



Proyecto Final de Máster en Artes Visuales y Multimedia

Facultad de Bellas Artes de San Carlos,
Universidad Politécnica de Valencia

ENSAYOS SOBRE EL TERROR EN LA NUEVA SOCIEDAD MEDIÁTICA simulación y ansiedad

Presentado por: Joana Fernandes Pincha

Dirigido por: Marina Pastor

Diciembre 2009



“Hasta que la irrupción súbita de la violencia – tan cierta como la muerte, y tan incontrolable e indecible como ésta – hace saltar literalmente por los aires tanta fantasmagoría.”¹

¹ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.43

Resumen

Este trabajo pretende analizar de una forma general la sociedad contemporánea mediatizada y apuntar el Terror como paradigma de esta sociedad. Empezamos por hacer un breve análisis de lo que Deleuze llamó las sociedades de control – por la evolución de las tecnologías de información -, sociedades sujetas a un control continuo y donde la comunicación es instantánea, sociedades donde todo es flexible y líquido y donde el poder es ejercido a través de una serie de modulaciones o modos de subjetivación cada vez más volubles y consumistas creando subjetividades descentradas, divididas y fragmentadas en que los referentes externos y internos de los individuos sufren constantes mutaciones. De esta base analizamos como se procesa el poder en estas nuevas sociedades en sus relaciones con los medios, el consumo y el miedo, a través de la relación entre saber y poder y de la determinación de la verdad, teniendo en cuenta la normalización de los discursos que son generados por los nuevos medios. Abarcaremos entonces el tema de la realidad y de las mutaciones en el concepto de esta en la postmodernidad donde se aniquiló el principio del real y se dio la primacía al símbolo, donde la imagen no solo precede como determina lo real, y de este nuevo concepto de realidad alertaremos para los peligros del dirigismo informativo ya que los contenidos informativos son reorganizados y reelaborados por medio de un código común que somos enseñados a no dudar porque se nos presenta como “realidad”. Entendemos entonces que la realidad de la pantalla proclama el temor al sujetarnos diariamente a ensayos de muerte, noticias de atentados o de catástrofes pasadas o por venir, y entendemos que lo hace buscando fines políticos y económicos, para permitir mantener una sociedad que sobre-produce. Concluimos que para eso apela a los deseos más primarios y a la manipulación, creando una ilusión e felicidad, conformismo y complacencia que permite controlar el individuo en un sistema global de anestesia y consentimiento. El individuo se encuentra así sumido en la llamada “era del terror” e imposibilitado para actuar, con una especie de

miedo derivativo, que más que una emoción se consiste en el sentimiento de ser susceptible al peligro, peligro en el que el objeto no es identificable, es un Otro incomprensible, inabarcable. Así que finalmente buscamos explicar el papel del Otro en la formación de la Identidad para concluir que el Otro puede ser cualquiera de nosotros, y que finalmente todos somos potenciales delincuentes.

Entramos entonces en el mundo artístico donde en un primera análisis consideramos de forma general el papel del arte en la sociedad para recoger en seguida algunos referentes artísticos que trataron el tema del terror antes y después de la caída de las Torres gemelas, hecho de significativa importancia cuando nos referimos a la representación simbólica del terror. Analizando estos referentes pasamos entonces a la exposición de los ensayos prácticos generados en torno al tema y las conclusiones sacadas de dichos ensayos, en pruebas hechas con diferentes técnicas pero basadas en los contenidos del máster, entre la utilización de programas de programación para artistas y los conceptos de instalación.

INDÍCE

RESUMEN.....3

INTRODUCCIÓN.....7

INVESTIGACIÓN CONCEPTUAL

1. Las sociedades de control.....12
2. Los media y el poder.....22
3. Los media y la realidad.....26
4. El poder del inconsciente.....32
5. El miedo y el terror mediático.....35
6. La resistencia al Otro.....39
7. El papel de la alta cultura.....43

REFERENTES

8. El arte y el terror.....47

DESARROLLO DE LOS PROYECTOS

- El ensayo en Arte.....68
- Ensayo #1 – Fotografía.....69
- Ensayo #2 - Video Creación.....70
- Ensayo #3 – After Effects.....75
- Ensayo #4 – El televisor en la calle
- Ensayo #4.1.....76
 - Ensayo #4.2.....79
 - Ensayo #4.3.....82
 - Ensayo #4.3.1.....83
 - Ensayo #4.3.2.....84
 - Ensayo #4.3.3.....85
 - Ensayo #4.3.4.....86

Ensayo #4.3.5.....	86
ENSAYO FINAL.....	88
Contexto físico.....	90
Contexto social.....	91
Elementos.....	95
Imagen virtual.....	95
Cuerpo.....	95
Chuchillo.....	96
Sonido.....	97
Planteamiento de las pruebas...	100
Registro de las pruebas.....	109
Conclusiones de las pruebas....	112
CONCLUSIONES.....	114
AGRADECIMIENTOS.....	117
BIBLIOGRAFIA.....	118
Filmografía.....	119
Direcciones de Internet.....	120

Introducción

En nuestra sociedad contemporánea la evolución frenética de las nuevas tecnologías así como de los nuevos medios es encarada como un hecho inevitable. Lo que en un primera instancia se nos presentaba como una evolución benéfica, causó y causa a diario profundos cambios en el sistema social, repercutidos en el individuo y su forma de actuación social. Estos cambios, sean en la forma de comunicación – a través de los teléfonos móviles o internet que permiten la constante ubicación de los individuos en el espacio – o incluso en la forma como percibimos el mundo exterior – a través de los noticieros o internet – son de tal forma drásticos que abarcan todo nuestro conocimiento de la realidad, cambiando la forma como vemos el mundo y consecuentemente nuestras propias comunidades y interacciones individuales. Así que intentar evaluar estos cambios manteniendo una perspectiva crítica es un proceso esencial como individuos pero esencialmente como comunidad, teniendo en vista la supervivencia de los sistemas sociales en la medida de la construcción del mejor sistema posible.

En una escena de la película original de la saga del “*Cubo*”²- donde una serie de individuos se ven atrapados en un sistema cúbico gigante que no les permite la salida – en determinado momento los personajes descubren que habían contribuido involuntariamente en su propia cárcel – uno hizo la puerta por encargo, otro era responsable de la programación matemática que lo había hecho posible, etc. Habían colaborado con el sistema sin conocer el plan global, llegando mismo a poner en cuestión si habría alguien dirigiendo cualquier plan o si no serían sus acciones por sí mismas las que habían desencadenado una serie de acontecimientos que culminaría en este “accidental” cubo que los atrapaba, condicionaba y amenazaba sus vidas. El hecho estremecedor procedente de esa ausencia de sentido, de la imposibilidad de encontrar un culpable, de un origen del problema reside en el hecho de que, no habiendo un “Mal” conocido contra el cual luchar, la

² *Cubo* - Título original: *Cube*. Dirección: Vincenzo Natali. Productor: Mehra Meh. Guión: André Bijelic, Graeme Manson, Vincenzo Natali. Distribuido por: Cineplex-Odeon Films, First Independent Films. Año: 1997. Duración: 90 min. País: Canada.

escapatoria no era posible, la posibilidad de fuga no estaba planeada. Aparte de las comparaciones fáciles que el film ofrece entre la narrativa y la estructuración de la sociedad actual – devastadas por las secuelas que se esforzaron por dar respuestas – aquí el hecho que realmente disturba al espectador es el de no conocer lo que está por detrás de tal maquinaria, dejando espacio abierto a interpretaciones. ¿Será posible contribuir accidentalmente para el sistema que nos atrapa? Se preguntan los protagonistas.

Hoy día, a pesar de algunos intentos en culpar generalmente a los líderes norteamericanos de los males del mundo y de las guerras, todos somos culpables o por lo menos nos sentimos así, de un sistema que a la vez nos vemos imposibilitados de cambiar – sea por nuestra preocupación con el calentamiento global conjugada con nuestra incapacidad de apagar la estufa en el invierno, sea por nuestra contribución y colaboración por medio de limosnas con frecuencia con los niños que mueren de hambre en África cuando ignoramos el mendigo a la puerta del supermercado. La culpabilización es un proceso del cual todos somos víctimas, causa y consecuencia de la sociedad actual.

Así que, de los abordajes posibles a estos temas surge como más interesante – personalmente - la constante exposición a imágenes violentas y previsiones catastróficas especialmente después de un hecho histórico crucial de nuestra época, para todos nosotros ya que vivimos en una sociedad globalizada y lo local y lo global se afectan y se confunden: la caída de las Torres gemelas en Nueva York en el 11 de Septiembre de 2001. El miedo producido por este violento acontecimiento así como el miedo producido anterior y posteriormente por otros reales o posibles acontecimientos – sea el famoso efecto 2000 que prometía destruir todos los sistemas informáticos o las imágenes del terrible tsunami en países asiáticos, o las explosiones un 11m en las estaciones de los trenes de cercanías en Madrid – es parte esencial del mantenimiento del sistema actual, ya que genera una población aterrorizada y conformada, dispuesta a aceptar el mantenimiento de las conductas sociales sin cuestionarlas. Hablamos de un miedo derivativo, disimulado y infiltrado por

toda la sociedad, desde la publicidad – la compra de productos por el miedo de no ser algo, ya sea feliz o bello o actualizado - a la medicina preventiva – por ejemplo las vacunas a las nuevas gripes que cada vez son más contagiosas. De este modo analizar el miedo en la sociedad contemporánea se propone como una forma eficaz de mantener una visión crítica y consciente sobre la pluralidad de aspectos que la constituyen y poder tener esperanza de poder operar cambios más o menos radicales en cuando hablamos de una evolución tecnológica determinante y según las previsiones... imparable.

Desde estas ideas los objetivos que planteamos en las páginas que siguen son los siguientes:

1.-De una forma general este trabajo se propone **exponer e investigar** el miedo como síndrome de la sociedad hiper-tecnologizada, mediática y globalizadora, explicando el nuevo sentimiento de terror y su relación con los nuevos medios y la imagen mediatizada, analizando la manipulación mediática como instrumento de poder y constructor de la realidad global.

2.-No pretendemos aquí dar soluciones, sino **cuestionar** el propio papel del arte como generador de respuestas a tal terror mediático

3.-**Ofrecer y fomentar** una visión crítica en los individuos frente a la rápida evolución de las nuevas tecnologías y a la saturación de imágenes violentas.

4.-**Profundizar y analizar** aquellos referentes artísticos que han trabajado con el tema objeto de la presente tesis, indagar acerca de su marco conceptual, las soluciones adoptadas y los objetivos que han propuesto para sus trabajos, así como las consecuencias de dichos trabajos y su efectividad

5.-Recorriendo el camino que va de la indagación teórica a la realización práctica y viceversa intentar, desde el concepto de terror, **realizar** una serie de trabajos que, dado su carácter experimental, entenderemos a la manera de **ensayos**, tras la deconstrucción realizada a partir del cuestionamiento del papel del arte para los fines establecidos

6.- **Comprobar** de manera práctica los conocimientos adquiridos a lo largo de todo el proceso de investigación, usando el saber teórico y tecnológico para ofrecer una perspectiva desde la que utilizar los media como el camino desde el que desbrozar las propias dificultades y retos que los media plantean en el seno de la revolución tecnológica en las sociedades contemporáneas

7.- **Verificar** los objetivos enumerados y ser capaz de **valorar de manera crítica** los ensayos efectuados

La metodología que hemos utilizado no siempre ha sido aplicada de manera lineal. Inicialmente comenzó por una indagación de materiales bibliográficos en la que utilizamos ensayos teóricos sobre el miedo y el terror en las sociedades actuales, noticias de prensa y análisis críticos sobre las mismas, consultando varias fuentes de prensa para valorar la inducción al miedo, y la recogida y referencia a otra serie de temáticas que se encuentran en la misma galaxia conceptual y en las que no hemos considerado necesario incidir de manera específica, tales como las sociedades de vigilancia y control, la globalización como un fenómeno mediático (reducción de cadenas que ofrecen las noticias, multiplicación de vías de acceso y de información paralela sobre las mismas). Intentamos además que el planteamiento fuera transdisciplinar, recogiendo de la filosofía, la psicología, la prensa, etc. diferentes textos que consideramos importantes. En paralelo indagamos acerca de artistas y cineastas que hubieran trabajado el mismo tema y que pudiéramos considerar como referentes de nuestro trabajo en particular o del terror en general. Las conclusiones que se iban derivando de dichas lecturas y análisis visuales fueron generando un contenido conceptual para los ensayos prácticos realizados, derivando en una serie de pruebas aplicadas en las que eran tenidos en cuenta los diferentes contenidos que se iban abordando en las distintas asignaturas del máster. Estas pruebas sufrieron una serie de condicionantes técnicas y restricciones, principalmente monetarias y temporales, expuestas en detalle posteriormente, que llevaron a la creación no de uno proyecto final sino de un conjunto de ensayos que abordan desde un punto de vista escéptico el propio papel de lo artístico en el seno de las sociedades contemporáneas en relación al tema que nos ocupa.

En cualquier caso, y en términos generales, podemos valorar que la metodología, pretendiendo conjugar la linealidad de la investigación teórica con el carácter lateral del pensamiento creativo, ha tendido más a la inducción y a la síntesis que a la aplicación deductiva y analítica de los conocimientos adquiridos en la fase de investigación bibliográfica.

Respecto a la estructura del trabajo, queda referir en esta introducción pretende ser la más legible posible,. De este modo se divide en tres grandes partes. En la primera exponemos el tema del terror desde las investigaciones de carácter bibliográfico, aludiendo a artistas que hayan trabajado sobre el tema dentro del marco general del papel del arte y la tecnología. En la segunda aludimos a aquellos artistas concretos que han servido como referentes para la realización de los ensayos prácticos, que se exponen y muestran en el tercero de los grandes apartados.

Para finalizar queremos aclarar que hemos optado por no exponer muchos subtemas y subcapítulos que podrían ser extendidos en una exposición posterior, pero que, dado el trabajo expuesto fueron eliminados a favor de una claridad de exposición del tema central: el terror en las sociedades mediatizadas. Para ello hemos optado por reducir el número de referentes al mínimo, eliminando, por ejemplo, las alusiones a la literatura. Por los mismos motivos y para facilitar la lectura hemos optado por repetir la cita en lugar de utilizar expresiones como *Ibid.* Por último resta señalar que en el caso de textos pertenecientes a idiomas diferentes del castellano que no poseen una traducción contrastada hemos ofrecido la traducción en nuestro desarrollo conceptual y el original en la nota al pie para que la traducción pueda ser verificada.

1.-Las sociedades de control.

Hace más de treinta años, Marshall McLuhan³ consideró que el planeta Tierra acabaría siendo una “aldea global”, un espacio en el que las actividades de producción y de ocio serían homogeneizadas por la imposición de patrones sociales, culturales y económicos - independientes de la diversidad cultural propia de las zonas geográficas -, y que serían universalizados por la extensión masiva de los medios de comunicación de masas, más concretamente de la televisión. Así, valoraba respecto a la introducción de los satélites de telecomunicaciones cómo éstos *“a medida que madure la ciencia específica, completarán el proceso de liberar al hombre, tanto física como psíquicamente de la superficie de la tierra. La televisión es figura sin fondo. Una persona que aparece en una televisión regional o nacional queda automáticamente desconectada de sus amigos, su barrio de un estilo de vida que le es particular. Contrariamente a sus propias percepciones se torna mayor que la vida y alienado de sí mismo.”*⁴. Hoy, tras la generalización de las tecnologías de la información y la comunicación, los vaticinios de McLuhan parecen estar cumpliéndose peligrosamente, dados los crecientes procesos de mundialización alentados por los sectores capitalistas actuantes en el ámbito mediático.

En sus *Seis propuestas para el próximo milenio*⁵ Calvino sugiere seis principios característicos de las sociedades contemporáneas, desde los que se deben acometer propuestas literarias y, por extensión artísticas. A partir de los rasgos característicos de esta nueva sociedad globalizada en la que la imagen sustituye a la palabra, y la cultura visual, parte de la cual es mediática, a la esfera de la tradicionalmente llamada alta cultura, propone en términos generales el desarrollo de una sociedad del conocimiento que permita una reflexión sobre la propia mediación que constituyen los rasgos icónicos de la cultura vinculada a la producción artística. Su diagnóstico engloba una serie de características, que enumeramos a continuación de manera resumida, y desde las que delinear la invitación a cruzar los umbrales de la sociedad

³ McLuhan, M. *La aldea global*. Ed. Gedisa. Barcelona 1993

⁴ McLuhan, M. *La aldea global*. Ed. Gedisa. Barcelona 1993. Pág 119

⁵ Calvino, I. *Seis propuestas para el milenio*. Ediciones Siruela. Madrid, 1989.

postindustrial, desde una sabiduría práctica, entendiendo que conocimiento e información no se identifican, y que ésta última sólo tiene valor para aquellos que saben qué hacer con ella. Para ello es necesaria una creatividad que ya no esté limitada ni esencialmente condicionada por las mercancías, por sus intercambios, por las capacidades financieras, ni siquiera por la disponibilidad de información.

-*La levedad*: el byte en la pantalla no pesa, fluye sin dificultad y constantemente se transforma.

-*La rapidez*: considerada la gran lacra de la sociedad cibernética, la velocidad parece haberse vuelto contra el ser humano. Lamentamos no tener tiempo para hacer las cosas. Sin embargo, ser rápido no significa precipitarse, sino ser preciso “*apresúrate despacio*”, es el lema de Calvino.

-*La exactitud*: en arte para Calvino y pese a la creencia popular, el concepto de exactitud no es distinto al de la ciencia. Hay una imagen esperando despertar en la imaginación de cualquiera de nosotros y el cometido del productor de arte es hallar la clave correcta, el orden preciso, las combinatorias adecuadas y la extensión idónea para que ésta se una con la idea como una sola cosa.

-*La visibilidad*: el hombre del siglo XXI, superado el alfabeto, se comunica por imágenes. Desde aquí, la imaginación visual debe volverse un repertorio de lo potencial, es decir, hay que desarrollar la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de pensar con imágenes.

-*La multiplicidad*: la imagen como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo, con una estructura modular y de tejido.

-*La consistencia*: a pesar de que Calvino falleció antes de pronunciar la conferencia dedicada a la consistencia podemos arriesgarnos a considerar la consistencia como "*cohesión, unión íntima de moléculas*" como "*conexión, relación o unión de unas cosas con otras*" y también como "*duración*". Esa cohesión es solo la que lo cohesionado exija, (de ahí, por ejemplo, que la consistencia de un helado no pueda ser la de un caramelo). La consistencia responde a la identidad como el ser que permanentemente se está haciendo. Así la consistencia es la capacidad de transformación permanente, de representar la vida misma, no fijándola sino dejándola fluir. Es la solidez estructural detrás del movimiento.

La cuña que puede unir a estas seis sintéticas propuestas es que la transformación de la información en conocimiento no puede terminar en la medida en que los media se han convertido en la conformación de la propia realidad. Sin embargo, los rasgos de homogeneización y la unificación de esos principios de conformación de la opinión no conllevan un encadenamiento y una conexión global y social. Vivimos, como diría Drucker, en la *era de la discontinuidad*⁶, y los principios de esa educación constante y permanente, que obliga a los individuos contemporáneos a una alerta continuada, se encuentran formulados ya en lo que Foucault denominó sociedad disciplinar, cuyos rasgos fueron alterados con las tecnologías de la información en la denominación deleuziana de sociedades de control. Vamos a analizar brevemente esta mutación.

En Las *sociedades disciplinarias* que nos describía Foucault, la obediencia era lograda por medio de instituciones disciplinarias (la prisión, la fábrica, el asilo, el hospital, la universidad, la escuela, etc). La disciplina fabrica cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos "*dóciles*", aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos de utilidad) y disminuye esas fuerzas (en términos políticos

⁶ Drucker, P. *The Age of Discontinuity: Guidelines to Our Changing Society*. Ed. Harper & Row. New York, 1969.

de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una "aptitud", una "capacidad" que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta. Si la explotación económica separa la fuerza y el producto del trabajo, digamos que la coerción disciplinaria establece en el cuerpo el vínculo de coacción entre una actitud aumentada, una dominación acrecentada. Desde aquí, el proceso de ordenamiento de las sociedades llevó a la reforma y la reorganización del sistema judicial y penal que instauró el pasaje de la indagación, procedimiento por el cual se trataba de saber lo ocurrido, por uno totalmente distinto, no se trata de reconstruir un acontecimiento sino algo, o mejor dicho, se trata de vigilar sin interrupción y totalmente.

Así, se pone en marcha una tecnología eficaz de poder: las disciplinas - conjunto de técnicas de control corporal que apuntan a una cuadrícula del espacio y del tiempo buscando, ya, con la mayor economía, reducir la fuerza del cuerpo en tanto fuerza política y maximizarla como fuerza económica. De allí en adelante, un espacio analítico, celular y aun colmenar permitirá, dentro de una sociedad compleja y confusa, ubicar, clasificar y, por fin, vigilar y castigar. Con ello, la disciplina es una economía política del detalle que produce "individuos" y hace de esta producción individualizante un método de dominación. Llegamos así al concepto de dispositivo, que emana de una peculiar relación entre el poder y el saber: *"El poder produce saber (y no simplemente favoreciéndolo porque lo sirva o aplicándolo porque sea útil); poder y saber se implican directamente el uno al otro; no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder [...] Las relaciones de poder y de saber cercan los cuerpos humanos y los dominan haciendo de ellos unos objetos de saber"*⁷.

⁷ Foucault, M. *Vigilar y castigar*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 2005. Pág. 32

Pasamos, actualmente, de la sociedad disciplinaria foucaultiana a una nueva sociedad de control global, en la que, lejos de desaparecer las disciplinas, éstas adquieren una inusitada capacidad subyugante en virtud de las múltiples combinaciones y modulaciones estratégicas que pueden adoptar en todos y cada uno de los planos de interacción - y a través de los cuales nos convertimos en “*sujetos*”. Las sociedades disciplinares han sido gradualmente sustituidas por nuevas sociedades caracterizadas por estructuras fluidas, blandas y adaptativas. Esto se debe en gran parte a la evolución vertiginosa de la tecnología y a la forma como esta se apoderó de nuestras vidas. Foucault había centrado su análisis en instituciones que se caracterizaban por ser lugares a los que los sujetos se veían obligados a ingresar e impedidos de salir por cierto tiempo. Instituciones en las que, más allá de los objetivos explícitos - brindar conocimientos, cuidar la salud, proporcionar empleo-, lo que se pretendía era disciplinar a los individuos de modo que pudieran resultar útiles al sistema. A través de dispositivos en los que se atendía a la individuación al mismo tiempo que a la inclusión de esos individuos en ámbitos masivos, se formaban sujetos fuertes pero dóciles y obedientes. Si bien cada una de estas instituciones operaba de un modo semejante, el paso de una a otra implicaba siempre un comienzo desde cero. Deleuze considera que los tiempos de la sociedad disciplinaria están terminando. *"Es posible que los más duros encierros lleguen a parecernos parte de un pasado feliz y benévolo frente a las formas de control en medios abiertos que se avecinan"*⁸. A diferencia de lo que sucedía en la sociedad disciplinaria, en las actuales sociedades de control el acento no se coloca en impedir la salida de los individuos de las instituciones. Al contrario, se fomenta la formación on-line, el trabajo en casa. Sin horarios, sin nadie que esté vigilando. De lo que se trata ahora no es de impedir la salida, sino de obstaculizar la entrada. No es sencillo acceder a puestos de privilegio, a posgrados de nivel internacional o a medicinas que contemplen la atención domiciliaria. Para poder hacerlo, hay que superar diversos obstáculos, entre los cuales el principal es el económico: El hombre ya no está encerrado, sino endeudado. No sólo resulta difícil ingresar; también es muy difícil permanecer. Pero los privilegios de *"pertenecer"* hacen que se extremen los

⁸ Deleuze, G. *Conversaciones*. Ed. Pretextos. Valencia 1996. Pag. 244

esfuerzos por cruzar la barrera. En la actualidad, la supuesta libertad del tiempo abierto resulta un elemento de control mucho más fuerte que el encierro. *"Estamos entrando en sociedades de control que ya no funcionan mediante el encierro, sino mediante un control continuo y una comunicación instantánea."*⁹ Todo es flexible, todo es líquido. Pero cada vez que usamos la tarjeta, cada vez que enviamos un e-mail o que miramos una página de Internet, vamos dejando rastros, huellas. Vamos diciendo qué consumimos, con qué nos entretenemos, qué opinión política cultivamos. Y cuanto más dentro del grupo de pertenencia está un individuo, más se multiplican sus rastros. Todo eso forma parte de un enorme archivo virtual que permite, entre otras cosas, "orientar" nuestro consumo. No se nos confina en ningún lugar, pero somos permanentemente "ubicables". No se nos interna en un hospital pero se nos somete a medicinas "preventivas" y "consejos de salud" que están presentes en cada instante de nuestra vida cotidiana, que nos hacen decidir qué tomar, qué comer, cómo conducir un automóvil.

¿Hay alternativas posibles ante una situación como ésta? En una entrevista realizada por Toni Negri, Deleuze sostiene: *"En Mil mesetas se sugerían muchas orientaciones, pero las principales serían estas tres: en primer lugar, pensamos que una sociedad no se define tanto por sus contradicciones como por sus líneas de fuga, se fuga por todas partes y es muy interesante intentar seguir las líneas de fuga que se dibujan en tal o cual momento"*¹⁰. Y hay otra indicación en *Mil Mesetas*: no ya considerar las líneas de fuga en lugar de las contradicciones, sino las minorías en lugar de las clases. Finalmente, una tercera orientación consistiría en dar un estatuto a las "máquinas de guerra", un estatuto que no se definiría por la guerra sino por una cierta manera de ocupar, de llenar el espacio tiempo o de inventar nuevos espacio tiempos: los movimientos revolucionarios y también los movimientos artísticos, son máquinas de guerra. El sistema, por más que se esfuerce por tener todo bajo control, no lo consigue. Siempre hay orificios por los que se produce un escape, una fuga. Siempre hay flujos que ponen en peligro la

⁹ Deleuze, G. *Conversaciones*. Ed. Pretextos. Valencia 1996. Pag. 243

¹⁰ Deleuze, G. *Conversaciones*. Ed. Pretextos. Valencia 1996. Pag. 238

estabilidad. Por ello, para Deleuze, el camino no es la confrontación entre clases, sino detectar y reforzar esas líneas de fuga que puedan conducir, a través de las máquinas de guerra, a nuevos espacio-tiempos. Ante un sistema que pretende bloquear el deseo, circunscribirlo a las líneas segmentarias, que pretende que cada individuo aparezca "modulado" por una misma frecuencia, lo que hay que hacer es ver qué líneas de fuga se presentan o cuáles se pueden construir, por dónde puede abrirse paso lo inesperado, el acontecimiento, el *"devenir revolucionario"* que produzca una transformación. *"Lo que más falta nos hace es creer en el mundo, así como suscitar acontecimientos, aunque sean mínimos, que escapen al control, hacer nacer nuevos espacio-tiempos, aunque su superficie o su volumen sean reducidos []. La capacidad de resistencia o, al contrario, la sumisión a un control, se deciden en el curso de cada tentativa"*¹¹. En definitiva, se trata de apostar por la micropolítica: *"Toda posición de deseo contra la opresión, por muy local y minúscula que sea, termina por cuestionar el conjunto del sistema capitalista, y contribuye a abrir en él una fuga"*¹².

Con todo, *"es sencillo buscar correspondencias entre tipos de sociedad y tipos de máquinas, no porque las máquinas sean determinantes, sino porque expresan las formaciones sociales que las han originado y las utilizan. Las antiguas sociedades de soberanía operaban con máquinas simples, palancas, poleas, relojes; las sociedades disciplinarias posteriores se equiparon con máquinas energéticas, con el riesgo pasivo de la entropía y el riesgo activo del sabotaje; las sociedades de control actúan mediante máquinas de un tercer tipo, máquinas informáticas y ordenadores cuyo riesgo pasivo son las interferencias y cuyo riesgo activo son la piratería y la inoculación de virus. No es solamente una evolución tecnológica, es una profunda mutación del capitalismo"*¹³

¹¹ Deleuze, G. *Conversaciones*. Ed. Pretextos. Valencia 1996. Pag. 234

¹² Deleuze, G. *Conversaciones*. Ed. Pretextos. Valencia 1996. Pag. 27

¹³ Deleuze, G. *Conversaciones*. Ed. Pretextos. Valencia 1996. Pag. 252

En el fondo, los mecanismos de control aseguran el miedo, un miedo generalizado y difuso. Lejos del imaginario del cine de ciencia-ficción, donde la evolución de la tecnología culminaría – según todos los miedos – en alguna especie de inteligencia artificial autónoma que se volvería en contra de la humanidad – la maquina contra el hombre -, más bien el peligro de la tecnología reside en el control que ejerce sobre los individuos, un control disimulado por una serie de sistemas sociales, un enmascaramiento que lo facilita y que se pone en práctica a través de una serie de aparatos de tercer grado – los ordenadores y todo lo virtual – que de pronto surgen como elementos “necesarios” para conocimiento y para la existencia, o por decirlo de otro modo, se convierten en “necesarios para la supervivencia”. Así considerará Deleuze que *“hay ritornelos en el territorio, ritornelos que marcan el territorio. Pero también los hay cuando se quiere llegar a él, o cuando se tiene miedo a la oscuridad de la noche, incluso cuando se abandona (“adiós, me voy...”).(...) Sucede, entonces, que el ritornelo expresa la tensión entre el territorio y algo más profundo, la Tierra. Si esto es así, la Tierra es la Desterritorializada, es inseparable del proceso de desterritorialización que constituye su movimiento aberrante”*¹⁴

Las tecnologías digitales, más que simples evoluciones técnicas, han cambiado la forma de comunicación entre los individuos y consecuentemente su forma de acercarse a la realidad. Transacciones comerciales o incluso conocer otras personas, son actividades que se empezaron a realizar sobre una base virtual, y con lo cual, simbólica. La falta de un contexto físico común de referencia cambio el concepto de territorio, de frontera, de distancia. Es una desterritorialización permanente con una consecuente repercusión en los propios registros identitarios (personales, grupales y comunitarios). *“Cuanto mayor sea la pérdida de referencias éticas internas y externas, que organizan nuestro sentido de subjetividad (nuestra singularidad, nuestra identidad, etc.),*

¹⁴ Deleuze, G. *Conversaciones*. Ed. Pretextos. Valencia 1996. Pag. 207

*mayor va a ser la disolución de los límites de nuestra territorialidad existencial, y viceversa.*¹⁵

La constante y vertiginosa evolución tecnológica hace que el ritmo de la evolución natural sea constantemente violentado, produciendo profundas transformaciones culturales y cambios socio-económicos determinantes, creando situaciones de permanente incertidumbre y inestabilidad. Las nuevas estructuras inestables ya no exigen los altos niveles de acorazamiento y de rigidez de las sociedades disciplinarias – basadas en la represión -, sino que regulan la obediencia a las reglas a través de una serie de procedimientos de control que llevan Deleuze a llamarles *las sociedades de control*. Para ejemplificarlo, Deleuze compara la sociedad a una empresa - usando el mismo esquema metafórico que Foucault, que comparo la sociedad a una fábrica donde es especialmente visible el proyecto ideal de los centros de encierro: concentrar, repartir el espacio, ordenar en el tiempo. En cambio Deleuze nos habla de cómo estos centros de encierro viven una crisis generalizada, con reformas prometidas a diario en los medios de comunicación, y de cómo estas reformas no son más que una mera gestión de la agonía - para mantener la gente ocupada, ya que las instituciones cerradas que determinaban los ciclos cerrados de transiciones del individuo están condenadas. *“En las sociedades disciplinarias siempre había que volver a empezar (terminada la escuela, empieza el cuartel, después de éste viene la fabrica), mientras que en las sociedades de control nunca se termina nada: la empresa, la formación o el servicio son los estados metaestables y coexistentes de una misma modulación, una especie de deformador universal.*¹⁶

Este deformador universal consiste en modos de subjetivación cada vez más volubles y consumistas que crean subjetividades descentradas, divididas y fragmentadas. La dilución de los límites facilita el poder de cambiar de forma, pero también crea una pérdida de valores éticos internos y externos que

¹⁵ Gonçalves, L. *Panic Attack: el extraño invisible invisible que nos habita*. En http://www.clinicabioenergetica.com/recursos/articulos/panico_bioe-esquiza.doc.

¹⁶ Deleuze, G. *Conversaciones*. Ed. Pretextos. Valencia 1996. Pag. 250

disuelven los límites de nuestra territorialidad existencial. Cada individuo, embarcado en una acelerada transformación de los cuerpos y la transfiguración de sus territorios, reconoce que lo que era conocido, y servía de referencia y de soporte para la existencia está en constante mutación. Consecuentemente también la infantilización, la culpabilización, el miedo generalizado, la pasividad, la parálisis y el amortecimiento de los cuerpos y de la vida se tornaron síntomas de nuestros tiempos. A estos rasgos corresponden una patología concreta en creciente ascenso en las sociedades contemporáneas. Nos referimos a los trastornos de ansiedad que, llevados a su extremo, conforman el denominado *“síndrome de pánico”* que trataremos con posterioridad.

En este escenario el control ejercido por los denominados medios de masas es esencial ya que actúan como formadores de la opinión pública y generan la realidad pública y privada. Las emisiones de televisión e internet constituyen una transformación profunda del espacio de las tecnologías de distribución pública del conocimiento y de las prácticas artísticas.

2.- Los media y el Poder

Entonces, ¿Qué es el Poder, o más bien, como se ejerce, en una sociedad donde los valores dominantes son diagramados por las tecnologías avanzadas, por la organización en red y por pequeños grupos?.

Según Foucault, el Poder no se reduce a los aparatos de estado, ni es algo que se cede o se posee, sino una relación de fuerzas, en constante actividad que reticula el conjunto de la sociedad, y que implica, para su mantenimiento, confrontación, conflicto, contraposición de vectores, en suma, constantes relaciones de tensión que permiten su constante actividad. El poder del estado moderno - lo que denomina “poder pastoral” - sería la conducción de los individuos hacia una pluralidad de fines terrenales sustitutivos de la salvación eterna: salud, seguridad y bienestar. Esta “salvación terrenal” se produce en las instituciones del Estado, que a través de procedimientos disciplinarios o de control – cuya función es la exclusión – rechaza los otros discursos estableciendo la división entre lo verdadero y lo falso. Un poder ejercido por la verdad, a través de la producción de saber y la organización de los discursos. Hay una serie de procedimientos de saber que están ligados al poder como la confesión, la obligación a autenticarse, a decir la verdad sobre si. Todos constituyen un proceso de auto sujeción o colonización de si por la verdad. A pesar de que la verdad se nos presente constitutivamente ajena al poder, Foucault nos dejó bien claro la relación entre ambos, al tomar la verdad como cosa (en vez de cómo significado) y analizando que efectos se generan, que se sacrifica o se somete, cuando se pretende que algún discurso o práctica se rija por la verdad.

El poder produce o constituye el saber y el saber provoca efectos de poder. Saber y poder tienen así una relación de condicionamiento, no de casualidad ni de identificación, y esta relación se traduce en el hecho de que la confirmación efectiva del saber – como verdad – discurre en las instancias del poder. Así que denomina dispositivo al conjunto formado por saber y poder,

una instancia de producción de discursos. Cada sociedad haz uso de su dispositivo, o sea, tiene su propio régimen de producción de verdad. En sociedades hipertecnológicas el principal motor de este dispositivo son los mas media – entendidos aquí como conjunto de medios de información y/o comunicación que envían mensajes verbo-icónicos de forma masiva – formadoras por excelencia de la opinión publica ya que tienen a cargo la distribución masificada de la información. Su influencia es especialmente evidente en el entorno audiovisual, saturado y capitalizado por mensajes mediáticos provenientes principalmente de la televisión y internet. La capacidad de penetración que los contenidos, especialmente los informativos, tienen en los estados del conocimiento público es de tal forma que los mass media llegan a recibir el calificativo de cuarto poder – añadido a los poderes clásicos, legislativo, ejecutivo y judicial.

Foucault considerará en *El Orden del Discurso*¹⁷ que toda sociedad, a través de la producción del discurso hegemónico, se encuentra controlada, seleccionada y redistribuida por procedimientos que funcionan para dominar los acontecimientos aleatorios, en definitiva, el azar. Cualquier sistema es cambiante y se encuentra lleno de incertidumbre, y el discurso de los mass media “normaliza” a través de la información mediática, la conducta del hombre y la sociedad, tocando incluso los sentimientos, con la intención de aplazar cualquier ánimo de carácter subversivo. Se encuentra aquí la crítica de Foucault al discurso de los media, centrada en el hecho de que, en suma, estamos, ante una sociedad global (de control) informacional basada en el potencial estratégico derivado de la defensa y administración de los riesgos que ella misma genera de manera recursiva. En un mundo, en el que el estado de excepción va deviniendo estado de normalidad, “*la conversión del otro-excluido en enemigo intensifica los lazos de adhesión egoísta a la sojuzgadora fantasía consumista*”¹⁸, se conectan los términos poder, media, miedo y consumo. Imponiendo las condiciones formales y conceptuales del no-intercambio comunicativo, fijando, previamente, las reglas de un debate fingido,

¹⁷ Foucault, M. *El orden del discurso*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1999.

¹⁸ Beck, U. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Ed. Paidós Barcelona, 2001, pág. 47

estableciendo, en fin, los límites de lo que se puede decir y no se puede decir, los medios llevan hasta sus últimas consecuencias anticipadoras las técnicas de control del azar del discurso. Vamos a analizar someramente esta cuádruple relación.

Nos encontramos, según Foucault, con el siguiente proceso: Primero, los procedimientos externos de exclusión -los que restringen los poderes del discurso, como lo prohibido, la separación y rechazo, la oposición entre lo verdadero y lo falso, etc. Segundo, los procedimientos internos de delimitación de lo dicho -los que dominan sus irrupciones aleatorias, como el comentario, la referencia al autor, etc. Y, tercero, los procedimientos de apropiación, los que determinan los sujetos que pueden hablar, como el ritual, las doctrinas.

Por ello y respecto a la relación entre los media y el poder, es posible valorar que dicha relación se encuentra conformada por la combinación sinérgica, a modo de estrategia general auto organizadora, de los factores comunicación-consumismo-miedo. Nos referimos a la rentabilidad legitimadora de las propias escisiones operadas a uno y otro lado de esa nueva frontera económica y cultural, móvil y dispersa, dibujada por el poder del consumismo como identidad primaria: *“La obsesión de 1984 nos convierte a todos en los Pangloss de la sociedad de consumo: la intrusión violenta del poder en la vida privada justifica por contraste la sonriente agresión de la música ambiental y de la publicidad; el enrolamiento forzado de las masas ofrece a los dilemas del individuo subyugado por todo y por nada en la Disneylandia de la cultura, la forma de ejercer soberanamente la autonomía, y, por consiguiente, el universo de la telecomunicación se nos aparece como el mejor de los mundos posibles»*¹⁹ Respecto a la variable del consumo, es posible considerar que en las sociedades de la información, incluso el Mercado se muestra incapaz de sedimentar tradiciones, de crear vínculos sociales entre sujetos, y de engendrar innovación social. El sistema así instituido promueve y gestiona la diversidad cultural desde técnicas neutralizadoras. Pero esta supresión de las diferencias

¹⁹ Finkelkraut, A. *La derrota del pensamiento*. Ed. Anagrama. Barcelona 1990. Pág. 129

realmente transgresoras es coherente con la lógica de enfrentamiento en la que se basa lo que se perfila como un gran dispositivo global comunicacional.

De esta forma, los medios, como reino de la previsión absoluta y del tiempo real, sólo informan sobre los no-acontecimientos que obedecen a sus exigencias fabuladoras. Ello, por cuanto son inmanentes a los procesos sociales que hacen posibles con su intervención, neutralizando cualquier sucesión efectiva de las diferencias, es decir, de cualquier singularidad no sujeta a su propia lógica simplificadora. Su elemental esquema de funcionamiento estriba en la aplicación permanente de lo que autores como Paul Watzlawick denominan profecías autocumplidas, es decir, en la aplicación de reglas de evidencia autocerradas a un discurso que convierte cualquier acontecimiento o reacción en causa de lo que, de esta manera, se entiende como acción adecuada del lado del emisor²⁰.

El efecto de aceleración de los no-acontecimientos -producido por la difusión saturadora de múltiples imágenes en movimiento- se corresponde con una nueva relación del individuo consigo mismo, con los demás y con el mundo en que lo fugaz y el olvido se imponen sobre lo duradero, y la memoria. Jesús Martín-Barbero, aludiendo, en el mismo sentido, a la estimulación comunicacional de una nueva amnesia social, convierte los medios en máquinas de producir presente, en inductores de una actualidad sin fondo, sin significado y sin horizonte.). De este modo, podemos hablar de una “*economía informacional espacializadora del tiempo, obsesionada por el poder seductor de lo efímero, basada en el abandono absoluto de la referencia de futuro como proyecto, la pérdida del interés por el pasado como origen, y el encerramiento de la vida en un instante presente tan comprimido como no comprendido*”.²¹

²⁰ Ceberio, M. R. y Watzlawick, P. *La construcción del universo. Conceptos introductorios y reflexiones sobre epistemología, constructivismo y pensamiento crítico*. Ed. Herder. Barcelona 1998. Pag. 44 y ss.

²¹ Martín-Barbero, J. *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria*. En <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/TIEMPOBARBERO.pdf>. 03-03-2009

3.-Los media y la realidad

Con todo, lo más importante es considerar lo que conlleva este dirigismo informativo, esta construcción homogeneizadora del sujeto, su vinculación con el poder, y la forma como construye la realidad - mediada y parcial – así como sus efectos en la actuación personal y colectiva, desde su conformación de la realidad.

En la postmodernidad se aniquila el principio de lo real, el principio de adecuación a esa externalidad ineludible que se denominan los hechos. Guy Debord consideraba que era en las sociedades del espectáculo - sociedades seducidas y fascinadas por la lógica consumista del capitalismo avanzado – en las que la caída de este principio se hace perceptible. *“Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, y el más mistificable, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. Pero el espectáculo no se identifica con el simple mirar, ni siquiera combinado con el escuchar. Es lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y la corrección de sus obras. Es lo opuesto al diálogo. Allí donde hay representación independiente, el espectáculo se reconstituye”²² .*

La tendencia, ya palpable a finales de los 60, era la de la primacía del símbolo sobre el real, en la cual el mundo simbólico tendría un grado de reproducción incontrolable, autónomo, violento e hipnótico. Un modelo simbólico que generaba la ideología imperante y que se convertiría en la base, en el decodificador encargado de ordenar un discurso sobre el real. Ahora que dicho modelo simbólico se ha desligado de sus conceptos anteriores –de una fase en que era entendido como contraposición de la falsedad y de otra en que

²² Debord, G. *La sociedad del espectáculo*. Ed. Naufragio. Santiago de Chile 1995. Pag.13

era entendido como algo fijado y determinado por la lógica de producción y mecanización de vida (naturaleza) –pasó a ser entendido, de manera progresiva en el siglo XX como un modelo que precede a lo real. El modelo se impuso y, según Baudrillard – que estudia la formación del conocimiento y la percepción de la realidad usando los medios y sus extensiones tecnológicas como elementos centrales de análisis - no teniendo el real forma de superar el modelo, deja de existir el real. *"No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real"*²³. Lo que Baudrillard nos advierte, es la "desrealización" de la realidad, un mundo posmoderno marcado por el determinismo tecnológico, que se conforma como una construcción mediática que se constituye como un simulacro de la realidad. Un ejercicio retorico por parte de los medios de comunicación que construyen ideológicamente la ilusión radical que niega la realidad a través de la acentuación de la primacía de los símbolos sobre las cosas, resultado de la sociedad de masas. Una negación de la historia, la muerte de la realidad, que es sustituida por el simulacro mediático.

Por ello, lo real ya no es lo que se puede reproducir ni lo que es reproducido, ni imita ni duplica ninguna instancia externa – con lo cual tampoco es artificial - sino que es la imagen la que precede y determina lo real, trazando una nueva topografía del entorno entendido como realidad. Todo, a través de los medios, que crean redes densas que envuelven al individuo a través de extensiones tecnológicas y de la ocupación progresiva del tiempo social, se convierte en simulacro. Las imágenes sustituyen las instancias de interlocución y se proponen a ser las únicas fuentes para la percepción y comprensión de lo que suceda. *"Podemos tomar como la alegoría más adecuada de la simulación el cuento de Borges donde los cartógrafos del Imperio dibujan un mapa que acaba cubriendo exactamente el territorio: pero donde, con el declinar del Imperio, este mapa se vuelve raído y acaba arruinándose, unas pocas tiras aún discernibles en los desiertos - la belleza metafísica de esta abstracción arruinada, dando testimonio del orgullo imperial y pudriéndose como un cadáver, volviendo a la sustancia de la tierra, tal y*

²³ Baudrillard, J. *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós. Barcelona 1984. Pag. 9-10

*como un doble que envejece acaba siendo confundido con la cosa real). La fábula habría llegado entonces como un círculo completo a nosotros, y ahora no tiene nada excepto el encanto discreto de un simulacro de segundo orden”.*²⁴

En un mundo global, la incapacidad de absorber la inconmensurabilidad del espacio global, permite que los medios transmitan dosis estratégicas de actualidad desvinculadas de una historia global, actuando como constructores de los escenarios “reales” más convenientes. Es evidente que la dirección dada a los contenidos informativos por parte de las naciones más poderosas es un riesgo resultante del uso globalizado de las comunicaciones. La información resulta de unos hechos reorganizados y reelaborados por medio de un código común que no responde precisamente a intereses de objetividad informativa sino más bien a una apropiación – perversa – de partes del fenómenos, recicladas, para ofrecer un producto amoldado según las necesidades propias del sistema sociocultural, con el cual, un producto subjetivado – por los procesos de selección específico de cada medio, por el proceso de conceptualización y narración de la noticia y también por el encuadramiento visual en que se inserte – se convierte en una construcción partidista de la noticia.

Estos procesos son evidentes a los ojos de Baudrillard, que nos habla de la guerra del Golfo, y de cómo, a pesar de transmitida en directo, tal como fue narrada no existió en realidad. *“Parece que esta obsesión por el paso a la acción determina en la actualidad todos nuestros comportamientos: temor obsesivo a todo lo real, a cualquier acontecimiento real, a cualquier violencia real, a cualquier goce demasiado real. Contra esta obsesión por lo real hemos creado un gigantesco dispositivo de simulación que nos permite pasar a la acción in vitro (hasta resulta cierto para la procreación). A la catástrofe de lo real preferimos el exilio de lo virtual, cuyo espejo universal es la televisión”*²⁵. Y, para el, ni el derrumbe de las torres del World Trade Center en directo ha bastado para hacer el hecho real, pues la realidad es un principio y es ese

²⁴ Baudrillard, J. *Simulacro y simulación*. En <http://www.decondicionamiento.org> (06-04-09)

²⁵ Baudrillard, J. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Ed. Anagrama. Barcelona 1991 Pág. 16

principio que se ha perdido. Pero este derrumbe fue a la vez una derrota simbólica del poder global y la guerra en Afganistán que le sucedió, se constituyó como respuesta a la agresión, pero no al desafío simbólico.

La realidad tele transmitida precede y determina así la realidad física, condicionando el conocimiento del individuo y consecuentemente ejerciendo poder sobre él, en la medida a que se extiende al plano de sus actitudes y conductas, construyendo su realidad social. La influencia que ejerce es inversamente proporcional a la capacidad crítica de este para controlar la influencia de lo percibido.

Así que es importante entender qué nos transmiten, y de que forma nos intentan influenciar los medios, si cada día nos enseñan catástrofes variadas, gripes asesinas, una serie inacabable de objetos – más o menos posibles de identificar – que se acercan y a los cuales debemos, con la conciencia de la posible aniquilación de nuestra propia vida : temer. *“Como constancia de que tales miedos no son en absoluto imaginarios podemos aceptar la destacada autoridad de los medios de comunicación actuales, representantes visibles y tangibles de una realidad imposible de ver o tocar sin su ayuda”*.²⁶

*“(...) lo que en ellos se muestra es real y, lo que es aún más importante, lo “real” es lo que aparece en ellos. Y lo que muestran es que la realidad se reduce a la exclusión como castigo inevitable y la lucha por combatirla. Los reality shows no necesitan recalcar ese mensaje: la mayoría de sus espectadores ya conocen esa verdad; es precisamente su arraigada familiaridad con ella la que los atrae en masa frente a los televisores.”*²⁷ Y como nos alerta Bauman, estos peligros no provienen solamente de las noticias. Los *talk-shows* y los programas – llamados adecuadamente – de tele realidad, lo que nos transmiten son constantes ensayos de la muerte. Tomemos el Gran Hermano como referencia. Aquí, lo que se postula es el individualismo, el todos contra todos, en el que el poder ejercido por la verdad del que nos habla Foucault – por el proceso de decir la verdad sobre sí, de la confesión - es aquí

²⁶ Bauman, Z. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Ed. Paidós. Barcelona 2007. Pág.31

²⁷ Bauman, Z. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Ed. Paidós. Barcelona 2007. Pág.31

llevado a un extremo por el condicionamiento del sujeto, su obligación de confesarse y de ser verdadero, porque todo se pasa delante de las cámaras, y estas como sabemos, no “mienten” – y la capacidad de aceptación que lo que en ellas pasa es una realidad paralela quedo amortizada en su propio nombre, el de tele realidad.

Según Deleuze *“El éxito de los concursos televisivos más estúpidos se debe a que expresan adecuadamente la situación de las empresas. (...) instituye entre los individuos una rivalidad interminable a modo de sana competición, como una motivación, como una motivación excelente que contraponen unos individuos a otros y atraviesa a cada uno de ellos, dividiéndole interiormente.”*²⁸

Lo que, en definitiva, se pretende que acepten los sujetos contemporáneos es que lo que acontece tras la imagen de la pantalla, de cualquier pantalla, es real, es la misma realidad, y la realidad que enseñan las imágenes es la de la exclusión social, ensayo de la muerte, la realidad del todos contra todos, de la cual lo que nace es la certeza de que, estando todos los sujetos colonizados por la “verdad”, se podrá objetivamente compensar a los “buenos” y castigar los “malos” con la expulsión, la expulsión del grupo social, el último castigo. La salida de escena personifica la muerte. Y las consecuencias de tales acciones en la realidad son peligrosas:

*“En esa sesión pública de psicoanálisis que conocemos como Gran Hermano, sus crípticas premoniciones se han visto rotundamente confirmadas por nada menos que una autoridad como la de la “telerealidad” y, por consiguiente, ya no tiene por qué sentirse perplejo o atormentado: así es como funciona el mundo real.”*²⁹

Y en este mundo tele-real todos son extraños aunque conocidos, el familiar y el ajeno se confunden, la competición es imparable y perder significa la muerte. La lección que queda aprendida: hay que temer. Porque lo que los medios enseñan es la “realidad” y esta puede atacar en cualquier momento.

²⁸ Deleuze, G. *Conversaciones*. Ed. Pretextos. Valencia 1996. Pag. 6

²⁹ Bauman, Z. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Ed. Paidós. Barcelona 2007. Pág.40

Una catástrofe natural, una catástrofe humana, una catástrofe tecnológica, todas pasan a diario en esta “*realidad*”, y no se sabe que más podrá ocurrir. Mientras, aumenta el riesgo de ser asaltado o agredido por un extraño. Los emails basura nos alertan a una serie de engaños conspirativos. Y la lección final es ratificada por los inúmeros programas de televisión, desde el noticiero hasta el *talk-show*, hasta la publicidad.

4.- El poder del inconsciente

Podemos preguntarnos, ¿Por qué este estado de cosas? Porque inducir una ola de miedo en la población deriva tanto en fines políticos como comerciales. Por un lado permite como vimos, reagrupar segmentos del real a fin de conseguir realidades partidarias. Así, el saber sirve al Poder, que se usa de él para mantener la población aterrorizada, sobre una constante amenaza, justificándose ataques a otras naciones sin el mínimo sentido de frontera. La guerra perpetuada por George W. Bush Junior contra el Afganistán es solo uno de los muchos ejemplos de que la manipulación noticiosa, a la vez con el poder de la imagen simbólica, conlleva al miedo generalizado y a la aceptación de cualquier conducta por parte del Poder con el fin de “*proteger y salvar vidas*”. También en el sistema económico el miedo tiene un papel fundamental, ya que produce una legión de consumidores adecuados a un sistema capitalista de superproducción. Consumidores impulsados por el miedo - el miedo de no ser feliz, el miedo de ser excluidos socialmente, el miedo a los posibles eventos tecnológicos que podrían dado el caso destruir parte de su “*civilización*” y contra los cuales hay que prevenir, etc... - son llevados a consumir extremadamente, muchas veces por encima de su capacidad monetaria, servicios, productos, todo lo que pueda prevenir la catástrofe que se puede avecinar.

En el documental “*The century of the Self*”³⁰, se explora la idea de cómo las ideas de Freud sobre el inconsciente fueron usadas por la publicidad y también por la política para manipular las masas en un especie de maquinaria del consentimiento – fabricando una expresión ya común, la “*engineering of consent*”. Si Freud resaltó que el hombre tenía fuerzas inconscientes, irracionales y incontrolables, que podrían explotar en cualquier momento y que necesitaban ser domesticadas, si habló de deseos controlados por pulsiones inconscientes, también, sin pretenderlo, proporcionó las herramientas necesarias para entender y manipular los deseos secretos de las masas. La búsqueda de la satisfacción - de preferencia inmediata - de los deseos se

³⁰ Director: Adam Curtis. Título Original: The Century of the self . Productor: Adam Curtis, Lucy Kelsall, Stephen Lambert . Guión: Adam Curtis. Distribuido por: BBC Four . Año: 2002 Duración: 240 min (4 episodios). País: Reino Unido.

transformo en la “felicidad” vendida por la publicidad. El objetivo: mantener la máquina de producción siempre en movimiento, conseguir que la gente compre nuevos productos no por necesidad, sino por deseo, compensando así una sociedad que sobre produce y necesita vender sus productos, aun cuando estos superan las necesidades básicas de quien los compra. El apelo a la satisfacción del deseo sirve así los fines económicos, y gradualmente la misma táctica empezó a ser aplicada a la política. El personaje político dejó de ser alguien a quien temer o deber respecto, y pasó a ser un producto, una imagen vendida, una persona que provoca admiración y consecuentemente provoca el deseo de la población, que vota en alguien cuyas cualidades envidia, y no en aquel que realiza el mejor razonamiento. De esta forma se mantienen controlados individuos y masas, sobre una ilusión de felicidad conformismo y complacencia que resultaría de la resolución de todos sus deseos – aunque éstos nunca pueden estar totalmente resueltos, a riesgo de que la maquinaria de super producción pare. Así, Adam Curtis anuncia en el documental citado: *“Para muchos, tanto en la política como en los negocios, el triunfo del yo es la máxima expresión de la democracia, donde el poder se traslada definitivamente a la gente. Ciertamente, la gente puede sentir que son responsables, pero ¿Lo son realmente?”*³¹

Es dentro de este contexto que Reich, discípulo de Freud, empieza la lucha contra la represión, defendiendo que era esta, la represión, la que otorgaba el carácter manipulable y vulnerable a las fuerzas inconscientes. Pero, según él, el sistema político no era pasivo respecto a este cambio, así que habría que “entrar” en cada individuo y desde dentro manejar y eliminar sus propias represiones internas, los controles impuestos por la sociedad en su mente. De esta forma se generarían individuos autónomos, libres de condicionamientos sociales, y la suma de estos individuos generaría por sí misma una sociedad mejor. Los cambios psicológicos que pretendía conseguir los estimularía trabajando el cuerpo, la postura y el movimiento, ya que veía

³¹ La traducción es nuestra y corresponde al original: *To many in both politics and business, the triumph of the self is the ultimate expression of democracy, where power has finally moved to the people. Certainly the people may feel they are in charge, but are they really?* En http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/features/century_of_the_self.shtml (25/07/09)

una reciprocidad entre síntomas físicos y estados emocionales-mentales, que permitía trabajar uno para cambiar el otro. De hecho, también Foucault nos sugiere la importancia de la disposición del cuerpo – para el poder - al tratar las técnicas disciplinarias y su influencia en nuestro comportamiento y conducta, que mediante pequeñas constricciones permite establecer un control global sobre las conductas de los individuos – por ejemplo el aislamiento en la prisión.

Basándose en la denominada psicología sistémica³², y sobre todo en Reich y en Lacan, Luis Gonçalvez - en su estudio “Cartografías de La Clínica Social Contemporánea: Pánico – una aproximación desde el Esquizoanálisis” – realiza una aproximación a aquella patología que se está convirtiendo en un lugar común en las sociedades contemporáneas: los trastornos de ansiedad, y como una de sus tipologías en crecimiento, las crisis de pánico. Valora así que en un mundo hiper tecnologizado la emoción predominante, es el miedo: *“Si la histeria fue la psicopatología más destacada a comienzos del siglo pasado, si la depresión fue la enfermedad predominante en la segunda mitad del siglo pasado, si en los ochenta y los noventa se despliega el auge de los trastornos narcisistas, este nuevo siglo parece despuntar con nuevos escenarios atravesados por patologías, biopatías y trastornos derivadas de una emoción predominante: el miedo.”*³³

³² La psicología sistémica acuñada a finales del siglo XX, pretende abordar de manera compleja las diferentes tendencias en polémica dentro de las corrientes psicológicas con un enfoque de integración: cognitivismo, conductismo, psicoanálisis lacaniano y reichiano. Se nutre, además, de tres grandes fuentes: la teoría de sistemas, la cibernética y la teoría de la comunicación. Procedente del postestructuralismo y con una fuerte influencia de Deleuze, el terapeuta sistémico se sirve de abordajes, técnicas y usos propios del enfoque psicodinámico, de la terapia racional emotiva, percibiendo al saber, la ciencia y todo en la naturaleza como un todo integrado por conexiones sutiles y firmes, en donde la posición y movimiento repercute en los demás miembros del sistema.

³³ Gonçalvez, L. “Panic Attack: el extraño invisible invisible que nos habita”. En http://www.clinicabioenergetica.com/recursos/articulos/panico_bioe-esquizoa.doc

5.- El miedo y el terror mediático

El miedo es una emoción básica, que activa un mecanismo de reacción frente a un peligro – el enfrentamiento o la huida. Cuando el peligro es imprevisible y además se presenta de forma indefinida diariamente en nuestras pantallas ¿Cómo se genera entonces la reacción al peligro?, ¿Qué es este nuevo miedo de la sociedad mediatizada?

Todos los seres vivos compartimos un miedo común, el miedo a la muerte. La muerte como un suceso único, el fin de todo, el punto sin retorno. Como nos enseña Bauman, esta muerte no es necesariamente física, sino también social y psicológica. Bauman distingue tres clases de miedos, los que amenazan el cuerpo y las propiedades de la persona, los que amenazan la duración y la fiabilidad del orden social y los que amenazan el lugar de la persona en el mundo, su posición en la jerarquía social, su identidad. Pero de estas tres clases fundamentales de miedos surge otra clase, de segundo grado, lo que Hugues Lagrange³⁴ llamaría miedos derivativos, en que la cuestión no es la reacción al peligro, sino la cuestión de estar constantemente susceptible al peligro, a la imprevisibilidad, la amenaza constante, la cual sabemos que cuando ocurra no tendremos las herramientas para enfrentar y será nuestro fin, la muerte, sea cual sea la forma su forma:

“El miedo es un sentimiento que conocen todas las criaturas vivas. (..) Pero los seres humanos conocen, además, un sentimiento adicional: una especie de temor de “segundo grado”, un miedo – por así decirlo – “reciclado” social y culturalmente, o (como lo denominó Hugues Lagrange en su estudio fundamental sobre el miedo) un “miedo derivativo” que orienta su conducta (tras haber reformado su percepción del mundo y las expectativas que guían su elección de comportamientos) tanto si hay una amenaza inmediatamente presente como si no. (...) El “miedo derivativo” es un fotograma fijo de la mente que podemos describir (mejor que de ningún otro modo) como el sentimiento de ser susceptible al peligro : una sensación de inseguridad (el mundo está lleno de peligros que pueden caer sobre nosotros y materializarse en cualquier

³⁴ Lagrange, H. “Técnicos y tecnócratas” en *Capitalismo y clases sociales*. Ed. Fontamara, Barcelona, 1977. Pag.. 199-215.

momento sin apenas mediar aviso) y de vulnerabilidad (si el peligro nos agrede, habrá pocas o nulas posibilidades de escapar a él o de hacerle frente con una defensa eficaz)”.³⁵

Pasaremos, de ahora en adelante, a denominar a este miedo derivativo terror. Según Felix Duque, *“Se trata, pues, para empezar, de un “sentimiento”, es decir de una emoción o conmoción, de un movimiento en el que se difuminan las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el Yo y el Mundo, de manera que, desde el primer respecto, se encuentra alterada, obstaculizada y hasta impedida la capacidad de respuesta racional, de razonamiento coherente, junto con la facultad de decidir o operar deliberadamente, induciendo en cambio reacciones anormales, excesivas, alienada como se halla en este caso la conciencia, sea individual o (casi siempre) colectiva.”³⁶*

Este sentimiento se acerca más al lado de la angustia que al del miedo o temor. El miedo supone un objeto exterior que provoca la sensación y a la vez permite el enfrentamiento. El objeto que nos provoca miedo es identificable y como tal permite una reacción – sea la de huida o la del enfrentamiento, pero en cualquiera de los casos una reacción, generadora de confianza en la medida en que permite la resolución del problema y la resolución del miedo. Cuando el objeto del miedo no es identificable, no pertenece a un mundo exterior y no suporta una calificación, ¿entonces que pasa con la capacidad de reacción del individuo? Luiz Gonçalvez toma los ataques de pánico como uno de los principales analizadores naturales de nuestros tiempos:

“Uno de los factores que contribuye a sentirse sobrepasado durante un ataque de pánico es la imposibilidad de identificar el evento desencadenante. El cuerpo está en un estado de activación alto, listo para atacar o huir, pero el peligro no está identificable. La persona no puede encontrar el estímulo al que su cuerpo está reaccionando y los síntomas (el estado de alerta) se vuelven atemorizantes. Ellos mismo se convierten en fuente de ansiedad. El estado de alerta corporal parece desproporcionado a la situación. Y si la situación es

³⁵ Bauman, Z. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Ed. Paidós. Barcelona 2007.

Pág.11

³⁶ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.15

*psicológicamente amenazante para la persona, puede haber importantes fuerzas intrapsíquicas que le impidan buscar el escape o el soporte que necesita”.*³⁷

El ataque de pánico, caracterizado por la incapacidad de reacción a dado objeto, es resultado de la misma incapacidad de identificación del peligro, que convierte en objeto de peligro la propia reacción fisiológica al miedo. La busca desesperada del objeto a enfrentar y la incapacidad de identificarlo generan así un corto-circuito de la capacidad racional, que busca re-emplazar desesperadamente la falta del objeto por lo único que realmente consigue identificar – la propia reacción fisiológica. De la incapacidad de determinar el objeto temible nace la necesidad psicológica de buscarlo en cualquier lado.

En un mundo en que cada día nos acecha una nueva catástrofe los objetos de peligro son muchos, demasiados, y principalmente generalistas – hablamos de los terroristas, de los árabes, de las catástrofes naturales, los virus... La sensación que produce la incapacidad de reconocer el objeto que nos ataca, se materializa en una especie de miedo diferido que se caracteriza por la sensación una constante vulnerabilidad de origen difuso – porque ese “algo” que nos ataca no es identificable – y es lo que nos mantiene en estado de ansiedad permanente.

Felix Duque nos dice que en el miedo, el temible es un algo enemigo, un “no-amigo” – ya sea una “cosa” que de pronto se vuelve amenazadora o un semejante que de pronto nos enfrenta -, pero es algo que forma parte de nuestro mundo y en ese sentido lo entendemos y lo aceptamos aunque este “en contra” de nosotros. *“Podemos decir que el objeto del miedo es siempre algo determinado (...) lo temible se halla dentro de un círculo cotidiano de significatividad, o sea de un “mundo a la mano”, revelándose en él como algo que nos resulta adverso.”*³⁸

En cambio, la angustia que nos presenta el verdadero sentimiento de terror no tiene objeto ni causa. En el ámbito del Terror, “Eso” que nos

³⁷ Gonçalves, L. *Panic Attack: el extraño invisible invisible que nos habita*. En http://www.clinicabioenergetica.com/recursos/articulos/panico_bioe-esquizoa.doc. (20-4-2009)

³⁸ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.17

atormenta no es un “Él”, sino lo Otro. Un Otro que huye a todo el sentido y que no está presente. Cuando hablamos de este Otro social y mediatizado no conseguimos más que definiciones generalistas – los terroristas, el fundamentalismo islámico... Un Otro impresentable, irrepresentable, otro absoluto, la nada. *“Aquí parece suceder lo contrario que en el psicoanálisis: en vez de ser un revenant el que vuelve fantasmático, tras reprimirse el trauma real, es más bien la simulación fantasmática la que reprime el otro real, hasta que éste regresa, de manera mortífera, y, para el “ego”, desconcertante. Eso es el terror en estado puro: el retorno real del otro a partir de su simulación mediática en imágenes”*.³⁹

³⁹ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.85

6.- La resistencia al Otro

De hecho, ya nos lo había dicho Foucault, que la búsqueda de la identidad última, de los individuos conformados por estas instancias de conocimientos, resultaría de la exclusión del Otro, del que se juzga que ha perdido su identidad. Nos da el ejemplo del loco, de ese ser del cuya palabra carece de significación y sentido, al cual se le reconoce de modo filantrópico su identidad, pero al mismo tiempo se le sanciona su incapacidad para ejercer como sujeto de derecho. De hecho, cuando Freud publicó sus estudios sobre el inconsciente, derrumbó el carácter hasta entonces “divino” del loco. Fue la descubierta de que el hombre tiene una parte de sí que no puede controlar, fuerzas inconscientes y principalmente irracionales, que no puede de todo entender, y que pueden, a cualquier momento abarcarlo, haciéndole perder todo el sentido de razonable. Los discursos “sin razón” del loco surgen entonces desde dentro de ello – y con el cual no son ninguna manifestación exterior divina – y principalmente generan la certeza de que estas fuerzas irracionales pueden surgir en cualquiera de nosotros, con el cual, todos tenemos la posibilidad de dejarnos dominar por ellas en cualquier momento. Como resultado de este proceso nunca estamos seguros. La importante conclusión es que todos sin excepción somos potencialmente individuos peligrosos, si, dado el momento y la circunstancia, la irracionalidad de las fuerzas inconscientes nos domine y nos deje incapacitados para ejercer la Razón, sobre la cual hemos construido nuestra sociedad: la Razón y la Ciencia, los nuevos valores – venidos del siglo de las Luces - que prometían que los temores producidos por la ignorancia habrían de desaparecer. Pero la Ciencia lo que hizo fue reducir la locura a una condición de enfermedad mental – haciendo con que estas, las enfermedades mentales, se constituyesen como paradigma de las sociedades actuales – al concebir al loco como víctima de un conjunto contradictorio de fuerzas psíquicas, y desarrollando una serie de terapias de la mente que permiten mantener los “alienados” bajo su tutela. Se trata de un proceso real de conformación de los sujetos, fruto de una sociedad hiper tecnologizada especializada en la negación del sentir.

En la sociedad actual no hay espacio para el dolor, ni físico – siempre hay a mano algún analgésico o anestesia – ni mental. La creciente psicofarmacologización de la sociedad permite inhibir el dolor propio y huir del espectáculo del dolor ajeno. De lo que se trata es de anestesiar, evitar el dolor a todo costo. Pero la evitación del dolor es la evitación de la memoria de la colectividad humana, ya que el dolor del otro se hace incomprensible y el sentido de comunidad se pierde. La constante banalización mediática de la agonía – la que trata de vacunarnos contra el miedo a la muerte - tiene el mismo efecto: anestesia. Una anestesia generalizada que genera un sentimiento de culpabilización a la vez que la pérdida del sentido de alteridad, del Otro. *“Las consecuencias a nivel individual de esta siniestra repetición de la inhibición no se hacen esperar: por doquier encontramos la interiorización, el sentimiento difuso de ser culpable de algo, de lo que sea (aun de engordar o de envejecer), mientras aumenta el pavor de ser agredido por un extraño. Algo que todos vamos siendo, ya. Incluso para con nosotros mismos. De ahí la cínica recomendación implícita del Poder: quedarse en casa, no salir. Consumir lejanías y participar mediáticamente en la nueva democracia de la telecomunicación, allí donde la solidaridad se confunde con el enchufe a la red: tele comunicación”*⁴⁰. En términos de Delumeau *“La identificación de dos niveles de miedo conduce a poner de frente dos culturas, cada una de las cuales amenazada por la otra, y nos explica el vigor con que no solamente la Iglesia, sino el Estado, estrechamente vinculado a ella, reaccionaron en un período de peligro contra aquello que pareció una amenaza de cerco por parte de una civilización rural y pagana calificada de satánica”*⁴¹

En suma, y con todo, se trata de dejarnos anestesiar en una participación mediática donde lo que aprendemos es que el Otro, ese inidentificable, asustador (y su irrepresentable nada), regresa para atacarnos, no como él es en verdad, sino revestido de su imagen – porque la afirmación sobre *“como él es de verdad”* ya no tiene sentido en la postmodernidad. Pero ¿Cómo vencer a lo inconmensurablemente distinto? Construyéndolo artificialmente, reconstruyendo su imagen con vistas a dominarlo, manipularlo y

⁴⁰ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.83

⁴¹ Delumeau, J. *El miedo en occidente*. Ed. Taurus. Madrid 1989. Pág. 347

poder reafirmar la superioridad del sujeto. Transformando el Otro en el Ser Sufriente, digno de compasión. Así el Otro se constituye tal como él se imagina que es o debería ser. Una construcción artificial que pretende ser un auto-consuelo, pero de lo que se trata es de posponer el enfrentamiento directo de lo terrorífico de la existencia, construyendo un sucedáneo fácil de vencer. *“Ética humanitaria: la ética de los falsos consuelos. Sustitución del “otro” real (el musulmán, el sudamericano, el tercermundista) por la invención de un “otro” manejable y digno de compasión. Retóricas de la simulación: Ejércitos de la Paz, Cumbres de la Tierra, de la Biodiversidad, etc. Autoconsuelo - en el fondo – que permite multiplicar al infinito las formas de vigilancia. Simulación y ansiedad. Cualquiera (al final, yo mismo, o tú, lector) puede ser un delincuente (...).”*⁴²



Folleto publicitario del banco Bancaja, Mayo 2009

La proclamada tolerancia de la solidaridad nos llega así como una ilusión, resultante de la pérdida del sentido de alteridad del Otro. Apela a nuestro sentido de culpabilización a la vez que refuerza la Imagen del Otro como ajeno, pero permite en conclusión un Imagen apaziguante de ese distinto, que se queda así en la posibilidad de ser dominado y manipulado.

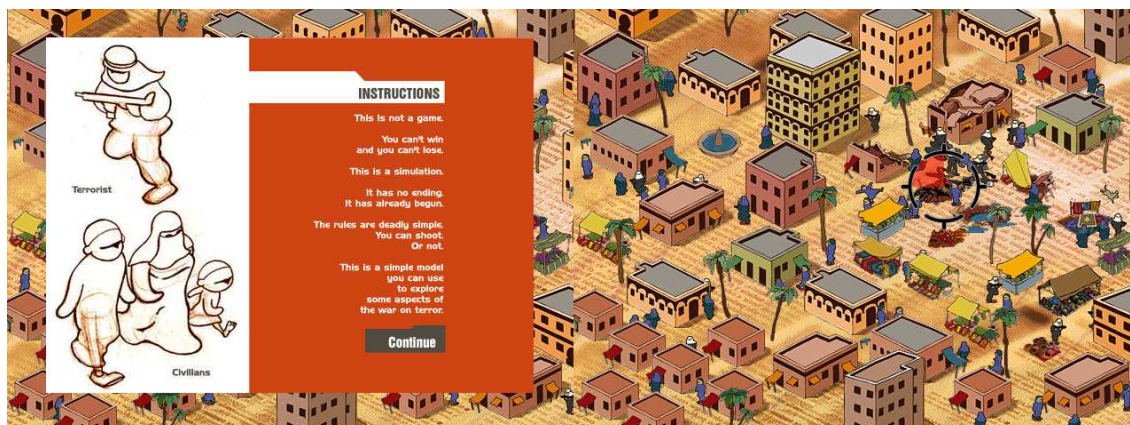
⁴² Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.107

Desde aquí valora Duque cómo *“La imagen pavorosa del Otro queda dulcificada bajo la representación del Ser Sufriente (preferiblemente, un niño o una anciana). “¡Apadrine a un niño!”, se nos ruega, apremiantemente. Sentido subliminal: así, cuando crezca, será como uno de nosotros, o al menos tendrá piedad de nosotros. No nos matará, como el león hambriento al pingüe cordero silencioso.”*⁴³

Un método precario e ineficaz contra este nuevo terror mediático, que más que constituirse como solución refuerza la cuestión. El Otro es cada vez más ajeno y este Otro puede ser cualquiera de nosotros. Los individuos se tornan cada vez más individuales, se apartan aterrorizados unos de los otros y de todos los otros. El espíritu empresarial de competición individual se queda cada vez más infiltrado en la sociedad de modo que hace imposible la unidad colectiva con vistas a cambios radicales en la sociedad.

En este escenario el juego de ordenador *“12 de Septiembre”* de Gonzalo Frasca surge como una manifestación lucidamente lúdica. Un simulacro donde uno posee un arma y un escenario con terroristas y civiles (musulmanes). Como las propias reglas del juego indican aquí no se puede perder o ganar. Uno puede disparar o no, pero cada terrorista o civil muerto por el jugador hace con que otros civiles se transformen en nuevos terroristas, en un grado exponencial y sin fin, ya que el escenario no tiene fin y es continuo. Cuanto más muertos más nuevos terroristas. El mensaje político es reforzado por las restricciones impuestas al jugador. Aquí, la única forma de ganar es entonces, no jugar.

⁴³ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.103



Gonzalo Frasca, “September 12”

en: <http://www.newsgaming.com/games/index12.htm>

7.-El papel de la alta cultura

“Según esta desesperanzada conclusión, ¿acaso quedan aún nuevas tareas para el arte? ¿O tendremos que decir con un renegado, con un antiguo activista como Gunter Brus, que el arte está listo para que lo entierren definitivamente?”⁴⁴, Y ¿Cómo ha presentado, representado, manifestado o enfrentado el arte este nuevo terror mediático, es decir, el Otro Absoluto?

Félix Duque considera que, para resolver esta cuestión, haría falta entender el papel del Arte actual en la sociedad contemporánea, una cuestión difícil ya que el propio concepto de arte sufre un auto-cuestionamiento. La idea de “obra”, hoy día, está entredicho. El carácter agresivo a la vez que efímero de las manifestaciones artísticas – desde la performance a la instalación – deja claro que no es necesaria siquiera la materialidad física (o virtual) para hablar de arte. No se trata de producir “*belleza*” – entendida esta como armonía y claridad del conjunto- o de apaciguar el alma a través de la contemplación. En

⁴⁴ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.104

el arte incluimos también acciones colectivas que provocan reacciones en el espacio público, cargando de significado determinadas zonas del espacio.

También gran parte de la producción dirigida de algún modo al cambio social fue absorbida por el propio sistema capitalista volviéndose contra ella misma. Es el caso de Banksy, artista londinense con un trabajo en el espacio público de crítica acentuada contra el sistema, desde los grafitis a intervenciones “*performativas*” hasta el propio concepto de distribución gratuita de su trabajo a través de internet. A pesar de sus proyectos con una posición social marcada y una actitud provocativa contra las reglas del propio sistema – como fue el caso de la exhibición que hizo en Los Ángeles (Septiembre de 2006) donde usó un elefante dejando una ola de preocupación, críticas y procesos penales de activistas de los derechos de los animales preocupados por la salud del animal que Banksy pintó con spray para simular el papel de la pared, adaptando literalmente la expresión inglesa “*there is an elephant in the room*” que significa un asunto pesado que está presente y todos intentan ignorar, para hablar del hambre en el mundo – Banksy hoy día puede ser encontrado en varios museos, sus dibujos transformados en postales de cualquier tienda o adaptados a una serie de objetos como bolsas o carteras vendidos en mercadillos, o porque no, en copias masificadas de cuadros disponibles a precios exorbitantes en galerías exclusivas.



Banksy, “Ikea Punk”

en: <http://www.banksy.co.uk/>

El ejemplo de Banksy nos deja con la impresión de que es imposible enfrentar de alguna forma el sistema sin ser absorbido por él. O que el arte hoy día es más que nada un mercado, prostituido en galerías, publicaciones y media. Es además una de las muchas pruebas que el público está anestesiado, consumiendo objetos que aparecieron como enfrentamientos a los propios productos que están consumiendo, como si la ironía adyacente pasara totalmente desapercibida. Pero hubo un hecho, mucho más crucial en el panorama actual que tuvo un impacto significativo en la producción simbólica.

En el ensayo ya citado, *“Terror tras la postmodernidad”* Duque defiende que en el 11 de Septiembre de 2001, con la caída de las Torres Gemelas transmitida, en directo, mundialmente –*“y mundialmente entendida como un spot publicitario o como el tráiler de un film de catástrofes”*⁴⁵– el arte se vio enfrentado con una amenaza tan inabarcable, imposible de ser banalizada o domesticada que no han tenido lugar verdaderas experiencias artísticas del evento. *“Llamativamente, no hay una lectura artística de tan tremendo suceso.*

⁴⁵ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.76

Es como si el arte hubiera enmudecido ante el terror. Y es que puede combatirse simbólicamente, desde luego, el miedo y el horror, pero no el terror desnudo, en cuanto cortocircuito de toda racionalidad, por compenetración de lo sublime y lo siniestro.”⁴⁶

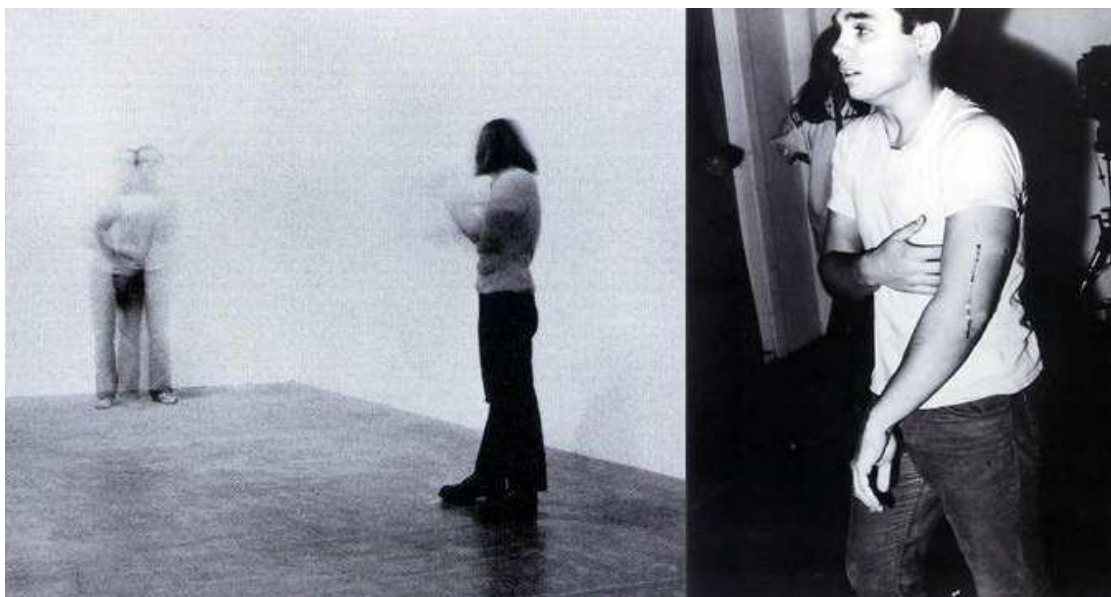
El arte, según Félix Duque, se quedó mudo ante tan catastrófico evento, un evento que usó su mismo lenguaje, el simbólico, y que transmitido en tiempo real y repetido exhaustivamente determinó el ciclo “terrorífico” que se le siguió. Dicho autor defiende que este acontecimiento fue el punto clave del final del posmodernismo, exactamente por la imposibilidad posterior del arte de representarlo. Porque las imágenes repetidas de tan tremenda explosión ya no causan ningún efecto en el público, la forma como fueron exploradas a través de los medios resultaron en una indiferencia de la población en general, contribuyendo a la anestesia global. El arte se vio enfrentado con nuevas problemáticas, ya sea por la incapacidad de representar este nuevo terror – como angustia de la existencia explorada hasta los límites en los medios audiovisuales en sus diversas formas – ya sea por la incapacidad de hacer frente al proceso de mediatización de las imágenes, sin ser, a la vez, víctima o cómplice de esa mediatización. La proliferación de imágenes terroríficas alimentó el propio sistema terrorífico, ocupando los antiguos espacios (simbólicos) del arte y exigiéndole nuevas soluciones, eso, si estas no pretenden entrar o ser víctimas de capitalismo y de toda la misma lógica social.

⁴⁶ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.101

8.-Referentes. El arte y el terror

¿Qué manifestaciones de verdadero Terror han existido entonces en el Arte? Recordamos un Chris Burden – artista ente la performance y el arte conceptual - en los inicios de los años 70, cuando en su performance *Shoot* (19 de Noviembre de 1971, F Space, Santa Ana, California) se hizo disparar por una espingarda empuñada por un amigo, provocando una ola de comentarios entre los periodistas y el público con su actitud provocadora. “*Will he survive 30?*” (¿Sobrevivirá a los 30?) Preguntaban. Chris Burden hoy día, como tantos otros “*ha sentado la cabeza convirtiéndose en un pintor... vulgar*”.

47



Chris Burden, «Shoot», 1971

Shoot, F Space, Santa Ana, California (USA),

en: <http://www.medienkunstnetz.de/works/shoot/images/1/>

Pero analicemos ejemplos más recientes. El artista parisiense Christian Boltanski trabaja con fotos de obituario y objetos perdidos en espacios públicos explorando el lado efímero de la experiencia humana, el tema de la muerte y su relación con la memoria. Utiliza esencialmente la fotografía ya que en su visión considera que esta enseña un momento del pasado que se termino por

⁴⁷ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.76

completo, que murió. A pesar de su orígenes judías, Boltanski resalta el hecho de que su trabajo no se relaciona específicamente con el Holocausto, sino que refleja sobre la muerte en general de diversas formas. En 1989, en Londres, llena una sala con fotografías de obituario de suizos muertos. Entre ellas están también los retratos de los verdugos. De las caras a blanco y negro borrosas en la pared es imposible distinguir víctimas de verdugos, haciendo que todo el escenario no será más que un absorbente y terrorífico escenario de himno a la muerte y al recuerdo propio de los cementerios. Esta instalación la vuelve a repetir varias veces en contextos distintos.



Christian Boltanski, «Les Suisses morts», 1989
Whitechapel Art Gallery, Londres, Reino Unido

en: http://phomul.canalblog.com/archives/boltanski__christian/index.html

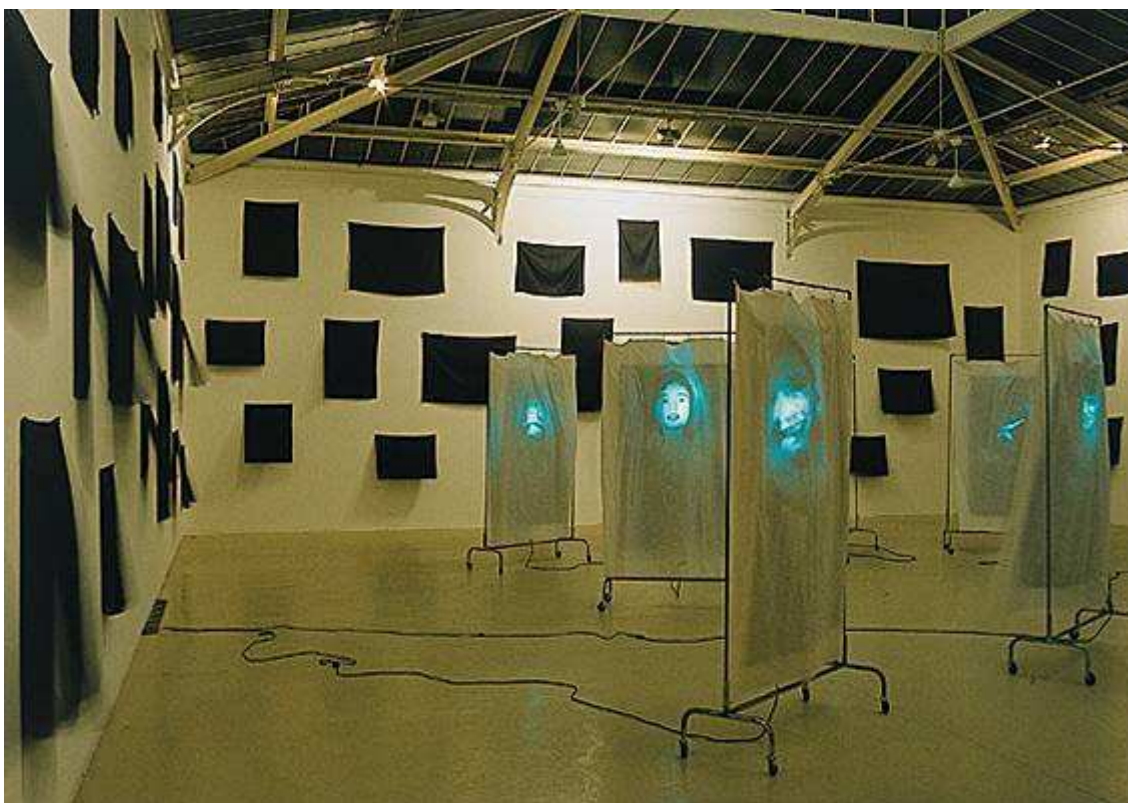
Dentro de sus trabajos, hizo también una serie de proyectos con fotografías de obituarios y accidentes recogidas del periódico madrileño El Caso, por la morbosidad de estas fotos, que cree, no consigue encontrar en otros periódicos. En una sala en K21 Kunstsammlung, Düsseldorf, (1988) llena tres paredes con retratos de personas asesinadas publicadas en ese periódico, rodeados por una serie de luces que dificultan la visibilidad de las fotos. En una lata bajo cada foto esta guardada (supuestamente) la imagen del cadáver o de la escena del crimen. El espectador nunca ve lo que esta dentro de la caja, pero la morbosidad de toda la instalación deja entrever el terror adyacente y la imaginación de cada uno de inmediato llena el hueco de lo que no es posible ver con una imagen de violencia extrema. En este trabajo como en muchos de Boltanski resulta estruendosamente aterrador el poder de lo que no se ve y se deja completar por la imaginación.



Christian Boltanski, «El caso», 1988
K21 Kunstsammlung, Düsseldorf

en: <http://fxreflects.blogspot.com/2009/01/christian-boltanski-el-caso-1988.html>

En la instalación “*Les Concessions*” cuelga una serie de ropas negras a diferentes alturas en la pared que, a través de un sistema de ventilación, oscilan ligeramente dejando entrever las fotos por debajo, como medio de provocación. Aquellos que levantan las ropas pueden ver las imágenes – también retiradas del periódico *El caso* – de cuerpos mutilados y muertos. Boltanski pretende así la emoción inmediata del espectador – muchas veces repelido por el vislumbre de las fotos – a la vez que lo transforma en cómplice, provocando con ello un choque intenso respecto a la participación del mismo. Juega también aquí con el papel de verdugo y el papel de víctima, al transformar el espectador en participante de la acción, o por lo menos, de la exposición de la violencia, ya que este tiene que decidir que acción quiere tomar, si quiere o no levantar la ropa y ver la foto.

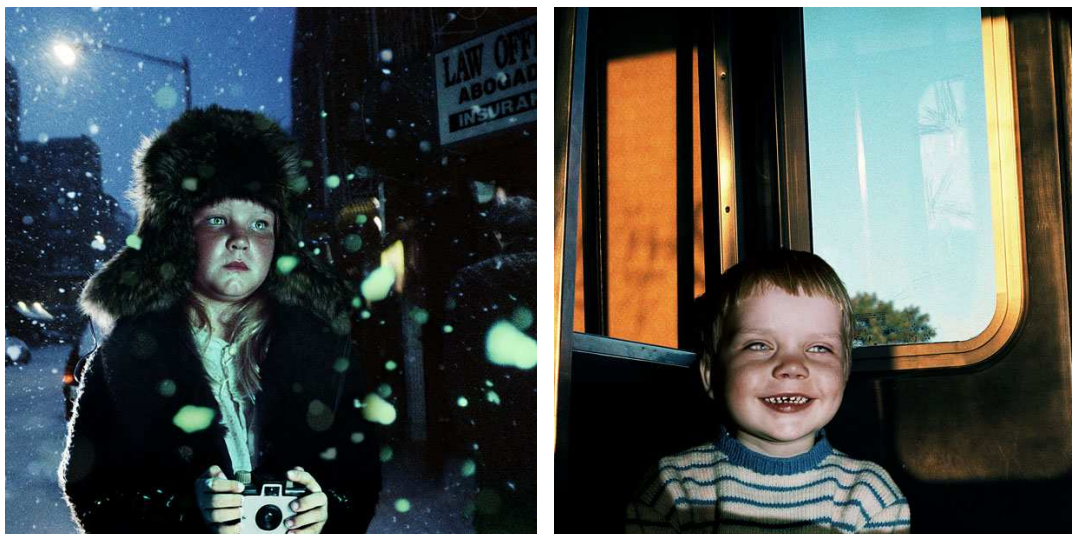


Christian Boltanski, «Les Concessions», 1996
Galerie Yvon Lambert, París

en: http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Boltanski,_Christian,_les_Concessions/1008606

Dentro también de la fotografía tenemos Simen Johan, un fotógrafo que crea paisajes místicos en un espacio entre la fantasía y la realidad usando una técnica mixta entre fotografía analógica y posterior manipulación digital. Enfoca su trabajo a la creación de mitos o realidades alternativas que hacemos cada uno de nosotros con vistas a encontrar significado, propósito y valor en una realidad mortal de otro modo incomprensible. En su serie de imágenes y esculturas *Until de kingdom Comes* (2005) explora la predilección humana por la fantasía a través de una serie de imágenes de niños “terroríficos”. *“No tengo un interés en los niños. Realmente no me gustan los niños. Los uso porque representan lo que hacemos por intuición, por instinto / no por el conocimiento o la práctica. Representan la parte en todos nosotros que, en el fondo, no sabe lo que somos o lo que realmente estamos haciendo en este mundo, que es interesante, teniendo en cuenta lo significativo que percibimos que la vida sea”*⁴⁸ Aquí la edad de los fotografiados surge como una metáfora dirigida al inconsciente, a lo instintivo, y pretende jugar con la cuestión existencialista de búsqueda de significado en la vida a través de la creación de ambientes límites ubicados entre paradojas (emoción y razón, deseo y miedo, artificial y natural).

⁴⁸ La traducción es nuestra. En el original *“I don't have an interest in children. I don't really like children. I use them because they represent that which we do intuitively, on instinct/not through knowledge or practice. They represent the part in all of us that, underneath it all, doesn't know who we are or what we really are doing in this world, which is interesting, considering how meaningful we perceive life to be.”* En: <http://www.lifelounge.com/Until-The-Kingdom-Comes.aspx>. (24-5-2009)



Simen Johan, serie «*Until the kingdom Comes*», 2005 - ?

en: <http://www.lifelounge.com/Until-The-Kingdom-Comes.aspx>

En el mismo ámbito de las metáforas nos surge otro conocido artista belga Francis Alÿs. Un ejemplo de una capacidad brillante de convertir la metáfora más sencilla en una obra de arte suficientemente directa sin caer en la banalidad. Su visión penetrante de lo ordinario – que al final no es tan ordinario – la produce andando por la ciudad, que según considera, le hace reaccionar a su realidad. Pasó varios años explorando las implicaciones políticas de las acciones poéticas, explorando el espacio, observando el ambiente social y político, convirtiendo muchas veces metáforas lingüísticas en acciones reales como por ejemplo con la obra “*when faith moves mountains*” (2002) en que literalmente movió una duna de arena con la ayuda y coordinación de 500 voluntarios cerca de Lima. Los voluntarios, enfilados, pasaban de una a otro la arena, hasta que consiguieron mover una grande duna de arena físicamente de su lugar original y descolocarla unos pocos centímetros.



Francis Alÿs, «When Faith Moves Mountains», 2002

Lima, Perú

en: <http://awp.diaart.org/alys/>

En el año 2000 este artista recurrió las calles de la Ciudad de México llevando un arma cargada en la mano, hasta que la policía lo detuvo. El día siguiente repitió la acción con un arma de juguete y consiguió que los oficiales de policía actuaran imitando su intervención del día anterior. Las dos acciones las filmó, exhibiendo los videos lado a lado en un proyecto a que llamó "*Re-enactments*." Con este trabajo consiguió explorar la violencia cotidiana en la Ciudad de México, añadiéndole, más que una simple performance, todo un trabajo de exploración y ensayo sobre el mismo acto, que practica y luego enseña. Explora así hasta el límite una idea, organizándola y reorganizándola de formas diferentes, experimentado, y exponiendo el proceso como resultado de su trabajo, enriqueciendo la metáfora a través de su reencarnación.



Rafael Ortega / Francis Alys



Francis Alys, «Re-enactments», 2000

Ciudad de México, México

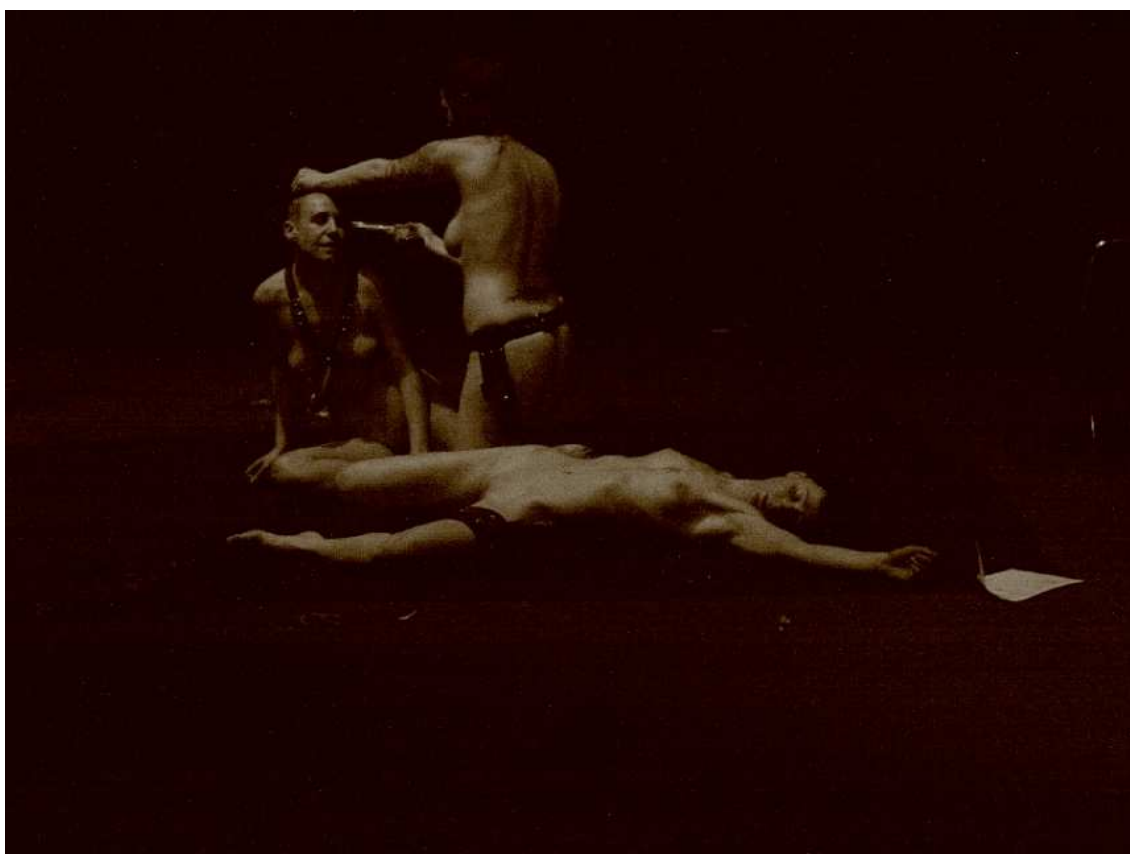
en: <http://awp.diaart.org/alys/>

Y hablando de violencia cotidiana, podemos referirnos a un colectivo bastante cercano situado en Valencia, *IdeaDestroyingMuros*. En Mayo de 2009 presentaron en la Facultad de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia unas jornadas de conferencias, talleres y performances tituladas *Interferencias Viscerales. Prácticas Subversivas del Monstruoso*. En su mensaje de propaganda podía leerse:

“Las estrategias económicas, culturales y sociales contemporáneas están proyectando un panorama futuro de flujos de informaciones, de entramados deseos digitales, de codificaciones articuladas. En este paisaje el cuerpo sigue siendo aquel territorio donde se pactan los límites. En él se siguen inscribiendo geografías que definen las fronteras de comportamientos, de elecciones, de

movimientos, de expresiones. A lo largo de los siglos estos confines han ido desplazándose, modificándose y tal vez rompiéndose dejando descubiertas las construcciones que definen los sistemas de poder.”

Definieron como monstruoso el que es contrario a la naturaleza dada, intentando subvertir los dogmas que definen y encierran esos monstruos al invertir su valor negativo. En Marzo de 2009 el mismo colectivo presento la performance **PORNOTERRORISMO+VIDEOARMSIDEA** (Teatro Pradillo, Madrid), donde, a través de una serie de poesías y de sus cuerpos desnudos, intentaron provocar el publico, con una serie de actos en el limite de la sexualidad y del obsceno, a la vez que en un proyección se podían ver imágenes retiradas de los medios de aberraciones varias incluidos dilaceraciones de animales o practicas sexuales limites. ¿Su intención? Destruir los límites sociales de cuerpo a través de la provocación extrema.



Performance de PORNOTERRORISMO+VIDEOARMSIDEA

Jueves 26 marzo 2009, Teatro Pradillo, Madrid

en: <http://www.ideadestroyingmuros.info>

Podemos recordar aquí al colectivo Hakim Bey, y su manifiesto “T.A.Z. Zona temporalmente Autónoma” publicado en un panfleto. También estos pretendían organizar acciones estéticas dirigidas a la destrucción, con la finalidad de transformar radicalmente la sociedad. Invitaban así a los lectores a extender nada más nada menos que una trama nacional de pornografía y entretenimiento, que entendían como reeducación. La obra sería entonces la imagen de la masturbación de un niño de once años que bien interpretada sería en si misma una acción revolucionaria.

“pretenden, dicen, acabar con el terror cotidiano provocando con sus acciones un shock más intenso aún (...), a base de manifestaciones y expresiones que provoquen asco (...), excitación, asombro y bloqueo intuitivo”⁴⁹

T. A. Z.

The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism

By Hakim Bey

Autonomeia Anti-copyright, 1985, 1991. May be freely pirated & quoted-- the author & publisher, however, would like to be informed at:
Autonomeia
P. O. Box 568
Williamsburgh Station
Brooklyn, NY 11211-0568
Book design & typesetting: Dave Mandl
HTML version: Mike Morrison
Printed in the United States of America

Hakim Bey, «T.A.Z. Temporary Autonomous Zone»,

ensayo publicado en 1991, re-publicado en versión on-line

en: http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html

El objetivo de estos procesos parece ser entonces la realización de un cambio social drástico, por la presentación de lo “monstruoso” de la sociedad a la sociedad gracias a un lenguaje provocativo aunque “artístico”. Pero, ¿Cual el resultado de tales acciones? *“El resultado de tales acciones es desde luego tan espectacular como la sociedad de espectáculo a la que critica (y a la que pretende destruir). Sólo que, según todos los indicios (...) se ha logrado*

⁴⁹ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.62

*justamente lo contrario del pretendido: en efecto, se quería subvertir la relación jerárquica entre ficción (copia) y realidad (original), a favor de un cambio drástico de ésta. Pero lo conseguido ha sido una sustitución de la realidad por la ficción. Todos conocemos el mejor ejemplo de esta sustitución: la transmisión en tiempo real de los atentados de las Twin Towers permitió que esa destrucción fuera vista mundialmente... y mundialmente interpretada como un spot publicitario, o como el tráiler de un film “de catástrofes”.*⁵⁰

Para Félix Duque el impacto simbólico de la caída de las Torres Gemelas fue tan significativo que marcó el fin del postmodernismo, por la incapacidad artística – así como social - de “*obturar la inquietante presencia ubicua del terror*”. Una época cuyo inicio y fin fue marcado por explosiones – la voladura del conjunto de viviendas protegidas Pritt-Igoe en San Luis, Misuri, en 1972 marcaría el inicio. Haciendo un análisis en el ámbito de las representaciones artísticas de esta época defiende que lo que se ha hecho – dentro del campo del terror – ha sido suplantar el terror por el horror, o sea, evitar tal angustioso sentimiento sustituyéndolo por representaciones terroríficas pero edificantes – “*el arte postmoderno obtura la representación del terror, de ese pavor primordial ante la nihilidad absurda de la existencia*”⁵¹. La presentación del dolor y del sufrimiento – más que de la angustia de la existencia propiamente – ha funcionado como una suerte de “mecanismos de compensación” al permitir construir el Otro de una forma artificial y tranquilizante, algo domesticada, que permite afirmar – o reafirmar - el individuo como sujeto controlador del mundo. Es lo que llama conversión artística del Terror en Horror – predominante en toda la postmodernidad -, la construcción artificial del Otro,- ya sea a través de la exageración grotesca, del sarcasmo o de la parodia – cuya función sería provocar un catarsis social – por la fuerte emoción provocada – pero que lo que hace es posponer el enfrentamiento directo con lo terrorífico, construyendo un sucedáneo fácil de vencer. Es, en

⁵⁰ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.76

⁵¹ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.36

suma, una auto alienación que trata de evitar la contemplación directa del Otro Absoluto, transformándolo en una construcción horrorosa pero manejable.

Las acciones – presentaciones, representaciones... - del terror, tanto antes como durante el postmodernismo, son artísticamente mediadas, permitiendo al sujeto determinado control sobre estas, permitiéndolo un cierto dominio, ya que se ejercen en un ambiente controlable por el – al contrario de las verdaderas manifestaciones de terror social. Aquí nos encontramos con una de las problemáticas de la representación del verdadero terror en el arte, ya que el observador reconoce el contexto como un espacio artístico, que pierde así gran parte de su impacto. El Otro mediado artísticamente, construido artificialmente, es manejable, y con lo tanto fácil de ser encarado. Son representaciones horrorosas pero no realmente terroríficas.

En su ensayo *Terror tras la Pos-modernidad*, Duque hace referencia a tres ejemplos curiosos donde, defiende que el verdadero terror está presente y es derivado en cada caso de características particulares de la obra. Son trabajos donde no solo el horror está presente sino que ya no se produce la suplantación del verdadero sentimiento de terror.

El primer caso es el del pintor alemán Gerhard Richter. En quince cuadros grises titulados “October 18, 1977” Richter pinta a oleo a partir de fotografías - *“invierte la crítica platónica del arte, tomando fotografías como “originales” de sus lienzos”*- de la banda Baader Meinhof – banda radical que generó el terror en la Alemania del pos-guerra. En estos cuadros las formas se difuminan *“de modo que el horror del evento concreto (por ejemplo, en el caso del ahorcamiento “voluntario” de una de las componentes, o en el del sepelio colectivo) deja entrever el terror de una situación generalizada de la que no hay escapatoria, y en la que todos estamos comprometidos.”*⁵² Por un lado las propias situaciones fotografiadas que en si mismas son situaciones extremas y por otro la inversión de la lógica artística – de hacer oleos a partir de fotografías – convirtiéndoles un aspecto borroso son los elementos que aquí proclaman el verdadero sentimiento de terror.

⁵² Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.65



Gerhard Richter, «Ahorcamiento» (Erhängte), 1988

oleo sobre tela 201cm X 140 cm

de la serie "October 18, 1977"

en: <http://www.baader-meinhof.com/essays/RichterMoMA.html>



Gerhard Richter, «Entierro» (Beerdigung), 1988

oleo sobre tela 200cm X 320 cm

de la serie "October 18, 1977"

en: <http://www.baader-meinhof.com/essays/RichterMoMA.html>

El segundo caso es el de la escultura *El pájaro* de Fernando Botero, en Medellín, una ciudad Colombiana. Botero proyectó y construyó una escultura urbana de tamaño exagerado y formas infantilizadas, un “mono” de metal estancado en medio de una plaza, con un diseño cercano a la estética del horror – aquí presentada como conversión del adulto en niño.

En julio de 1995 la ciudad, Medellín, fue víctima de una cadena de atentados de milicias. La obra *El pájaro* fue escogida para uno de esos atentados, y se quedó un destrozado de lo que solía ser, permitiendo, por el agujero de la bomba, ver todo su interior. El artista optó por dejar la obra destrozada en la plaza, tornándola una verdadera manifestación de terror:



Fernando Botero, «El Pájaro»
antes y después del atentado de julio de 1995

Medellín, Colombia

en: http://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_Botero

“Súbitamente, la obra alcanzó una dignidad imprevista: del diseño cercano al “horror” amable (consistente en convertir al adulto en niño, y al niño en deficiente mental), el pájaro representa ahora en sus formas retorcidas, maltrechas, el desgarramiento simbólico de un pueblo, que ha vertido sobre su torturada superficie tiernas señales de amor. (...) Así, solo cuando un objeto, manipulado y edulcorado para encubrir vergonzantemente una realidad pavorosa, es a su vez objeto de un atentado, queda revestido entonces, en esa doble determinación como “objeto” que lo torna sujeto del terror, en genuina obra de arte, y a la vez – y por ello mismo – en símbolo de cohesión urbana.”⁵³

La tercera obra referida son las performances de Marina Abramóvic. Considerada la “abuela” de la performance, en los años setenta provocó el deseo y el horror con sus performances extremas en las cuales experimentaba públicamente los límites del cuerpo y del dolor. Se corta con cuchillas, deja que serpientes pasen por su cuerpo, se deja a punto de asfixiarse o se hecha sobre bloques de hielo. *“Estas manifestaciones de autopunición apenas alcanzarían el rango morboso de un sadomasoquismo aliado con grandes dosis de sensualidad, si no fuera porque la Abramovic interactúa con el público, que deja así de ser mero voyeur, haciendo que afloren de este modo insospechadas reacciones de crueldad o de perversión en pacíficos burgueses. Así, en una galería de Napoles se entrega durante seis horas a un público masculino, al que anima: “Pueden hacer conmigo lo que Vds. Quieran” (...) Contra lo que cabría esperar, las reacciones de los honrados varones no van dirigidas al goce sexual, sino a la destrucción de la carne.”⁵⁴*

En la performance *Balkan Baroque*, presentada en la Bienal de Venecia en 1997 la artista se sienta encima de un monte de huesos de vacas, 6 horas al día, y canta canciones de su infancia mientras intenta rascar frenéticamente los restos de carne de los huesos. A la vez se proyectaban en la pared imágenes de su madre y su padre. Hablaba así de la guerra y del abandono del cuerpo, de su situación como mujer y de la locura. Aquí, es el particular

⁵³ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.44-46

⁵⁴ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.69-70

remontaje del horror que permite su reconocimiento y lo consume como acto exasperadamente humano, como expresión del verdadero terror. *“Aquí, y solo aquí, las reivindicaciones de género y la protesta social se unen con formidable fuerza y rigor. (...) Sólo remontando el horror puede accederse a la purificación por el terror. Sólo en el descubrimiento de la fragilidad corporal puede ascender la piedad por todos los muertos. Sólo en la repetición obsesiva de una infancia pisoteada y humillada (recuerde lo “siniestro” en Freud, ejemplificado en la neurosis compulsiva) puede florecer la llama de la solidaridad en la condolencia. La estrategia de supervivencia (evitar el gran dolor por inoculación pautada de pequeños dolores autoproducidos) queda así superada por una grandiosa anagnórisis, en la que se consume humanamente, más allá de Hegel y su Fenomenología, el perdón de los pecados.”*⁵⁵

⁵⁵ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.70-72



Marina Abramovic, «Balkan Baroque», 1997

Performance ganadora del Premio Internacional del Jurado en la XLVII Bienal de Venecia

detalle de instalación, fotografías pertenecientes a la Galería Courtesy of Sean Kelly, Nova Iorque

en:http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_thumbnail.asp?aid=424588417&gid=424588417&cid=113967&works_of_art=1

Estos ejemplos posmodernistas, que Duque considera el “*retorno del terror en el seno mismo de la banalización del horror*” encontraron la dimensión del terror por vías distintas. Cabe un destacar particularmente *El Pájaro*, que alcanza esta dimensión por ser él mismo víctima del acoso del propio terror cotidiano. “*De acuerdo pues con todo lo anterior, el terror no consistiría en la presentación (o representación estética) del dolor o del sufrimiento. Todo lo contrario: basta con abrir la televisión o ir al cine (o asistir a algunas performances) para darse cuenta de que esa repetición compulsiva, de que esa tediosa representación en imagen ofrece una “satisfacción negativa en la propia existencia”, que diría el buen Kant: obtura el terror, en lugar de hacerlo manifiesto.*”⁵⁶

Aquí nos encontramos con otra problemática de la representación del terror en el Arte. Las imágenes terroríficas y violentas, sean reales o ficticias (las de las llamadas películas de terror) fueron de tal forma propagadas y divulgadas que conllevaron a la saturación, y lo que es más importante a la despreocupación del público en general. “*La proliferación y repetición (preámbulo de lo siniestro, recuérdese) de imágenes terroríficas (reales o ficticias) ha conllevado saturación y despreocupación, corroyendo hasta la médula los vínculos sociales de solidaridad, y contribuyendo malgrá lui al narcisismo individualista propio del tardocapitalismo y de su “lógica cultural”.*”⁵⁷

Entonces ¿Cómo hacer uso de la imagen sin caer continuamente en este sistema general de anestesia? Cuando hablamos del mundo ficticio audiovisual rápidamente asociamos este tema a las llamadas películas de terror. Por lo general este tipo de cine, con frecuencia inspirado en las historias de terror de la literatura, consiste en narraciones más o menos tradicionales de vampiros, matanzas, y mutilaciones, hasta culminar en el gore o en el suspense con un punto violento. Son películas pensadas y planeadas para asustar al espectador causándole emociones más o menos reales. Más allá de la comparación fácil que se podría hacer entre las intenciones que subyacen a estas imágenes – ya que podemos afirmar que las intenciones que se

⁵⁶ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.27

⁵⁷ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.77

encuentran por detrás de las imágenes que nos llegan a diario de la llamada realidad son también las de asustarnos, en este caso para mantenernos controlados – esta claro que este concepto de terror no es el que aquí tratamos. Pero algunas películas – estas muchas veces encajadas en otras denominaciones que no las de terror – consiguieron alcanzar, - por sus cualidades narrativas y fílmicas, así como por el específico rango temporal en el que fueron producidas – la dimensión de terror existencialista aquí referido. Es el ejemplo de “*La Naranja Mecánica*”⁵⁸ y “*Doctor Strangelove*”⁵⁹ de Stanley Kubrick o quizás el ejemplo más contundente el altamente esclarecedor film de John Milius-Francis F. Coppola, surgido como manifestación contracultural en torno a la guerra de Vietnam, *Apocalypse Now*⁶⁰. Es “*la transición del terror (...) a la gigantesca maquinaria del simulacro mediático que la película denuncia, siendo ella misma, a la vez, el mejor y quizá más alto “producto” de esa conversión literalmente espectacular del terror.*”⁶¹ Es, sin duda, una demostración del verdadero terror mediático – como angustia de existencia perpetuada por los media- a la vez que es un exponer del terror mediatizado.

⁵⁸ Título: La naranja mecánica. Título original: A clockwork orange. Dirección: Stanley Kubrick. País: El Reino Unido, Estados Unidos. Año: 1971. Duración: 136 min. Guión: Stanley Kubrick. Productora: Warner Bros. Pictures, Hawk Films

⁵⁹ Título: Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Dr. Insolito). Dirección y producción: Stanley Kubrick. País: USA. Año: 1964. Duración: 96 Minutos. Guión: Peter George (novel) - Stanley Kubrick (screenplay).

⁶⁰ Título: *Apocalypse Now* Dirección: Francis Ford Coppola. País: Estados Unidos Año: 1979 Producción: Francis Ford Coppola, Kim Aubrey, y otros. Guión: John Milius, Francis Ford Coppola Música: Carmine Coppola, Francis Ford Coppola, Mickey Hart, The Doors, Richard Wagner

⁶¹ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.14



Francis F. Coppola, «Apocalypse Now» 1979

fotograma de la película original

en: http://www.allmoviephoto.com/photo/2001_Apocalypse_Now_Redux_photo.html

Son este tipo de consideraciones las que llevan Félix Duque a afirmar que, en general, la propia respuesta crítica del arte al terrorismo lo que hace es incitar el propio terrorismo – dentro de un plan artístico, claro, y con “buenas” intenciones – pero con la consecuencia de una mimetización de la violencia que aparte no conseguir los efectos catárticos deseados, a la vez incrementa el juego de manipulación, invitando al individuo a participar en ello, a participar en la misma empresa de “redención social” que critica. *“Difícil es, a la vista de toda esta parafernalia, no decretar el fracaso del arte como creador de valores nuevos y destructor de los antiguos. Hoy, la metafísica de artista de Nietzsche serviría para promocionar la Coca-Cola, con la música de Strauss (Así habló Zaratustra, mientras bebía una Coke). El arte, el arte del terror, debía haber tenido un valor catártico, impidiendo que nos acostumbremos a la violencia cotidiana, mediante imágenes “ejemplares” en las que la violencia queda seductoramente transmutada en la propuesta de creación de valores solidarios, a través del sufrimiento de la víctima inocente (así, la estética de Balkan Baroque se acerca intencionadamente, mediante la plástica, a la tragedia griega). Pero, en general, lo propagado y propalado es esta extensión simultánea del diseño y del horror como dos caras de lo mismo. El resultado*

*final es la anestesia: de lo que se trata es de evitar a toda costa el dolor, y la reflexión sobre sus causas.*⁶²

⁶² Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.77-78

DESARROLLO DE LOS PROYECTOS

El ensayo en Arte

Es fácil entender la idea de ensayo cuando pensamos por ejemplo en el ensayo del Teatro. Allí, el ensayo se consiste como parte del proceso creativo, los objetos están sujeto a constantes mutaciones, donde se esboza, borra, repentiniza, suscita todo el hilo que culminará en la obra terminada, declarada. Es en el ensayo donde se buscan las articulaciones más claras posibles de las premisas que se quieren explorar, las ideas se mantienen abiertas, disponibles a reconfigurarse en nuevas direcciones, a crear nuevas situaciones. La obra finalizada se proyecta en el futuro, y entre tanto, puede cambiarse de forma, mejorarse, simplificarse, suprimirse. Así que muchos artistas en el mundo tanto del Arte Performativo como incluso de la Pintura o Escultura, han adoptado el ensayo como trabajo, renunciando al cierre de las obras, a las obras finalizadas, muchas veces sin otra meta que no el proceso. Ideas y motivos son dejados y retomados de nuevo, trabajados en ocasiones y destruidos en otras, y muchas veces simplemente usados como punto de partida para nuevas obras. La recusa del cierre, de la conclusión, da a las ideas el potencial de ser reconfiguradas de alguna forma nueva y productiva. Esta idea de ensayo contiene en sí misma, sin embargo, un ideal de lo que podría ser posiblemente la obra terminada, incluso si sus formas están en constante mutación. Se podrían considerar como una serie de movimientos más o menos tentativos hacia una idea. O en las palabras de Francis Alÿs, artista que tomó el ensayo como trabajo, y el incidente como parte esencial de su obra *“una especie de argumento discursivo compuesto de episodios, metáforas o parábolas”*. Alÿs reflexiona así sobre la idea de ensayo como las constantes pruebas y repeticiones, fracasos y éxitos a que un artista se enfrenta, sosteniendo que ensayar varias veces una obra es más fructífero que el producto final de ese trabajo. Defiende en su trabajo el esfuerzo, la alegoría en proceso, más que el logro final o la búsqueda de una síntesis.

El desarrollo de un proyecto alargado como el del máster es ideal para poner en práctica, más que obras finalizadas, este tipo de experiencias, compuestas por pruebas y errores. Durante el último año del máster

analizamos el terror en la sociedad desde diferentes ángulos y a través de diferentes técnicas, conforme las propuestas presentadas en cada asignatura, pero intentando mantener un enfoque en el papel de los medios en esta situación. Las dificultades conceptuales – derivadas de las problemáticas de la representación del verdadero sentimientos de terror y de la propia descreencia en el valor catártico del arte actual como generador de respuestas - y técnicas llevaron no al desarrollo de un proyecto final sino a una serie de pruebas que describimos enseguida planteados como ensayos diversos sobre el mismo tema.

Ensayo #1

Serie fotográfica *Objetivo*



Se trata de una serie de dos fotos de un paisaje natural desenfocado, haciendo referencia a la naturaleza como opuesta a la civilización, y al desenfoco de lo real como el elemento de provocación del miedo. Los aros alrededor de cada fotografía sugieren, a la vez, la idea de mira como la mira de una pistola, dejando la sugestión de un escenario natural pasible de un ataque, resaltado por el nombre de la serie: *Objetivo*. Pero el nombre hace referencia también a la forma de captación de las fotografías, que surgen de la colocación del objetivo de la cámara en unos binóculos, siendo que su producción es analógica en la medida en que el efecto usado surge de la intervención de

objetos reales y de la casualidad que estos generaron, sin ninguna manipulación virtual posterior.

Este trabajo consiste así en un primer intento de subversión de los medios, al usar la materia para conseguir un efecto que fácilmente podría venir del Photoshop, y aceptando los incidentes generados por esta técnica (el desenfoque, los aros imperfectos y las decenas de fotos falladas) como parte enriquecedora de la cualidad del objeto.

Ensayo #2

Este ensayo presentado en la clase de video creación consiste en un video corto donde se recogen imágenes de la película “1984” - basada en la novela homónima de Orson Welles –, imágenes de cámaras de vigilancia accesibles por internet y videos de diversas paginas webs. El objetivo era hacer una comparación entre los escenarios que se proyectaban en el futuro de la narrativa y la situación política actual. Una imagen de un televisor en el centro separa la realidad de la ficción. Por detrás proyectada la ficción, dentro de la pantalla la realidad. El video está dividido por temáticas, siendo que a cada escena de la película corresponde a la misma escena en la realidad actual (guerra, vida laboral, manifestaciones políticas). En una de las escenas es comparada, por ejemplo, la presentación musical de los niños de Obama – spot publicitario polémico de Barakma Obama donde un angelical coro de niños cantaba por la elección del aún candidato - y a los canticos políticos entonados mecánicamente en la película. En otra escena es comparado el ahorcamiento publico narrado en 1984 con el video del ahorcamiento de Sadam Hussein, publicado masivamente en los medias. En el final del video, ficción y realidad causan interferencias una en la otra, acabando por trocar de posiciones y confundirse, hasta que la pantalla súbitamente se apaga como una pantalla de televisor. Trabajo en colaboración con Macarena Salas para la clase de Video Creación. El software utilizado fue el Jing – software gratuito que permite la captación de cualquier contenido audiovisual en directo desde la pantalla del ordenador (www.jingproject.com) - y el Adobe Premier.



Secuencia de fotogramas del video «1984», 2009

Clase de Video Creación, en colaboración con Macarena Salas

Este ensayo surgió como resultado de la fusión del tema del terror en los medios audiovisuales, base del presente trabajo, y el concepto de vigilancia en las sociedades contemporáneas, tema central del proyecto de Macarena Salas. Aunque los temas están estrictamente relacionados, dada la extensión del concepto de vigilancia actualmente, opté por no desarrollar este subcapítulo específico. Aún así me gustaría añadir un referente relacionado con ello. Rafael Lozano-Hemmer es un artista electrónico mexicano que se dedica a crear entornos interactivos donde los dispositivos electrónicos que normalmente tienen como fin vigilar en la sociedad – radares, detectores de calor, circuitos cerrados... - se convierten en mecanismos contrarios a su naturaleza. Utiliza todo el tipo de nuevas tecnologías aunque manteniendo una posición crítica frente a ellas ya que asume que son inevitables - porque forman parte del lenguaje de la globalización - pero que a la vez pueden ser utilizadas para crear interacciones que nos hagan reflexionar sobre nuestro entorno, un entorno “orwelliano” donde se supone que objetos como las cámaras de seguridad nos brindan con seguridad - una concepción que considera ridícula, basado en las

advertencias de Foucault sobre los elementos de dominación que las sociedades modernas desarrollan para su autocontrol.

Juega con la incertidumbre física con que vivimos las experiencias de ausencia y presencia en la era de lo digital. Tiene un gran parte de su trabajo desarrollado en el espacio público donde interviene basándose en la hipótesis sobre qué sucedería *“sí en lugar de tener cámaras que asumen una sospecha, nos dieran imágenes, es decir, en lugar de cámaras tener proyectores que invadan el espacio público con más imágenes”*. Utiliza como punto de referencia en sus intervenciones digitales en el espacio público el término “relacional” en vez de la categoría “interactivo”. Desarrolló una serie de piezas denominadas “arquitectura relacional” – refiriéndose a la actualización tecnológica de edificios y espacios públicos con memoria ajena - en que puso en práctica estos principios, entre ellas *“Emperadores desplazados”*, presentada en el Festival de Arte Electrónico de Linz de 1997, en que transformaba virtualmente la fachada de un castillo de la ciudad, o la pieza *“Re: Posición del Miedo”*, presentada en Noviembre de 1997 en Graz, Austria, donde en la fachada de uno de los más grandes arsenales militares de Europa proyectaba a gran escala las sombras de los espectadores para mostrar plásticamente las transformaciones históricas del miedo – que en las pinturas del interior del edificio se representaba en la plaga de langostas, la peste negra y la amenaza turca – usando las sombras como metáfora de la amenaza que nunca llegó a materializarse – los turcos nunca llegaron a entrar en la ciudad.



Rafael Lozano-Hemmer, «Emperadores desplazados. Arquitectura relacional #2», 1997
Transformación del Castillo de Habsburgo de Linz, Austria

en: <http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/lozano-hemmer/criticalozano.html>



Rafael Lozano-Hemmer, «*Re: Posición del Miedo. Arquitectura relacional #3*», 1997
Graz, Austria

en: <http://rhizome.org/artbase/2398/fear/>

Ensayo #3

Este ensayo surge de las clases del programa Adobe After Effects (Técnicas Avanzadas de Tratamiento del Imagen Digital) que condicionaron la forma de ejecución. A través de una serie de fotografías animadas, se intenta construir un escenario de película de ficción terrorífica (con la sobreposición de diversas capas de sombras y efectos variados de movimientos y de articulación de capas, así como dibujos vectoriales animados) en que un televisor se enciende y se apaga enseñando imágenes reales de catástrofes varias retiradas de algunos canales de televisión y internet. De pronto, de estas imágenes saltan (para fuera de la televisión), dos soldados verdes de plástico que empiezan a guerrear, seguidos por la imagen ruidosa de una chica basada en la famosa película *“The Ring”*⁶³, en la famosa escena en que el fantasma toma vida a través de la televisión y termina pasando la barrera virtual y saltando de ella para terminar sus ataques mortales. En la escena final un tanque también de juguete acaba destruyendo la televisión. La idea aquí era jugar entre el concepto del terror mediatizado proveniente de la tele – a través de la utilización de imágenes mediáticas reales de catástrofes - y por otro el terror del - mal llamado - cine de terror, cuyo objetivo es declaradamente la suscitación del miedo en el espectador de una forma intencional. El disparo finaliza la narrativa al destruir la televisión y surge como conclusión conceptual: la destrucción de los medios para finalizar el terror. Como referido anteriormente todos estos conceptos fueron condicionados a las técnicas usadas, ya que se presentaba para una clase de After Effects, donde el principal objetivo era la manipulación correcta del programa.

⁶³ *The Ring* - Dirección: Gore Verbinski. Productor: Walter F. Parkes, Roy Lee, Laurie MacDonald, Michael Macari. Distribuido por: DreamWorks Pictures. Año: 2002. Duración: 115 min. País: EUA, Japón.



Conjunto secuencial de fotogramas del video “Terror en la Tele”, 2009

Clase de Técnicas Avanzadas de Tratamiento del Imagen Digital

Ensayo #4

Desde un principio, ya visible en el ante-proyecto presentado en enero, la idea rondaba el uso de una televisión. Varios pre-proyectos más o menos contundentes surgieron en torno de este objeto, usado como ejemplo de los media y declarado como objeto manipulativo en cuanto predicador del miedo.

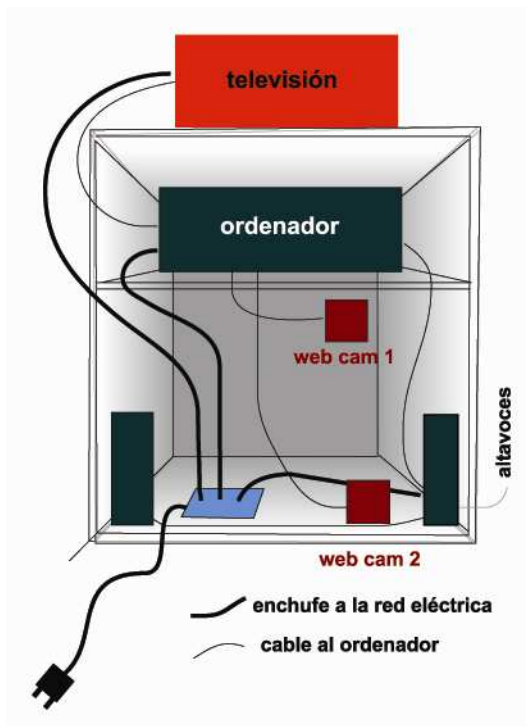
#4.1

En un primer proyecto, la televisión, ubicada en un contexto cotidiano, interaccionaba con el observador de la obra a través de sensores. El único indicativo de que este objeto estaba manipulado y que por lo tanto no se portaba como un televisor normal sería una línea marcada adelante suya en el suelo, como las demarcaciones de los museos para que los observadores no se acerquen a la obra. El televisor pasaría continuamente imágenes retiradas de los medios de catástrofes variadas, y si el observador se mantuviera en la

posición adecuada (detrás de la línea) nada cambiara. En vez si el observador cruzara la línea, ya que esa posibilidad era real, el sonido aumentaría gradualmente conforme la aproximación, como si el objeto intentara ahuyentar al usuario. Aquí pretendía hacer una especie de alegoría, entre los medios como instrumentos de poder y la proliferación del miedo a través de los medios como forma de mantenimiento de los comportamientos “socialmente correctos” (ejemplificados por la línea en el suelo, la única orden o indicación de comportamiento para el usuario). Así, la transgresión de lo correcto, haría aumentar la intensidad del acto terrorífico (ejemplificado en el sonido), buscando de forma metafórica el retorno a la normalidad social. A la vez, si el usuario, entendiendo que se trataba de una obra tuviera curiosidad de aproximarse por detrás para entender los dispositivos que la harían interaccionar (posibilidad real), volvería a activar el sensor y la televisión se apagaría por 5 minutos hasta que se volviera a encender retomando la pieza su punto inicial. Este último paso representaría de cierto modo la conclusión sobre la difusión del terror a través de los medios, de forma que cuando uno se acerca al tema percibe momentáneamente la manipulación de que somos todos víctimas dejando de hacerle caso, pero gradualmente percibe también que los medios, la sociedad actual y el terror son parte de lo cotidiano, y que el simple entendimiento de estas situaciones no las hace terminar, ya que son imágenes que continuaremos a ver todos los días, que hacen parte de nuestra vida ordinaria, y que regresan una y otra vez.



Simulación de la instalación con la indicación de las tres fases



Planeamiento de dispositivos

La descripción de los dispositivos no es esencial ya que este proyecto nunca llegó a su realización. A pesar de los conceptos que representa, el aspecto más curioso de esta obra, y lo que le daba su carácter especial, sería la posibilidad de exhibición de la obra sin que nunca sus dispositivos fuesen activados. O sea, si el comportamiento del usuario fuera aquel considerado socialmente como correcto – su mantenimiento detrás de la línea, su cumplimiento hacia la orden indicada – los sensores nunca serían activados, y la obra permanecería igual. Aquí permanece la gran ironía del proyecto, de que haría falta un usuario determinado a quebrar las normas para comprender totalmente la obra.

Este proyecto nunca llegó a realizarse, no tanto por problemas técnicos o económicos, sino por las primeras conclusiones derivadas de los experimentos – las personas están tan acostumbradas a estas imágenes que les son indiferentes, así que usar imágenes de la caída de las torres gemelas o alguna bomba atómica o algún ataque terrorista, difícilmente iba a provocar una sensación de amenaza, sino más bien de un deja-vu - tanto en los medios como en el arte -, de unas imágenes repetidas mil veces que se pierden en la mirada como una más cualquiera noticia o publicidad. Consecuentemente, no provocarían ningún efecto directo o personal en cada usuario, sino más bien quedaría como un intento más de provocar una reacción a través de una repetición exhaustiva, que como visto anteriormente, no llega a provocar efectos.

#4.2

Un segundo pre-proyecto nace entonces de las conclusiones anteriores. No pudiendo usar las imágenes repetidas, quedaría como último refugio utilizar una transmisión en directo. Pero ¿de qué?, ¿De quién?, ¿En qué momento?, ¿Y para qué? Surge entonces la necesidad de enseñar el Otro - el “terrorista”, el islámico, el niño que muere de hambre en África o el huérfano en Asia – en “su” verdad, conseguida a través de la transmisión en directo de sus propios canales de televisión, de “sus” verdades tal como son transmitidas en “sus”

medias. Pero la cuestión quedaba en suspenso: ¿en qué situación se podría presentar tales verdades? La respuesta surge del propio contexto valenciano, donde se haría la intervención. En este contexto es muy común encontrar muebles y todo el tipo de aparatos dejados a los lados de las basuras ciudadanas, muchas veces con posibilidad de ser aprovechados. Encontrar televisores abandonados es bastante común, así que este escenario se plantea como ideal para esta intervención, ya que se aprovecha de un acto cotidiano y común a todos, el de tirar la basura en el basurero. El proyecto para la instalación consistiría entonces en dejar un televisor aparentemente abandonado al lado de una basura, y a través de una serie de sensores y dispositivos escondidos, de pronto se encendería al detectar la presencia de alguien, transmitiendo en directo un canal de otra parte del mundo. Sería una intrusión en el cotidiano, tal como el terror en los medios se irrumpe de súbito en nuestro cotidiano, pero esta vez lo que irrumpe no es el terror, sino el otro lado de la historia, el Otro, el Otro real – tanto cuanto sea real la imagen que el Otro tiene de si mismo en los media.

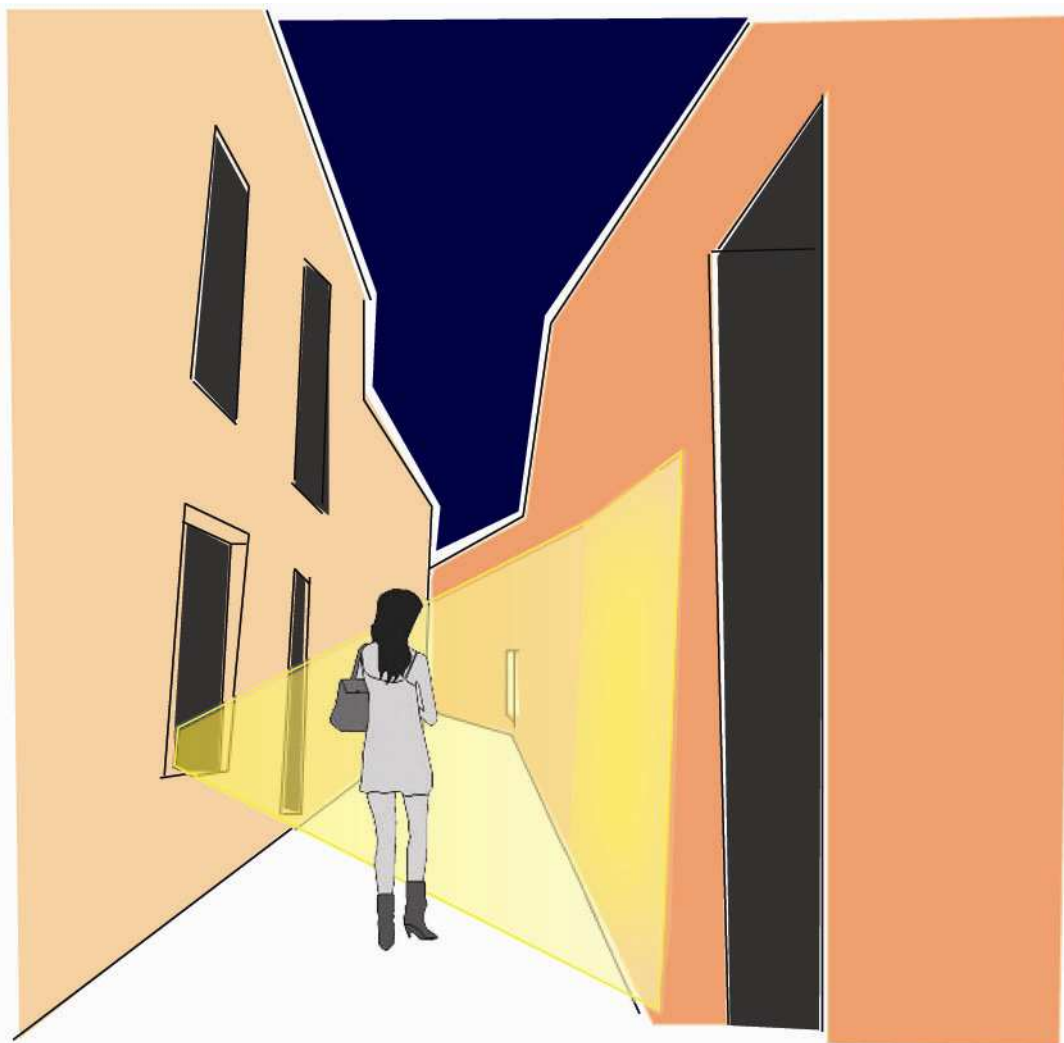


Boceto para la intervención

Este proyecto fue dejado por las exigencias técnicas y económicas. Dos problemas grandes se presentaban, primero, el de que el sensor pudiera activar directamente el televisor ya que la mayoría de los televisores actuales necesitan un comando y consecuentemente dos ordenes – la de encender y luego la de pulsar un canal. Para resolver este problema sería necesaria una televisión antigua que no necesitara comando, lo que generaba el segundo problema: las televisiones antiguas generalmente no tienen el conector europeo, con el cual no se podrían conectar al ordenador para la transmisión en directo de otros canales. Ninguno de los aparatos disponibles cumplía con las condiciones así que la única solución sería hackear un dispositivo que permitiera recibir canales en directo sin utilizar un ordenador, exigencia técnica demasiado complicada que llevó al abandono de este proyecto.

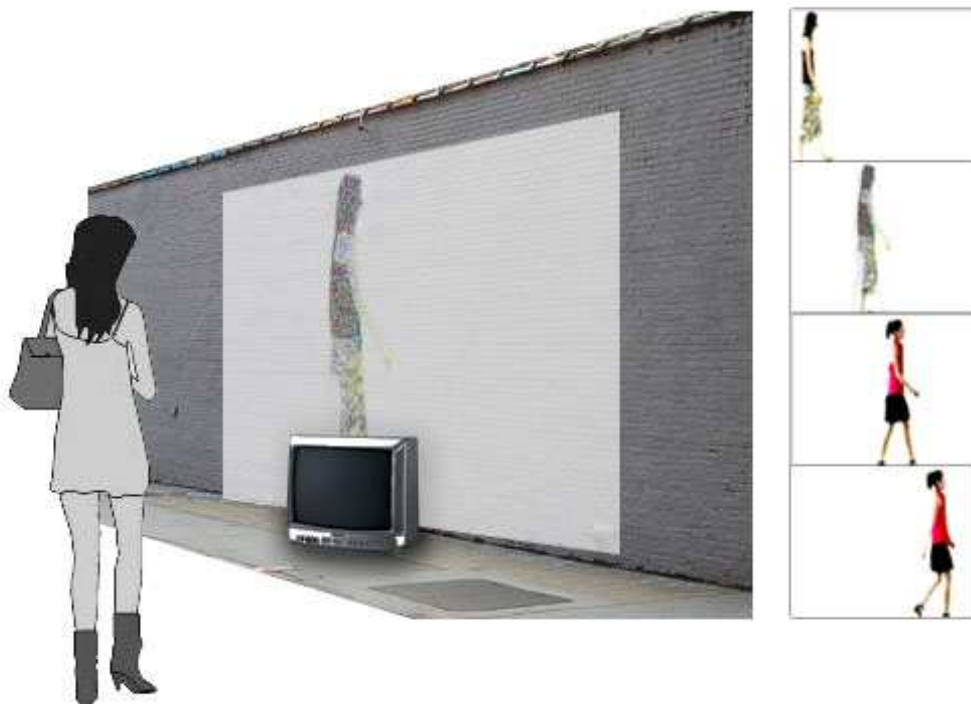
#4.3

De las complicaciones técnicas derivadas del proyecto anterior surgió entonces un nuevo proyecto. Aquí, la cualidad esencial sería la de utilizar el televisor abandonado – aún en el contexto urbano, pero ya no necesariamente en la basura – utilizándolo apenas como objeto inerte, de forma metafórica. Así, cuando el usuario cruzara el televisor activaría el sensor que haría saltar una proyección desde el otro lado de la calle, que abarcaría el objeto interaccionando con él. Propuse varios videos para esta proyección – unos usando el objeto y otros ya no -, cada uno más enfocado a un tema en particular. Otra vez, aquí la cuestión sería introducirse en el universo cotidiano del espectador con un mensaje determinado.



#4.3.1

El primer video se relaciona con el cambio de “identidad” producido o reforzado por los media. El apelo al cambio es visiblemente evidente en la publicidad, donde se sugieren nuevos y constantes adaptaciones – de vestuario, de formas de pensar, de objetos – a través de la sugerencia de la búsqueda de la felicidad a través de la adquisición de nuevos objetos – una estrategia necesaria para mantener la gran máquina de super-producción en movimiento, pero que produce nada más que cambios superficiales en las personas y las lleva a un estado de endeudamiento tan grande que culminan en situaciones como la actual crisis económica. Este video es la proyección de una chica que anda del lado al otro de la pantalla, y que al pasar por la televisión – el objeto físico presente en el suelo – cambia su vestuario. Una metáfora muy directa y sencilla usando la ropa – o la moda – como elemento simbólico del cambio. Evidentemente la simplicidad de la metáfora peca por si misma por ser demasiado directa y no tener carácter – nunca se da a entender una posición moral sobre este cambio, quedándose en una pura constatación de un hecho con diversas interpretaciones posibles.



#4.3.2

El segundo video es el del agresor común. De lo inesperado surge una proyección de un chico con un cuchillo y una actitud violenta contra el usuario, que tan pronto como aparece desaparece – la proyección dura aproximadamente 3 segundos, el tiempo suficiente para el usuario verla cuando se entera de su presencia y quedarse no más que con una idea desenfocada de lo que veo. Aquí es clara la interrupción inesperada de la violencia en el contexto urbano y su origen en los medios como medios de divulgación. De pronto el usuario es “atacado” por una proyección de un agresor virtual. Evidentemente en este proyecto el contexto es esencial ya que es el entorno de ubicación del objeto que genera la reacción pretendida. En un contexto museístico no generaría ningún efecto, mientras que en un contexto urbano tendría mucho más impacto, especialmente en callejones oscuros – factor también esencial para la calidad de la proyección – ya que estos son más propicios a generar por si mismos inseguridad en los transeúntes.



#4.3.3

El tercer video, también sencillo, es una alegoría directa a los medios como instrumento de violencia y de ataque, de intromisión en el cotidiano. Esta también relacionado con la constante vigilancia en las sociedades contemporáneas. Un video de duración igual – 3 segundos – y contexto semejante, enseña un fotógrafo disparando la cámara incesante. Una inusitada proyección que se refiere al inusitado poder y vigilancia de los media.



#4.3.4

Finalmente el cuarto video enseña un chico que de pronto se acerca al televisor – una vez más el televisor físico presente en el suelo sobre el cual se proyecta la imagen del chico – y virtualmente “destruye” el objeto. Una respuesta precaria al poder de los medios pero que fue un factor clave para generar el siguiente video.



#4.3.5

De estos ensayos emanó una idea que acabaría por ser esencial para el ensayo final. Usando el mismo video anterior, surge la opción de hacer interactuar el cuerpo atacante virtual con un cuerpo de una víctima real. Una performance, en que el objeto físico presente no sería la televisión sino un cuerpo sentado al cual la imagen virtual atacaría. Este cuerpo permanecería inmóvil, permitiendo al usuario regresar o acercarse. En caso de que lo hiciera aparecería un segundo video. Esta vez, en vez del agresor, aparecería un cartel solicitando ayuda económica. El cuerpo sentado adquirirá entonces un nuevo sentido, la sustitución del atacante por el simbólico marginalizado generaría un cambio de papeles, la víctima se transformaría en delincuente. Es

a través de este proyecto que surge la necesidad de explorar la sustitución del Otro virtual por el Otro físico, real, y de cómo los medios al ser capaces de manipular el imagen son también capaces de manipular la imagen que tenemos unos de otros. Este proyecto técnicamente fue el más difícil de conseguir, ya que habría que garantizar que el espacio fuera uni-usuario – debido a la programación y a la dificultad en determinar si era el mismo usuario el que retrocedía o si era un nuevo usuario que se acercaba -, lo que se hace imposible en un contexto urbano – el control de los individuos haría desaparecer el efecto sorpresa de la instalación, comprometiéndola.



Ensayo final

Así que surge un ensayo final, eliminadas las dificultades técnicas de los ensayos anteriores y mantenidos y resaltados los puntos comunes más fuertes. Las premisas para este proyecto extraídas de los anteriores ensayos serían entonces la completa falta de sospecha del usuario sobre la acción que se va a producir, – para que el terror asalte en su cotidiano como lo hacen los medios -, la utilización del contexto urbano y la dialéctica entre cuerpo virtual y cuerpo físico.

Fue el proyecto más desarrollado, siendo el más contundente tanto en concepto como en realización. Además de las premisas anteriores añade un nuevo concepto: el Absurdo. El Absurdo está presente tanto en esa interrupción diaria del cotidiano con la violencia proclamada por los medios como en la propia imagen de la realidad que estos construyen.

Se trata de una instalación “*performativa*” – en la vía pública - donde de pronto se activa una proyección en una pared, activada por un sensor de movimiento camuflado. En el video proyectado aparece una secuencia de imágenes de una persona con aspecto descuidado y un cuchillo en la mano, en posición amenazadora hacia el pasante. A la vez que se inicia la proyección aparece la misma persona, real, vestida cuidadosamente y dirigiéndose de frente contra el usuario a quien regala un cuchillo de cocina, y a quien deja, sin ninguna explicación.

Después de la imagen que irrumpe violentamente el camino del transeúnte, se trata de sustituir la imagen virtual “amenazadora” por la imagen real apaciguadora. Es la representación de la misma situación, pero como si los elementos virtuales al ser transmutados para el físico, para la realidad, correspondiesen a objetos cotidianos poco amenazadores. Lo que se pretende aquí es que en la transición del virtual para el real se pierda el tono amenazador – a través de transición de los objetos a objetos similares pero de uso doméstico – de donde también se puede retirar la lectura inversa de que el real, cuando es transmutado al virtual sufre una adaptación tendenciosa que le añade un tono amenazador, un motivo para tener miedo. También la posición

del cuchillo, usado aquí como arma simbólica, se transforma del virtual al real, pues en la imagen ataca y en la realidad está siendo regalado, dando al individuo el arma al envés de amenazarlo. En este proyecto se cuestiona tanto la “realidad” de la imagen mediática como su tono amenazador, a la vez que se explora la idea de cambio de identidad o de una identidad construida mediáticamente, transformando un ciudadano en delincuente.

Como de cierto modo hacía Marina Abramovic en sus performances, al posibilitar la entrega de armas a los espectadores, la reacción de estos es inesperada, y puede convertirse en potencialmente peligrosa no fuera, en este caso, el absurdo del objeto y de la situación. El usuario deduce rápidamente que se trata de algún tipo de intervención pero de pronto le es regalado un cuchillo de cocina sin explicación. En la búsqueda de una explicación reflexionaría sobre la imagen, la amenaza, el cuchillo que le es entregado por el mismo personaje que acaba de ver en la pantalla, y el absurdo de toda la situación, fomentando una actitud crítica – pretendemos - frente a la violencia en los medios y a la identidad del delincuente. En relación a este trabajo, las conclusiones pueden derivar de la observación de las reacciones registradas de los usuarios, ya que se pretende, de cierto modo, provocarles un poco de esa angustia existencial del terror mediático.

Planteo aquí que al usuario no le sea dada cualquier tipo de explicación en el acto para permitir una libertad de reflexión sobre el suceso, aunque dados los contextos de actuación esta pueda ser necesaria.



Contexto Físico:

El proyecto fue ideado para ser concebido en una calle estrecha, oscura (por la noche) y con pocos transeúntes y poca circulación de tráfico. Estas condicionantes derivan en parte de las condicionantes técnicas, pero a la vez exaltan las cualidades provocativas de la intervención ya que las calles oscuras y desiertas provocan instintivamente la sensación de inseguridad. Para que el proyecto resulte de la forma pretendida todo el material debe de estar perfectamente disimulado en el ambiente. La solución más viable sería utilizar un piso bajo donde se pudiera montar el equipo y proyectar a través de una ventana sobre la pared en frente. A pesar del hecho de que la calle sea estrecha debe permitir un buen tamaño de la imagen proyectada – para que

tenga peso en relación al tamaño del usuario pero no exagerado – a la vez que una definición suficiente. El interviniente (el cuerpo real) debe esconderse en un cualquier punto de la calle, preferentemente cerca del punto de proyección para poder acercarse al usuario fácilmente sea cual sea la dirección que este toma.

La vía pública es entonces el contexto ideal para este proyecto que es dirigido a una población general y desinformada de las propiedades de una actuación de este tipo. Pero este tipo de intervenciones requería una serie de condicionantes, por un lado permisos para actuar en vía pública, y por otro una serie de constricciones técnicas – como la posibilidad de ocupación de un espacio bajo y la disponibilidad de enchufes y material externo de la facultad – que no permitieron su realización en el espacio de tiempo disponible. Así que para ensayar la efectividad de este ensayo fue escogido un pasillo del tercer piso de las nuevas instalaciones de la facultad de Bellas Artes de San Carlos, un contexto comprometido a priori por la previsibilidad del objeto a que conlleva. Pero como antes hemos referido este proyecto se plantea como un ensayo, que dadas las condiciones adecuadas se podría realizar en diferentes espacios públicos.

Contexto Social:

En la sociedad “del terror” somos “enseñados” por los media a sospechar del Otro, de ese ajeno, sea el musulmán terrorista no identificado o el vecino asesino o molesto. Todos “*los otros*” son potencialmente delincuentes lo que sugiere que *“cualquiera (al final, yo mismo, o tú, lector) puede ser un delincuente, como en aquel cuento de Jardiel Poncela, investigado por un “Sherlock Holmes” corregido y aumentado: habiéndose cometido un crimen en un castillo aislado, todos los demás sospechosos irán cayendo después, día a día, hasta que solo queda vivo el bravo inspector de policía, el cual –*

*seguramente por ser un buen lector de Bacon – procede, victorioso, a arrestarse a sí mismo como culpable de los crímenes.*⁶⁴

¿Cual el limite o característica que separa entonces el delincuente del resto de los ciudadanos?



Fotos de los miembros más buscados de la banda terrorista ETA

Fotos publicadas en: <http://3.bp.blogspot.com/>

Un ejemplo artístico curioso es el del grupo de artistas japoneses denominado *“The Wanted Artist Group”* constituido por tres artistas y dos artistas invitados. A través de un proceso de colaboración y improvisación – en que cada artista construya las imágenes como deseaba, pasándolas después a un segundo artista que tenía libertad de modificarla como deseara y así sucesivamente hasta llegar a un consenso y dar la obra por terminada - este grupo creó una serie de 16 trabajos concebidos como una respuesta a los señales y posters bizarros creados por la policía Japonesa en el intento de capturar los miembros de la secta religiosa Aum Shinrikyo, supuestamente responsable por el ataque con gas venenoso sharin en el metro de Tokyo en

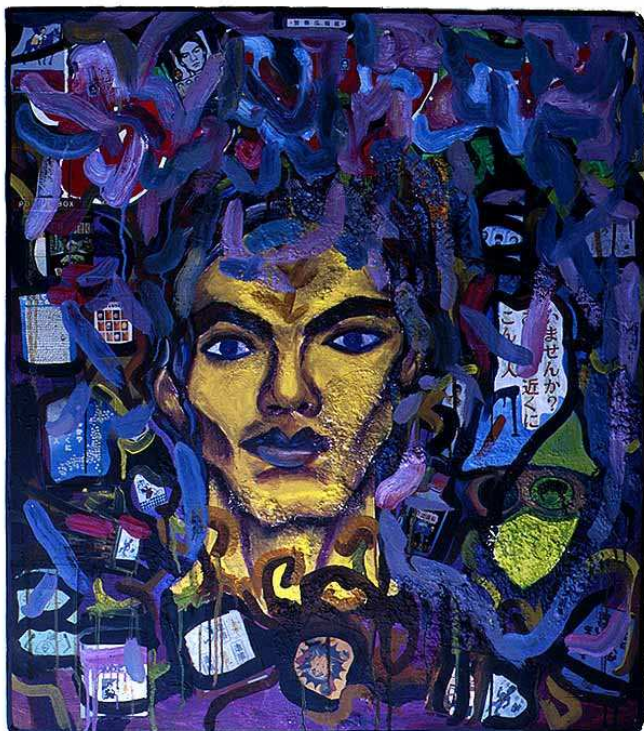
⁶⁴ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.107

Marzo de 1995 (tres de los miembros de este grupo continúan esperando juzgamiento por su supuesta relación con estos ataques). Las fotografías de los más buscados publicadas por la policía japonesa— en los últimos años, un escenario tan común como inevitable en cualquier espacio público japonés - pueden ser encontradas en la calle en tamaño real, pegadas en cartón y vestidas con ropa real. Este hecho lleva el grupo a afirmar que la policía lo que hizo fue crear literalmente el enemigo con madera y papel, y advierten que su trabajo nunca llega a ser tan extraño como la realidad en las calles de Japón. Además reconocen que *“La solicitud para notificar a las autoridades de inmediato si se vislumbra a uno de estos sospechosos es muchas veces un pedido para sospechar de sus vecinos. Ese tipo extraño que vive en su apartamento, que siempre mantiene sus cortinas cerradas es probablemente un terrorista haciendo bombas.”*⁶⁵

⁶⁵ La traducción es nuestra. En el original : *“The request to notify the authorities immediately if one catches a glimpse of one of these suspects is often packaged with pleas to be suspicious of your neighbors. That strange guy who lives in your apartment who always keeps his curtains closed is probably a terrorist making bombs.”* En: <http://www.kisetsuga.com/wag/wag.htm>



Pósteres de los más buscados miembros de la secta religiosa Aum Shinrikyo,
Publicadas por la Policía de Tokio, Japón



The Wanted Artist Group, «Hey! It's Aum!», 1997
óleo, fotos, papel y cemento sobre madera

en: <http://www.kisetsuga.com/wag/wag.htm>

Uno de los objetivos de este trabajo fue de cierto modo cuestionar la identidad del delincuente, así que pasamos esta cuestión al ensayo práctico. Para eso, parto de la premisa que el cambio de apariencia (vestuario y cuidado físico) es generalmente reconocido como indicador de la posición social de los individuos.

Elementos:

Imagen virtual:

La imagen virtual es simbólica de forma general de las imágenes virtuales amenazadoras transmitidas por los medios. En la imagen el interviniente aparece con una actitud pretendidamente violenta y amenazadora. A la vez que se juega aquí con la construcción artificial – y virtual – del otro a través de su postulación en imagen como delincuente, se pretende metaforizar sintéticamente todas las amenazas que diariamente asaltan nuestras pantallas. Las ropas, la postura y la propia fotografía son elementos pensados que simbólicamente pretenden inducir la sospecha en relación a esta persona por parte del usuario.

Cuerpo:

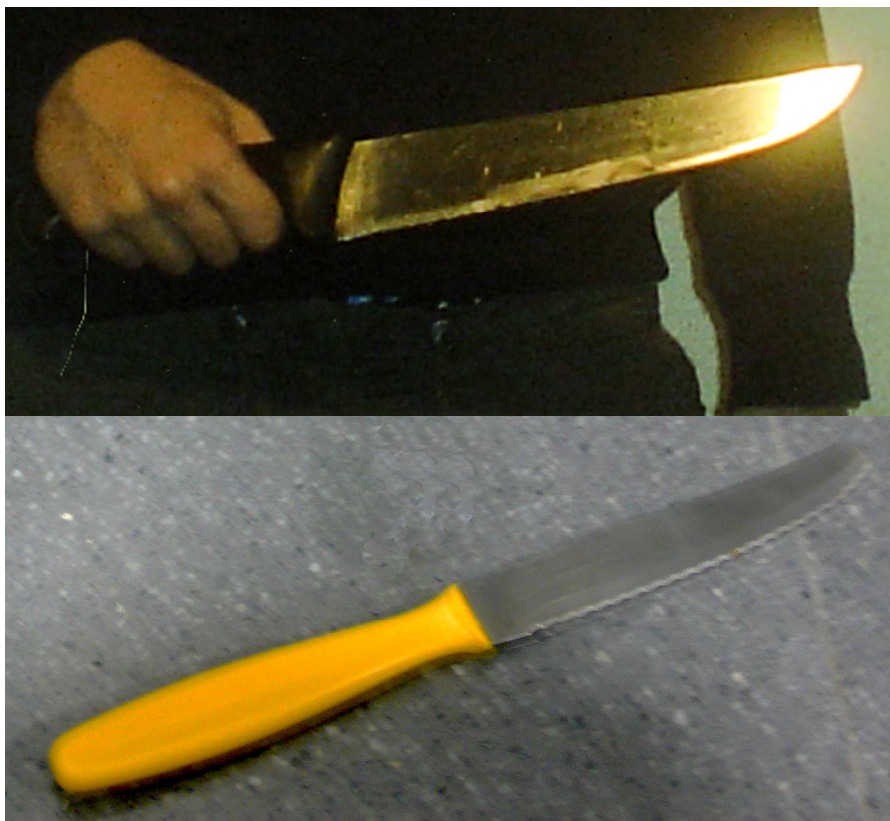
El cuerpo es uno de los elementos fundamentales de esta instalación. El cuerpo virtual es sustituido por el cuerpo real, físico, y con ello recuerda el olvido de lo físico en detrimento de lo que es virtual – la sustitución de la materia por el pixel. A pesar de que resurgen actualmente muchas manifestaciones de retorno a la atención a lo físico, tanto dentro de las ciencias humanitarias como de la espiritualidad, un gran porcentaje de la humanidad continúa y está cada vez más sujeta y condicionada a la virtualidad, principalmente por un proceso esencial a la supervivencia que hoy fue casi totalmente delegado al espacio de las nuevas tecnologías: la comunicación. La comunicación entre individuos y grupos, que antes se procesaba en un espacio esencialmente físico, hoy día se basa esencialmente en medios virtuales – desde el teléfono móvil hasta la internet - y la manipulación a que están sujetos los mensajes enviados es mucho más intensa. Considerando este aspecto vale entonces la pena reafirmar la presencia del cuerpo como medio de comunicación primordial, en detrimento de lo virtual.



En una primera instancia se planteaba un interviniente masculino y una caracterización más exagerada para alcanzar un aspecto agresivo, pero las condiciones de desarrollo del proyecto obligaron a una readaptación.

Cuchillos:

Los cuchillos aparecen en este proyecto como alegoría. Del objeto que puede tener un carácter violento hasta el objeto de uso cotidiano en la cocina, lo que se pretende es hacer a través de él la transposición de lo violento/virtual a lo cotidiano/real. Es el cuchillo entonces el objeto más indicado ya que posee esta doble vertiente y de una forma fácilmente (y comúnmente) identificable – el mismo concepto “cuchillo” puede definir tanto el arma con que nos asalta un delincuente como el objeto que usamos para cortar alimentos.



Sonido:

El sonido en esta intervención es crucial ya que principalmente sirve como alerta al participante escondido respecto a la existencia de un usuario y que debe empezar la acción. Aparte se presenta como un sonido incómodo, en el límite de lo tolerable, que permite resaltar el elemento sorpresa de la instalación a la vez que intensifica la emoción. El sonido es, por excelencia, el sentido del terror, ya que el oído es el que nunca descansa – ni cuando dormimos – y que responde inmediatamente a cualquier señal de peligro aunque este no sea visible. Todos estamos bastante familiarizados con el poder terrorífico que tiene un sonido que no se identifica visualmente en nuestras propias experiencias cotidianas. Dentro de este tema nos gustaría destacar un proyecto experimental que constituye una sorprendente exploración del terror que acompaña al nacimiento de la vida.

De la formación musical denominada Front242, un grupo en el campo de la música de danza experimental – que juega por ejemplo con sonido reciclado de los medios y de la televisión – surge el proyecto JEUX DE MASSACRE – GEOMETRY FOR THE EARS que cuestiona la relación entre la realidad de la muerte y la muerte de la realidad. A través de diferentes medios de expresión, Pascal vernier (artista visual), Harun Farocki (director de cine) y Patrick Codenys (músico) toman un punto de vista crítico en relación a la estrategia de la violencia en masa en nuestra sociedad, desconstruyendo la contradicción a través de la construcción de ensamblajes, collage y paisajes sonoros. Provocan un sentimiento ambiguo de fascinación y repulsa y cuestionan los límites de la tolerancia y la intolerancia, el factual y el virtual, en lo que es nuestra relación simbólica con la muerte y la violencia.

ART & STRATEGY
Daniel Bressanutti - Patrick Codenys
FRONT 242 members

MAC's

GEOMETRY FOR THE EARS

CONCERT SURROUND GRAND-HORNU
26-06 / 21 h

GEOMETRY FOR THE EARS
Une mise en spatialité de l'arène et de l'infrastructure du Mac's au Grand-Hornu par une architecture sonore.
Un défi où oscillateurs, fréquences et pièces musicales se confronteront au silence des pierres du site industriel.

Ce concert est programmé dans le cadre de l'exposition *Jeux de massacre* au Mac's (Pascal Bernier, Patrick Codenys, Harun Farocki) qui sera exceptionnellement ouverte le **26 JUIN JUSQU'À 20H30** (visites commentées gratuites à partir de 18h30)

P.A.F : 10 € (expo + concert)
Réservation souhaitée
Info et réservation : 0032 65 613 852
daniela.sindaco@grand-hornu.be
www.mac-s.be

Logos: Région wallonne, Grand Hornu, MAC's, W, LO PREMIÈRE Restons curieux, Inclusion, Loterie Nationale créateur de chances, JBL, crown, audioXL

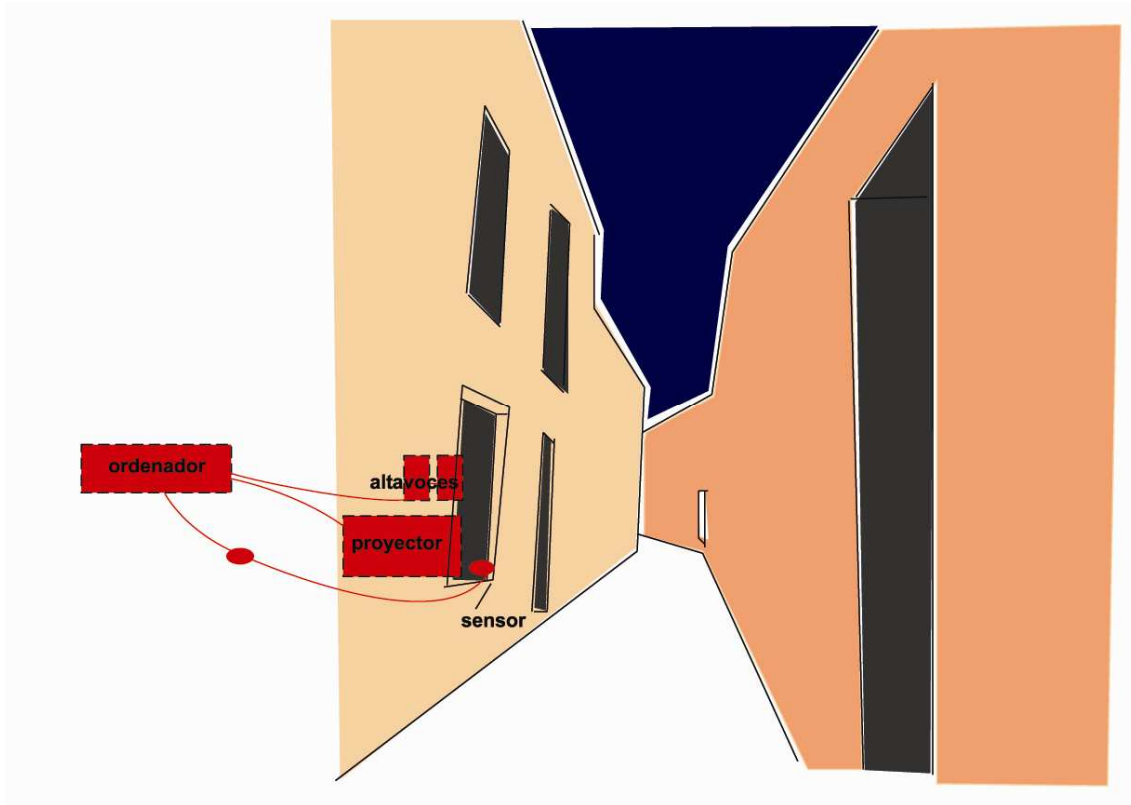
Folleto publicitario de la live performance *Geometry for the Ears*,

MAC's - Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique

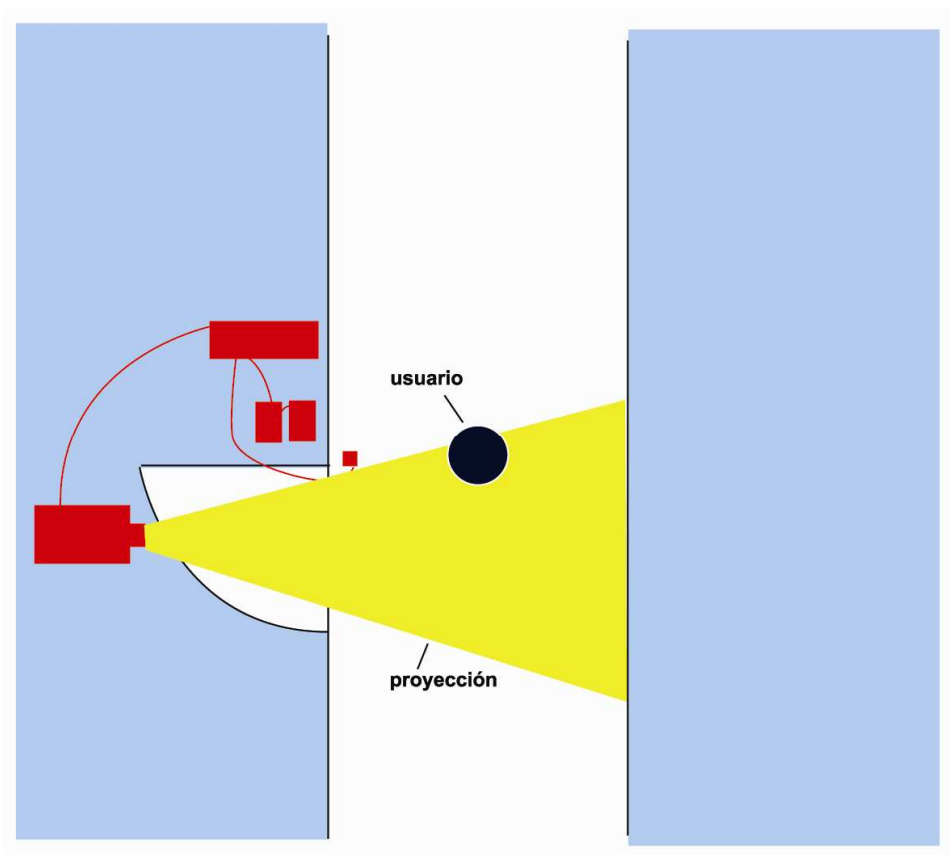
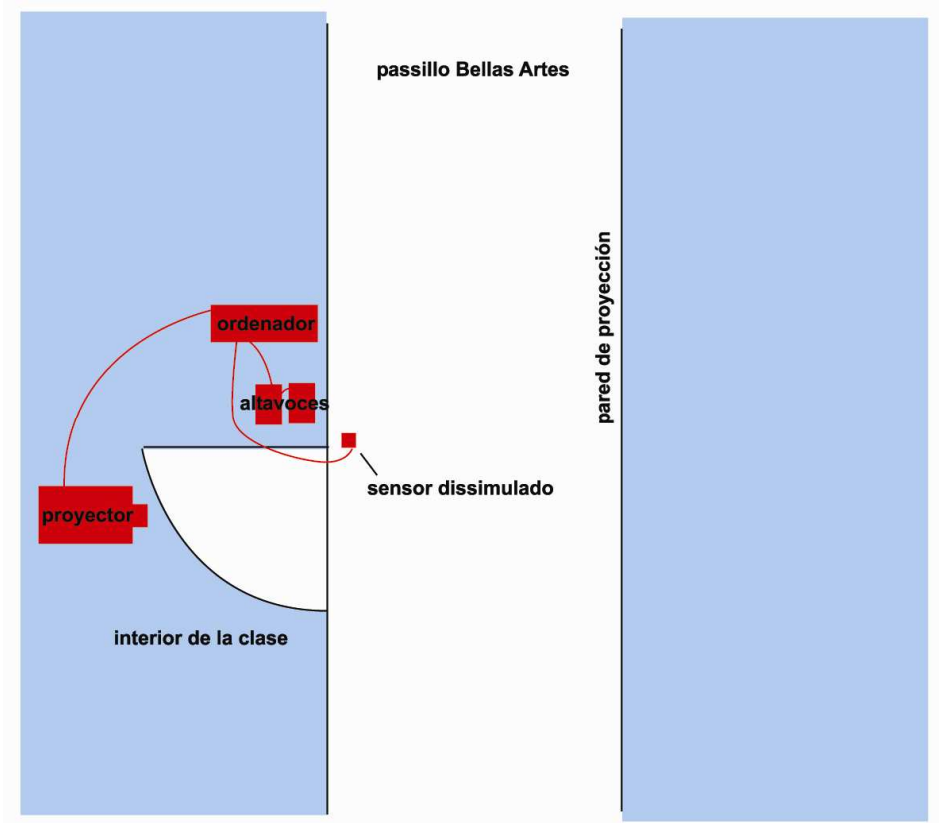
Site du Grand Hornu, Junio de 2009

Planteamiento de las pruebas

Para las pruebas prácticas fue necesario un planteamiento que tuviera en cuenta las dificultades técnicas experimentadas en ensayos anteriores, el material necesario y el contexto de actuación posible.



Boceto para intervención en la vía pública

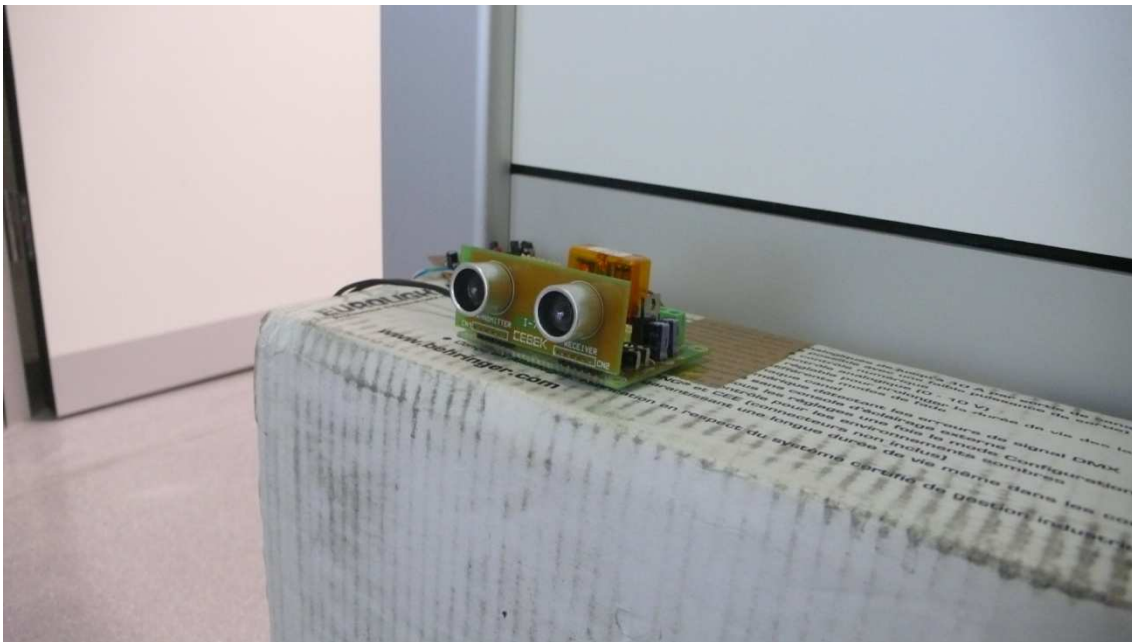


Boceto para intervención en el pasillo de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos

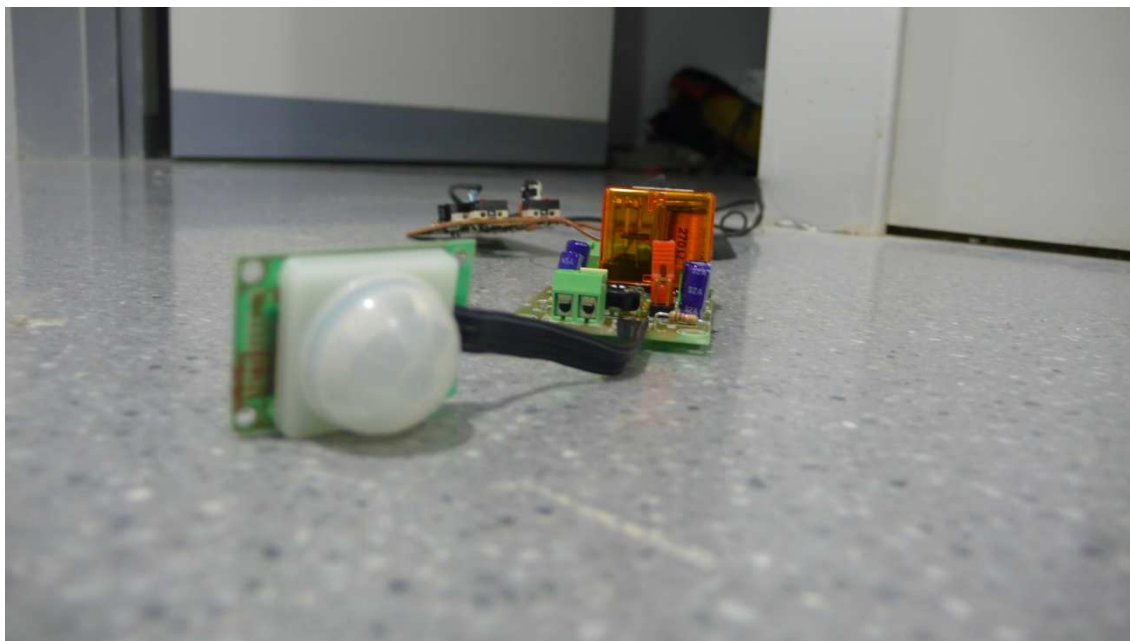
Material necesario:

1. Ordenador – donde están conectados todos los dispositivos y se procesa toda la programación que resulta en la interacción del video proyectado con el paseante.
2. Proyector
3. Altavoces
4. Sensor
5. Ratón hackeado - que permitió la conexión entre el sensor y el ordenador
6. Enchufes a la red eléctrica para el ordenador, sensor, altavoces y proyector.

Después de algunas pruebas con un sensor de ultrasonidos acabó por revelarse más eficaz un sensor de infrarrojos. Ambos son sensores de movimientos y funcionan sin contacto físico.

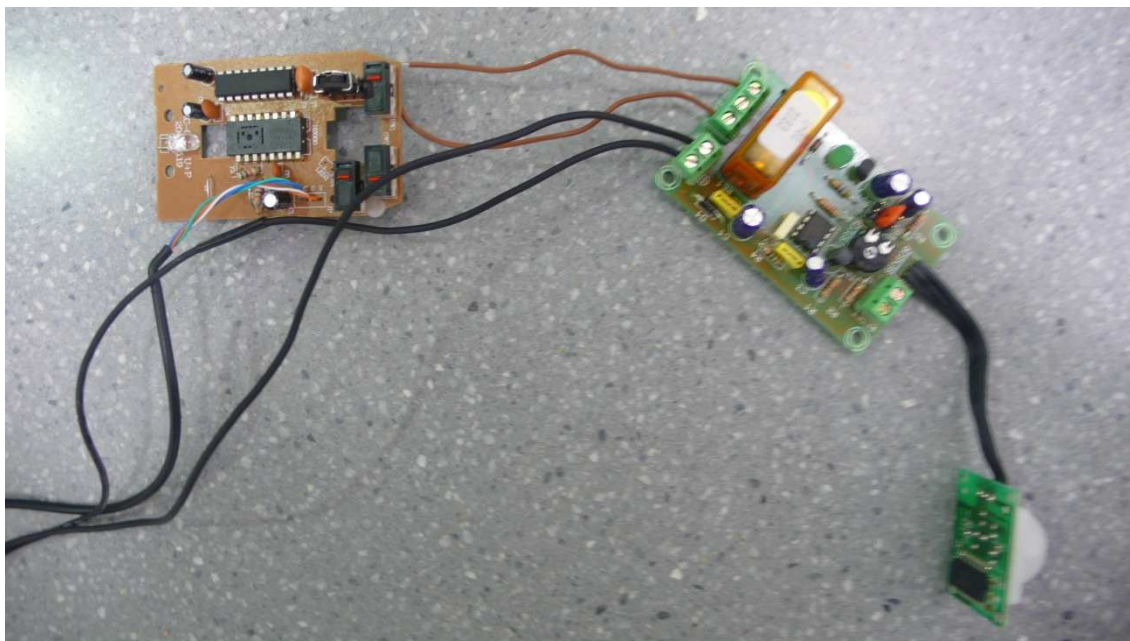


Sensor de ultrasonido



Sensor de infrarrojos

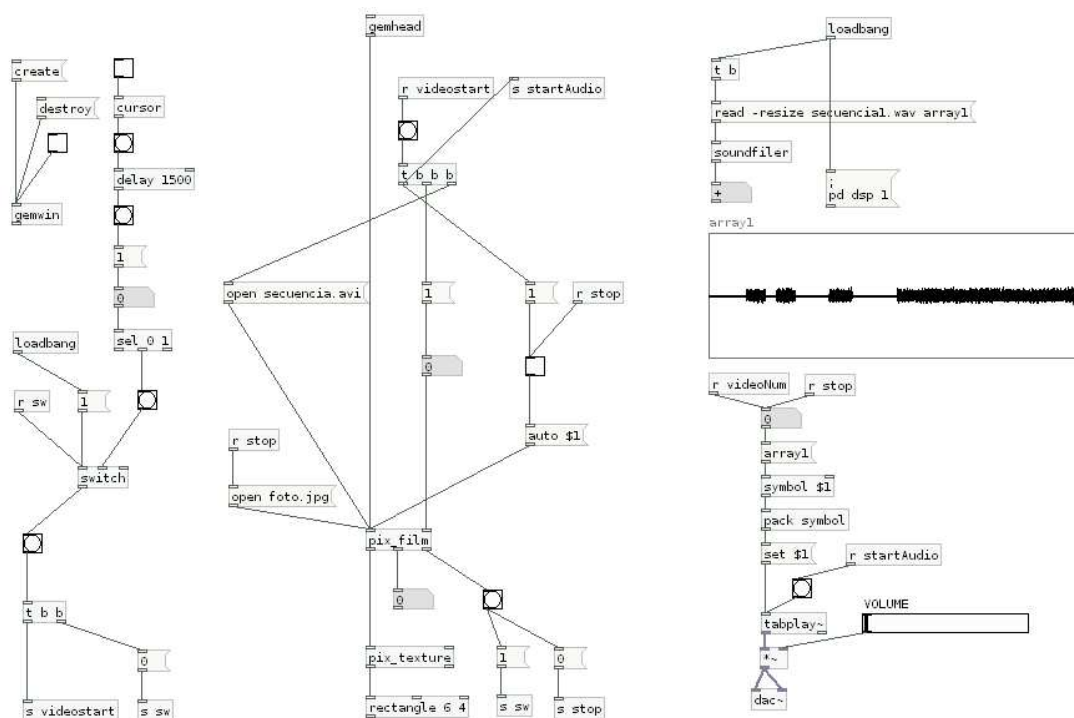
El sensor de ultrasonidos tenía dificultades para reconocer determinados movimientos del usuario, acabando por no resultar en todas las situaciones experimentadas. Por otro lado el sensor de ultrasonidos tenía el inconveniente de captar movimientos en una área bastante grande, pero este problema pudo ser resuelto debido a su correcta ubicación en el espacio y la programación adecuada – que hacía que el módulo de programación solo responderá al primer señal recibido y ignorara los siguientes. Para que estos sensores pudiesen comunicar sus señales al ordenador fue necesario utilizar un ratón hackeado. Esto consiste en abrir el ratón y soldar los dos cables que vienen del sensor a los puntos del ratón que corresponden a la tecla izquierda. Así, cada vez que el sensor enviara una señal, el ordenador lo interpretaría como un “clic” del cursor.



Sensor de infrarrojos conectado al ratón hackeado

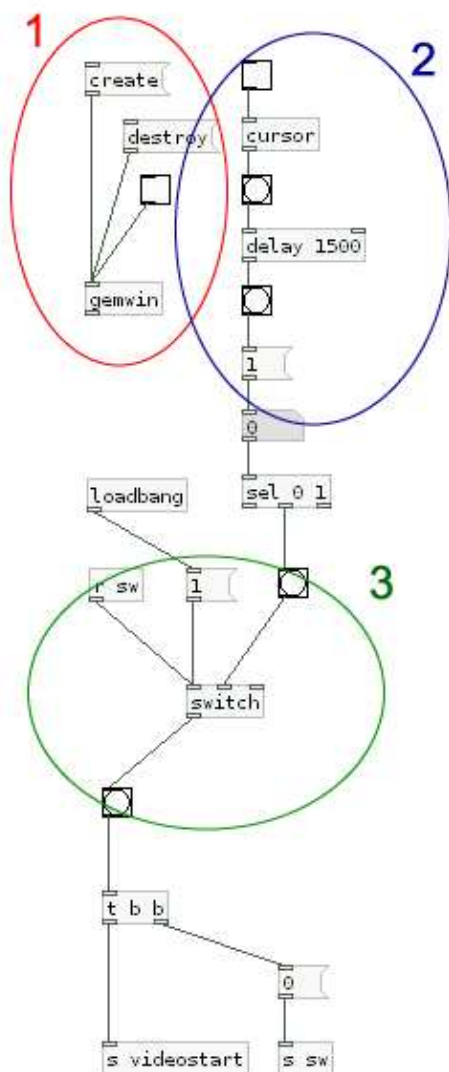
En el ordenador se procesa toda la programación que permite la interacción. Esta **programación** fue hecha utilizando un software libre denominado PD (Pure Data, disponible en <http://puredata.info/>) que a pesar de algunas dificultades al trabajar con entorno Windows es gratuito y sencillo de usar, ya que se basa en un sistema de cajas y conexiones, una lógica más sencilla para programación en el mundo artístico.

Cada conjunto de cajas y conexiones, denominado patch permite determinadas funciones, y todos los patchs en conjunto permiten pasar ordenes de unos a otros culminando en la interacción final que se pretende. Cada caja o objeto tiene inputs y outputs a través de lo cuales se conectan los movimientos pretendidos. En este caso lo necesario sería programar de tal modo que cuando el sensor detectara la presencia/movimiento del observador accionara el video que sería proyectado.



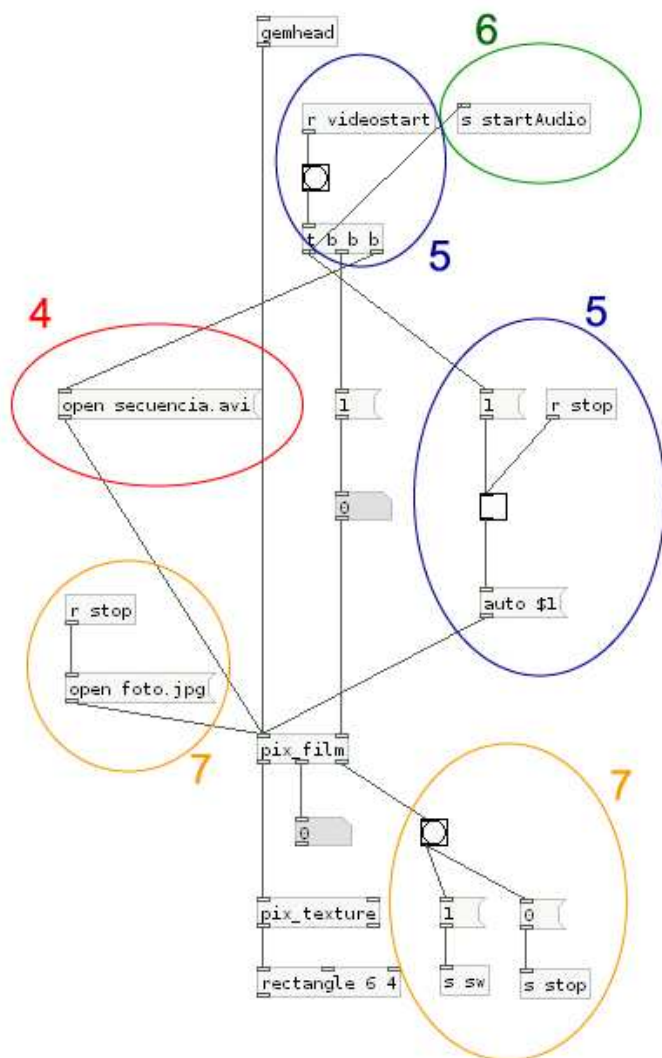
Vista general de todos los patches de programación

En primer lugar había que definir la ventana gemwin, la ventana que permite renderizar a tiempo real los contenidos audiovisuales. (1) Seguidamente había que darle el orden de responder a cada clic del ratón (cursor) y en el caso específico de este ensayo fue necesario darle un delay (retraso) de 1500 milisegundos dada la distancia entre el sensor y la pared de proyección. (2) Seguidamente fue necesario el objeto switch que funcionaba como una puerta, dejando entrar y salir determinadas ordenes. Este objeto es crucial ya que define que el video empezará a la primera orden del ratón y aunque este sea accionado más veces durante la proyección (por las cualidades del propio sensor que puede detectar varias veces el movimiento del usuario) el video no volverá a empezar hasta que la proyección anterior haya totalmente finalizado. Caso contrario, si el sensor fuera accionado varias veces mientras la proyección discurriera el video estaría continuamente volviendo al inicio.(3)

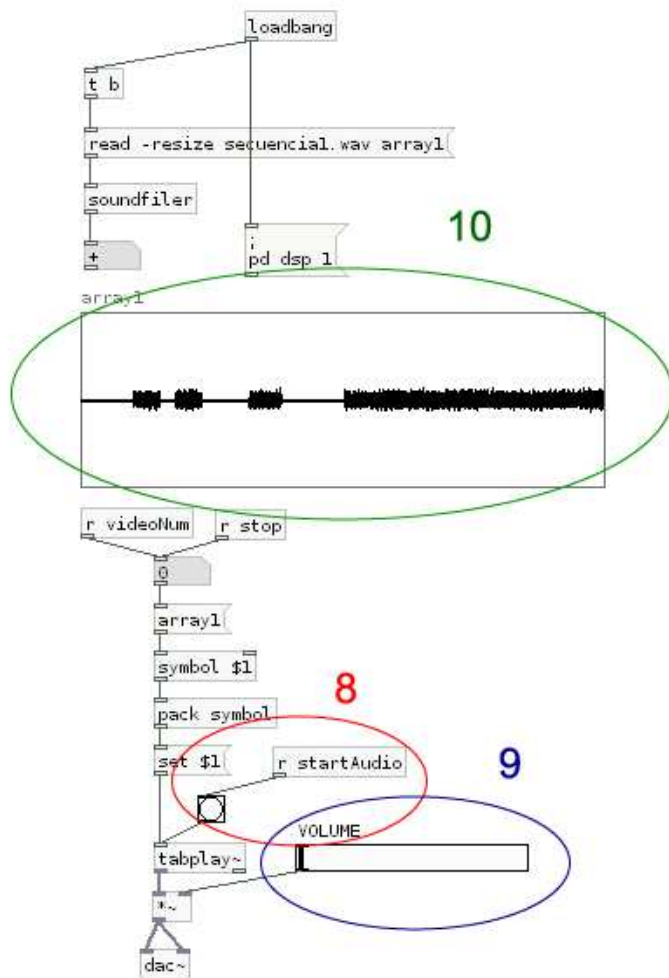


Seguidamente surge el controlador del video, el objeto `pix_film`, que permite cargarlo en el programa (4) y reproducirlo cuando recibe el orden del patch anterior (5), a la vez que da el comando al patch de audio para que empiecen simultáneamente (el programa no concibe videos con audio así que fue necesario montar el audio aparte y certificar que ambos empezarían simultáneamente) (6). Del último output del objeto `pix_film` sale un bang (una orden de on y off) que se acciona en el último frame del video. Así cuando el video llega al final esta orden acciona que el renderizado sea sustituido por una

imagen (foto) negra - que disimularía la luz de la proyección mientras no existiera imagen. (7)



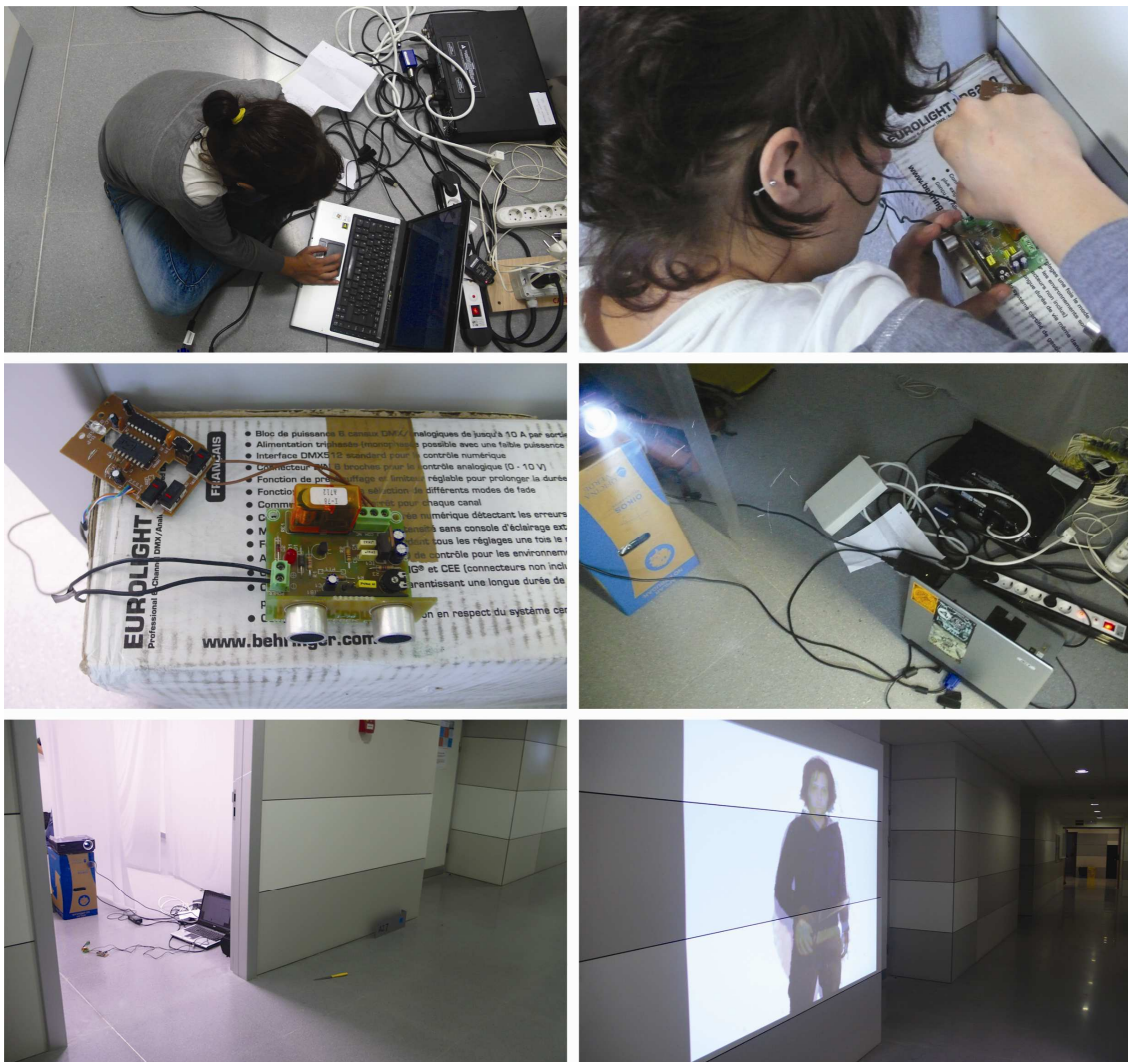
Finalmente el patch de audio, que dada la orden de iniciar la reproducción (8) permite el control del volumen (9) y reproduce el contenido guardado previamente dentro del objeto array (10).



Queda así concluido el patch completo de programación que permite la interacción pretendida.

Registro de las pruebas

Registro fotográfico del montaje:

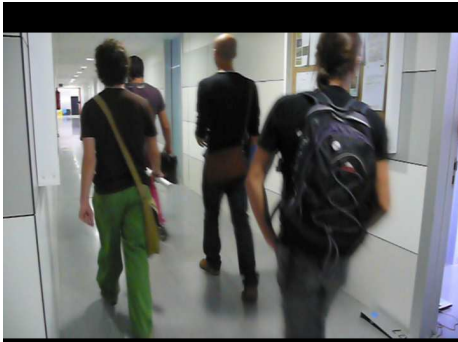


Prueba 1: Primera prueba de ensayo para los componentes técnicos, donde fueron corregidos los errores, cambiados los sensores y de donde fueron sacadas las primeras conclusiones.



Prueba 2: Segunda prueba, aprovechando el flujo de gente que debía asistir a una clase del máster. Para esta prueba fue esencial la colaboración de la profesora del máster María José Pisón que cedió el espacio y colaboró en el buen funcionamiento de la intervención.

Prueba 3: La tercera prueba fue una repetición de la segunda en que fue pedido a los alumnos del máster que repitiesen sus reacciones anteriores para poder documentar en video.



Conclusiones de las pruebas: Las pruebas realizadas no cumplieron con las expectativas iniciales debido principalmente a restricciones temporales que precipitaron las intervenciones, así como las dificultades técnicas surgidas que requirieron la colaboración de otros intervinientes y la constante readaptación. Aún así pudimos extraer conclusiones esenciales, que aunque no constituyen un cambio de forma en el proyecto se presentan como premisas para su adecuada realización en un espacio adecuado (vía pública, contexto urbano, exterior). Así por un lado surge la necesidad de la instalación ser uni-usuario, ya que el flujo de gente que se acercó simultáneamente no provocó el efecto deseado - el primero activa el sensor pero el último no llega a ver la proyección. En el contexto adecuado – una calle poco transitada por la noche – esta condición no se presentaría como un problema. Además quedó reconocida la facilidad de actuación si es conocida la dirección del usuario, por lo que surge la necesidad de la intervención ser unidireccional – solo resultar en uno de los sentidos de la calle. Este hecho, que facilita desde el posicionamiento de los sensores en relación al proyector hasta la ubicación inicial y recogido del interviniente escondido, puede ser aplicada sin prejuicio conceptual, ya que simplemente se trataría de una selección arbitraria del usuario, el que viniera en la dirección pretendida. También de las pruebas surge la necesidad de repensar el acto de aproximación del usuario, al envés de pasar regalándole el objeto desinteresadamente, lo que se probó ser un movimiento demasiado rápido, la interacción deberá ser más demorada, más lenta, e implicar un confronto directo con el sujeto, frente a frente, cuerpo a cuerpo, donde el objeto es regalado directamente de frente sin márgenes para dudar y obligando al usuario, en caso de querer continuar, a tener que contornar el cuerpo. Finalmente queda referir de estos ensayos que aunque el ambiente fuera comprometido – a ninguno de los usuarios le parecía extraño este tipo de intervención dado el espacio en que se encontraban – y que ninguna conclusión definitiva puede ser retirada de sus reacciones, en general la reacción fue un alejamiento desconfiado.

Conclusiones

Queremos considerar de antemano que el presente trabajo permanece abierto, no sólo en la medida en que hemos querido otorgarle un carácter más ensayístico que el de un plan previo y probado metodológicamente, sino también porque dada la contemporaneidad del tema no existe ni probablemente la distancia histórica necesaria para poder establecer conclusiones cerradas menos aún en una época caracterizada por la crisis de la historia como disciplina y en cuanto a su campo semántico, ni siquiera existe una bibliografía que pretenda sobrepasar este carácter experimental, incluso a nivel conceptual. Baste aludir cómo en psicología los tratamientos por crisis de pánico son algo muy reciente y se realizan fundamentalmente dentro de la psicología sistémica reeducando el ojo y consiguiendo que centrar la visión de este en algo concreto eliminando la sobresaturación perceptiva que el pánico causa. No obstante las propias terapias se desarrollan todavía a un nivel experimental. Sin embargo entenderíamos que este trabajo pierde todo su sentido si no fuéramos tampoco capaces de esbozar un primer nivel de conclusiones que es posible extraer dentro de esta provisionalidad y que respondan, cuando menos, a los objetivos que inicialmente nos habíamos marcado. Podríamos concretarlas del siguiente modo:

1.-Este trabajo que partió del principio de estudiar las consecuencias de la constante exposición mediática a imágenes violentas y a la inducción del terror, se ha desarrollado en el sentido de un estudio más profundo sobre la forma como la propia sociedad actual está constituida y su relación con el terror y la persuasión hacia el sentimiento del miedo con vistas al control de los individuos, económicamente, socialmente y políticamente. El miedo nos apareció así como tema central de estudio, centrándose en diversos aspectos, desde el objeto temible que no es identificable hasta el cuestionamiento de la validez de los medios como medios de información, interrogando el propio concepto de verdad y realidad en las sociedades contemporáneas. A pesar de que queda clara la relación entre el terror, los nuevos medios, la sociedad consumista y los sistemas de poder, la densidad de cada tema por sí tornó imposible la extensión a otros aspectos, como el referido concepto de

vigilancia, que podrían haber sido explorados en la misma dirección, pero que entendimos escapaban del ámbito concreto en el que estábamos desarrollando el tema referido.

2.-Desde el propio cuestionamiento de la capacidad del arte para generar respuestas a la situación descrita hemos desembocado en un planteamiento cercano al escepticismo, en la falta de creencia en la capacidad del arte de generar respuestas a esta situación, aliada a la falta de creencia en el posible cambio de la sociedad actual mientras se continúen usando premisas ya utilizadas. En todo caso se trataba más de formular preguntas que de encontrar respuestas satisfactorias y/o gratificantes.

3.-A partir de la conclusión anterior, entendimos que cuando menos la práctica artística era más un cuestionamiento permanente de las condiciones dadas en la realidad y una invitación a reflexionar sobre las mismas, y desde ahí podía resultar en un cuestionamiento permanente del papel de los media y en un análisis de las imágenes e intervenciones de los mismos sobre la realidad y la verdad, siendo ambos elementos productos de la tecnología y los media en las contemporáneas sociedades de la información.

4.-Hemos realizado un doble análisis de referentes: el de aquellos que han trabajado en términos generales sobre el terror, y que tratamos en el análisis conceptual, y el de aquellos que nos iban a servir como pautas positivas y negativas para los ensayos y experimentos de nuestros propios trabajos prácticos.

5.-Desde se presentaron como los principales desafíos teóricos o incluso impedimentos conceptuales a la hora de presentar un proyecto práctico más denso. Los ensayos prácticos quedaron entonces en el ámbito experimental, reconfigurándose continuamente, y sirvieron más como exploración de posibilidades técnicas, antes que pretender con ellos una catarsis social.

6.-Hemos ido mostrando los ensayos a nivel experimental, mezclando la teoría y la práctica y considerando que ambas nunca están cerradas ni son definitivamente concluyentes, sólo en la medida en que suponen una especie de detenimiento momentáneo y parcial.

7.-A pesar de lo expuesto, queda clara tras la lectura y realización de este proyecto, la necesidad individual y colectiva de poseer un sentido crítico frente a los nuevos medios de comunicación, y la alerta mostrada en relación a la exposición continua de imágenes violentas, así como a la “veracidad” de los contenidos informativos.

Nos resta, como sostiene Deleuze, buscar las líneas de fuga en la estructura social y fomentarlas, abrir paso a lo inesperado, devenir revolucionario, producir transformaciones por muy pequeñas que sean. En suma, creer en el mundo, no aquel que nos llega a través de los medios sino en aquel que conocemos localmente y sobre el cual tenemos control. Utilizar los medios, ya que son inevitables, para mejorar ese mundo sin dejarse absorber por ellos, parece ser la actitud más sensata a finales de la primera década del siglo XXI, mientras las constantes mutaciones de los valores y los referentes abarcan una parte cada vez más grande de la población en un proceso continuo de globalización. Una globalización que abre fronteras a la vez que nos aleja unos de otros y nos hace a todos delincuentes.

“Sólo le quedará a Uno (a Uno de Tantos) arrestarse a sí mismo.”⁶⁶

⁶⁶ Duque, F. *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005. Pág.107

Agradecimientos

Este proyecto no hubiera sido posible sin la ayuda de mi tutora Marina Pastor que me acompañó incondicionalmente durante todo el proceso, a quien dedico un especial agradecimiento. Igualmente el apoyo y colaboración de los profesores María José Martínez y Moisés Mañas fueron cruciales para la realización de los ensayos prácticos, así como Dolo Piqueras por sus consejos técnicos y Emmanuel Mazza en la resolución de los aspectos prácticos relacionados con la programación. También quiero dejar un especial agradecimiento a los profesores del primer año Salomé Cuesta, Josepa López Poquet y Francisco Sanmartín y a todos los colegas del máster por su apoyo, especialmente a Laura Rodrigues y Juan Pablo Menezes que colaboraron de forma incondicional en todos los aspectos del proyecto.

Bibliografía

- Baudrillard, J.** *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós. Barcelona, 1984.
- Baudrillard, J.** *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1991
- Baudrillard, J.** *Simulacro y simulación*. En <http://www.decondicionamiento.org> (06-04-09)
- Bauman, Z.** *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Ed. Paidós. Barcelona, 2007.
- Beck, U.** *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Ed. Paidós. Barcelona, 2001
- Calvino, I.** *Seis propuestas para el milenio*. Ediciones Siruela. Madrid, 1989
- Ceberio, M. R. y Watzlawick, P.** *La construcción del universo. Conceptos introductorios y reflexiones sobre epistemología, constructivismo y pensamiento crítico*. Ed. Herder. Barcelona, 1998
- Debord, G.** *La sociedad del espectáculo*. Ed. Naufragio. Santiago de Chile, 1995
- Deleuze, G.** *Conversaciones*. Ed. Pretextos. Valencia, 1996
- Delumeau, J.** *El miedo en occidente*. Ed. Taurus. Madrid, 1989
- Drucker, P.** *The Age of Discontinuity: Guidelines to Our Changing Society*. Ed. Harper & Row. New York, 1969
- Duque, F.** *Terror tras la postmodernidad*. Ed. Abada. Madrid, 2005
- Finkelkraut, A.** *La derrota del pensamiento*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1990
- Foucault, M.** *El orden del discurso*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1999
- Foucault, M.** *Vigilar y castigar*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 2005
- Gonçalvez, L.** *Panic Attack: el extraño invisible invisible que nos habita*. En http://www.clinicabioenergetica.com/recursos/articulos/panico_bio-esquiza.doc (05-05-09)
- Lagrange, H.** *Capitalismo y clases sociales*. Ed. Fontamara, Barcelona, 1977

Leyte, Arturo. *El Arte El Terror y la Muerte*. Madrid: ABADA Editores, S.L., 2006

Martín- Barbero, J. *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria*. En <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/TIEMPOBARBERO.pdf> (03-03-2009)

McLuhan, M. *La aldea global*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1993

Fillmografia

The century of the Self - Director: Adam Curtis. Productor: Adam Curtis, Lucy Kelsall, Stephen Lambert. Guión: Adam Curtis. Distribuido por: BBC Four. Año: 2002. Duración: 240 min (4 episodios). País: Reino Unido.

La naranja mecánica - Título original: *A clockwork orange*. Dirección: Stanley Kubrick. Productora: Warner Bros. Guión: Stanley Kubrick. Distribuido por: Pictures, Hawk Films. Año: 1971. Duración: 136 min. País: Reino Unido, EUA.

Dr. Insolito – Título original: *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Dr. Insolito). Dirección y producción: Stanley Kubrick. Guión: Peter George (novel) - Stanley Kubrick (screenplay). Año: 1964. Duración: 96 min. País: EUA.

Apocalypse Now - Dirección: Francis Ford Coppola. Producción: Francis Ford Coppola, Kim Aubrey, y otros. Guión: John Milius, Francis Ford Coppola. Música: Carmine Coppola, Francis Ford Coppola, Mickey Hart, The Doors, Richard Wagner. Año (original): 1979. Duración: 153 min. País: EUA.

Equilibrium – Director: Kurt Wimmer. Productor: Jan de Bont y Lucas Foster. Guión: Kurt Wimmer. Distribuido por: Dimensión Films. Año: 2002. Duración: 107 min. País: EUA.

1984 – Director: Michael Radford. Productor: Simon Perry. Guión: George Orwell (novel) – Michael Radford (screenplay). Distribuido por: 20th Century Fox/Virgin Films. Año: 1984. Duración: 113 min. País: Reino Unido

The Ring - Dirección: Gore Verbinski. Productor: Walter F. Parkes, Roy Lee, Laurie MacDonald, Michael Macari. Distribuido por: DreamWorks Pictures. Año: 2002. Duración: 115 min. País: EUA, Japón.

Direcciones de Internet

Páginas consultadas entre Septiembre de 2008 y Noviembre de 2009

<http://wikipedia.org>

<http://youtube.com>

<http://www.medienkunstnetz.de/works/shoot/images/1/>

<http://awp.diaart.org/alys/>

<http://www.youtube.com/watch?v=gKwk8Kq8QXA>

<http://www.youtube.com/watch?v=L9WUPvgwer8>

http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html

<http://www.baader-meinhof.com/essays/RichterMoMA.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_Botero

<http://www.kisetsuga.com/wag/wag.htm>

<http://rhizome.org/artbase/2398/fear/>

http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_thumbnail.asp?aid=424588417&qid=424588417&cid=113967&works_of_art=1

http://www.allmoviephoto.com/photo/2001_Apocalypse_Now_Redux_photo.htm
!

<http://www.pijamasurf.com/2009/11/la-interactividad-del-arte-electronico-frente-al-contexto-social-rafael-lozano-hemmer-entrevista/>

<http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/lozano-hemmer/criticalozano.html>

http://phomul.canalblog.com/archives/boltanski_christian/index.html

<http://fxreflects.blogspot.com/2009/01/christian-boltanski-el-caso-1988.html>

http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Boltanski,_Christian,_les_Concessions/1008606

http://theexposureproject.blogspot.com/2009/06/christian-boltanski-au-revoir-les_16.html

<http://www.ideadestroyingmuros.blogspot.com/>

<http://www.ideadestroyingmuros.info/Joomla/>

http://www.mielibro.com/es_libros_detalle.html?Cat=7&Id=4330

<http://mundoquelonio.blogspot.com/2006/11/estrategias-de-manipulacin-de-las.html>

http://www.simenjohan.com/x/2004_2006/index.htm

<http://espacio.postgradofilosofia.cl/wp-content/uploads/2008/05/critica-de-libros-cuaderno-del-seminario-vol-iii-sem-1-2008.pdf>

http://miguelsicart.net/papers/DIGRA_05_Ethics.pdf

http://salonkritik.net/archivo/2006/01/en_busca_del_hu.php

<http://www-en.us.es/fedro/numero8/erotemas.html>

<http://laescaleradecaracol.blogia.com/2007/junio.php>

Programación:

<http://puredata.info/>

<http://en.flossmanuals.net/PureData/GEMVideoMixer>