

LA MIRADA ALTERNATIVA DE ANTONI MUNTADAS

POR
BY ROMÁN GUBERN

Todas las fotografías son cortesía del artista. / All photographs are courtesy of the artist.

THE ALTERNATIVE GAZE OF ANTONI MUNTADAS

LA TV, 1980

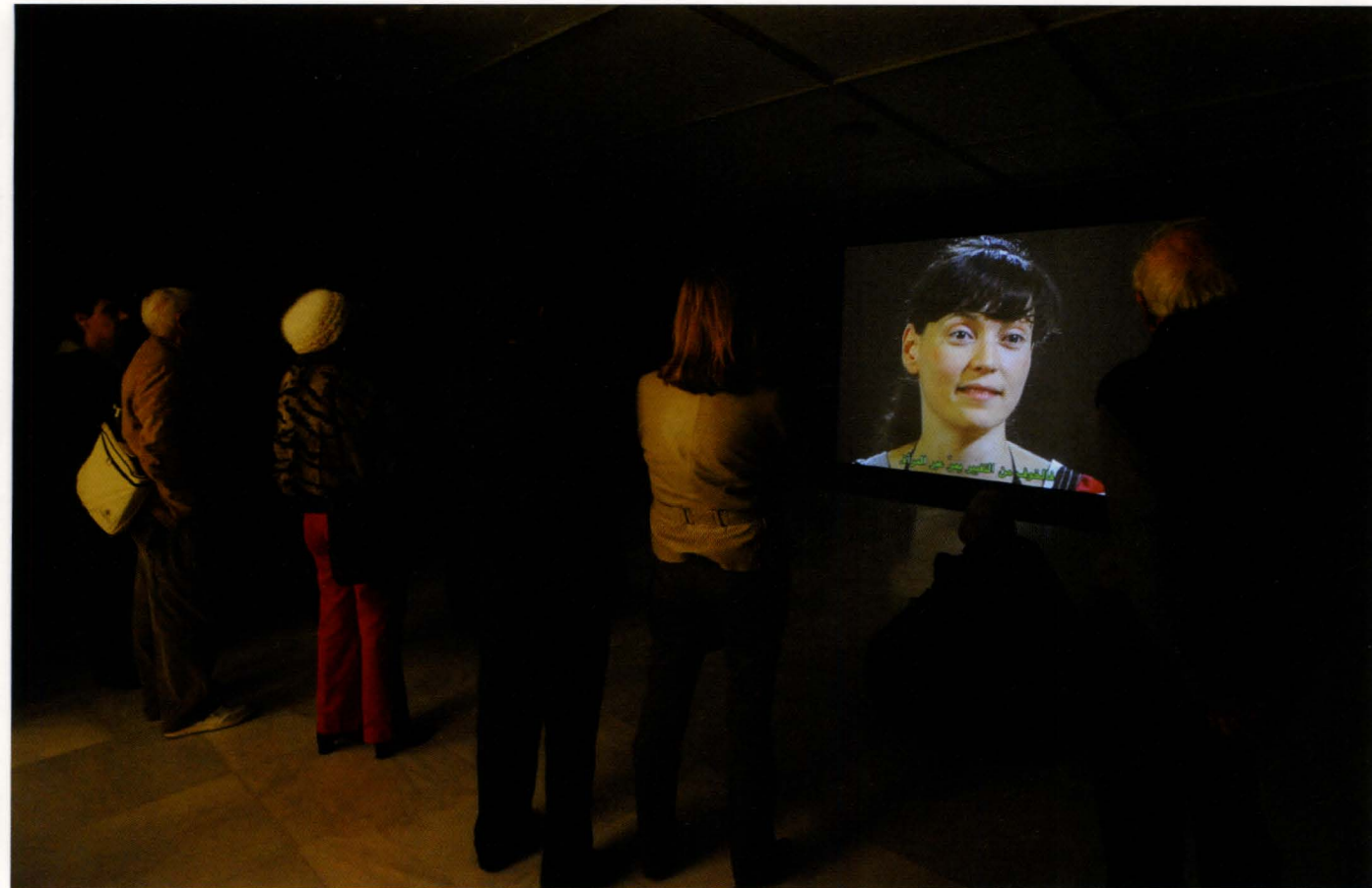
Televisión, diapositivas y sonido
/ TV set, slides and sound
50 x 68.7 x 41.5 cm



El primer trabajo que me mostró Antoni Muntadas en Barcelona, hace ya muchos años, fue *Between the lines*, una indagación muy pertinente acerca de la metamorfosis de un evento de la realidad referencial, en el universo social, convertido o transmutado en realidad mediática. Su trabajo, realizado en 1979, era prácticamente contemporáneo de un libro entonces muy influyente de Gaye Tuchman, titulado *Making News. A Study in the Construction of Reality*¹ y convergía con su análisis, a modo de ilustración práctica de su reflexión teórica acerca de la construcción mediática de la realidad, a través de su sistema de filtros y de mediaciones técnicas y humanas. Por entonces la palabra “manipulación”, violentamente impulsada por el huracán político y crítico desatado desde 1968, se había instalado sólidamente en la jerga semántica en torno a los mecanismos de la comunicación social. La indagación de Muntadas, llevada a cabo con entrevistas a profesionales mediáticos, analizaba el proceso de producción de la noticia –una entrevista al alcalde de Boston Kevin H. White en la sede de una organización de apoyo a minorías-, desde el evento que la generaba a su presentación convertida en cápsula, tras ser reducida y formateada a la condición de relato periodístico listo para ser emitido. *Between the Lines* se alineaba así en las filas del documental reflexivo y, por su condición de propuesta mediática sobre soporte audiovisual, sería preferible calificarlo con el calificativo de autorreflexivo. Pues del mismo modo que el aconteci-

miento sucedido en el mundo referencial y tridimensional se transmutaba en comprimida noticia mediática sobre una superficie plana, la meticulosa indagación de Muntadas a través de testimonios de comunicadores profesionales desembocaba en un *digest* ejemplar de su riguroso proceso de investigación. La conclusión implícita en este trabajo es la de que la función de los medios es la de actuar de mediadores –de ahí su nombre–, no neutrales ni indiferentes, entre un acontecimiento y su conversión en relato-noticia, que es siempre y necesariamente un *constructo* intencional y no inocente. Desde entonces, la reflexión o autorreflexión acerca de los mecanismos de la comunicación mediática se ha consolidado como uno de los ejes centrales más persistentes de la producción audiovisual (y de la reflexión teórica) de Muntadas. En este apartado, su *work in progress* cronológicamente más extenso es *Political Advertisement VII (1952-2008)*, un montaje para videoproyección formado por segmentos de las campañas de propaganda electoral, mostrando a los candidatos políticos transmutados en productos de consumo, y actualizado al ritmo de las sucesivas campañas electorales posteriores a su inicio. Hay que recordar al respecto que la campaña electoral para la presidencia estadounidense que en 1952 enfrentó al general Dwight Eisenhower y a Adlai Stevenson fue la primera de la historia cubierta por la televisión. No obstante, en 1952 la densidad televisiva era todavía baja en Estados Unidos: disponía de 108 estaciones emisoras y





DVD "ON TRASLATION: MIEDO/JAUF", 2007

The first work Antoni Muntadas showed me in Barcelona, many years ago, was *Between the Lines*, a highly topical exploration of the metamorphosis of an actual, real social event into a media event. The work, executed in 1979, was almost contemporary with a book that was very influential at the time, Gale Tuchman's *Making News: A Study in the Construction of Reality*¹, and it converged with its thesis, as a practical illustration of its reality is construed by the media, though systems of filters and technical and human mediations. At the time, the word "manipulation", violently impelled by the political and critical hurricane raging since 1968, had been firmly installed in the current discourse regarding the mechanism of social communications media. Muntadas' probe, conducted by means of interviews with media professionals, examined the process of producing a news item—an interview with Mayor Kevin H. White of Boston in the offices of a minority rights organisation—from the event that generated the item to its presentation in capsule form, after it was reduced and given the format that makes it suitable to be issued. *Between the Lines* thus joined the ranks of reflective documentaries, and, because of its nature as a statement about the media in audiovisual form, it might well be classed as self-reflective. Just as the event occurring in the real, three-dimensional world was transmuted into a compressed media item on a flat surface, Muntadas' meticulous examination via the testimonies of professional communicators made it an exemplary digest of his own rigorous process of investigation. The conclusion

implicit in this work is that the function of the media—as their name indicates—is to operate as mediators, and neither neutral nor indifferent ones, between an event and its conversion into a new story, which is always and necessarily an intentional and non-innocent *construct*. Since then, the reflection or self-reflection upon the mechanisms of media communication has taken its place as one of the most persistent centrepieces of Muntadas' audiovisual output (and his theoretical reflection). In this area, his most extensive work in chronological terms is *Political Advertisement VII* (1952-2008), a video montage made up of segments taken from election campaign messages, showing the candidates transformed into consumer goods, which was updated to include each of the ensuing election campaigns as they took place. It should be recalled that the U.S. presidential elections in 1952, in which General Dwight Eisenhower and Adlai Stevenson faced off, was the first to be covered by television. However, in 1952, the country had only 108 television broadcasting stations, and 18 million receivers. Sixteen states had no television at all². The Republican Party chose as its presidential candidate the man who, according to polls, best projected his image on television, while the democrats made no such appraisal. Consequently, Stevenson lost to Eisenhower: Stevenson's campaign, featuring eloquent speeches, was made for the era of radio, while Eisenhower efficiently marketed his image as a military hero and a venerable American patriarch. When they met

de 18 millones de receptores, con quince estados todavía sin cobertura televisiva². El Partido Republicano nombró candidato presidencial al que, según las encuestas, proyectaba mejor su imagen en televisión, mientras los demócratas no valoraron tal efecto. El resultado fue que Stevenson perdió ante Eisenhower, porque en la era de la televisión hizo una campaña propia de la era de la radio, una campaña de la palabra elocuente, mientras Eisenhower vendía con eficacia su imagen de héroe militar y de venerable patriarca nacional. A raíz de la campaña electoral de 1956, en la que el protagonismo televisivo se incrementó, Stevenson se lamentó declarando: "La idea de que se puedan vender candidatos para las altas investiduras como si fueran cereales para desayuno... es la última indignidad del proceso democrático". La tendencia no haría más que agudizarse y el dinámico y fotogénico John F. Kennedy, que adquirió el carácter de jovial emblema *pop*, derrotó al republicano Richard Nixon gracias a que cuatro debates televisados (en septiembre-octubre de 1960) decidieron a su favor el voto de cuatro millones de electores dudosos. Contemporáneo de Marilyn Monroe, de Andy Warhol y de los Beatles, la puesta en escena corporal y gestual de Kennedy le convirtieron en un emblema publicitario en sintonía con las necesidades emocionales que se patentizaban en el umbral de la década de los *happy sixties*. Desde entonces ha llovido mucho sobre las antenas televisivas y, en el momento de escribir estas líneas,

está fresca en la memoria colectiva la presentación electoral ante las cámaras del candidato afroamericano Barack Obama, de cuerpo tan elástico como el de un bailarín de claqué (*tap-dancing*), vendiendo innovación (étnica pero también gestual y retórica) frente al anciano John McCain, una figura tallada a la medida del cinturón bíblico de Estados Unidos y flanqueado por una ñoña e ignorante candidata a vicepresidenta, Sarah Palin, procedente de una provincia periférica y pueblerina. Campaña, por cierto, en la que por vez primera Internet ha desempeñado una función significativa, en un territorio virtual transitado preferentemente por la población joven, una generación que muchos investigadores ya no dudan en calificar de "post-televisiva". Al apartado de la reflexión/autorreflexión mediática pertenecen bastantes obras de Muntadas. Así, la instalación *La televisión* (1980), que presenta un televisor apagado que refleja en su pantalla diapositivas proyectadas que contienen anuncios de prensa escrita, evidenciando con ello la naturaleza del televisor como mueble (electrodoméstico) y soporte pasivo de información. También hay que añadir a este apartado reflexivo el video de 18 minutos *Watching the Press, Reading Television* (1981), de 18 minutos, que muestra a ambos medios –el periódico y el televisor– como vasos comunicantes, recuperando un recurso de la instalación recién comentada, pues sobre la pantalla de un televisor apagado se proyectan imágenes procedentes de la información y

again in the 1956 campaign, when television was more important, Stevenson complained that "The idea that you can merchandise candidates for high office like breakfast cereal—that you can gather votes like box tops—is, I think, the ultimate indignity to the democratic process." This trend intensified, and the dynamic and photogenic John F. Kennedy, whose visage became a grinning pop culture icon, defeated the Republican Richard Nixon thanks to four television debates (September-October, 1960) that won him the support of four million undecided voters. A contemporary of Marilyn Monroe, Andy Warhol, and the Beatles, Kennedy's body and gestural image turned him into an advertising emblem in tune with the emotional needs that were becoming obvious on the threshold to the "swinging sixties".

A lot of water has run under the television bridge since then, and, at the time of this writing, the collective memory has a fresh image of the presentation before the cameras of the African American candidate Barack Obama, with a body as agile as that of a tap dancer, marking innovation (ethnic, but also gestural and rhetorical) in opposition to the aging John McCain, a figure shaped to the specifications of the U.S. "Bible belt", and flanked by the insipid and ignorant vice-presidential candidate, Sarah Palin, a small-town rustic. It also happened to be the first campaign in which the Internet played a significant part, in a virtual territory preferred by the younger population, a generation that many writers unhesitatingly dub "post-television".

Many of Muntadas' works belong to the reflection/self-reflection media sphere. His 1980 installation *La televisión*, in which images of print advertising are projected on a switched-off television screen, show the nature of television as a piece of household furniture and a passive information medium. Also in this reflective vein was the 18-minute video called *Watching the Press, Reading Television* (1981), which showed the two media—newspaper and television—as communicating vessels, recycling a resource from the installation already mentioned: again, print information and advertising are projected on a switched-off television set. The paradoxical and provocative title of the piece alludes to the common practice of consuming print media at a quick glance, while the home television set is left on for hours at a time with nobody paying much attention, like an electronic background landscape that has been ironically termed "moving wallpaper", as the housewife goes about apathetically performing her domestic tasks. The incisive nature of Muntadas' offerings was corroborated by the sad destiny of his 38-minute video, made in 1989 and entitled *TVE: primer intento* (1989) ["Spanish National Television: A First Attempt"], which was commissioned by the state television broadcaster for inclusion in its edgy and youthful *Metropolis* arts programme. The work, despite being commissioned and paid for by the public channel, was ultimately censored, and has yet to be shown. In it, Muntadas' inquisitive camera explores the inner workings of a television broadcasting operation that started out

la publicidad sobre soportes impresos. El título paradójico y provocativo de la pieza alude al hábito frecuente de consumir la prensa escrita mediante una rápida ojeada, mientras que el televisor doméstico permanece encendido durante horas, sin que nadie le preste atención, un paisaje electrónico de fondo que a veces ha sido calificado irónicamente como *moving wallpaper* (papel de pared dinámico), ante el que circula el ama de casa ejecutando con indiferencia sus tareas domésticas. El carácter incisivo de las propuestas de Muntadas se corroboró con el triste destino de su video de 38 minutos titulado *TVE: primer intento* (1989), un encargo de Televisión Española para ser emitido en su programa *Metrópolis*, espacio muy dinámico y con ribetes vanguardistas emitido por el segundo canal del ente público y con una audiencia predominantemente juvenil. Pero la obra, encargada y pagada por la cadena estatal, fue finalmente censurada por sus responsables y todavía está aguardando su fecha de emisión. La cámara inquisitiva de Muntadas recorre las tripas de una TVE que nació como portavoz de la dictadura franquista (pero también visita sus campos de desechos, con viejas cintas de vídeo convertidas en basura mediática que transporta fragmentos de su pasado audiovisual) y se recrea en su densa familia de grafismos (barras de ajuste, caretas de programas, logos, portadas...). No faltan las estampas de "documental laboral", con los ingenieros y profesionales entregados a su labor

de fabricar y emitir escenificaciones audiovisuales. Se diría que los arcaicos obreros finiseculares de Lumière, en blanco y negro, se han transmutado aquí ante la cámara para ilustrar acerca de las nuevas tareas asignadas por la era de la comunicación electrónica. El colofón de este recorrido por los pasillos del poder audiovisual del Estado fue, muy probablemente, el que determinó su prohibición fulminante. En este broche brillante de clausura se exhibe una sinfonía de las escenas de cierre nocturno, que finiquitaban las emisiones, iniciándose con la efigie en blanco y negro del general Franco y la bandera con el águila imperial que presidió su dictadura. Esta marca política da paso a la transición a la monarquía, ahora en color, primero monarquía preconstitucional (con la misma bandera imperial que en la dictadura) y luego con el cambio de bandera y con Juan Carlos I arropado en densas escenas de vida familiar cotidiana, en una iconografía celebrativa propia de la revista *Hola*. La reiteración machacona de estas escenas, acompañadas siempre por el mismo himno nacional que las unifica -antes y después- en una continuidad melódica, se convirtió en un subrayado ideológico que, siendo objetivo, fue percibido y leído como políticamente ofensivo. El destino de la pieza fue el desván de las obras prohibidas -tan recurrente durante el franquismo-, que tenía su imagen invertida en el descampado con videos abandonados y esparcidos por el suelo, detritus electrónicos y naufragos audiovisuales del pasado.

as a propaganda organ for the Franco dictatorship (though he also visited its dumping grounds, with old video tapes made into media garbage that transports fragments of its audiovisual past) and revels in its dense family of graphic art (test patterns, programme opening sequences, logos, introduction credits, etc). There is no shortage of "labour documentary" footage, portraying engineers and other specialists engaged in their tasks of manufacturing and broadcasting audiovisual scenes. It is as if Lumière's workmen at the end of the 19th century, working in black and white, had been reincarnated here in front of the camera to illustrate the new tasks assigned by the era of electronic communications. The culmination of these tours down the hallways of the state's audiovisual power was very probably what got it summarily prohibited: the brilliant climax shows a symphony of scenes of the late-night closing of the day's broadcast, starting with a black and white picture of General Franco and the Spanish flag with the imperial eagle used during the dictatorship. This political "brand" gave way to the transition to the monarchy, now in colour, first the pre-constitutional monarchy (still with the eagle on the flag), and then with the new flag and King Juan Carlos I shown closely flanked by his family in domestic scenes, resembling the glossy pages of a report in a celebrity gossip magazine. The nightly repetition of these scenes, always to the tune of the national anthem that unified the "before" and "after" in a melodic continuity, became an ideological comment which, though objective, was perceived and

interpreted as something politically offensive. The piece was consigned to the attic where works are stored when they are banned, as happened so often under Franco's rule, the inversion of the picture of the dump where the electronic audiovisual flotsam and jetsam of the past was scattered.

FIRST FLASH-BACK: origins and technology

It all began when the Korean artist Nam June Park, who had worked with electronic music, began to experiment in 1963 with Sony's portable Portapak video camera, aligned with the experiments of the avant-garde on the East Coast of the United States (conceptual art, performances, body-art, etc.). Thus video art was born, which some people called video-video. The etymology of the word (which means "I see" in Latin) connotes a personal and subjective vision, and, indeed, the family of video artists was soon distinguished from that of the filmmakers, although some artists—such as Jean-Luc Godard—worked fluently in both media. A feature that could help make an early distinction would be found in the difference between the spectacle (inherent in the traditional design of the film industry) and audiovisual writing.

In this respect, it may be helpful to acknowledge the seminal and prophetic nature of the book *Expanded Cinema*, by

PRIMER FLASH-BACK: los Orígenes y la Tecnología

Todo empezó cuando el artista coreano Nam June Paik, procedente de la música electrónica, empezó a experimentar en 1963 con la videocámara y grabadora portátil de Sony (*portapak*), en línea con las experiencias de vanguardia que tenían lugar en la costa este de Estados Unidos (arte conceptual, *performances*, *body-art*, etc.). Así nació el video-arte, al que algunos también llamaron video-video. La etimología de *video* (que en latín significa *yo veo*) sugiere ya una visión personalizada o subjetiva y, de hecho, pronto se vertebró una familia de *videastas* distinta de la de los *cinéastas*, lo que no impediría que algunos artistas —como Jean-Luc Godard— transitaran con fluidez entre ambas orillas. Un rasgo que podría contribuir a una primera distinción se hallaría en la distinción entre espectáculo (inherente al diseño tradicional de la industria del cine) y escritura audiovisual.

En este punto es menester reconocer el carácter seminal y profético del libro *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood³, que en 1970 —y a la sombra de la explosión del cine *underground* en Estados Unidos, en variados formatos, y de la emergencia de los nuevos ejercicios de videocreación— legitimó todas las prácticas técnicas de la cultura audiovisual, convirtiéndose en un libro muy influyente en el ámbito

anglosajón, pero que lamentablemente no fue traducido en su momento al español.

De hecho, las características técnicas (y estéticas) que separaban en su origen a la imagen inscrita en película fotoquímica y a la imagen del video analógico eran fundamentalmente las siguientes:

La trama y textura de la imagen electrónica, basada en líneas entrelazadas y de baja resolución.

La posibilidad de controlar fácilmente, y por medios electrónicos, el color de las imágenes, tanto su matiz, como su brillo y su saturación. El tono o matiz alude a la semántica y simbolismo de los colores (frío o cálido, fúnebre o alegre) y la saturación —o pureza— afecta principalmente a los efectos emocionales del color.

La gran versatilidad o manipulabilidad de la imagen electrónica, que incluso puede ser borrada y su soporte regrabado, así como su inmediatez, pues sus resultados se pueden verificar durante el mismo proceso de grabación. El bajo costo de la producción videográfica en comparación con el costo de la cinematográfica, que requiere un soporte caro y un proceso de revelado y positivado en el laboratorio.

Esta epifanía técnica se inscribió también en el proceso de evolución de los espacios escópicos tradicionales de la cultura audiovisual. La contemplación de las películas cinematográficas había transitado a lo largo de más de medio siglo de las barracas de feria a las salas especializadas en centros urbanos, a los lujosos *palaces* que

Gene Youngblood³, which, in 1970—and in the shadow of the explosion of the underground cinema in the United States, in varied formats, and of the emergence of the new creative exercises in the video medium—gave legitimacy to all the technical practices of audiovisual culture, becoming a highly influential book in the English-speaking world, but which unfortunately was not immediately translated into Spanish. Indeed, the technical (and aesthetic) features that separated filmed photochemical images from those captured by analogue video were essentially as follows:

The grain and texture of the electronic image, based on intermingled lines and with low resolution.

The easy electronic control of such aspects as colour—tone, brightness, and saturation, “tone” meaning the semantics and symbolism of colours (cold or warm, funereal or merry), and “saturation”—or purity—having chiefly to do with the emotional effects of the colour.

The great versatility or manipulation possibilities of the electronic image, which can even be erased, and the material reused, along with its immediacy, since the results can be viewed during the process of recording.

The low production cost of video in comparison with work made with film, which is expensive and must be developed and printed in the laboratory.

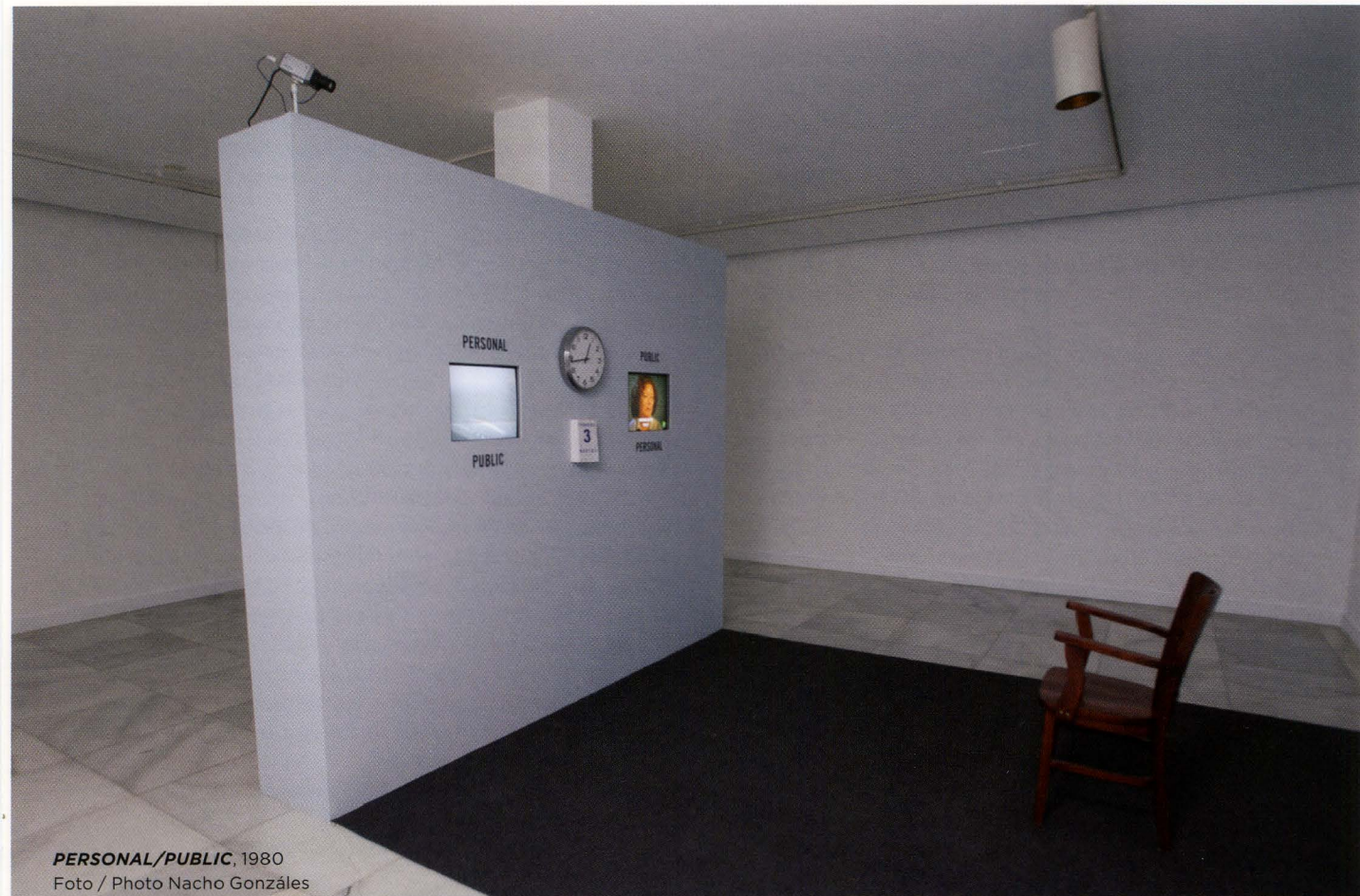
This technical breakthrough also took place within the framework of the evolution of traditional audiovisual viewing spaces. Over more than a half-century, the viewing of conventional films went from fairground stalls to special-

ised screening rooms in city centres, to luxurious *palaces* that were built in major cities starting in the 1920s, to dank basement film clubs for serious aficionados, to the domestic television set, and, ultimately, to the multiplex cinema, with its screens that represent a compromise between the large, traditional movie screens and home television screens—fine for watching an intimate Eric Rohmer film, but not adequate for the full enjoyment of *2001: A Space Odyssey* or *Gladiator*.

Since the inception of the form, video makers opted for a space that was extraterritorial and dissident with respect to the spectacular tradition of the movies, a space that covered a broad framework, ranging from art galleries and museums to computer screens, including those of cell phones, as they evolved into a multi-functional IT terminals. This extraterritorial segregation was entirely consistent with the technical and aesthetic choices made by video makers from the outset, for since the start they had foresworn:

The liturgical and enveloping exhibition space of the cinema, which creates a subordination or authoritarian and quasi-hypnotic dependence in the viewer.

The *impression of reality* (in Christian Metz’s phrase) which lends verisimilitude to the fiction and places suggestible and disarmed viewers in front of a window where they think they see a flow of real events, which appear to belong to an objective and spontaneously generated reality, rather than from the painstaking collective efforts of fiction professionals.



PERSONAL/PUBLIC, 1980

Foto / Photo Nacho González

TVE: PRIMER INTENTO, 1989

Foto / Photo Nacho González



se desarrollaron desde los años veinte en las grandes ciudades, al catacumbístico ghetto cineclubista para cinéfilos iniciados, al mueble televisor doméstico y, más tarde, a las minisalas/multicines, cuyas pantallas nacerían, de hecho, de un compromiso entre las grandes pantallas cinematográficas tradicionales y las pantallas del televisor casero: unas pantallas aceptables para contemplar una película intimista de Eric Rohmer, pero insatisfactorias para gozar plenamente de *2001: A Space Odyssey* o de *Gladiator*.

Los videastas apostaron, desde el inicio de sus prácticas creativas, por un espacio extraterritorial y disidente de la tradición espectacular del cine, que cubriría un amplio marco que iba desde las galerías de arte y los museos hasta las pantallas de ordenadores, pasando por las del teléfono móvil, en su proceso de conversión en un terminal informático polifuncional. Esta segregación extraterritorial era perfectamente coherente con la elección técnico-estética operada por los videastas desde la primera hora, pues habían renunciado desde su origen a:

El espacio de exhibición litúrgico y envolvente del cine, que crea una subordinación o dependencia autoritaria y cuasi-hipnótica en el espectador.

La *impresión de realidad* (Christian Metz *dixit*) que verosimiliza las ficciones y coloca al espectador sugestionado y desarmado ante un ventanal por el que cree atisbar un flujo de acontecimientos auténticos, que parecen proceder de una realidad objetiva y autogenerada espontáneamente,

en lugar de ser un laborioso trabajo colectivo de profesionales de la ficción.

Los géneros tradicionales del cine narrativo-representativo, incluyendo su acatamiento a los códigos y leyes de la narratividad tradicional, que censuran de hecho los procesos de invención.

El proceso de proyección-identificación psicológica del espectador con los personajes de la ficción representada. Los imperativos mitológicos y comerciales del *star-system*. Dicho esto, es innegable que en el vasto territorio moderno de las representaciones audiovisuales, poblado por dialectos y regímenes escópicos muy diferenciados, han existido fenómenos evidentes de interacción, de préstamo, de tangencia y de contaminación. El paisaje cultural posmoderno está poblado por lo que el sociólogo Néstor García Canclini denominó "culturas híbridas" e "intergéneros", un fenómeno que se ha ido asentando de modo cada vez más evidente con la entrada en la posmodernidad. En 1979, en efecto, Jean-François Lyotard publicó su influyente libro *La condición posmoderna*⁴. Paralelamente, y de modo independiente, a finales de esa misma década, Antoni Muntadas desarrolló desde Estados Unidos el concepto de "paisaje mediático" (*media landscape*), que tomaba en cuenta la complejidad de su territorio, de modo convergente con las reflexiones del teórico francés.

La irrupción de las prácticas de videoocreación, sobre todo en Estados Unidos, pero también de modo incipiente en Europa, alumbró nuevos textos de información y de

The traditional genres of the narrative and representational cinema, which induce adherence to the traditional codes and rules of storytelling, and which operate as censors on the processes of invention.

The process whereby viewers project themselves into the characters portrayed and identify themselves with those characters.

The mythological and commercial imperatives of the star system.

That said, it is undeniable that in today's vast territory of audiovisual representations, populated by well-differentiated dialects and exhibition formats, there have existed evident phenomena of interaction, borrowing, tangentiality, and contamination. The post-modern cultural landscape is thronged by what the sociologist Néstor García Canclini termed "hybrid" or "inter-genre" cultures. In 1979, Jean-François Lyotard published his influential book *La condition Postmoderne*⁴ ["The Postmodern Condition"]. In parallel with this, and independently, at the end of the 1970s, from the United States, Antoni Muntadas worked out the concept of the "media landscape", which took cognizance of the complexity of the territory in a way that converged with the French thinker's reflections.

The onset of the practice of video art, especially in the United States, but also increasingly in Europe, spawned new descriptive and reflective texts. In Spain, a milestone in this regard was the publication in 1980 of the pioneering book *En torno al video* ["On video"], to which

Muntadas contributed⁵. The following year, Eugeni Bonet and Manuel Palacio co-curated an important exhibition of Spanish experimental cinema, first in Madrid and later at the Pompidou Centre in Paris, which adhered to the healthily heterodox and all-embracing criteria that Gene Youngblood had set forth a decade earlier in his *Expanded Cinema*.

The next decade was marked by the gradual rise of digital image technology to replace the traditional analogue image. The digital image constituted a reticulated image, which, in a highly sophisticated and automatic manner, extended an old tradition of producing images via analytical-structural methods, such as the art of the mosaic (invented by the Romans to decorate their baths with images that steam would not dissolve, as it did frescoes), the tapestry, the pointillist painting of Seurat, the earliest photogravures, and the images generated by the electronic photo-mosaic of analogue television. Digital images are composed of *pixels* ("picture elements"), luminous dots defined by their position in Cartesian coordinates, by their brightness, and by their colour. The pixel is a *discrete* element (in the Latin sense of *discernere*), i.e. a sign whose value resides solely in its presence or absence, in the binary options 1 and 0, as postulated by Leibniz. Accordingly, the pixel constitutes a unit of information and not a unit of signification. Hence, the digital image is made by a constructive method, via the organisation of pixels on a substrate.

reflexión. En España supuso un hito relevante, en este sentido, la publicación en 1980 del libro pionero *En torno al video*, en el que colaboró Muntadas⁵. Y al año siguiente Eugeni Bonet y Manuel Palacio ejercieron de comisarios de la importante muestra sobre cine experimental español, exhibida primero en Madrid y luego en el Centro Pompidou de París, que seguía los saludables criterios heterodoxos y omnicomprensivos que Gene Youngblood propuso diez años antes en su *Expanded Cinema*.

La década siguiente vino marcada por la progresiva implantación de la tecnología de la imagen digital, en sustitución de la imagen analógica tradicional. La imagen digital constituye una imagen reticular, que prolonga de modo muy sofisticado y automatizado una vieja tradición de imágenes producidas por métodos analítico-estructurales, como el arte del mosaico (inventado en Roma para decorar las termas con imágenes que no se disolvieran con el vapor de agua, como ocurría con los frescos de las paredes), el tapiz, la pintura puntillista de Seurat, las imágenes tramadas del fotograbado primitivo o las imágenes generadas por el fotomosaico electrónico de la televisión analógica. Las imágenes digitales están formadas por pixels (acrónimo de *picture elements*), unos puntos luminosos que se definen por su posición en unas coordenadas cartesianas, por su brillo y por su color. El pixel constituye una unidad discreta (del latín *discernere*), es decir, un signo cuyo valor reside sólo en su presencia o ausencia, en la opción binaria 1 y 0, ya postulada por Leibniz. Por ello el

pixel constituye una unidad de información y no una unidad de significación. Y por ello la imagen digital se forma a partir de un método constructivista, mediante la organización de sus pixels en un soporte.

Hay que añadir inmediatamente que, en ingeniería, lo analógico se define tradicionalmente como continuo y proporcional, como el gráfico de la fiebre de un paciente, como las oscilaciones de la aguja de un voltímetro, o como el recorrido de las agujas de un reloj analógico (que muchos niños actuales ya no saben leer, por su uso habitual de relojes digitales). Mientras que lo digital es numérico, binario y discontinuo. En la Naturaleza coexisten ambos sistemas funcionalmente. En el proceso de la visión humana, por ejemplo, la entrada de la luz en el ojo es procesada por el fotomosaico de la retina, situada en el fondo del ojo y formada por células fotorreceptoras (conos y bastoncillos) –según un modelo digital, que descompone el estímulo en unidades discontinuas– y los impulsos bioeléctricos discontinuos que la retina envía al cerebro a través del nervio óptico son también digitales. Pero el resultado perceptivo y cognitivo final es analógico, pues no vemos el mundo como un sistema de puntos discontinuos, sino como formas compactas. Por lo tanto, en el curso de la evolución la naturaleza ha dotado a la fisiología de la visión con un sistema digital, mientras que a los perceptos y a la psicología de la visión corresponde un modelo analógico. Ambos sistemas son perfectamente funcionales para optimizar sus propios fines.

One must hasten to add that, in the engineering sphere, analogue traditionally denotes something continuous and proportional, like the graph showing a patient's fever, the oscillations of a voltmeter, or the path of the hands of an analogical clock (which many children today are unable to read, having learned to tell the time with digital clocks). In contrast, the digital is numeric, binary, and discontinuous. In nature, both the two forms coexist in functional terms. In our vision, for example, light is processed as a photo mosaic by the retina at the rear of the eye, made up of photoreceptor cells (rods and cones), which operate digitally, capturing the light in discontinuous units, and the discontinuous bioelectrical impulses the retina transmits to the brain through the optic nerve are also digital. But the perceptive and cognitive result is analogue, since we do not see the world as a system of discontinuous dots, but as compact shapes. Thus, in the course of evolution, nature has endowed the physiology of vision with a digital system, while the perceptive and psychological components of vision are analogue. Both systems are perfectly functional for optimising their own purposes.

Unlike the photochemical memory, laid down on the photographic surface (as a latent, still undeveloped image, or as a manifest one), the digital memory belonging to modern information technology is made up of magnetised molecules on a physical substrate. For this reason, it is helpful to recall that the term "memory" is metaphorical, and does

not correspond to the biological memory formed in the synapses of neural circuits, for while the digital memory may be more reliable and stable than the human memory, it is infinitely less versatile.

The digital memory constitutes a significant potential, which, unlike the photographic memory, is neither isomorphic nor mimetic in relation to its viewable subjects, in addition to enjoying autonomy in relation to its physical support, so it can be manipulated without damage or leaving scars on its surface (as indicated by Photoshop-type interventions); whereas, with analogue photography, manipulation leaves scars that are visible through a magnifying glass or microscope, as occurs in radiation photomontages. Digital memory, then, is nourished by unstable and malleable signifiers, a fact that has great advantages for creative artists.

To manipulate images without leaving scars has been the dream of many counterfeiters. The Hungarian painter Elmyr D'Hory, the subject of Orson Welles's splendid documentary *Fake* (1973), who was scarcely able to sell his own work, earned a great deal of money with his near-perfect production of paintings attributed to modern masters. He told Welles that the experts were a blessing for counterfeiters, since when the experts and the market deemed a fake Matisse or Picasso to be genuine, they automatically became genuine. From an ethical standpoint, this was a terrible statement, but it was entirely congruent with the post-modern "age of suspicion".

A diferencia de la memoria fotoquímica, depositada en la superficie fotográfica (como imagen latente –sin revelar-, o como imagen manifiesta), la memoria digital, que es la propia de la tecnología informática, está formada por moléculas magnetizadas en un soporte. Por ello es menester aclarar que el término “memoria” es metafórico en relación con la memoria biológica, asentada en las sinapsis de los circuitos neurales, pues si la memoria informática puede ser más fiel y estable que la memoria humana, es infinitamente menos versátil que ella.

La memoria digital constituye un significante potencial que, a diferencia de la memoria fotográfica, no es isomorfa ni mimética en relación con sus significantes visualizables, además de gozar de autonomía en relación con su soporte físico, por lo que puede manipularse sin dañarla ni dejar cicatrices en su superficie (como demuestran las manipulaciones del *photo-shop*), cosa que no ocurre con la fotografía analógica, que acusa sus manipulaciones con cicatrices visibles con lupa o microscopio, como ocurre en los fotomontajes tradicionales. La memoria digital, en suma, se alimenta de significantes inestables y manipulables, lo que supone grandes ventajas para los creadores.

La ambición de manipular las imágenes sin dejar cicatrices ha sido un sueño de muchos falsificadores. El pintor húngaro Elmyr D’Hory, protagonista del espléndido documental de Orson Welles *Fraude (Fake, 1973)*, que a duras penas conseguía vender su propia obra, ganó mucho dinero

14 ————— **LABORATORIO DE MICROTELEVISIÓN, 2009**
CAAM, Foto / Photo Nacho González

Digital images are of one of three types: (1) those of optical-referential function (such as portraits and documentary images in general); (2) created (via algorithms in computer programs); (3) a mix of the first two. And numbers (2) and (3) can appear as *simulations* (of the real visible world) or as *chimeras* (fantasies not belonging to the real visible world). But one must consider that the perfection of the technology may lead to the creation of chimeras that appear to the viewer to be as real as simulations. As Jean Baudrillard wrote in his book *The Perfect Crime*⁶, computers and digital techniques can be used to commit the perfect crime, since their technical performance can murder reality and replace it, while obliterating all evidence of the crime and the substitution.

It is from the combination of these different types of images that the so-called *hyper-images* arise, *collages* or iconic grafts of different kinds that spawn images of promiscuous substance. To use Pierce’s semiotic terminology, different indicial images may be used (as in the traditional practice of the photomontage), but indicial images may also be juxtaposed with digitally generated images, as in Steven Spielberg’s 1993 film *Jurassic Park*, a self-reflective movie insofar as it relates the difficulties faced by a scientist attempting to create dinosaurs from fossilised DNA, an operation that alludes symbolically to the difficulties faced by Spielberg’s engineers in their attempt to show dinosaurs on the screen that interact with live actors when the dinosaurs only exist in computer memories. (One-third of the

produciendo con gran perfección cuadros falsos atribuidos a pintores modernos. Solía afirmar –y así se lo confesó a Welles- que los expertos constituyen una bendición para los falsificadores, pues cuando los expertos y el mercado consideraban que un falso Matisse o un falso Picasso eran auténticos, automáticamente pasaban a ser auténticos. Una declaración terrible, desde el punto de vista ético, pero muy congruente con la “era de la sospecha” de la posmodernidad.

Las imágenes digitales pueden ser de tres tipos: 1) de función óptico-referencial (como los retratos y las imágenes

documentales en general); 2) de creación (mediante algoritmos contenidos en el programa informático); 3) mixtas. Y las dos últimas pueden comparecer como *simulaciones* (del mundo real visible) o como *quimeras* (o fantasías ajenas al mundo real visible). Pero hay que tener en cuenta que la perfección de la tecnología puede crear quimeras que comparezcan ante el espectador con el aspecto veridiccional de las simulaciones. Como señaló Jean Baudrillard en su libro *El crimen perfecto*⁶, las técnicas informático-digitales pueden cometer el crimen perfecto, pues su eficaz performatividad técnica puede asesinar la realidad y

suplantarla, borrando a la vez las huellas de su crimen y de su suplantación.

De la combinación de estos diferentes tipos de imágenes surgen las llamadas *hiperimágenes*, que son *collages* o injertos icónicos de diferente naturaleza y que producen imágenes de sustancia promiscua. Recurriendo a la terminología semiótica de Peirce, pueden combinarse diferentes imágenes indiciales (como en la práctica tradicional del fotomontaje), pero pueden también juxtaponerse imágenes indiciales con imágenes digitales producidas informáticamente, como ocurrió en *Jurassic Park* (1993), de Steven





Spielberg, película autorreflexiva en la medida que expone las dificultades de un científico para crear dinosaurios a partir de su ADN fosilizado, operación que alude simbólicamente a la dificultad que tuvieron los ingenieros al servicio de Spielberg para hacer nacer en la pantalla unos dinosaurios que sólo existieron en la memoria de un ordenador y hacerles interactuar con actores vivos registrados con técnicas indiciales (un tercio del presupuesto de la película se gastó en la creación y animación de sus dinosaurios virtuales). Y, finalmente, se pueden combinar imágenes digitales no indiciales entre sí, como ocurre con el género que todavía se denomina –de modo anacrónico– “dibujos animados”. Nuestra reflexión sobre la tecnología de la imagen digital nos ha llevado hasta Spielberg y sus usos comerciales en el campo del puro *entertainment*, pero la tecnología digital supuso un terremoto en todos los campos de la creación audiovisual y afectó de pleno, como no podía ser de otro modo, a las prácticas de los videastas del nuevo siglo.

ON TRANSLATION: miedo/fear/jauf

En 2005 Muntadas acometió uno de sus proyectos más ambiciosos y denso en significación política, con su mirada desdoblada entre Tijuana y San Diego, a ambos lados del límite fronterizo que Charles Chaplin satirizó al final de *El peregrino* (*The Pilgrim*, 1922), acosado por el sheriff a un

LA SIESTA/THE NAP/DUTJE, 1995, Videoinstalación

film's budget was spent on the creation and animation of these virtual dinosaurs.) Lastly, one may combine non-indicial digital images together, as occurs with the genre that we still refer to, anachronistically, as “animated cartoons”. Our reflection upon the technology of the digital image has led us to Spielberg and its commercial uses in the sphere of pure entertainment, but digital technology brought a revolution to all fields of audiovisual creation, and it had a major impact, naturally enough, on the work of 21st-century video artists.

ON TRANSLATION: miedo/fear/jauf

In 2005, Muntadas undertook one of his most ambitious and politically charged projects, splitting his gaze between Tijuana and San Diego, on the two sides of the Mexico-U.S. border, at which Charles Chaplin poked fun at the end of his 1922 film *The Pilgrim*, when the main character is being chased by the sheriff on one side of the border and by Mexican bandits on the other. Starting from this moral double vision, Muntadas builds a discourse about the double fear of emigration. For the Mexican, there is the fear of the risks involved in crossing the border without being detected or arrested, or even murdered by a gunshot, along with the fear of embarking on a new working life in a foreign country where he is perceived with hostility and probably

lado y por bandidos mexicanos al otro. A partir de esta diplopía moral construye Muntadas un discurso sobre el doble miedo de la emigración. Para el mexicano, el miedo al riesgo de cruzar el límite sin ser detectado y arrestado, o incluso asesinado por un disparo; así como el miedo a iniciar una nueva vida laboral en un país extraño en el que es percibido con hostilidad y probablemente discriminado, el miedo a ser detenido por indocumentado; para el yanqui, el miedo a la mano de obra extranjera que deteriora, en su opinión, el mercado de trabajo; el miedo xenófobo al distinto que además se percibe como un sujeto inferior en cultura, costumbres y capacidad laboral... Con entrevistas a sujetos de ambos lados de la frontera, imágenes procedentes de programas informativos de la televisión, con mapas y fragmentos de films de ficción tejió Muntadas un discurso incisivo en torno al tema del miedo transfronterizo, es decir, el tema del miedo al otro, al forastero, al distinto, a su amenaza implícita asociada a un estereotipo punitivo... Hasta hace pocos siglos la idea de frontera geopolítica era sumamente borrosa, entre otras razones por la carencia de mapas de precisión. Una frontera era una zona deshabitada entre dos grupos hostiles o competidores, como la que existía en la península ibérica entre dominios musulmanes y cristianos durante la Edad Media, o la que había entre colonos blancos y pieles rojas en Estados Unidos de América a lo largo del siglo XIX. Y aunque los mapas más antiguos conocidos son unas tablillas babilónicas de hace más de tres mil años, el arte y la ciencia de la cartografía

discriminated against, plus the fear of being arrested for having no papers. For the Yankee, there is the fear of the foreign worker who he thinks damages the labour market, fear of the different, especially when perceived as someone inferior in culture, customs, and capacity for work. With interviews with people on both sides of the border, footage taken from television news broadcasts, maps, and fragments of feature films, Muntadas wove an incisive discourse about cross-border fear, i.e. fear of the other, of the stranger, of the different, of the implicit threat associated with a punitive stereotype, etc.

Until a few centuries ago, the idea of the geopolitical border was very blurred, partly because there were few precise maps. A border was an uninhabited territory between hostile or competing groups, like those that separated Moslem and Christian domains on the Iberian Peninsula in the Middle Ages, or those between white settlers and redskins in the United States of America in the 19th century. And, although the oldest maps known are on Babylonian tablets dating back more than three thousand years, the art and science of cartography advanced very slowly in Europe. Maps of the seas were engendered by European exploration of the African and then the American shores. On terra firma, borders often coincided with natural geographical features such as mountains, rivers, and seas. But borders were primarily a historic and political product, arising as a result, more or less stable, of a transaction between two neighbouring expansive trends, which were defended by the



avanzó muy lentamente en Europa. Los mapas marinos fueron impulsados por la expansión naval de los colonizadores europeos hacia las costas africanas y hacia América. Y en tierra firme las fronteras tomaron a veces un pretexto geográfico en los accidentes naturales, tales como montañas, ríos o mares. Pero las fronteras han sido sobre todo un producto histórico y político, nacidas como un resultado, más o menos estable, fruto de una transacción entre dos tendencias expansivas vecinas, que tenían detrás, como apoyo disuasorio, la fuerza de las armas. La soberanía de un país acaba allá donde comienza la soberanía del país vecino, lo que se ha traducido no pocas veces en prolongadas querellas territoriales (entre Rusia y China, entre Francia y Alemania, entre Italia y Austria, etc.).

Sin embargo, el concepto geopolítico de frontera tiene poco que ver con el concepto científico –matemático, físico y astronómico– de límite. En la matemática moderna la noción de límite se ha extendido considerablemente, incluso en los espacios de infinitas dimensiones, como ocurre en el espacio de Hilbert. En el universo geopolítico el límite presupone la soberanía de un estado y se manifiesta a veces en murallas, alambradas, barreras o corrientes marinas, obstáculos custodiados por militares o por policías, no pocas veces auxiliados por el ojo volador de los helicópteros. Es decir, con su blindaje armado la frontera se transmuta en un tabú.

En los años sesenta el ingenioso Marshall McLuhan ideó la expresión “aldea global”, que ha conocido una gran fortuna periodística. Fue una fórmula brillante que estuvo inducida

por la aparición de los satélites geoestacionarios, ya que en aquella época todavía no había nacido la red global de Internet, que McLuhan no llegó a conocer en vida. Sin embargo, muchos comunicólogos han rebatido el sentido profundo de aquella expresión, pues si en las aldeas todo el mundo se comunica con todo el mundo de un modo horizontal, en la “aldea global” mediática los flujos informativos del Norte son hegemónicos e inundan de modo unidireccional al Sur, mientras que el Sur a duras penas puede hacer llegar sus flujos de información al Norte. Esta gravosa asimetría mediática también afecta a la cuestión de las fronteras, pero al revés, pues son los ciudadanos del Sur poco desarrollados los que intentan penetrar en las ciudades ricas del Norte desarrollado. Y no pocas veces lo hacen empujados por las imágenes y golosas informaciones que llegan desde la opulencia norteña.

Y, ante el umbral prohibido, el ciudadano meridional que intenta cruzarlo siente miedo. De eso nos habla el brillante díptico de Antoni Muntadas, que en 2007 se completó con *On Translation: Miedo/Jauf*, realizado para el Centro José Guerrero de la Diputación de Granada. Es, hasta hoy, el último eslabón de la serie *On Translation*, un complejo poliedro temático que Muntadas inició en 1995 y que ya cuenta con más de treinta piezas.

Nuestra reflexión debe comenzar constatando que el miedo es una reacción altamente funcional, saludable y adaptativa, ya que permite al organismo activar sus defensas y reaccionar de un modo autoprotector en situaciones

force of arms. The sovereignty of one country ends where that of its neighbour begins, which has not infrequently led to lengthy territorial disputes, such as those between Russia and China, France and Germany, Italy and Austria, etc. However, the geopolitical notion of the border has little to do with the scientific concept—mathematical, physical, and astronomical—of the limit. In modern mathematics, the notion of the limit has been extended considerably, even into spaces of infinite dimensions, such as Hilbert spaces. In the geopolitical universe, the limit presupposed the sovereignty of a state, as is sometimes expressed in high walls, wire fences, marine barriers, or sea currents, obstacles under the care of military forces or police, often with helicopter surveillance. Thus borders are armoured, and operate as taboos.

In the 1960s, the ingenious Marshall McLuhan coined the concept of the “global village”, which was enthusiastically picked up by journalists. It was a brilliant formulation induced by the advent of geostationary satellites, since, in this period, the global Internet web had not yet been born, and McLuhan died without seeing it. Still, many communications scholars have refuted the deep sense of that expression, since, in villages around the world, everybody communicates with everyone else on a horizontal basis, while, in the “global village” of the media, information flows from the North are hegemonic and flood the South in a single direction, while information flows from the South hardly reach the North at all. This serious media asymmetry

also touches on the issue of borders, but in the opposite sense, for it is the citizens of the less developed South that attempt to enter the rich cities of the developed North, and often do so impelled by the tempting images and appetising information that reaches them from the opulent North. And, facing the forbidden gateway, the citizen of the South that attempts to traverse it feels fear. We are told about this in Muntadas’ brilliant diptych, completed in 2007, entitled *On Translation: Miedo/Jauf*, made for the Centro José Guerrero in Granada. It is the latest instalment in his *On Translation* series, a complex thematic polyhedron that Muntadas began in 1995 and that now comprises more than 30 pieces. Our reflection must begin with the statement that fear is a reaction that is highly functional, healthy, and adaptive, since it enables the body to activate its defences and react in a self-protective way in threatening situations. Consequently, the person who feels no fear is discredited for the great defect of recklessness. In some instances, fear is the product of the impulse that ethnologists term *neophilic* (as opposed to *neophobic*), i.e., the tendency to explore and to embrace novelty and change. And not a few anthropologists have said that the evolutionary processes of humanisation sprang from the neophilic tendencies of our forebears, which led them to abandon the forests and face the risks of the savannah, which in turn determined their upright posture. Today, it can be postulated that the emigrant who is prepared to make a qualitative leap in his quality of life by entering an economically more highly devel-

de amenaza. Y por ello a quien no conoce el miedo se le descalifica por el grave defecto de ser *temerario*. En algunos casos, el miedo es una consecuencia del impulso dominante que los etólogos denominan *neofilico* (opuesto a *neofóbico*), es decir, a la tendencia hacia la exploración, la novedad y el cambio. Y no pocos antropólogos han podido afirmar que el proceso evolutivo de la hominización se basó en la decidida tendencia neofílica de nuestros antepasados, que les hizo abandonar la protección arbórea para adentrarse en los riesgos de la sabana, lo que a su vez determinó su marcha erecta. Hoy es posible postular que el emigrante que aspira a dar un salto cualitativo en su calidad de vida insertándose en una sociedad más desarrollada económicamente está respondiendo también a un impulso neofilico, no carente de riesgos, peligros que explican precisamente su miedo. Cuando este miedo es irresistible y domina enteramente al sujeto, la psiquiatría lo denomina *pánico* (término derivado del terror causado por el dios Pan). Y no son raros tales ataques de pánico en el instante en que el sujeto emigrante (ilegal) afronta el momento culminante de la trasgresión geográfica y política.

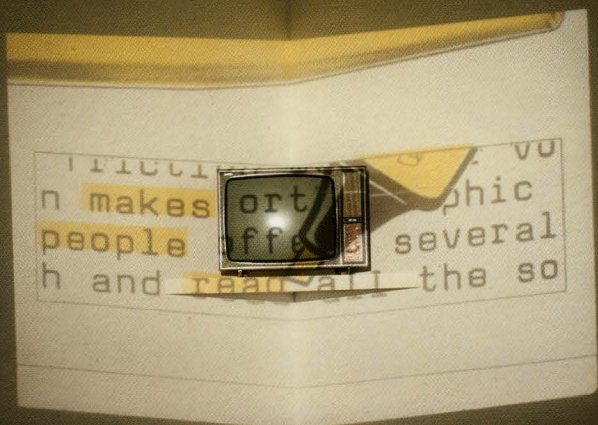
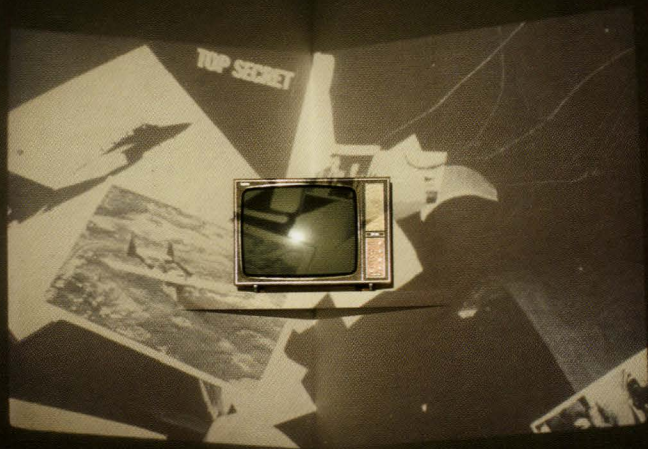
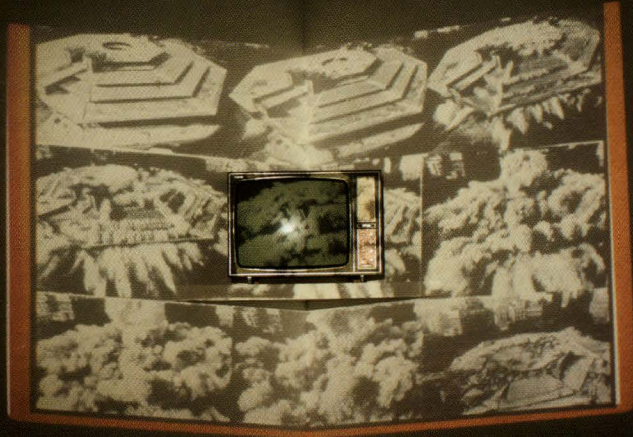
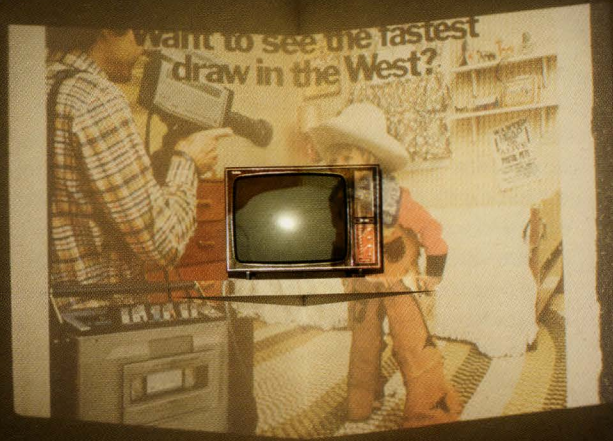
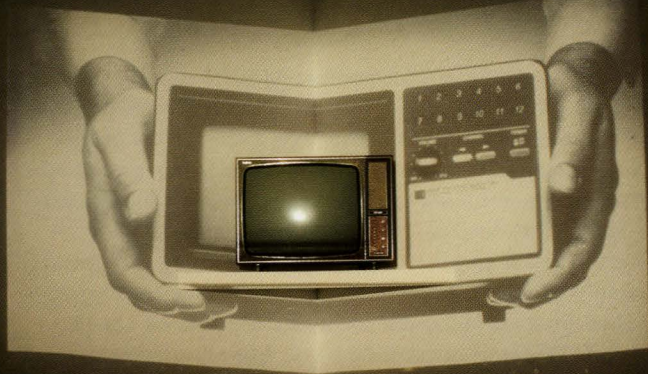
Dos años después de haber realizado su pieza americana sobre el miedo transfronterizo, Muntadas trasladó su experiencia observadora al mismo fenómeno vivido en la frontera entre España y Marruecos, separados por el brazo de mar del

estrecho de Gibraltar. En diciembre de 2006 exploró y registró un abanico de opiniones en la localidad de Tarifa, el morro andaluz que se enfrenta a África. Y en julio de 2007 se trasladó a Tánger, para completar su exploración con el punto de vista de los marroquíes. La distancia geográfica entre ambas ciudades es de catorce kilómetros, lo que equivale a un trayecto de treinta y cinco minutos en ferry, pero la distancia cultural y simbólica entre las dos es la propia de un precipicio enorme. En total, Muntadas entrevistó a treinta personas, que se expresaron en español, árabe, francés e inglés, y la duración de la obra alcanzó los cincuenta y dos minutos. La obra se inicia con las definiciones de miedo según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española y según un diccionario de árabe clásico. Aparentemente, y en el plano conceptual, vienen a decir lo mismo. La definición española dice: "Miedo (del latín *metus*) m. Perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario". Y la definición árabe responde como un eco: "Jauf. Sensación de preocupación que invade a la persona ante un peligro o amenaza, ya sea ante la idea de peligro o la previsión de un infortunio". En este punto, el capital semántico de ambas lenguas y culturas es prácticamente el mismo. Pero la obra transita desde el miedo como abstracción genérica a los miedos muy concretos generados por la aventura migratoria. En efecto, tan corta distancia geo-

MUNTADAS. LA CONSTRUCCIÓN DEL MIEDO Y LA PÉRDIDA DE LO PÚBLICO, 2009

Inauguración / Inauguration, CAAM. Aparecen / With Antoni Muntadas y / and Raquel López. Foto / Photo Nacho González.





gráfica y temporal separa a dos continentes con lenguas, escrituras, religiones, culturas y costumbres muy distintas, tan distintas que resulta ya un tópico señalar que se trata de las puertas de Oriente frente a las de Occidente y es bien sabido que hoy, más que en otras épocas recientes, la identidad occidental se asocia a la negación del islam. Y no es difícil concluir que los medios construyen, más que nadie, el sentimiento de inseguridad individual y colectiva. Estos miedos se manifiestan verbalmente, como prueba de cargo, en las confesiones y reflexiones personales de los testigos encuadrados por la cámara en primer plano, para mejor dramatizar su problemática.

Como en la obra precedente de la misma exploración transfronteriza, *On Translation: Miedo/Jauf* construye su discurso con rostros y con sus voces, pero también con mapas de situación, con estadísticas (“el 77 por ciento de los marroquíes aspiran a emigrar”), con datos reveladores (“las mafias de la droga se reconvierten hacia la emigración clandestina”), representaciones cinematográficas islamofóbicas, procedentes de la España militar y colonial en la que se formó el general Franco (como *Harka*, de Carlos Arévalo), o de las reconstrucciones exóticas de Hollywood y de otros lugares. Las fantasías audiovisuales contribuyen a construir el imaginario colectivo de la dominación. Y no deja de ser una paradoja que el acceso a las antenas parabólicas, anzuelo etéreo de fantasías transnacionales, haya coincidido con el cierre hermético de las fronteras entre el Norte y el Sur, entre la ciudadela de Occidente y la marea de Oriente.

LA TV, 1980, Televisión, diapositivas y sonido / TV set, slides and sound, 50 x 68.7 x 41.5 cm

oped society is also responding to a neophilic impulse, not without risks, precisely the dangers that explain his fear. When this fear is insurmountable and entirely dominates the subject, psychiatrists call it *panic* (a word derived from the terror caused by the god Pan). And panic attacks are not infrequent when the illegal immigrant faces the key moment of his geographical and political transgression. Two years after making his American piece on cross-border fear, Muntadas decided to observe the same phenomenon as experienced on the border between Spain and Morocco, separated by the Straits of Gibraltar. In December, 2006, he explored and recorded a panoply of opinion in the town of Tarifa, where Andalusia juts towards Africa. And in July, 2007, he went to Tangiers to complete his exploration from the Moroccan perspective. In geographical terms, the two localities are 14 kilometres apart, just 35 minutes by ferry, but the cultural and symbolic distance between the two constitutes an enormous chasm. In all, Muntadas interviewed 30 people, who expressed themselves in Spanish, Arabic, French, and English. The work is 52 minutes long. It begins with the definitions of fear in the dictionary prepared by the Royal Academy of the Spanish Language and a dictionary of classical Arabic, respectively. Apparently, and on the conceptual plane, the meaning is the same. The Spanish definition says: “*Miedo* [fear], (from Latin *metus*), masculine. An anguished disturbance of the spirits caused by a real or imaginary risk of harm”. This is echoed by the Arabic definition: “*Jauf* [fear]. The sensation of worry that

On Translation: Miedo/Jauf constituye una radiografía precisa y necesaria de la patología política contemporánea, que en la era de la globalización ha ensanchado la sima que separa a un Norte arrogante de un Sur carencial.

SEGUNDO FLASH-BACK: la coherencia como método

Los psicólogos de la percepción nos han explicado convincentemente que la mirada es siempre intencional e interesada, pero no lo es necesariamente la visión, que es un producto psico-fisiológico de la mirada. Son numerosos los mitos y las leyendas que nos hablan metafóricamente del poder de la mirada. Entre los más famosos figura el de la mirada mortífera de la Medusa, a quien Perseo derrotó mediante su escudo reflectante, de manera que la mirada pérfida de la Medusa se volvió contra ella y la destruyó. En sentido opuesto, la mirada dirigida lentamente de abajo arriba constituye un signo ritual de bendición en las tradiciones del África subsahariana. Y, en la base de la teología cristiana, se halla el principio de la omnisapientia y omnivigencia divina, al punto de formalizarse plásticamente con la imagen de un ojo abierto y sin párpado, inscrito con frecuencia en un triángulo que simboliza la Santísima Trinidad. Es el ojo poderoso que mira hacia todas partes a la vez y al que nada escapa a su mirada.

overtakes a person facing a danger or threat, whether it is the idea of danger or the expectation of misfortune”. On this point, the semantic capital of the two languages and cultures is practically the same. But the work extends from fear as a generic abstraction to the very specific fears engendered by the migratory adventure. In effect, such a short distance of space and time separates two continents with very different languages, alphabets, religions, cultures, and customs, so different that it is a commonplace to point out that this is the gateway between East and West, and it is understood that, today, more than in other periods of the recent past, Western identity is associated with the denial of Islam. And it is not difficult to conclude that the media are, more than anyone else, responsible for constructing the feeling of individual and collective insecurity. These fears are made manifest verbally, like evidence for the prosecution, in the personal confessions and reflections of the witnesses framed in close-up by the camera, the better to dramatise their problems. Just like its predecessor in the same cross-border exploration, *On Translation: Miedo/Jauf* builds a discourse with faces and their voices, but also with maps, statistics (“77% of all Moroccans aspire to emigrate”), with revealing data (“the drug mafias are now switching to clandestine emigration”), Islamophobic film clips reflecting the Spanish military and colonial tradition in which the late dictator General Franco was educated (such as *Harka*, by Carlos Arévalo),

Antoni Muntadas arrancó en 1971 su carrera –como tantos videastas contemporáneos– a partir de la herencia del arte conceptual. Y, vista ahora en su conjunto, su obra, muy copiosa y formalmente diversa, se fundamenta en unos supuestos teóricos muy estables y recurrentes.

La exposición que estamos glosando en este artículo lleva por título *La construcción del miedo y la pérdida de lo público*. Y, en efecto, ofrece una selección de obras muy representativas sobre los “mecanismos invisibles” a través de los que se manipula la información, sobre todo a través de la televisión. Y ahí reaparece la cuestión de la mirada, porque la mirada política contra-hegemónica de Muntadas propone una guerrilla semiótica asentada en su actitud de subjetividad crítica.

Explorador de los sistemas de telecomunicación –y muy especialmente de la televisión–, además de Internet, a Muntadas le interesan sobre todo los “mecanismos invisibles” de la comunicación, al punto de que uno de sus objetivos prioritarios consiste en hacer visible aquello que los medios convierten en invisible, pues con su mirada lo aparentemente irrelevante revela su pregnancia. Y junto a la dualidad visible/invisible, cobran también relieve las dualidades público/privado y realidad/representación mediática, como hemos desvelado en el primer apartado de este artículo.

La exposición que inspira a este artículo, expuesta en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, está formada por una veintena de piezas, además

de un Laboratorio de Micro-Televisión, que se ofrece a la experimentación pública, modelo basado en las experiencias pioneras de televisión local y comunitaria *Cadaqués Canal Local* (1974), un reto mediático en las postrimerías de la dictadura franquista, y *Barcelona Distrito Uno* (1976). Además de las piezas que hemos comentado con algún detalle en páginas precedentes, figuran en la exposición las siguientes obras, enumeradas por orden cronológico: *Emisión/Recepción* (1974), una instalación formada por la doble proyección de dos series de diapositivas enfrentadas: una de ellas exhibiendo imágenes de televisores diversos que emiten programas de TVE de la época; la otra, mostrando la presencia de televisores en lugares públicos, objeto de muy diversos grados de atención.

The Last Ten Minutes II (1977) se presentó por vez primera en Nueva York en 1976 y conoció una segunda versión realizada para la sexta edición de la Documenta de Kassel. Consiste en un tríptico audiovisual en el que se confrontan los diez últimos minutos de la programación televisiva de canales de Moscú, Washington y Kassel, a cuyos mensajes se añaden planos de calles céntricas de dichas ciudades. A pesar de las diferencias geográficas, culturales y políticas –la obra se realizó en plena Guerra Fría– los modelos ofrecidos eran prácticamente los mismos, con sus relojes, sus logos de clausura, sus emblemas, himnos nacionales y banderas.

Liège 12/9/77 (1977) es un video de 18 minutos, patrocinado por el programa *Vidéographie* de la RTBF (Radio-

and the exotic reconstructions made in Hollywood and elsewhere. The audiovisual fantasies contribute to construct the collective imagery of domination. And it remains paradoxical that access to satellite TV antennas, the ethereal lure of transnational fantasies, should coincide with the hermetic sealing of the North-South borders, separating the citadel of the West from the human tides of the East. *On Translation: Miedo/Jauf* is an accurate and necessary x-ray of the contemporary political pathology, which, in the era of globalisation, has widened the abyss separating the arrogant North from the impoverished South.

SECOND FLASH-BACK: coherence as method

Psychologists who study perception have explained to us convincingly that, while the gaze is invariably intentional and purposeful, this is not necessarily true of sight, which is the psycho-physiological product of the gaze. Numerous myths and legends speak to us metaphorically of the power of the gaze. Among the most famous is the story of Medusa, whose gaze was lethal, but whom Perseus destroyed by means of his shield, with which he reflected her perfidious look back to her. In the opposite sense, the gaze that travels slowly from bottom to top is the sign of a ritual blessing in sub-Saharan African traditions. And on the basis of Christian theology, we find in

it the principle of the omniscient and all-seeing deity, formalised in the image of an open, lidless eye, often shown in the triangle representing the Holy Trinity. It is the powerful eye that looks in all directions at once and whose gaze nothing can elude.

In 1971, Antoni Muntadas launched his career—like so many contemporary video artists—from the legacy of conceptual art. And now, viewed as a whole, his copious and formally diverse *oeuvre* stands on highly stable and recurrent theoretical foundations.

The exhibition we are commenting upon in this article is entitled “The Construction of Fear and the Loss of the Public”. And, in effect, it presents a selection of very representative works about the “invisible mechanisms” through which information is manipulated, especially on television. And here we come again to the question of the gaze, because Muntadas’ anti-hegemonic political gaze proposes a semi-otic guerrilla war in its posture of critical subjectivity. As an explorer of telecommunications systems—and especially of television—along with the Internet, Muntadas is concerned, above all, with the “invisible mechanisms” of communication, to the extent that one of his priorities is to restore visibility to what the media render invisible, since, under his gaze, what is apparently irrelevant reveals its power. And alongside the visible/invisible duality, those of public/private and reality/media representation are also brought into sharp relief, as we pointed out at the beginning of this article.

television Belga Francófono), que Muntadas realizó para su emisión televisiva. Refleja el paisaje audiovisual de la época, con el crecimiento ascendente de la televisión por cable y la fluida recepción de los canales de su entorno geográfico, procedentes de Francia, Holanda, Luxemburgo y el Reino Unido, en un país escindido en dos comunidades lingüísticas, cuya convivencia no siempre ha sido plácida. *Personal/Public* (1981) es una instalación formada por dos monitores televisivos, encastrados en un falso muro, y flanqueados por los lemas PERSONAL y PÚBLICO. Entre ambos se sitúa un reloj y un calendario, además de un único asiento. Cuando el espectador se sienta en él, su imagen aparece reproducida en una de las pantallas, cual si fuera un espejo, gracias a un circuito cerrado de televisión; el otro monitor exhibe un canal televisivo aleatorio, creando así una intersección en la que lo personal se transforma en público y la información pública se transforma en personal a través de la interpretación subjetiva.

Media Ecology Ads (1982) es un video monocanal de doce minutos, dividido en tres partes, que presenta una especie de “antianuncios”, concretamente tres spots que combinan una imagen “en tiempo real”, planos secuencia de casi cinco minutos, con un texto electrónico en movimiento. La propuesta, monótona y lenta, trata de subvertir la lógica seductora del discurso televisivo dominante.

Cross-Cultural Television (1987) es un video monocanal de 35 minutos que compila imágenes y voces de corresponsales en programas informativos televisivos de quince países,

cuya variedad y polifonía contrasta agudamente con la uniformidad formal del discurso televisivo.

Warnings (1988) es un video monocanal de cinco minutos que reúne las advertencias de carácter legal que se exhiben al inicio de las cintas de video comercializadas para uso doméstico. Se trata de textos conminativos acerca de las responsabilidades jurídicas de quienes incurran en violación de las leyes de *copyright* que amparan las obras exhibidas. Con la llegada de la era digital, que ha alterado profundamente los sistemas de distribución y difusión de las producciones –asunto que afecta muy directamente a las obras de videoarte–, resulta muy pertinente cuestionar el funcionamiento del marco económico en el que se insertan.

Video is Television? (1989) es un video que fue concebido para un capítulo del programa producido por Televisión Española con el título *El arte del video*, dirigido por José Ramón Pérez Ornia. Destinado inicialmente al capítulo que examinaba las relaciones entre video y televisión, finalmente fue reubicado en la entrega final, dedicada monográficamente al video producido en España. La entrega está pautada por rótulos alusivos insertados periódicamente –como “Video”, “Film”, “Television”, “Fragment”, “Manipulation”, “Context”, “Audience”– y en ella se insertan también, además de imágenes de programas televisivos, fragmentos de películas cinematográficas, como el vampiro interpretado por Bela Lugosi en una vieja cinta de serie B y obras clásicas sobre el video y la televisión, como

The exhibition that inspired this article, at the Centro Atlántico de Arte Moderno in Las Palmas de Gran Canaria, consists of a score of pieces, along with a Micro-Television Laboratory, which is offered for public experimentation, a device based on the pioneering local and community television experiences *Cadaqués Canal Local* (1974), a media challenge mounted in the dying days of the Franco dictatorship, and *Barcelona Distrito Uno* (1976). In addition to the pieces which we have examined in some detail in these pages, the following works were shown, presented in chronological order: *Emisión/Recepción* [“Broadcast/Reception”] (1974), an installation formed by the confrontation of two slide shows: one with images taken from Spanish national television at that time, and the other showing television sets in public places, being watched or ignored.

The Last Ten Minutes II (1977) was first shown in New York in 1976 and a second version was made for the 6th Documenta show in Kassel. It consists of an audiovisual triptych showing the last ten minutes of television programming in Moscow, Washington, and Kassel, adding maps of each city to the messages. Despite the geographical, cultural and political differences—the work was produced in the midst of the Cold War—the devices used were nearly the same, with clock faces, logotypes, national anthems, and flags.

Liège 12/9/77 (1977) is an 18-minute video commissioned by the *Vidéographie* programme on RTBF

(the French-speaking national Belgian television station). It reflects the audiovisual landscape of the era, as cable television was growing in importance and signals from France, the Netherlands, Luxembourg, and the United Kingdom were now reaching this country comprising two language communities whose co-existence has not always been peaceful.

Personal/Public (1981) is an installation made up of two television monitors built into a fake wall and labelled PERSONAL and PUBLIC. Between them are a clock and a calendar, along with a single seat. When a viewer sits in it, his image appears on one of the television screens, as if it were a mirror, thanks to CCTV. The other monitor shows a random television channel, thus creating an intersection in which the personal becomes public, and public information becomes personal via subjective interpretation.

Media Ecology Ads (1982) is a 12-minute, single-channel video in three parts, which delivers a sort of “anti-commercial”, consisting of three spots that combine an image in “real time”, in sequences lasting nearly five minutes, with moving electronic text. Monotonous and slow, the piece attempts to subvert the seductive logic of the dominant television discourse.

Cross-Cultural Television (1987) is a 25-minute, single-channel video, made up of images and voices of television news correspondents from 15 countries, whose variety and polyphony contrast sharply with the formal uniformity of television discourse.

Un mundo implacable (*Network*, 1976) de Sidney Lumet y *Videodrome* (1982) de David Cronenberg.

Portrait (1995) consiste en una videoproyección y su origen remite a las entrevistas efectuadas por Muntadas para el proyecto *Marseille: Mythes et Stéréotypes*, que focaliza su interés en la gestualidad de las manos del entrevistado, que gracias al efecto de *ralentí* convierte a su movimiento en una coreografía hipnótica.

Portraits (1995) propone once serigrafías sobre papel, a modo de galería de retratos procedentes de fuentes mediáticas y provistos todos de sus respectivos micrófonos, de modo que su condición de arquetipo priva sobre el de personalidad.

La siesta (1995) es una videoinstalación producida a raíz de una invitación de la Fundación Joris Ivens de Amsterdam y contiene fragmentos de los documentales que realizó este cineasta militante, tanto en su etapa experimental y vanguardista como en la de su posterior activismo político revolucionario. Su hilo conductor es una siesta, expresada por el brazo del durmiente que cuelga del lateral de una butaca, mientras su puño cerrado adquiere una inequívoca significación política.

Esta somera enumeración permite comprobar que la obra ya extensa de Antoni Muntadas, surgida en la década posterior al torbellino político-cultural de 1968, configura en la actualidad un poliedro reflexivo de estimulantes miradas inquisitivas, con frecuencia con más preguntas que respuestas, acerca del abigarrado paisaje mediático de nuestra cultura electrónica contemporánea.

Bibliografía y notas

- 1 The Free Press, A Division of Macmillan Publishing Co., Inc., Nueva York, 1978. Traducción española: *La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1983.
- 2 Edwin W. Chester, *Radio, Television and American Politics*, Sheed and Ward, Nueva York, 1969, p. 78 y 98.
- 3 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, E. P. Dutton and Co., Nueva York, 1970.
- 4 Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1979.
- 5 Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Mercader y Antoni Muntadas, *En torno al video*, Editorial Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1980.
- 6 Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Galilée, Paris, 1995.

Warnings (1988) is a 5-minute, single-channel video, consisting of the legal warnings that appear at the beginning of commercial video tapes for domestic use. These texts warn of the consequences of infringing on copyright laws protecting the works shown. With the advent of the digital age, which has profoundly altered the distribution and dissemination of such productions—a business that very directly affects video artworks—it is very pertinent to question the economic framework that encompasses them.

Video is Television? (1989) is a video conceived for a chapter of the Spanish national television programme *El arte del video* ["The Art of Video"], directed by José Ramón Pérez Ornia. Initially intended for the instalment on relations between video and television, it was finally broadcast in the last instalment in the series, focusing on video produced in Spain. Appearing sporadically are text legends that say "Video", "Film", "Television", "Fragment", "Manipulation", "Context", and "Audience", along with images taken from television programmes, fragments of feature films, such as the vampire played by Bela Lugosi in an old B movie, and classics dealing with video and television such as Sidney Lumet's *Network* (1976) and David Cronenberg's *Videodrome* (1982).

Portrait (1995) is a video projection originating in the interviews conducted by Muntadas for his project *Marseille: Mythes et Stéréotypes* ["Marseilles: Myths and Stereotypes"], highlighting his interest in the hand gestures of the interview subjects, using slow motion to turn the movements into a hypnotic choreography.

Portraits (1995) consists of 11 silk-screen prints on paper, resembling a portrait gallery taken from media

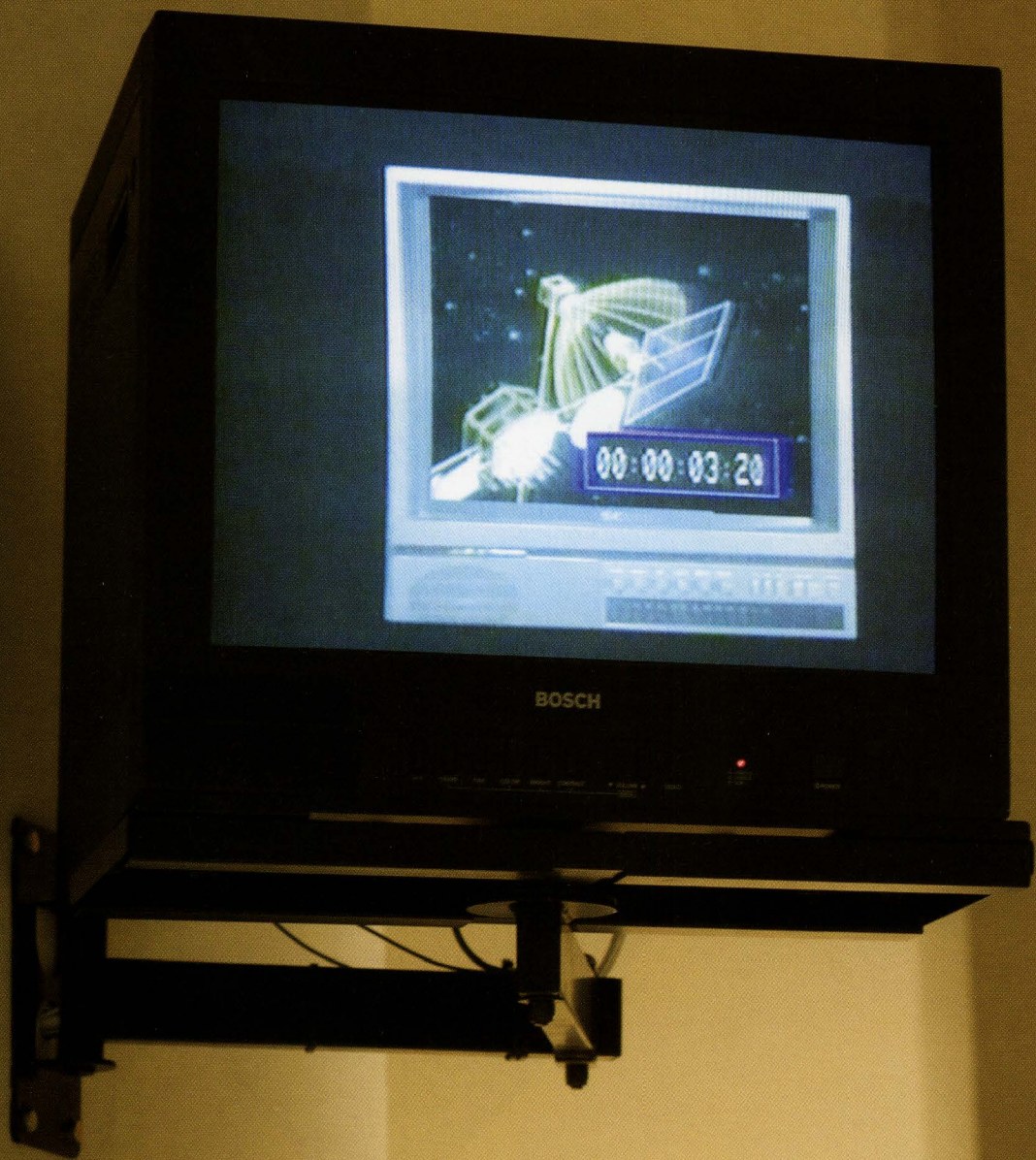
sources, each one endowed with microphone, so that their archetypal nature dominates over their individual personalities.

La siesta (1995) is a video installation made at the invitation of the Joris Ivens Foundation in Amsterdam, containing fragments from documentations that the militant filmmaker Ivens made both in his experimental and avant-garde period and later, when he was a revolutionary political activist. The guiding thread is a siesta, expressed by the arm of the sleeping man that hangs from the side of an armchair, while his fist attains an unequivocal political signification.

This brief enumeration suffices to verify that the now extensive work of Antoni Muntadas, executed in the decade following the political-cultural whirlwind of 1968, now configures a reflective polyhedron of stimulating inquisitive gazes, often with more questions than answers, about the motley media landscape of our contemporary electronic culture.

Notes and Bibliography

- 1 The Free Press, A Division of Macmillan Publishing Co., Inc., New York, 1978.
- 2 Edwin W. Chester, *Radio, Television and American Politics*, Sheed and Ward, New York, 1969, pp. 78 and 98.
- 3 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, E. P. Dutton and Co., New York, 1970.
- 4 Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1979.
- 5 Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Mercader and Antoni Muntadas, in *En torno al video*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1980.
- 6 Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Galilée, Paris, 1995.



DVD. NTSC. WARNINGS., 1988