de *El País*, o lo puedes ver yo creo en la red, debe estar ya. Es un artículo de Javier Argüello que iba a salir al día siguiente de lo de París, y se iba a llamar «Un mundo feliz». El artículo se llama «Celebration: Un mundo seguro y feliz», o sea que... Es para decirte que este cambio de titular ya te está diciendo algunas cosas: primero, era un titular irónico pero con alusiones claras a esta idea que te dice que vives protegido... También Huxley... Léetelo, yo creo que el artículo está bastante bien, él lo hizo a partir de la conversación que tuvimos y de la charla que yo di allí. Yo me he encontrado cantidad de veces que hay titulares que desvirtúan totalmente el contenido que viene después. Como si lo contextualizaran de otra manera.

**D.L.- A lo largo de tu carrera has dedicado especial atención a temas como las paradojas de la recepción televisiva y la monitorización que la televisión ejerce sobre nuestras actividades o, desde una perspectiva muy activa políticamente, la propo-**

**sición de modelos alternativos de los que hablábamos anteriormente. Y quería preguntarte, ¿cómo valoras la gran profusión de canales televisivos que ha tenido lugar con la llegada de la televisión digital terrestre y, sobre todo, de espacios de visibilización y compartición de información que constituyen las redes sociales del ciberespacio?**

A. M.- Sí, bueno, cuando apareció la televisión por cable y los vídeos independientes y las alternativas y todo eso que se pudieron dar, pensamos que el cable iba a cambiarlo todo, en su momento. Informaciones locales y todo eso. Bueno la verdad es que las televisiones están en manos de las grandes (NBC, ABC, CBS, luego CNN, esto en Estados Unidos) y lo demás son comparsas. Y las televisiones por cable, por ejemplo el lugar donde apareció muy fuerte fue en Italia y hoy en día pues sí tienes treinta canales por cable. Lo que hacen son subastas de cosas, semiporno, etc., no está añadiendo ningún tipo de debate y esos debates políticos que hay, vamos a lo que decíamos antes, se tienen que espectacularizar y tienen que crear polémica, no en el sentido positivo, sino en el sentido de ataque y descarga, de ataque entre las personas. Estas situaciones en las que hablan cinco personas a la vez, esas tertulias que se supone que son diferentes opiniones corales y lo único que hacen son maltratarse e insultarse unos a otros. No hay una cultura del debate televisivo. Yo creo que quizá en vivo puede haberlo más, pero que se ha perdido bastante.

Entonces tuvimos un momento en que había muchas esperanzas y yo creo que esa pluralidad de canales no ha dado las posibilidades, hay la posibilidad de cogerte un programa que sea menos malo que en la cadena que estás mirando, pero yo creo que también está evolucionando para mal. Yo creo que no se puede entender ahora la televisión sin Internet y hace más de diez años que me invitaron a París para una televisión que quería juntar Internet y televisión. Trabajamos en un proyecto piloto, no apareció pero está apareciendo ahora. Internet será el archivo para la televisión. Si ves el «23 de mayo de 1978» pues te aparecerá el programa y podrás ver televisión-archivo. Todo eso está ahí recogido. Esto es un modelo que se empezaba hace más de diez años y que ahora ya se empieza a hacer realidad. O sea que cambian formatos, situaciones, pero de contenido verdaderamente poco. Sin ser pesimista. No es por una cuestión de crítica pesimista, sino que es la realidad. Y luego aparecen estos programas locales o autonómicos. Imagínate, en Andalucía tenéis unos programas de estos de, yo no sé los nombres, pero a veces viajando los ves y tal y dices «hostia», de todos estos personajes así, de las folcló-

ricas y de los personajes de la farándula. Bueno no solo en Andalucía, también los hay en Telecinco y todo ese tipo de trabajos que dices...

**D. L.- Lo más llamativo es que de este tipo de *televisión basura* salgan personajes como Belén Esteban, que escriben un libro, o se lo escriben, y es quien consigue más ventas en todo un año.**

A. M.- Claro, sí, sí, luego se vuelven *best sellers*. Eso también al berlusconismo se le debe mucho, porque Telecinco no deja de ser un programa de todo el imperio de Berlusconi.

**D. L.- Bueno dentro de esta banalización televisiva de la que estamos hablando, hay ahora mismo un elemento muy cortante, muy llamativo en relación a la situación tan sensible que estamos viviendo en estos últimos días con los atentados de París y demás, que es el fenómeno del autodenominado «Estado Islámico». Te quería preguntar por tu opinión personal sobre el componente audiovisual que lleva implícito y que, según creo, es prácticamente inaudito en términos de violencia mediática.**

A. M.- Bueno todo pasa por una cuestión ética. O sea, el mundo occidental ha pensado mucho que hay ciertas cosas que no se pueden mostrar, no ocultar, sino mostrar. En contra de una situación de prensa amarilla. Yo recuerdo los periódicos que había en España. *El Caso* era una prensa amarilla tremenda, y en México hay dos que se llaman *Alarma!* y *Alerta!* Si tienes a alguien que se vaya a México dile que te pille uno porque es prensa acojonante. Pero esto, prensa amarilla, sensacionalismo, para vender, porque a la gente le va el morbo. Pero es que esto ya va, yo creo que es una ruptura ética, de mostrar visualmente elementos de tortura o de colgar, para asustar y crear pánico en una situación que éticamente es insoportable y deplorable. Yo creo que ha habido en documentales y en cine obras que a veces se les ha achacado tener un cierto elemento visual determinante en el sentido de obsceno, no sexualmente, sino en la situación de mostrar a la víctima. Esos pasan totalmente de esos códigos de lo que se puede mostrar y no porque te obligue o no te obligue, o censure o no, o que haya una cuestión oficialista, no... Es por una cuestión ética de cada uno, yo creo que por respeto al contrario. En fin, hubo

un momento en que la televisión en las guerras ha empezado a ignorarse la cuestión del crimen de guerra y todo eso. Se lo saltan todo a la torera y, bueno, están añadiendo morbo pero no por el morbo por el morbo, sino morbo por una cuestión de crear pánico y de dar una información a la gente de decir: «Mira cualquier día puedes acabar así». Es represivo, es una situación totalmente represiva... Y además da dinero.

**D.L.- Para ir concluyendo me gustaría preguntarte por dos temas de los que hemos hablado tangencialmente, como son la censura y la vigilancia. Así, por ejemplo, del mismo modo que el uso del archivo en *The File Room* suponía –y supone– una subversión de la censura, en otro proyecto como es *La sala de control* recreabas un circuito cerrado de videovigilancia para convertir a los ciudadanos en vigilantes. Sin embargo, lo cierto es que tanto la censura como la vigilancia parecen ser una constante en las sociedades y así lo demuestra la continuación de la misma censura que sufriste en su día por parte de TVE, así como la extrema vigilancia y orquestación de la ciudadanía que se da actualmente en lugares como Corea del Norte. ¿Qué opinión te merece la perpetuación de estos modelos de censura y de vigilancia en la actualidad? ¿Crees que se han intensificado con el tiempo? ¿Crees que la denuncia y el conocimiento que Internet ofrece sobre ellos tienen o podrán tener algún día efectos transformadores?**

A. M.- Primero consideremos cada contexto... Yo creo que la noción de *censura* ha cambiado. A lo mejor el resultado es el mismo, que desaparecen imágenes, textos y sonidos del espacio público al cual van destinados, pero, como ya he dicho otras veces, la censura antes era física, era cortar film, quemar libros... Esto es básicamente la representación clásica de la censura. Ahora, de la manera mecánico-física que se hacía, a la manera más perversa, sutil y subliminal, como se hace ahora, aparece un cambio de estrategia. Quizá el resultado es el mismo, desaparecen las cosas del lugar al que tenían que ir, pero es más difícil saber si se trata o no de censura (Muntadas, 2015). Te pueden decir «no, esto no es una cuestión de tipo político o religioso», invadiendo conceptos como *no ser rentable económicamente*, *no ser adecuado para alguna audiencia*, ahí aparecen sensibilidades, niños... Quiero decir, que ha cambiado la administración de la censura con unas estrategias que tienen que ver más con los tiempos en que vivimos, en que las cosas no se ven tanto físicamente cuanto de una manera mucho más compleja. Y a veces de tan complejas se vuelven perversas. Ahora muchas veces pues eso, en la te-

levisión no se cortan, o una editorial, «bueno es que este libro no lo vamos a hacer porque no lo vamos a vender». Son *modus operandi*, la gente sabe que las editoriales lo pasan mal y que están en situaciones bajo mínimos. Acaba como aceptándose situaciones que a veces son casos de censura porque si el tema no interesa no se hace.

**D. L.- Bueno ahora que mencionas el tema de la complejidad de algunas situaciones, una frase que he leído tuya y me ha interesado mucho ha sido: «La reacción contra la realidad de una imagen densa es tal vez la creación de una imagen simple». ¿Se podría derivar a partir de esta fórmula que existe quizá una alternativa a la confusión a la que muchas veces lleva la complejidad de los procesos globalizadores? Es decir, ¿crees que puede haber un estadio cognoscitivo más allá del mero diagnóstico complejo?**

A. M.- Creo que para llegar a una imagen simple es muy complicado y es proceso de los artistas, yo creo en el trabajo de los artistas, diseñadores o ilustradores. No quiero meter el arte con mayúscula diferenciado. Hay gente que trabajamos con imágenes y eso es un campo amplio que puede ser tanto haciendo cine como haciendo ilustraciones en un periódico. Y esas imágenes yo creo que, por ejemplo –siempre lo digo–, que en la época del franquismo las personas que eran más incisivas era la gente que vendía cómics y escribía referentes en cierta forma camuflado, tenían unos discursos que podían ir más lejos que muchas de las cosas que sí que se comía la censura. Por ejemplo, a mí me parece que alguien como El Roto es un personaje importante dentro del paisaje en que vivimos. Lo único que también andamos tan saturados que vemos los media de una manera que nos cuesta reaccionar, pero son imágenes fuertes, que pertenecen a un museo imaginario personal y que pueden ponerse. Yo no diré que es el Goya de nuestra época pero hay paralelismos de crear imágenes que son imágenes críticas importantes, aunque a lo mejor estamos en un contexto en que aceptamos todo, inmunizados a cualquier tipo de comentario.

Ciertos artistas tienen una metodología del proyecto (cuando digo esto no quiero decir *la*, quiero decir *una*), creo que es importante tener un proceso de trabajo estructurado en que la parte del *research* o de investigación llega primero, te das cuenta de lo que se ha hecho, vas llegando a una situación pausada, etc. Esto es como un proceso de elaboración y que es equiparable a destilar una esencia o destilar un elemento químico,

entonces claro una imagen es el resultado de esta síntesis. Yo creo que a veces la gente ve una imagen muy sintética, muy directa y muy clara y no cree que detrás haya trabajo. Es que a veces lleva más trabajo hacer esa imagen, la síntesis del trabajo, que precisamente una imagen barroca o que sea por acumulación. Sacar cosas es a veces más difícil que meter.

**D.L.- La última pregunta, muy breve, fue durante tu paso por el Grup de Treball, concretamente en 1973, cuando formulaste por primera vez tu personal máxima «ARTE ⇌ VIDA», ¿seguirías manteniendo hoy por hoy el mismo esquema (el arte está implicado en la vida y la vida en el arte)?**

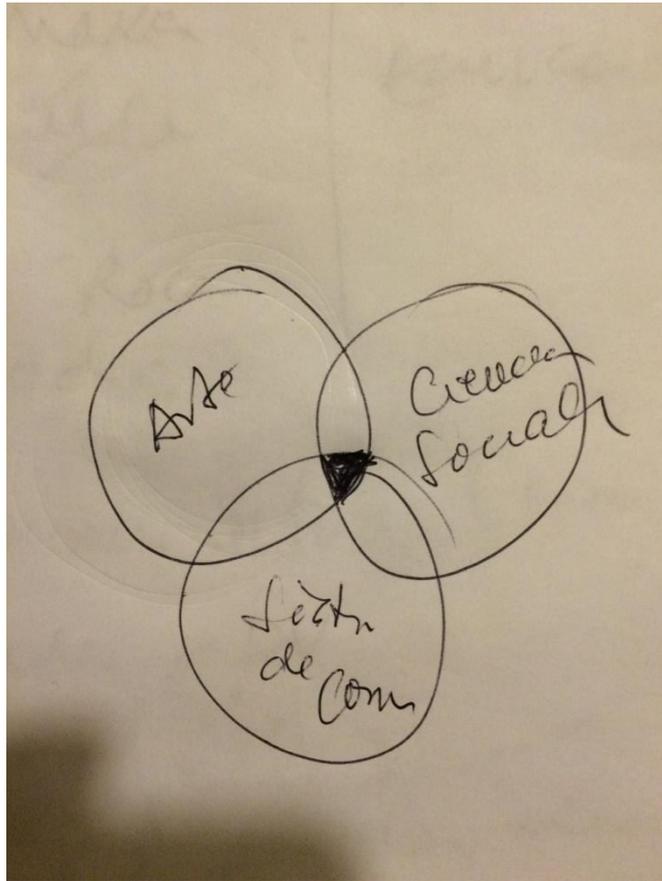
A. M.- Sí, eso fue en ese periodo a pesar de que fue un trabajo más individual. Estaba ligado a un trabajo que hice para el Grup de Treball, que era *Anuncios por palabras* en los periódicos. Yo ya pasaba tiempo en Estados Unidos y puse un anuncio diciendo: «Por ausencia temporal del país se pedía la información sobre la realidad del mismo». Claro, en cierta manera eso estaba planteado por una cuestión también vital. Yo creo que hacemos lo que vivimos y lo que vemos y lo que pensamos. Yo creo que hay una relación clara entre arte y vida. Lo puse de una manera muy directa, quizá con una distancia con Fluxus, que hacían como unas igualdades con el símbolo «=», ¿no? Yo creo que la igualdad me parece algo demasiado personalista. Es como decir «bueno un vaso de agua se vuelve en obra». Hay todos unos elementos que necesitan tener un *decalage* entre el arte y la vida pero no podemos decir que el hecho de existir sea el hecho de crear arte porque yo creo que sería una situación muy pretenciosa. Creo que hay un proceso de trabajo. Puede ser que el *ready-made* que yo incluso he utilizado, aunque estoy más en los últimos años por un *ready-made* lento, que no es inmediato, sino que necesita ser consciente de que lo estás usando. Es un proceso, podríamos hablar de sistemas, podemos hablar de cosas que están juntas y se relacionan, pero yo creo que la igualdad de arte y vida para mí es demasiado. Te lo digo para aclarar. No me gusta decir que esto es mejor que lo otro, sino que son posiciones.

Hay un artista brasileño que trabajó conmigo, hizo un taller en San Sebastián, en Arteleku. Participó gente de Yes Men, García Andújar, Natxo Rodríguez... Estaba también Ricardo Basbaum, quien asoció esta relación arte-vida e investigó sobre artistas que han hecho trabajos sobre esta relación. Es un buen artista de Río de Janeiro que ha

estado haciendo todo tipo de trabajo, relacional, deudor de Oiticica y de otra gente. Entonces ahí él exploró las diferencias de artistas que se han inspirado en esta relación y sus propios diagramas. Creo que como personas somos lo que pensamos, lo que hacemos, y lo que hacemos como artistas tiene que ver con lo que hacemos existencialmente. Yo no diría que el hecho, el gesto se vuelve obra de arte sin ser consciente de que hay un proceso de comprensión, a veces más rápido, otras más lento. Pero la relación existe.

**D. L.- Entonces sigues manteniendo tu esquema después de tantos años.**

A. M.- Sí, pero hay un esquema que no sé si has visto, que responde un poco a esta pregunta. Un esquema que sigo reivindicando, que me parece que es del mismo periodo de los setenta. Son tres círculos: en uno escribo la palabra *arte*, en otro *ciencias sociales* y en otro *sistemas de comunicación*. Y entonces en medio queda como una superposición que es donde sitúo el trabajo, por decir que el arte no es un territorio autónomo sino que está interconectado con ciencias sociales y sistemas de comunicación, por contestar un poco con un diagrama que hice en los setenta y que, pues a veces hago una conferencia y empiezo con eso. Porque creo que son territorios que se relacionan, que las ciencias sociales tienen unas metodologías, unos casos de estudio, los procesos de campo, los procesos de investigación, de entrevistas y todo eso que siempre me ha interesado como práctica. Y los sistemas de comunicación, finalmente, que son los medios que usas y la manera en que los mensajes se difunden, etc. En esta cierta forma de diagrama puede sintetizarse todo ello. Claro que esto es más complejo que eso, porque habría que profundizar, pero me sirve para hacer entender que son tres territorios que me interesan. Es algo que a veces se puede entender, pero que otras tantas te dificulta porque la gente del arte dice: «¡Uy, tu trabajo es muy sociológico!» o «¡ah, tu trabajo es muy mediático!». Y es que la verdad que tiene elementos muy diversos, pero no es ni una cosa al cien por cien ni otra, sino que es una configuración que hace que cada proyecto se cree, se contamine y se hibridice de una determinada forma.



Venecia-Sevilla [conversación por Skype], 18 de noviembre de 2015.

## Entrevista a Antoni Muntadas (II)

**D.L.- En esta ocasión quería mostrarte de forma muy general algunas de las conclusiones a las que he llegado en mi investigación y conseguir un *feedback* por tu parte. En mi trabajo planteo la hipótesis de que gran parte de tu obra está hilvanada por una problemática que he denominado «control social mediático», entendiéndolo por ello una situación de abuso de poder o de dominación social, en un sentido amplio, que se apoya en el *media landscape* (aquí entrarían fenómenos como los de la vigilancia, la censura, la manipulación, la propaganda, la traducción, etc.). ¿Estarías de acuerdo con ello?**

A. M.- ¿Tú manejaste mi catálogo del Reina Sofía? Porque en la primera página la *curator* y yo dijimos que no era una exposición cronológica, sino que era un conjunto de constelaciones y entre estas había microespacios, *media landscape*, esferas de poder, territorios de la traducción, etc. Yo creo que eso te da la respuesta, quiero decir, la *curator* agrupó ahí unos trabajos que iban de los setenta a los noventa, que son recurrentes, etc. Para mí la historización de mi propio trabajo es difícil. Pienso que el trabajo tiene que hablar por sí solo y, no es que no me vaya a preocupar, pero creo que no soy yo la persona que tiene que situarlo, sino que para eso están los historiadores, los sociólogos, los antropólogos, la gente de *visual studies*, que lo interpreta. No voy a tener una opinión en el sentido de decir *me parece bien o mal*, esto es como cuando ves una obra y tienes tu interpretación de ella, para mí será válida. Creo que la apreciación, la percepción y la interpretación de la audiencia, en este caso del especialista, es perfectamente válida.

**D.L.- Fue precisamente trabajando este catálogo como me di cuenta de que podría haber aún más conexiones de las que ahí aparecen, conexiones entre constelaciones, por ejemplo, entre esferas de poder, *media landscape*, el archivo, etc.**

A. M.- Completamente, está clarísimo. Lo hicimos porque la exposición no fuese un *tocho* y aburridísima, sino otra cosa. Las conexiones están ahí y algunos trabajos podrían estar en varias constelaciones, y por ejemplo se podría añadir, no sé, el trabajo posterior sobre la academia.

**D.L.- Una de las principales conclusiones que he extraído es que el tema del CSM sería a su vez dependiente de otro tema más general: la metodología del proyecto. Un conjunto personal y contextualizado de procedimientos para, por un lado, explorar una determinada problemática en la misma realidad en que se origina y se desarrolla y, por otro, animar al espectador a participar en un debate. ¿Qué piensas de ello?**

A. M.- Esto es primero como trabajo y, segundo, lo que trato de transmitir en la parte docente. O sea, me sirve como estructura de trabajo a mí y luego lo que pretendo es (y pasado mañana tengo la primera clase del curso en Venecia y voy a hablar sobre esto) que se trabaje con cierta metodología, no la mía. La mía es solo una. Lo que propongo es que la gente busque su propia metodología. Cierta rigor y estructura de trabajo para no caer en la historia típica: «Ah, el artista intuitivo... Dinámico, que improvisa y tal». Aunque no hay que confundirse, lógicamente, porque luego te preguntan: «¿Y eso del *ready-made* dónde lo situas?», y digo: «bueno es que en mi caso son *ready-made lentos*». ¿Entiendes? Incluso Duchamp yo creo que también los hacía, no llegaba y cogía espontáneamente esto o aquello. Para llegar a tomar el urinario pasa tiempo. El gesto es el final, pero antes hay toda una serie de procesos. Y estos procesos, de investigación, de trabajo de campo, de contextualización, etc., son parte de la metodología.

**D.L.- Desde tu experiencia, ¿qué aporta la práctica artística como forma de conocimiento que no aporta otro tipo de práctica investigadora?**

A. M.- Bueno, no te diré –porque no me gusta la palabra– que tiene una *finalidad*, pero la metodología del proyecto conduce a crear un proyecto. No creo en todas estas reflexiones y trabajos de campo, y en general toda la investigación, si no está conducida hacer algo. O sea, que hay una parte, dijésemos, de exploración, de investigación, pero luego hay unas conclusiones que son de tipo material, de presentación de un trabajo. El medio que aparece en ese proceso. Es precisamente el medio lo que no aparece al principio. Yo no empiezo un trabajo y digo «voy a hacer un videotape, una publicación o una instalación», sino que cuando está muy avanzada esta metodología del proyecto, después del trabajo de campo, quizá de entrevistas, después de una manera de tener las cosas claras respecto al proyecto, es cuando decido que esto se va a hacer de esta manera. Y esto es la última parte. Pero en estas preguntas: qué, quién, por qué, cómo, dónde, cuándo y para quién; el cómo aparece, no al principio, sino en la cuarta o quinta posición. El por qué y el qué es desarrollar todo el proceso y a partir de ahí es el momento

de decidir cómo va a ser el proyecto: «tiene que ser una publicación, una instalación etc.».

**D.L.- ¿Entonces se podría considerar que la *cualidad artística* de este tipo de investigaciones residiría en la libertad a la hora de expresar los resultados?**

A. M.- Más que de libertad yo creo que está condicionada por el proyecto mismo, viene automáticamente. La libertad existe. Creo que los artistas en estos momentos deben conocer los medios y no tienen por qué decir «soy pintor» o «soy escultor». Pienso que la palabra *artista* es lo suficientemente aglutinante como para incluir los diferentes medios. O sea, un pintor puede llamarse pintor pero para mí es un artista y un escultor lo mismo. Claro, luego están las connotaciones que representa el llamarse *artista*, parece que hay unas pretensiones... Todo viene de la mala definición o reconocimiento del artista como alguien que parece que está bajo el puente o por las nubes, es un problema de tipo social y cultural. Entonces, si los medios están abiertos y se conocen, del espectro de medios hay que coger el que crees que te funciona. En este sentido, claro, hay una libertad, pero es una libertad que no es totalmente impulsiva, sino que hay una relación entre un proyecto y, si conoces el medio, lo que tiene sentido. Si piensas que es un trabajo que puede ser filmado, y que puede ser un vídeo, y que puede ser para la televisión –como en el caso de *Miedo / On Fear*–, te vienen una serie de elementos. Está pensado para ser hecho en vídeo pero también para ser un formato que entre en la televisión, etcétera, etcétera. O sea, el medio a veces también tiene sus propias restricciones pero hay que aceptarlas en el sentido de dar prioridad a lo que tú estás definiendo.

**D.L.- Uno de los conceptos que más me ha interesado al estudiar tu obra ha sido el de «subjetividad crítica», que explicas en un texto que lleva este mismo título, donde afirmas –y cito literalmente– que «el término objetividad resulta polémico y quizá deberíamos prestar atención a su replanteamiento a través de nociones como “subjetividad relevante” (Xavier Rubert de Ventós) o “intersubjetividad” (Vilém Flusser)». ¿Podría haberse dado a lo largo de tu obra cierto giro desde el protagonismo de la colectividad y de una búsqueda común de la objetividad hacia el predominio absoluto de la «subjetividad crítica»?**

A. M.- Eso para mí es importante y sigue siendo importante. Hay un momento en el 78 que escribo esas notas sobre la subjetividad. Antes, con proyectos como *Confrontations*, *Last Ten Minutes*, etc., buscaba una objetividad ligada a los *mass media*. Yo pedía que

los media diesen, si no la verdad, una objetividad. Hay medios que sí, por ejemplo, la BBC y algunos periódicos, que cuando informan de algo o dan la opinión de alguien la contrastan con la de otro. Pero con el tiempo me fui dando cuenta de que, sobre todo en el arte, esa objetividad no es que no existiese, sino que era una falacia. Entonces acepté la subjetividad. Pero no la subjetividad de decir «todo vale», sino una subjetividad en que el aspecto *filtro crítico y autocrítico* existiese. Ese es el momento, el 78, en que yo trabajo *On Subjectivity*.

**D.L.- ¿Cuál sería más concretamente la importancia de la capacidad de *autocrítica* en este concepto de «subjetividad crítica»?**

A. M.- Yo creo que crítica y autocrítica están ligadas. Sin entrar en una autocensura – que podría llegar a ser–, porque estas cosas a veces están muy unidas. En el hecho de delimitarte por una cuestión o conducirte pueden funcionar unas relaciones de conciencia-inconsciencia importantes, pero yo apostaría por el espíritu crítico ligado a estas decisiones y a estas formas de producir proyectos.

**D.L.- A mí al menos me da la impresión de que esta idea está muy presente en tu trabajo en el sentido de que anima a replantear el lugar que ocupa uno mismo en la realidad social antes de entrar en luchas y reivindicaciones colectivas.**

A. M.- Esto es lo que intento transmitir, sin pretender ser dogmático o populista. Sobre todo porque a veces con los trabajos críticos sociales puede haber algo de dogmatismo. Creo que mis trabajos están bastante abiertos, que en ellos se plantea donde me sitúo pero no estoy forzando a los demás.

**D.L.- En los sesenta y setenta, en tu paso por el Grup de Treball, sí que pudo verse cierto dogmatismo en la línea de una lucha más social y reivindicativa.**

A. M.- Eso fue una cosa interesante porque a veces los grupos acaban mal y esto fue un grupo de acción que acabó en el momento en que Franco murió. En un trabajo de grupo hay muchas intersubjetividades, pero evidentemente había una cosa con la que estábamos de acuerdo: todos contra Franco. Todos contra una historia política clarísima.

**D.L.- Este tema me recuerda a ZAJ. Tuve la oportunidad de entrevistar a Esther Ferrer y salió este mismo tema: en los años sesenta y setenta ellos tenían muy claro**

**contra quienes luchaban, cuál era su causa. Hoy en día la cosa ha cambiado drásticamente.**

A. M.- Fíjate en los americanos, primero buscaron a los rusos en la Guerra Fría, luego a los árabes. Han ido constantemente inventándose un enemigo con el que puedan cebarse. Entonces aquí claro que hay enemigos. Ya no querría meterme en cuestiones ideológicas o religiosas, pero todos los fanatismos... Yo creo que los elementos fanáticos los ves en muchas partes del mundo, ¿cómo no vas a estar en contra de un Trump?

**D.L.- En mi trabajo propongo un paralelismo entre tus proyectos y la «microfísica del poder» de Michel Foucault, basándome en una concepción del poder común que observo en los dos casos.**

A. M.- Es una historia que me interesa completamente. En la última charla que di en Francia, que era sobre los dispositivos, muchos hablaban del dispositivo según Agamben y yo volvía más al dispositivo según Foucault, relacionado con el panóptico y el ejercicio de poder en lugares públicos, geriátricos, bibliotecas, etc. Foucault es un buen punto de referencia. Yo creo que hay una diferencia entre los teóricos y los prácticos (y yo me considero un práctico). La gran diferencia es que los teóricos pueden ir más lejos. Tú con las palabras y la escritura puedes especular mucho más. Es mucho más difícil para un artista el poder ir a veces más lejos que las palabras. Las palabras tienen una elaboración mediante la que puedes especular, mientras que los trabajos, por más directos que se quieran hacer, a veces se quedan cortos. La filosofía tiene un nivel de especulación y abstracción muy fuerte, mientras que en una obra artística estos niveles son más limitados. Ahora voy a hacer un trabajo para enero en Madrid sobre palabras que están perdiendo totalmente el significado (ideología, democracia, demagogia, retórica, etc.). Lo que quiero decir con ello es que la gente se llena la boca con algunas palabras y hay algunas, como la de *debate*, cuyo significado ha desaparecido.

**D.L.- Para concluir, ¿podrías comentarme algo sobre el Arxiu A/M (cómo surgió la idea, objetivos, si lo concibes como un proyecto artístico en sí mismo, etc.)?**

A. M.- No es un proyecto tipo Pedro G. Romero. Para mí es el hecho de que una serie de personas –que no soy yo (yo solo lo apoyo)– deciden aglutinar una serie de materiales y crear un archivo. Es un archivo que en el fondo tiene como objetivo hacer un *archivo de archivos*, que tenga una base aquí, pero otro *link* en París, otro en Bremen, otro en Sao Paulo, otro en el MIT. Ocho o diez lugares en los que yo he trabajado y que los

trabajos se queden ahí –no tienen por qué ponerse todos en un sitio–, y que todo vaya digitalizado e interconectado. Ya están los proyectos y materiales en cada sitio, no hay que llevar nada a ninguna parte. En cada uno de ellos se han depositado cosas, lo que está en Vancouver está en Vancouver. Todo esto está muy ligado a mi biografía.

Barcelona, 11 de octubre de 2016.

Diego Luna Delgado

Sevilla, 2017.