

Marcelo Expósito

Transcripción de la conferencia impartida en la jornada "Participación y democratización de las prácticas audiovisuales a partir de las nuevas tecnologías", en el congreso *Estéticas y narrativas en el audiovisual colombiano*, Semana del Cine Colombiano, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 24 de octubre de 2008. Quedo agradecido por la invitación y por su amabilidad y ayuda a Cira Inés Mora Forero.

A la hora de afrontar el tema que se me propuso para este encuentro —la relación entre las prácticas (artísticas, comunicativas) audiovisuales y las transformaciones sociales—, originalmente me planteé preparar una intervención con un carácter más teórico o crítico-historiográfico, que ofreciese un apretado repaso de lo que podrían ser algunas líneas maestras de las relaciones entre prácticas artísticas, cinematográficas y comunicativas, en vinculación con las transformaciones sociales que les son contemporáneas. Pero dado que, pensado el asunto en términos tan generales y especulativos, resultaría sin duda inabarcable, lo que voy a hacer finalmente es circunscribirme al marco de la tradición de la que yo provengo, que es la tradición de las vanguardias críticas, estéticas y cinematográficas europeas —entendiendo este ámbito de "lo europeo" de una manera muy flexible— que se desarrollaron desde el inicio del siglo pasado. Esta decisión viene dada también por el hecho de que me gustaría situarme en el extremo opuesto de declarar algún tipo de "deber ser" de esas relaciones y articulaciones entre las prácticas audiovisuales y la transformación social, para pasar a proponer un método de reflexión más bien inductivo —si queremos denominarlo así— que extraerá algunas conclusiones a partir del análisis de un racimo articulado o de un diagrama de cosas vistas.

Comenzaré por tanto retomando algunos hilos de la tradición de las vanguardias plásticas y cinematográficas que se desarrollaron a partir de la década de los años veinte, y de las teorías críticas y estéticas que fueron inauguradas fundamentalmente por la irrupción de las hipótesis benjaminianas en la Alemania de la década de 1930. La pregunta de la que debemos partir es cómo se configura un territorio en el que confluyen la actividad artística, la práctica cinematográfica y la teoría crítica, mediante un tipo de convergencia que puede dar lugar a prácticas que sean funcionales a la realización de una política de transformación de la sociedad.

Dado que en este tipo de asuntos suele ser útil comenzar releendo las sagradas escrituras, voy a arrancar con dos o tres referentes que forman parte de mi modesta biblia laica. El primero es el texto de Bertolt Brecht *La radiodifusión como medio de comunicación* (1932). Se trata de un texto singular porque piensa muy temprano en la utilización "estética" y al mismo tiempo política de los medios de comunicación de masas, de la radio en particular, y porque además fue escrito por un autor que procede del campo teatral, una tradición altocultural que en principio parecería alejada del

dominio de la cultura popular y la comunicación de masas; no obstante, es necesario tener en cuenta que las teorías de Brecht a las que me voy a referir deben ser comprendidas como fruto de la radicalización política que atravesaron las prácticas teatrales en el continente europeo durante los años veinte y treinta —sobre todo después de la revolución bolchevique de 1917— desde la Unión Soviética hasta Francia, pasando por Alemania.

La dicotomía que Brecht planteaba entre *renovación e innovación* del aparato de comunicación, con un lenguaje todavía, si queremos denominarlo así, muy primitivo, le servía para sostener que los aparatos de la comunicación de masas necesitaban, para reproducirse, la incorporación de elementos que él llamaba de "renovación": ligeros cambios que no los hicieran variar estructuralmente, sino que sirvieran para ser actualizados mientras se preservaba el control político y económico que la clases dominantes ejercían sobre esos aparatos de comunicación. Brecht, en definitiva, consideraba la radio, en tanto medio de comunicación, como parte del conjunto del modo de producción industrial capitalista, como parte estructural de esas formas de producción hegemónicas por la burguesía. Brecht venía a sostener que el objetivo político de los artistas y de los comunicadores revolucionarios, en lo que respecta a los medios masivos de comunicación, debía consistir en hacer avanzar lo que en un lenguaje tentativo, todavía algo tosco y muy poco materialista sin duda, él llamaba "innovaciones". Pensaba que lo verdaderamente transformador no era introducir contenidos nuevos en un medio de comunicación, pongamos por caso; sino literalmente innovar en el *uso* de su estructura, en el manejo transformador de sus técnicas. Sostenía así que la radio podía ser puesta al servicio de la transformación social —recordemos que Brecht hablaba en un momento de decidido avance tanto del movimiento obrero alemán como del nacionalsocialismo— sólo si se trabajaba radicalmente en la innovación estructural de ese medio, con fines políticos propiamente revolucionarios.

¿Qué sugería Brecht en términos prácticos? En lo que a su propio trabajo respecta, Brecht concibió algunas piezas teatrales a través de las cuales intentaba experimentar cómo los medios de comunicación, que en aquel momento eran un medio de distribución masiva pero *unidireccional* — como no ha dejado de suceder desde entonces a lo largo de décadas: medios controlados por un emisor que orienta la información y limita su uso en un solo sentido—, se podrían transformar en un medio de *comunicación* en el sentido más amplio y literal de la palabra: logrando la comunicación entre diferentes polos de emisores y receptores.

Voy a proponer un poco más adelante que nos detengamos sobre la manera en que estas hipótesis y propuestas de Brecht se vieron revisadas en ciertas polémicas que afloraron en las décadas de los años sesenta y setenta. Pero por ahora me interesa subrayar esa intuición que tuvo Brecht acerca de cómo la "renovación" de los contenidos en los medios de comunicación no bastaba

por sí misma para transformar el control político sobre estos medios. Como antes explicaba, Brecht escribió algunas obras de teatro en las que hacía partícipes a los espectadores de la construcción de la obra en el momento de su emisión y recepción; la recepción de la emisión aspiraba a ser colectiva y participativa: socializadora, diríamos, con una orientación emancipadora.

Otro referente importante de esta especie de antiguo testamento de mi biblia laica de la teoría crítica estética europea son los textos de Walter Benjamin escritos aproximadamente en la segunda mitad de la década de 1930, en el momento en que se encontraba fuertemente influenciado por su contacto con Bertolt Brecht; por la radicalización política de las vanguardias de la Unión Soviética — que pudo conocer de primera mano en su viaje a Moscú —, fundamentalmente las prácticas constructivistas que derivaron hacia lo que se llamó productivismo; y por su colaboración intensa con el Instituto de Investigaciones Sociales y, más en particular, por su provechosa confrontación con la teoría crítica expresada en el trabajo de Adorno y Horkheimer. Es bajo esa múltiple influencia que Benjamin escribe *El autor como productor*.

Hay que entender que este texto de Benjamin buscaba ejercer un tipo de intervención radical en un debate teórico, artístico, estético, literario más amplio; pero también es necesario tener en cuenta que se trataba de un debate que tenía lugar en la encrucijada de un conflicto político que podía conducir la situación de Alemania en direcciones divergentes: o bien hacia el totalitarismo nacionalsocialista, o bien hacia la emancipación socialista. Lo que Benjamin buscaba en realidad mediante *El autor como productor* era polemizar, no con el ala derecha del sector cultural, sino con los escritores que intentaban mantener una afinidad ideológica con los sectores socialistas y progresistas mediante la innovación en los contenidos de sus obras literarias, por medio de la representación literaria de las formas de vida de las clases trabajadoras y populares en las metrópolis alemanas.

Benjamin, a mi juicio, lo que ejecuta es una trasposición a esta discusión de las ideas de Brecht que antes he resumido, oponiendo de nuevo, en lo que a la práctica de la literatura se refiere, innovación y renovación. Podríamos decir, de una manera extremadamente simplificada, que Benjamin cree que la politización del escritor —podríamos ampliarlo: del intelectual, del artista, del cineasta, etc.— no habría de limitarse —por volver a la jerga brechtiana— a la "renovación" de los contenidos de las obras que produce, sino más bien traducirse en una transformación radical de la *técnica* literaria, de la forma en que el escritor refleja *en su práctica* los conflictos sociales, y de acuerdo a cómo él mismo se inserta en dichos conflictos. La idea, nada fácil de asimilar, apunta a la *transformación de la técnica* literaria y, por ese camino, a una mutación de la posición que el escritor adopta en el interior mismo de los conflictos y en el interior también del conflicto en los aparatos de producción que son los propios de su trabajo.

Acercarse a *El autor como productor* poniéndolo en relación con un texto seguramente mucho más conocido, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, puede resultar esclarecedor. En este otro texto tan famoso Benjamin propone el concepto de *aura*, —aludiendo a esa especie de halo que rodea a la obra de arte clásica, auténtica y singular—, la cual Benjamin sostiene que se pierde no porque en el nuevo momento histórico la obra sea susceptible de ser reproducida —siempre ha sido posible reproducir una obra de arte, él muy bien lo decía: en todas las épocas se han realizado copias de esculturas, pinturas o grabados—, sino que más bien el aura se imposibilita cuando en la realización de una obra de arte su reproductibilidad constituye una *condición estructural*. Los ejemplos que Benjamin propone principalmente para ilustrar esta pérdida del aura en la obra de arte estructuralmente reproducible —es decir, que no es única de partida, ni tiene un original— provienen, como es sabido, del campo cinematográfico: muy significativamente, Dziga Vertov y Joris Ivens, entre otros.

Pero lo que para mí resulta fundamental en este texto de Benjamin, a la luz de la hipótesis que quiero plantear hoy, es sus elementos subterráneos, sus subtextos. Éstos lo hacen hoy incluso más importante de lo que pudo llegar a ser cuando lo escribió en el año 1936. Mi impresión es que lo que a Benjamin realmente le importaba —aun cuando sea común que la teoría del arte y el campo académico citen su texto para hablar precisamente del aura de las obras de arte, y de si efectivamente ésta se pierde o no en las obras de arte reproducibles, debate que me parece de lo más inútil— no era el futuro de la condición de la obra de arte, *sino las diversas formas de interpelación al sujeto-espectador que las obras de arte articulan de acuerdo con su diferente condición material y estructural*. Una obra de arte clásica o aurática induce en el sujeto-espectador una actitud reverencial, como si éste se encontrara frente a un misterio indescifrable. Una obra de arte reproducible, nos dice Benjamin, como es el caso de las obras cinematográficas que citaba, no suponen un espectador que contempla una obra de arte admirativamente, no fuerzan al espectador a relacionarse con ella individualmente, sino al contrario: la pérdida del aura —la imposibilidad, pensaba Benjamin, de que una obra de arte reproducible sea aurática— favorece la creación de modos de recepción de la obra de arte que son socializadores, es decir, que producen colectividad. Emergería así, a través de la obra de arte estructuralmente reproducible y no aurática, un tipo de espectador diferente, un nuevo tipo de subjetividad y otros modos —potencialmente emancipadores— de subjetivación individual y colectiva a través de la obra.

A lo que en el fondo apunta el texto de Benjamin, pienso yo, en lo que se refiere a la práctica artística y cinematográfica, es a interrogar acerca del diferente carácter de la dimensión subjetiva del espectador en relación con el carácter de una práctica estética. ¿Qué quiero decir con esto? Los diferentes modos de interpelación que efectúan distintas formas de producción de la obra, producen a

su vez diferentes tipos de espectadores, y, por ello, diferentes tipos de sujetos sociales. Una obra de arte aurática presupone y construye un espectador individual, admirativo frente a la obra de arte. Una obra de arte reproducible deriva en un sujeto socializado y colectivo, y en este caso la relación con la obra produce también una serie de efectos en la conformación social de los espectadores, efectos que apuntan virtualmente hacia una socialización emancipada. Por formularlo de una manera muy brusca, en resumen: lo que yo entiendo que le importa a Benjamin en este texto no es tanto qué sucede con la obra de arte cuando cambian las condiciones históricas de su producción, sino más bien cómo el cambio de esas condiciones permite producir un nuevo tipo de obra a través de una práctica que resulta útil a una producción emancipatoria de subjetividad *no sólo a través del arte, sino en la que el arte se articula con otras prácticas de transformación*.

En ese período que va de los años diez a los años treinta, suceden en Europa y en la Unión Soviética algunos procesos que ya he mencionado; por ejemplo, la politización de las vanguardias constructivistas soviéticas, que dan lugar a prácticas tan singulares como el productivismo (el intento de entrada de los artistas en el ámbito de la producción industrial y de masas) o la génesis del cartelismo político. Y es en este punto que quiero convocar al tercer referente que proviene de esta biblia laica particular: Gustav Klucis, gran artista de origen letón, joven bolchevique que tomó parte en la revolución de 1917, artista de filiación suprematista-constructivista y realizador de lo que se considera el primer fotomontaje de la historia, *La ciudad dinámica*, un sencillo dibujo de corte constructivista en el que insertó inopinadamente unos recortes fotográficos de figuras humanas en 1919. *Cumplamos el plan de los grandes proyectos* [Fig. 1], por ejemplo, era la consigna de un cartel de 1930 que buscaba contribuir a la promoción del desastroso Primer Plan Quinquenal de la Unión Soviética, dictado por el gobierno de Stalin en 1928 (mediante el cual, como sabemos, se impulsó el desarrollo de la industria pesada soviética, asentándola sobre una colectivización agraria realizada a costa de la masacre o el desplazamiento de miles de campesinos). Es importante observar, y a esto me referiré más adelante, que en las prácticas de cartelistas como Klucis de lo que se trataba era de profundizar en la innovación de las formas visuales, pero simultáneamente también en la renovación de los modos de producción y distribución de la obra. Voy a desarrollar este argumento inmediatamente.

Del tránsito de politización de ciertas prácticas artísticas y cinematográficas que se concitaron entre las décadas de los años diez y treinta en Europa, extraigo la conclusión de que muchos artistas se plantearon que la intensa fase experimental y especulativa con las formas visuales que atravesó la vanguardia debía ser superada tomando el camino del desbordamiento del arte hacia el territorio más amplio de lo social, adoptando la consiguiente politización de sus prácticas; y que ese desbordamiento hacia la socialización politizada debía conllevar, no una simplificación de los

lenguajes, sino más bien una complejización de la relación entre los lenguajes de vanguardia y sus técnicas de producción y comunicación. Es sin duda el caso de la obra de Gustav Klucis, cuyo lenguaje visual, radicalmente antirrealista y antirrepresentacional hasta 1919, se traslada a una práctica del cartelismo que se plantea un tipo de comunicación agitadora, directa y eficaz con el público de masas, mediante la reintroducción de un modo de representación realista que sin embargo no renuncia al furioso antinaturalismo de la vanguardia. Los carteles de Klucis están concebidos, por supuesto, para ser diseminados y expuestos en el espacio público. Es importante pensar en las imágenes que muestran cómo la concepción del cartel se inserta, en la práctica de Klucis, en un modo de producción complejo, donde la reelaboración de las formas visuales de la vanguardia aplicadas a la comunicación de masas va de la mano de una concepción de la práctica artística-comunicativa que diseña también el modo de su ubicación funcional en el espacio público. (Me remito aquí a la documentación que ha sobrevivido de sus diseños para dispositivos de propaganda: quioscos de prensa, escenarios para discursos y agitación de masas, etc.) [Figs. 2, 3 y 4].



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

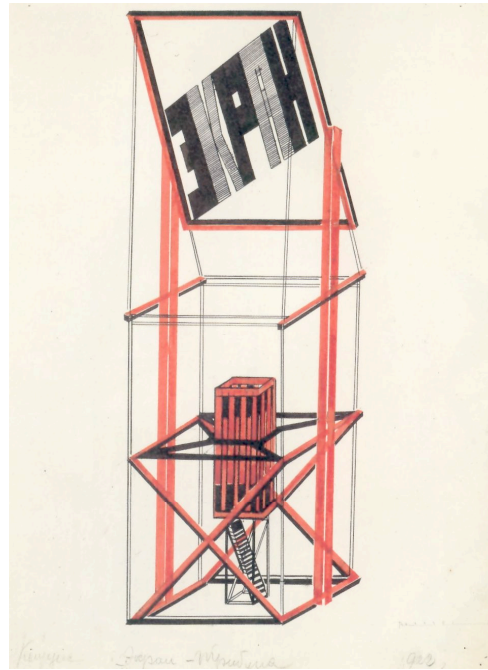


Fig. 4

Llegados a este punto es inevitable referirme muy brevemente a la radicalización formal y política que atravesaba paralelamente la vanguardia teatral soviética. Tan sólo voy a apuntar el caso de Meyerhold, y el periodo de sus colaboraciones con la vanguardia constructivista, en el aspecto de la construcción escenográfica. El tipo de escenografías que surgen de la colaboración entre Meyerhold y los constructivistas rompen con el dispositivo ilusionista y naturalista de la escena teatral clásica: el espectador asiste ahora a la evidenciación de la representación en su materialidad, y no a la ilusión de estar enfrentado a un reflejo de la realidad [Fig. 5]. Sabemos que este planteamiento se corresponde con una vieja hipótesis marxista: si al trabajador le es revelada la configuración material de las formas de producción y de explotación a las que se ve sometido, dicho develamiento sentará las condiciones de posibilidad para una toma de conciencia que activará su acción transformadora de esa realidad. Trasladada esa hipótesis a la escena teatral: si al espectador se le hace visible la materialidad de la trama ilusionista del teatro, y cobra por tanto consciencia de que asiste a una representación, a un artificio, ello favorecerá que su relación con aquello que observa vaya a ser reflexiva, analítica o crítica. La relación entre escena y espectador, por lo tanto, se transforma *estructuralmente*, no sólo en el plano de los contenidos, de una manera tal que el espectador pueda comprender que la transformación material de la escena no es sino un prototipo que propone la necesidad de ejercer una acción que modifique la realidad exterior a esa escena.

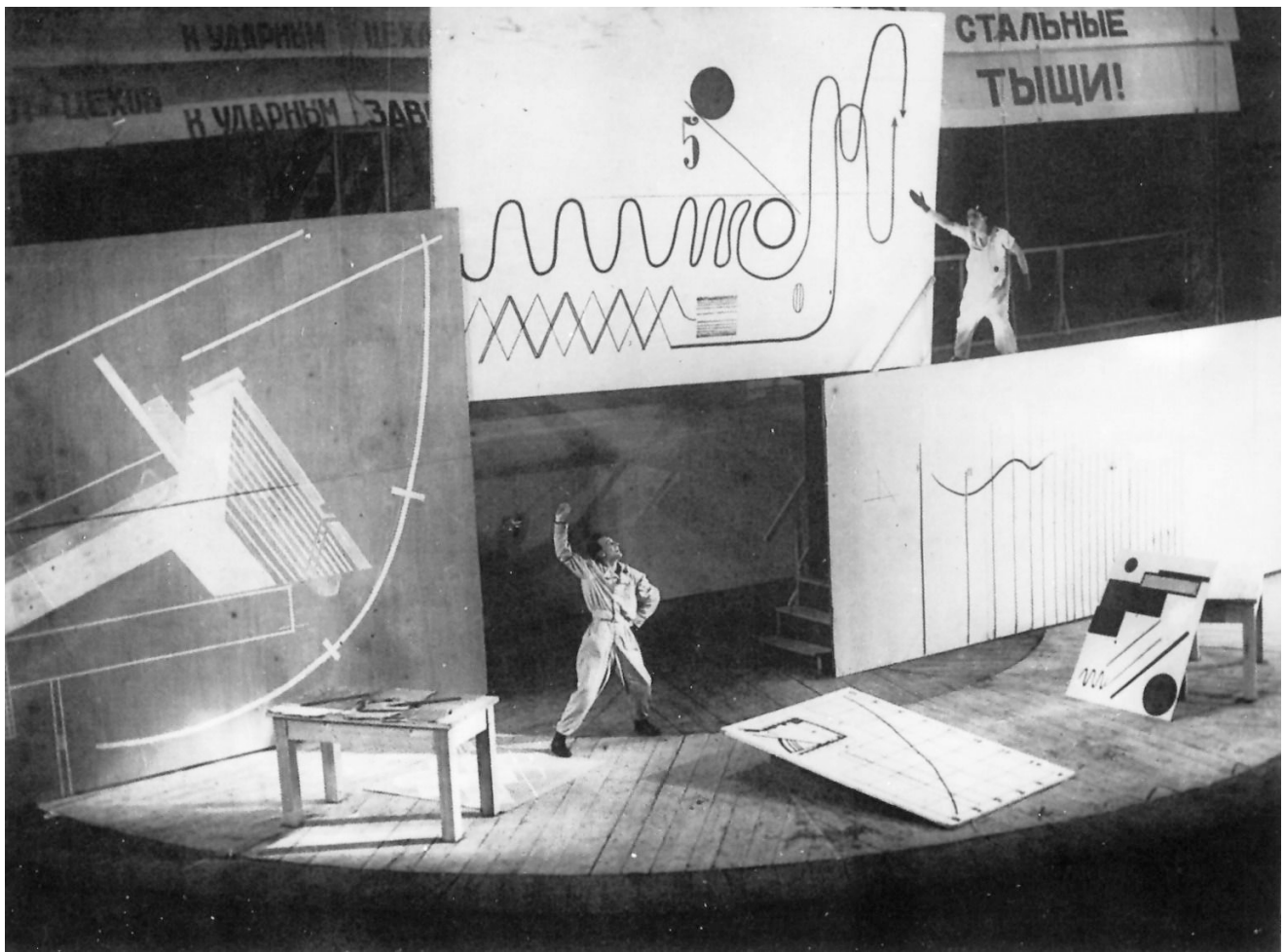


Fig. 5

El redescubrimiento y la revisión de este tipo de debates, prácticas, prototipos o hipótesis, en el campo de la teoría crítica artística o cinematográfica, después de la interrupción que produjeron el ascenso del estalinismo y el nacionalsocialismo, la II Guerra Mundial y la restauración liberal y capitalista en el periodo de postguerra, sucede en relación con un nuevo estallido de rebeldía, el que datamos convencionalmente en el año "1968". Quiero mencionar en particular la discusión que en ese momento dispararon dos textos: uno de Hans Magnus Enzensberger, publicado en 1970, y el otro de Jean Baudrillard, publicado en 1972. El primero, *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, de Enzensberger, es un texto muy importante porque, como en su momento hizo *El autor como productor*, planteaba su crítica, no a la derecha política, sino a la izquierda que podríamos denominar ortodoxa, a cómo esa izquierda concibe y hace uso de los medios de comunicación. Su argumento era, dicho esquemáticamente, el siguiente: la izquierda ortodoxa o clásica tiene una concepción arcaica y, paradójicamente, burguesa de la utilización política de los medios de comunicación; los piensa principalmente como un canal de transmisión de contenidos políticos, de

acuerdo con una concepción estructural de los medios equiparable a la de la burguesía.

Enzensberger se remite de manera explícita, no por azar evidentemente, al texto citado de Brecht y a su teoría de la radiodifusión. Alegar que los medios de comunicación burgueses manipulan, decía Enzensberger, no tiene sentido, puesto que se trata de una especie de redundancia; todo medio de comunicación lo hace, pues introduce elementos de ficción y de mediación en el recorte y la (re)presentación de la realidad, así como en las relaciones intersubjetivas. De lo que se trata es de encontrar la manera de hacer extensiva y democrática esa capacidad de "manipular" la realidad, es decir, esa reconstrucción de la realidad a través de un sistema de mediación y de comunicación a distancia complejo; y de posibilitar que esa reconstrucción de la realidad que elabora la comunicación pueda estar realizada por cada vez más sujetos, puesto que tal posibilidad viene dada en el nuevo estadio de desarrollo del capitalismo por la multiplicación del aparato de comunicación. De lo que se trata también, sugiere el texto de Enzensberger, es de pensar, a través de esa multiplicación, numerosas maneras de transformar la relación emisor-receptor, de convertir a los productores a su vez en receptores, y de efectuar en ese proceso la transformación (estructural; innovadora, diríamos en la jerga brechtiana, y no meramente renovadora) de los modos de utilización del aparato, tanto como de sus contenidos. Esta idea funcionó como uno de los principales motores de la multiplicación de los usos políticos y comunitarios del vídeo a partir de la segunda mitad de los años sesenta. En ese periodo, y durante la década posterior, se manejaba la idea de que si bien el aparato de comunicación televisivo de masas estaba en manos de las oligarquías, se podía efectuar una utilización políticamente consecuente de algunas derivaciones técnicas de ese aparato —la socialización comercial de la tecnología videográfica portátil, principalmente— para así extender la comunidad horizontal y democrática de productores y receptores.

Un ejemplo de la aplicación de estas hipótesis a la práctica audiovisual es la experiencia del colectivo catalán que originalmente se denominó Video Nou y más tarde Servei de Vídeo Comunitari, y que empezó a operar un par de años después de la muerte de Franco, cuando la dictadura acabó en España —en algunos aspectos, en otros no— en 1975 [ver: <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=156>]. Fue el primer colectivo que en mi país se adscribió al movimiento internacional del vídeo comunitario. ¿En qué consistía su trabajo? Consistía en desarrollar una práctica de comunicación experimental y alternativa mediante el uso de los primeros equipos portátiles de vídeo [Fig. 6]. Hay que tener en cuenta cuál era la situación en aquel momento: a la altura de 1977, España era un país tecnológicamente subdesarrollado en lo que respecta a los medios de comunicación. Existía una única cadena de televisión, de titularidad estatal y por tanto en manos del poder franquista, de la dictadura militar; y lo seguiría estando en muchos aspectos hasta bien entrada la transición democrática. Renovar ideológicamente el aparato de comunicación estatal no era tarea de

un día para otro. Sin embargo, en la calle se estaba produciendo un proceso importante de transformación subjetiva que resultaba fundamental impulsar desde dentro; estaba apareciendo una contradicción muy fuerte entre la mutación de las subjetividades —resultado de la experiencia de libertad que empezaba a proliferar en el contexto social— y el uso todavía centralizado, autoritario o incluso en algunos aspectos dictatorial de los aparatos de Estado heredados del franquismo, no solamente de la televisión. Tenía mucho sentido, entonces, traer a ese contexto el concepto de vídeo comunitario.



Fig. 6

Video Nou comienzan planeando intervenciones videográficas como la promovida entre enero y abril de 1978 en un barrio de la periferia metropolitana de Barcelona, Can Serra, un típico barrio de aluvión obrero, de inmigración trabajadora desde el interior de las zonas empobrecidas del Estado español hacia las zonas industriales de Cataluña. Can Serra había sido en los últimos años del franquismo un barrio combativo. ¿Cómo operaba en la práctica una intervención prototípica como

ésta de Video Nou? [Fig. 7] En primer lugar se contactaba con sujetos clave en el tejido asociativo del barrio. En colaboración con ellos se elaboraba primero una supervisión global del barrio, se analizaba la situación general, se detectaban los conflictos internos y las prioridades reivindicativas, así como las expresiones más características de las formas autónomas de vida popular, para después y a partir de ahí realizar un vídeo breve, en formato de reportaje, con entrevistas e imágenes filmadas *in situ*. Ese trabajo finalizado era difundido en un primer paso en colaboración con alguna agrupación del barrio, buscando situaciones y modos de recepción que privilegiaran la intervención en los espacios característicos de socialización de la comunidad: desde los locales donde se celebran habitualmente las reuniones o actos públicos de las asociaciones de vecinos hasta la plaza del mercado [Fig. 8].



1.4. INTERVENCIÓ VIDEO AL BARRI DE CAN SERRA (Gener-Abril 78) Financiat per "Serveis de Cultura Popular"

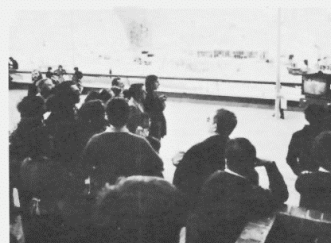
El primer projecte genèric de vídeo als barris presentat per V-Nou ("PROJECTE INICIAL D'ESTUDI DE LES FORMES DE VIDA I CULTURA POPULAR ALS BARRIS DE BARCELONA"- Novembre 1977) tenia com a primera finalitat "la presa de contacte amb les comunitats de veïns per iniciar l'experimentació d'un circuit alternatiu d'informació. El medi vídeo ofereix en aquest sentit la possibilitat d'abolir les divisions entre productor i consumidor, una remodelació continua i immediata de la informació, i la possibilitat de resposta i participació, en front de la unidireccionalitat monolítica de la TV estatal."

Un dels eixos principals de l'estudi era "la relació espai-urbà-cultura: un determinat tipus de configuració urbana es correspon amb una forma de vida que s'hi adapta i el modifica. Aquesta configuració no es només un element a tenir en compte com a paisatge, sinó que respon a una determinada dinàmica de les forces socials." Aquests criteris no havien de donar lloc a un estudi urbanístic i sociològic sistemàtic, sinó que havien de servir com a orientacions específiques per situar el propi objecte de l'estudi.

L'exhibició pública estava prevista a dos nivells: a dintre del mateix barri i a altres barris, establint una intercomunicació sobre fets i problemes específics, que podien ser d'interès comú o que marquessin diferents tipus de vida.

Finalment es va decidir de treballar al barri de Can Serra (Hospitalet) amb un projecte modificat segons la dinàmica del barri i els seus interessos en aquell moment.

CINTA 1. Procés de la construcció especulativa de C. Serra i les intervencions dels veïns. Aquesta cinta es va elaborar a base de converses amb membres de l'associació de veïns, recerca de fotografies i documents i entrevistes amb les persones afectades que havien participat directament en les lluites contra els diferents



CONSIDERACIONS SOBRE LA CAMPANYA D'INTERVENCIÓ VIDEO A CAN SERRA

VALORACIÓ: S'ha confirmat l'interès en l'experiència que suposava en un nucli humà en lluita per la seva identitat i per unes condicions de vida diferents.

Per convertir-nos en un instrument útil i oferir elements nous en aquest procés, hem tingut que adequar el nostre treball i trobar el llenguatge apropiat a les característiques i necessitats del grup en qüestió.

Fig. 7

Fig. 8

Puesto que el medio de comunicación de masas más implantado, es decir la televisión, no era un servicio público porque se trataba de un aparato de poder estatal centralizado, lo que se buscaba con la experiencia de Video Nou era producir, reproducir y ampliar a través de la práctica videográfica comunitaria los espacios públicos del barrio, potenciando las dinámicas locales de socialización; reforzar o ayudar a empoderar los lugares donde la gente se reúne, donde discuten sobre política o sencillamente donde compran o pasean habitualmente en la plaza. En esos espacios se emitían los vídeos que servían como disparador de la experiencia, y esos primeros momentos de interacción con los vecinos del barrio también se registraban: se grababan las situaciones de emisión/recepción o se grababan también los debates posteriores al visionado del reportaje; y es así que el material videográfico producido se iba complementando y enriqueciendo, curiosamente, mediante lo que yo llamaría *una dispersión progresiva del formato "obra"*. La hipótesis del procedimiento, tal y como yo la interpreto, sería la siguiente: el material que se va produciendo habría de ir adoptando cada vez más un carácter funcional a la dinamización de la socialización comunitaria mediante procesos de discusión, análisis y crítica. La grabación del debate que ha tenido lugar en el local de una asociación determinada —promovido por el visionado de un primer vídeo como el descrito al inicio— puede ser después emitido en el local de otra agrupación o bien en un espacio público abierto en la calle, sin convocatoria previa, con el fin de transmitir información y opiniones internamente en el barrio, y también, por supuesto, para seguir generando una cadena de discusión. El puntapié que lanza el proceso, en la experiencia que hemos descrito, es calculado; pero la evolución posterior no puede ser diseñada apriorísticamente, pues depende necesariamente de que el proceso de intervención comunicativa se mantenga pegado al terreno y se trame de manera indisociable con el contexto, teniendo en cuenta sus dimensiones culturales, políticas, sociales, urbanísticas, simbólicas, etc. Alguien del colectivo, Carles Ameller, llamó a esto tiempo después "una comunicación contextual"; cito la denominación pues me parece muy acertada. El resultado material de las imágenes producidas se piensa cada vez menos (subrayo: en una experiencia como la descrita, no en otros momentos del trabajo del colectivo) como un fin, puesto que su utilidad se cifra en términos de la función que el material, siempre editado de manera provisional y coyuntural, cumple como articulador de un proceso de comunicación que busca, al mismo tiempo, potenciar procesos de socialización emancipada.

Pero habíamos dejado el argumento detenido en el texto de Enzensberger, con el fin de introducir el caso de Video Nou a modo de excursio ilustrativo de la influencia que tuvieron las tesis de *Elementos para una teoría de los medios de comunicación* en ciertas prácticas que buscaban articular las tecnologías audiovisuales con los movimientos de transformación social en la década de 1970. Mencionábamos la conveniencia de contrastar ese texto con otro publicado muy poco después, el capítulo "Réquiem por los media" que formaba parte del libro *Crítica de la economía política del signo*,

con el que Baudrillard buscaba aplicar un serio correctivo al brechtiano y benjaminiano optimismo izquierdista de Enzensberger. Baudrillard venía a sostener que la hipótesis sobre la necesidad de ejercer un uso transformador de los medios de comunicación que afectase tanto a los contenidos como a su estructura, obviaba el hecho de que la propia estructura comunicativa de los medios de masas había evolucionado hasta mostrarse íntimamente ligada a un desplazamiento fundamental que había tenido lugar en el corazón del modo de producción capitalista: en éste operaba ahora de manera central un nuevo tipo de economía, la economía del signo. Se podría decir que Baudrillard entendía ahora al capitalismo como una máquina de producción semiótica, en la que la formación y la explotación de la subjetividad cobraba tendencialmente una importancia mucho mayor que las formas tradicionales de obtención de plusvalía mediante la explotación del trabajo físico. La impugnación de Baudrillard es valiosa —si pasamos por alto la habitual insuficiencia propositiva de sus críticas, y la manera en que por lo general aboca, a mi modo de ver, al bloqueo y a la parálisis de la acción por causa de su visión más bien apocalíptica— en la medida en que no se ha revelado del todo falso su escepticismo hacia esa inocencia implícita en los proyectos de comunicación alternativa setentistas, que adolecían por lo general de una cierta incapacidad de ejercer una manipulación suficientemente sofisticada de los signos y de los lenguajes de la comunicación. El "lenguaje" que hablaba por lo general la comunicación alterativa setentista (y todavía hoy lo habla en una medida importante) es un lenguaje "naturalizado", basado fundamentalmente en unos criterios de "transparencia" del signo lingüístico que Baudrillard hizo bien en impugnar en su momento.

Por mi parte, tiendo a ver los planteamientos de Enzensberger y Baudrillard en este orden de cosas como un diálogo mutuamente crítico entre posiciones complementarias, así como encuentro en ese diálogo el reto por experimentar prácticas comunicativas en las que la modulación de las "formas" y los "lenguajes" de la comunicación (entendida en el sentido brechtiano: hablamos propiamente de comunicación cuando se trata de usos democráticos, horizontales y participativos de las tecnologías de comunicación) esté inspirada por las tradiciones de experimentación formal y lingüística de las vanguardias, buscando al mismo tiempo articularse con proyectos de intervención transformadora de la sociedad. Ya con apenas unos minutos de prórroga para concluir esta conferencia, me gustaría mencionar muy brevemente el trabajo del colectivo Chto Delat? (¿Qué hacer?) de San Petesburgo, un amplio grupo pluridisciplinar cuyos sujetos aúnan muy diversas competencias y saberes críticos provenientes de campos como la filosofía o el arte [ver <http://www.chtodelat.org>]. Chto Delat? es, podríamos resumir, un colectivo que concibe la posibilidad de contribuir a la transformación social mediante la producción experimental de formas de intervención y de socialización complejas. Sus prácticas constituyen por lo general una articulación sofisticada de elementos provenientes de las tradiciones de la teoría crítica y marxista, el arte de vanguardia, el cine moderno y la comunicación

alternativa. Baste, para acabar, con mostrar un par de imágenes de la intervención que organizaron en la ciudad de Dresde el pasado año 2007. Algunos miembros del colectivo contactaron con un grupo local dedicado a la danza, y diseñaron en conjunto una coreografía, con la que intervenir mediante la acción directa en la entrada de un enorme centro comercial. La intervención estaba fuertemente contextualizada, puesto que este espacio comercial se sitúa en el centro histórico, y por lo tanto turístico, de Dresde, una zona urbana reconstruida después de que la ciudad hubiera sido devastada por los bombardeos de la aviación británica al final de la II Guerra Mundial. Después de la guerra, Dresde quedó arropada por el bloque socialista, ubicada en la República Democrática alemana, y por supuesto se vio afectada con posterioridad por los cambios y sacudidas que acaecieron tras el colapso de la Unión Soviética, la caída del Muro de Berlín y la asimilación de la República Democrática (la Alemania del Este) por parte de la República Federal (la Alemania occidental).



Fig. 9

La coreografía diseñada colectivamente, por tanto, buscaba intervenir en este espacio fuertemente connotado en todos sus aspectos: históricos, económicos, urbanísticos, etc. La acción directa constituía, por otra parte, una suerte de extraña "adaptación" de un texto teórico: el capítulo de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord que habla precisamente del fetichismo de la mercancía. Quienes participaban en la acción se comportaban al inicio como hombres o mujeres que portaban

carteles publicitarios; pero estos hombres-anuncio, sujetos-mercancía, llevaban colgados cartelones con fragmentos de textos y extraños dibujos que aludían a cómo el capitalismo ejerce una suerte de juego de magia en la transformación de las cosas y de los sujetos en signos, en mercancías y en valor económico; una metáfora fuertemente poderosa en un espacio donde la socialización se da precisamente a través del fetichismo del consumo: tanto el consumo de mercancías como el consumo de la propia ciudad como signo. La coreografía provocó un fuerte extrañamiento en el público del lugar, y, en un momento dado, los elegantes gestos de los bailarines y bailarinas comenzaron a interrumpir seriamente la circulación en el área, hasta acabar literalmente bloqueando la puerta principal de acceso al recinto [Figs. 9 y 10].

Mientras la acción se desarrollaba, dos cámaras filmaban el acontecimiento: el proyecto se proponía, de una manera secreta, la filmación de una película. Al finalizar la acción, todos los participantes en ella formaron una asamblea para valorar no sólo su desarrollo práctico, sino también para discutir acerca de los efectos sobre los sujetos que la evolución del acontecimiento había producido. El vídeo editado con posterioridad, titulado *The Electrification of Consumer Brains*, no se puede considerar un "documento" ni un "documental" de la acción: su concepción como película es previa a la acción directa, pero al mismo tiempo la detona, aunque sin sobredeterminarla, puesto que el acontecimiento sucede como tal: un contraespectáculo que modifica las condiciones habituales de un espacio público/privado de la ciudad y de los sujetos que en la ciudad circulan.



Fig. 10